



## TESIS DOCTORAL

*El universo artístico de Arnold Taraborrelli,  
maestro de las artes escénicas*

Autora:

***Carmen Arribas Castillo***

Directores:

***Dr. Eduardo Blázquez Mateos***

***Dr. Miguel Ángel Esparza Torres***

**Programa de Doctorado en Humanidades: Lenguaje y Cultura**

**Escuela Internacional de Doctorado**

**2019**



¿Qué le pides á Apolo  
Hoy, vate, el fausto día,  
Que el templo se inaugura  
Que en su honor se dedica?

(ODA XXXI - A Apolo – Horacio)



## AGRADECIMIENTOS

La autora expresa un especial agradecimiento a los directores de esta tesis D. Eduardo Blázquez Mateos, por su permanente apoyo, paciencia, confianza, compromiso, estímulo y acertada orientación durante todas las etapas de desarrollo de la tesis doctoral y a D. Miguel Ángel Esparza Torres por sus sugerencias y seguimiento durante el desarrollo de la misma. Igualmente hace extensivo su agradecimiento a:

La Universidad Rey Juan Carlos (URJC) y a la Comisión Académica del programa de Doctorado en Humanidades: Lenguaje y Cultura por su recepción y gestión integral para el desarrollo de esta investigación.

El maestro Arnold Taraborrelli por su inmensa generosidad, ayuda y apoyo incondicional. Encuentros maravillosos que quedan en la memoria y en el corazón, eterna gratitud.

El Centro de Documentación Teatral por las ayudas prestadas y especialmente a Berta y Pedro por ayudarme en las peticiones sin reservas.

Las bailarinas Elena Gandía y Elvira Sanz por sus colaboraciones prestadas.

El alumnado de Arnold, por su tiempo y generosidad.

El grupo de investigación de la Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba por integrarme como joven investigadora en su diálogo académico y en concreto, a Chelo, Juan Antonio y Miguel por las sugerencias en la revisión.

Mis compañeras Miriam y Liuba, por solventar dudas con alegría en el camino compartido.

Mi pareja por su paciencia y comprensión en tan delicado proyecto, por su cálida motivación y observaciones pertinentes. Siento haber estado ausente en los momentos más difíciles.

Mi familia por su apoyo incondicional e interés.

Todas las personas indispensables, gracias a las cuales la presente tesis doctoral se ha hecho posible.

Finalmente, un reconocimiento especial a los miembros del tribunal por haber aceptado evaluar esta tesis y demostrar su interés en la investigación.



## INDICE GENERAL

<i>Contenidos</i>	<i>Páginas</i>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>11</b>
Arnold Taraborrelli como objeto de investigación	11
Hipótesis de la investigación	14
Metodología	15
Estado de la cuestión	19
Estructura de la tesis	29
<b>CAPÍTULO 1</b>	<b>34</b>
<b>CONFIGURACION DEL RECORRIDO ARTÍSTICO DE ARNOLD TARABORRELLI / ESPACIOS DE CREACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN</b>	
1.1. Introducción	35
1.2. Filadelfia: orígenes	36
1.2.1. Infancia	36
1.2.2. Juventud	38
1.3. El salto a Nueva York	45
1.4. El color del caribe: Puerto Rico	51
1.4.1. Los Ballets de San Juan	52
1.5. Los pies en Europa: Londres	57
1.6. La antigua Yugoslavia	60
1.7. España: país de confluencia	61
1.7.1. Primeros trabajos	61
1.7.2. Acercamiento al Teatro Independiente	65
1.7.2.1. Inicios en el Teatro Estudio de Madrid (1960-1969)	67
1.7.2.2. Creatividad colectiva / Teatro Experimental Independiente (1969-1971)	72

1.7.2.3. En Compañía / Pequeño Teatro Magallanes (1972-1976)	75
1.7.2.4. Nuevos frentes / Teatro Estable Castellano (1978-1983)	98
1.7.3. Creador transversal en novedosas propuestas artísticas:	107
teatro, danza, literatura, televisión, cine, opera, revista	
1.7.3.1. Jornadas, cursos, talleres y clases magistrales	125
1.7.4. Figura clave en el Laboratorio de Teatro William Layton	128
1.7.5. Su “estudio” - espacio de creación	134
1.8. Premios, reconocimientos y distinciones	138
<b>CAPÍTULO 2</b>	<b>140</b>
<b>POLIEDRO HUMANO: PERSPECTIVAS DE IDENTIDAD CREATIVA</b>	
2.1. Introducción	141
2.2. Perspectivas de identidad relevantes en su práctica artística	142
2.2.1. La Danza: de bailarín a coreógrafo	142
2.2.1.1. Referentes dancísticos e influencias más notables	145
2.2.1.2. Notaciones coreográficas y de movimiento	163
2.2.2. La Pintura: eje y esencia de vida	165
2.2.2.1. Del pincel al lápiz. Ilustraciones, carteles y bocetos	169
2.2.2.2. Referentes pictóricos e influencias más notables	172
2.2.2.3. Pintura-kinesis	173
2.2.3. El Espacio Escénico: concepción y representación	175
2.2.3.1. Propuestas abocetadas de escenografías	180
2.3. Otras facetas artísticas destacadas	181
2.3.1. La escultura y artesanía	181
2.3.1.1. Arnold escultor de cuerpos	184
2.3.2. Figurinismo	185
2.3.3. Maestro de actores-actrices	187



2.3.4. Músico-percusionista: la pandereta como objeto poetizado	189
2.3.5. Coquinario de aromas, sabores, colores, formas y texturas	193
2.4. Humanista contemporáneo	195
2.4.1. Pensamiento vital - personalidad creativa	196
<b>CAPÍTULO 3</b>	<b>199</b>
<b>EL CUERPO DEL INTÉRPRETE BAJO EL PRISMA DE ARNOLD TARABORRELLI: INSTRUMENTO EXPRESIVO Y PLÁSTICA RÍTMICA</b>	
3.1. Introducción	200
3.2. Recorrido historiográfico de maestros precedentes como panorámica internacional transversal	202
3.3. Hacia una búsqueda corporal creativa para el actor-actriz	243
3.3.1. Primeros atisbos	243
3.3.2. Propuesta práctica – ámbito pedagógico	246
3.4. Aproximaciones a su metodología de trabajo (1962-2014)	249
3.4.1. Creativa, interdisciplinar e integradora	250
3.4.2. Perspectiva del <i>Sistema</i> pedagógico de entrenamiento psicofísico	254
3.4.2.1. Fundamentos básicos	255
3.4.2.1.1. Instrumento expresivo	256
3.4.2.1.2. Plástica rítmica	280
3.4.2.1.3. Elementos operativos	301
3.4.3. Aportaciones	308
<b>CAPÍTULO 4</b>	<b>309</b>
<b>CONCEPCIÓN DE SU POÉTICA</b>	
4.1. Introducción	310
4.2. Anotaciones acerca de su proceso creativo	311
4.2.1. Procesos creativos conjuntos: maestro transversal	311

4.2.2. Procesos creativos individuales: maestro y pedagogo	315
4.3. Elementos que operan en su universo creativo	318
4.3.1. La naturaleza como inspiración	318
4.3.2. El valor de la belleza	319
4.4. Claves de su poética creativa	321
4.4.1. Concepto de mimesis	321
4.4.2. Género del paisaje	322
4.4.3. La botánica	325
4.4.4. La poética de los elementos	328
4.4.5. Otros elementos inspiradores	332
4.5. Atlas Mnemósyne de Arnold Taraborrelli	334
4.5.1. Recorrido museístico	338
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>386</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>392</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>408</b>
1. Cronología artística de Taraborrelli (aproximaciones)	408
2. Compendio cronológico de las contribuciones artísticas de Taraborrelli en España	417
3. Entrevistas transcritas	486
4. Diagramas	617
5. Fuentes documentales iconográficas en el corpus de la tesis.	618
6. Petición de subvención al INAEM para el proyecto A.C. “Taraborrelli”, 1987	621
7. Carta de agradecimiento a su labor docente, 2011	622

## INTRODUCCIÓN

*“Lo que queda de un hombre es aquello que su nombre hace pensar,  
y las obras que hacen de ese nombre un signo de admiración,  
de odio o de indiferencia”*

*(Paul Valéry)*

### **Arnold Taraborrelli como objeto de investigación**

Arnold Taraborrelli es figura cúlpe en la historia de la danza contemporánea en España. Su legado artístico le ubica no solo como un indiscutible maestro sino como una persona con una gran sensibilidad y respeto hacia el Arte. Su impronta sigue vigente en nuestros días.

La presente investigación se fundamenta en el estudio de su figura como creador interdisciplinar. Para ello, propone, en primer lugar, establecer y fijar una cronología artística detallada y fiable, tanto a nivel nacional como internacional<sup>1</sup>, junto a destacables datos biográficos. Este recorrido histórico-biográfico registra a su vez, con cierto interés, sus contribuciones artísticas más relevantes a la historia del teatro español<sup>2</sup>, las cuales, corroboramos con pruebas documentales. De la misma manera, especifica sus creaciones más personales y esclarece las colaboraciones en las que participó como creador transversal a lo largo de su prolífica trayectoria profesional, lo que nos permite completar su labor en otros ámbitos artísticos y geográficos. Muchas otras participaciones, por su propio carácter, se resisten a ser registradas de una manera formal, de ahí que tan solo se citen o aluden sin más por el vacío existente en el rastreo documental.

Así mismo, pretende recoger su actividad como docente tanto en escuelas públicas y privadas como en instituciones, compañías profesionales o centros específicos de

---

<sup>1</sup> Se ha elaborado una aproximación a la cronología artística del maestro desde sus estudios universitarios hasta la actualidad que incluye numerosas creaciones artísticas (anexo 1).

<sup>2</sup> Sus contribuciones más relevantes en España están registradas en un total de 68 fichas (anexo 2) en las cuales, se especifica su labor dentro del equipo artístico y técnico de cada montaje escénico.

enseñanza entre los que destacan: el Laboratorio de Teatro William Layton, el Ballet Nacional de España, Escuela de Danza María de Ávila o su propio estudio.

Indiscutiblemente, la trayectoria profesional de Taraborrelli está vinculada a su recorrido vital, de esa retroalimentación constante el estudio desvela personas influyentes, anécdotas personales y aspectos clave que han conformado su universo creativo personal.

En segundo lugar y en un intento de acercarnos a su persona y universo creativo, la investigación clasifica sus facetas artísticas desarrolladas en otros ámbitos, reflejo de una personalidad multidisciplinar, a la vez que especifica sus referentes e influencias más notables y conceptualiza aspectos que aplica a su labor como creador desde su visión interdisciplinar.

Seguidamente, proponemos, con esta investigación, contextualizar las premisas que desarrollan maestros precedentes en relación al trabajo corporal del intérprete. Un recorrido historiográfico como panorámica internacional transversal que llega a Miguel Narros, William Layton y José Carlos Plaza, cuyos postulados indudablemente calan en la labor artística y profesional de Arnold Taraborrelli. Posteriormente, el estudio se aproxima a su metodología creativa e interdisciplinar, la cual, constituye un *Sistema* de entrenamiento psicofísico para el intérprete innovador en nuestro país desde los años 60, se analiza y estructura dicha aportación pedagógica.

Por último, la investigación describe sus procesos de creación y especifica los elementos e influencias de los que se nutre e inspira para conformar su discurso estético, revelando así, su personal concepción poética. Concluye con un atlas de la memoria, enfocado como un recorrido museístico, que incluye 346 imágenes de y sobre Arnold Taraborrelli, estudio basado en la línea metodológica de Aby Warburg.

La motivación personal que me lleva a abordar el presente trabajo de investigación parte de la gran admiración y respeto que despierta Arnold Taraborrelli como artista, maestro interdisciplinar, humanista, pedagogo y persona.

Por otro lado, la reivindicación de su figura como artista es una constante entre numerosos profesionales de las artes escénicas de su época, quienes consideran fundamental su labor dentro de este campo. Un artista italoamericano afincado en España desde los años 60 que destaca como creador en los ámbitos de la danza y coreografía, la pintura y la concepción del espacio escénico, sin subestimar el desarrollo en otras artes creativas.

Con su enseñanza, además, ha sabido crear una estela de adeptos a su arte, múltiples generaciones de profesionales han estado bajo la tutela de su varita mágica: Nacho Duato, Carmen Machi, Helio Pedregal, Begoña Valle, Juan Pastor, Ana Belén, Carlos Hipólito, José Pedro Carrión y un largo etcétera interminable de nombrar.

Debemos evitar ser responsables de condenar al ostracismo a quienes han formado parte, de una manera ejemplar, de la historia de nuestro teatro español que nos pertenece y nos define. Tales estímulos han sido suficiente para convertir a Taraborrelli en objeto de estudio aunque la dificultad que entraña, ha exigido un rigor en parámetros complejos. No obstante, el trabajo de recopilación de material referencial, el análisis de los documentos e imágenes, las publicaciones escritas y ante todo su testimonio directo, han sido fuentes concretas fundamentales de inestimable valor.

El “superobjetivo” del estudio es salvaguardar el “patrimonio cultural inmaterial” de Arnold Taraborrelli y preservar su herencia artística y pedagógica en un proceso de reconstrucción respaldando así, el reconocimiento global que merece su persona.

## **Hipótesis de la investigación**

A fin de alcanzar los objetivos planteados, la presente investigación está guiada por una hipótesis general que, a su vez, genera tres preguntas más concretas y específicas, las cuales son importantes porque aportan nuevos datos y elementos con los que tejer un itinerario que permita evaluar la figura de Taraborrelli en el marco de las artes escénicas.

La hipótesis general de la que parte afirma que, Taraborrelli es un creador, pedagogo y maestro interdisciplinar, figura clave en el desarrollo del teatro español desde la transición a nuestros días.

Esta hipótesis genera nuevas preguntas o sub-hipótesis que intentarán contestar a la hipótesis general:

1. Su personalidad multifacética y trayectoria profesional y artística ¿pueden definirle como un maestro de las artes escénicas?
2. ¿Podemos constatar que Taraborrelli configura un *Sistema* de entrenamiento psicofísico válido y eficaz para el intérprete con una metodología práctica interdisciplinar innovadora en España desde los años 60 y de gran influencia en numerosas generaciones de artistas, creadores e investigadores del lenguaje del movimiento?
3. ¿Cuál es la concepción de su poética que nos aproxima a sus procesos creativos y a su universo artístico y personal?

## Metodología

En esta tesis doctoral se ha recurrido a una *hibridación*<sup>3</sup> *metodológica* dependiendo en gran medida del contexto de cada una de las partes que la componen, esto ha proporcionado una perspectiva múltiple del sujeto de la investigación. Es importante subrayar la documentación que ha desaparecido sin dejar rastro en el transcurso del tiempo y la que no ha sido registrada formalmente, sin duda, serían hallazgos de gran valor para aportar a este estudio.

En una primera fase, abordamos la *investigación documental* para la detección, acopio, análisis e interpretación de materiales como libros, revistas, periódicos, páginas web, un registro de archivos de audio (programa de radio) y DVD (sus representaciones a lo largo del tiempo en diversas compañías e instituciones para las que ha participado, videos privados en homenaje a su persona y grabaciones audiovisuales), el documental específico DOS PALMAS (homenaje a su figura y que incluye comentarios de profesionales de las artes escénicas) más grabaciones cinematográficas y televisivas.

Se han consultado archivos teatrales (Centro de Documentación Teatral), archivos de danza (Centro de Documentación de Música y Danza, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, José Limón Dance Foundation NY, Archivo de la Danza de la Universidad de Puerto Rico), bibliotecas (ISDAA, URJC, BNE, ESAD de Córdoba, Temple University de Filadelfia, New York Public Library for the Performing Arts) y hemerotecas digitales. La recopilación de datos nos ha permitido ordenar, sistematizar y estructurar el itinerario artístico profesional de Taraborrelli. Sus creaciones en España son corroboradas con críticas y opiniones significativas que aluden a su trabajo artístico.

---

<sup>3</sup> El DRAE define *híbrido* en su segunda acepción “Que es producto de elementos de distinta naturaleza”.

Una vez reunidas estas fuentes tan diversas, y en ocasiones de difícil interpretación, se prosiguió a identificar las lagunas existentes para el discurso requerido de esta *investigación cualitativa*<sup>4</sup>. De ahí surge la necesidad de utilizar estrategias metodológicas concretas como las *entrevistas personales*<sup>5</sup>, las cuales, han sido realizadas al sujeto de la investigación como testimonio real (transcritas en el anexo 3). Primeramente se ha utilizado la *técnica del relato o historia de vida* como estudio de caso, con el objetivo de recoger la experiencia vital de Taraborrelli junto a la expansión de su carrera, hecho que ha permitido conocer cómo ha ido articulando y compaginando ambas esferas. El relato autobiográfico y artístico perfilado ha sido dirigido a través de determinados temas propuestos, permitiendo explorar vida y obra al unísono.

Paralelamente, hemos utilizado *entrevistas informales* que han ido adoptando un corte de conversación y en donde Taraborrelli tenía el papel protagónico de manera absoluta. A través de preguntas abiertas y flexibles hemos podido explorar su universo personal y abordarlo desde lo general a lo particular. Se ha mantenido la libre expresión del entrevistado, la escucha receptiva y un respeto mutuo aceptando inclusive los silencios.

De igual manera, hemos utilizado entrevistas con guion o *semiestructuradas*, permitiendo introducir paulatinamente el diálogo y estimulando la libre expresión de Taraborrelli. Incluso en ocasiones, entrevistas *estructuradas* siguiendo un orden de planificación según el ámbito o campo a explorar, manteniendo preguntas abiertas y algo más directas.

---

<sup>4</sup> Han sido revisadas las aportaciones de la Dra. María D. Córdova LLorca (ISA – Cuba), de la Dra. Carmen Caffarel Serra (URJC) y del Dr. Jaime Nubiola (UNAV) sobre metodología de la investigación cualitativa, métodos y técnicas de investigación.

<sup>5</sup> Las 14 entrevistas formales realizadas al maestro han permitido esclarecer datos difusos y rellenar los huecos por la falta de documentación existente.



Al desarrollo de las entrevistas hemos aplicado una *estrategia de captación de información*, es decir, un continuo proceso interactivo con Taraborrelli mediante conversaciones telefónicas, diálogos en su domicilio, en museos o durante paseos. La información extraída ha ido ajustándose al desarrollo de la investigación y sus necesidades, dando pie a la interpretación y comprensión de su discurso.

A estas entrevistas, sumamos las realizadas a personas clave de su entorno como Elena Gandía o Elvira Sanz, quienes han aportado información relevante al estudio. Además incluimos, como *fuentes orales* fundamentales, la recogida de datos en las conversaciones mantenidas con colaboradores directos y con gran parte de su alumnado. Estas fuentes han facilitado además de recopilar información, despejar dudas, contrastar datos previamente recogidos relacionados con su labor pedagógica y concretar la importancia de su labor artística en el panorama teatral español. El testimonio del maestro, utilizado en diversos apartados de la tesis, adquiere paralelamente un peso importante para elaborar discursos con los que sostener los argumentos que se van generando en el avance de la investigación, lo que ha permitido descubrir tanto datos inaccesibles como otros con los que poder constatar los ya existentes. Con estas fuentes, se inicia tanto una crítica externa que compara dichas fuentes de información, como interna que evalúa la veracidad de cada fuente de información. De esta labor surge el discurso que intenta dar coherencia a los hechos y datos que contextualizan al sujeto tratado.

Al mismo tiempo, para aproximarnos a su faceta como pedagogo hemos utilizado la *observación directa*, la asistencia a sus clases ha permitido contemplar y analizar su metodología, así como la *observación participante*, en cuyo caso participo y experimento en sus clases a la vez que formo parte de la acción que deseo observar y analizar.

Estas y otras observaciones han sido volcadas en un *cuaderno de campo* que incluye, por un lado, anotaciones en relación a las observaciones, a las experiencias subjetivas que se han producido en la investigación (dudas, elementos de relevancia, interpretaciones intuitivas, percepciones subjetivas y experiencia emocional) y por otro lado, contiene un registro audiovisual de fotografías (personales y en su estudio), grabaciones de audio (el desarrollo de su clase o la visita a los museos) y video (en su estudio). Se han adjuntado también reflexiones que han sido contrastadas con el maestro para verificar su significado.

Es importante subrayar, las consultas realizadas en otros ámbitos artísticos y concretamente en estudios relacionados con el teatro, la pintura, escultura, escenografía o figurinismo, por ser de suma importancia para establecer analogías con su mundo escénico de la danza y la coreografía. También, dicha investigación ha permitido definir su personalidad multifacética y contextualizar sus referentes e influencias directas e indirectas además de solventar algunos de los vacíos interpretativos existentes en relación a su persona como creador.

En una última parte, el estudio se acoge al *método iconográfico* como línea metodológica que proviene de la escuela *Aby Warbug*. A través de la reconstrucción de imágenes, fuente importante de información documental, configuramos un Atlas Mnemósyne<sup>6</sup> concebido como un recorrido museístico, en el que se aporta tanto material inédito (fotografías, diseños, bocetos, notas coreográficas, apuntes, etc) como ya publicado. De esta manera, damos relieve al sujeto específico de la investigación caracterizado por su singularidad y distinción.

---

<sup>6</sup> Atlas de imágenes en una sucesión de paneles que constituyen una herramienta interesante para entender la figura de Arnold Taraborrelli.

Conviene resaltar que esta tesis pretende ofrecer respuestas a las cuestiones planteadas pudiendo ser, en un futuro, un punto de partida para sumar y contrastar nuevas evidencias.

### **Estado de la cuestión**

Este trabajo de investigación abre, en cierta medida, una primera línea de investigación, por lo tanto, es inédito. Para su elaboración ha sido necesario consultar numerosas fuentes documentales así como las audiovisuales existentes, algunas de ellas no exentas de dificultades y con evidentes contradicciones, otras sin embargo han resultado ser grandes hallazgos.

En el entorno educativo e investigador en nuestro país, las publicaciones específicas de textos sobre la figura de Arnold Taraborrelli son escasas, tan solo en algunas tesis doctorales los investigadores aluden brevemente a su persona, trayectoria u obra, igualmente sucede como excepción con el Trabajo Fin de Master de Eva Boucherite titulado *Representaciones plásticas de Arnold Taraborrelli. Pintor de movimiento* realizado en el 2012.

Existen, no obstante, críticas, entrevistas, reseñas de periódico y revistas, cartelera, programas de mano e incluso filmaciones, premios u homenajes, que bien están dedicados a la figura de Taraborrelli o por el contrario simplemente se le cita. Sin distinción, se han recopilado para proceder al desarrollo de esta investigación.

Muchas lagunas han sido solventadas gracias a la generosidad de Taraborrelli, testimonio esencial para ir conformando un corpus teórico aceptado. Las entrevistas personales realizadas al maestro nos han permitido primeramente aportar datos biográficos y estructurar su recorrido artístico y profesional contrastando datos y aportando fidelidad al discurso, por otro lado, han facilitado la conceptualización de su

metodología y desvelado datos de su universo creativo sin restricciones. Junto a la cesión de su material personal y artístico, imprescindible para el desarrollo de esta tesis doctoral, estructuramos una bibliografía específica testimonial.

Una de las carencias más evidentes ha sido la falta de documentación escrita sobre su metodología aunque las conversaciones mantenidas con el maestro y la asistencia continuada a sus clases, sobre todo en su último año de docencia, han sido clave para abordar esta cuestión. De igual manera, nos hemos encontrado con dificultades a la hora de rastrear información que aludiese a su colaboración artística y expediente académico en la actual Tyler School of Arts – Temple of University de Filadelfia así como a diverso material referente a sus primeras colaboraciones artísticas.

A continuación paso a referir las fuentes que nos han permitido componer los pilares fundamentales sobre los que se asienta esta investigación.

Con una intención clara por recuperar las voces de sus maestros en el periodo de su formación artística y entorno académico tanto en Filadelfia como en Nueva York, acudimos a los siguientes escritos específicos, los cuales, han permitido corroborar y contrastar las influencias recibidas en Taraborrelli: la entrevista *Dance and the Sculptor Boris Blai* (1979) y el escrito *Sculptures & Reliefs by Boris Blai* realizados por Robert A. Haller así como la entrevista realizada por Helen Drutt a Rudolf Staffel incluida en la revista *Archives of American Art* (1987). Los libros, *Fundamentos de la danza* por Elfrida Mahler, Ramiro Guerra y José Limón (1982), *La técnica ilustrada de José Limón* por D. Lewis (1994), *Katherin Dunham dancing a life* de J. Aschenbrenner (2002) y *El arte de crear danzas* de Doris Humphrey (1965).

Otras fuentes más genéricas han sido *La danza moderna* de J. Baril (1987), *Historia del ballet y la danza moderna* de A. Abad Carlés (2012), *The Shapes of Change*

–*Imagines of American Dance* de M.B. Siegel (1979), *History of dance. An Interactive Arts Approach* de G. Kassing (2007), *Mi vida* de Isadora Duncan (1980), *Cartas sobre la danza y los ballets* de J.G. Noverre (2004), *La danza sobre la muerte* de A. Dallal (1993) y *El bailarín y la danza* de M. Cunningham y J. Lesschaeve (2009) que han permitido profundizar en las metodologías y perspectivas de trabajo de sus maestros directos y de sus referentes, contextualizarles en una época y corriente artística. De toda esta documentación extraemos aspectos fundamentales y concretos que son aplicados por Taraborrelli en su labor creativa siendo igualmente contrastados con el maestro.

De igual forma, se ha supervisado la historia de compañías profesionales de danza con las que Taraborrelli trabajó como Littlefield's Philadelphia Ballet o Elfrida Mahler and Cía, topándonos con un vacío en la búsqueda de información existente.

Para esclarecer la labor profesional de Taraborrelli en Puerto Rico, acudimos a entrevistar a Elena Gandía por ser bailarina del elenco profesional de los Ballets de San Juan en aquella época y actualmente, amiga de Taraborrelli y residente en España. La entrevista (núm.15) realizada de manera informal y semiestructurada a la bailarina, aporta datos significativos de diversa índole. Además, generosamente cede documentación y fotografías de gran valor a este estudio procedentes de su archivo personal y facilita contactos de antiguos bailarines de los Ballets que permiten recuperar prensa alusiva a la labor de Taraborrelli como coreógrafo. Esta información nos permite cotejar datos y contrastarlos con el propio maestro. Igualmente acudimos al Archivo de la Danza de la Universidad de Puerto Rico para extraer información relativa a Los Ballets de San Juan y a sus creadoras Gilda Navarra y Ana García.

También resulta interesante reconsiderar el artículo de Alberto Naranjo dedicado a Edmundo Ros *Legados, huellas de nuestra presencia en Ibero América* (2011) con el

que verificamos la colaboración de Taraborrelli con dicho artista en Londres y su posterior participación en la televisión londinense junto al productor Milton H. Lehr.

Sus participaciones en cine y televisión han sido rastreadas en varias Productoras, Corporaciones y Fundaciones como The Childrens Film Foundation, Century Films, 20Th Century Fox, EMI-MGM estudios Elstree, Lou Tillman Producciones, Impala Producciones y RTVE.

Con el fin de contextualizar los hechos históricos, políticos y sociales que acontecen a Taraborrelli en su llegada a Madrid y su casi inmediata vinculación con los grupos de teatro independiente del momento, resulta importante señalar las siguientes fuentes: el cuaderno *Documentos sobre el Teatro Independiente Español* coordinado por Fernández Torres (1987), los libros *Discurso teórico y puesta en escena en los años 60: la encrucijada de los "realismos"* (2000) de Cornago Bernal e *Historia de los espectáculos en España* de Amorós y Díez Borque (1999), los volúmenes de *Historia del teatro español. S. XX* de Ruiz Ramón (1984) y Huerta Calvo (1985), los artículos *Teatro Independiente contra Teatro Comercial. Un centenar de Compañías carecen de normativa legal* (1975) y el proyecto *Teatro Independiente en España, 1962-1980* llevado a cabo por el CDT – INAEM. Estas fuentes han permitido contextualizar el teatro del momento, las compañías existentes y los inicios de Taraborrelli en el ámbito teatral.

De igual manera, han servido de apoyo al contexto del recorrido profesional de Taraborrelli por los grupos TEM, TEI, TEC los artículos de Heras, G (1987), Guerenabarrena, J (1988), Lopez, M (1965), Castro, A (2015), Martin, A (1988), Narros, M (1966), Oliva, C (2003), Ordoñez, M (2014), Monleón, J (1970) y Ruffini, F (2001), algunos de ellos revelan datos acerca del trabajo cooperativo de los grupos, de las

metodologías de trabajo utilizadas y de las prácticas escénicas llevadas a cabo por dichos grupos así como de la labor específica de Taraborrelli en los mismos.

Si bien todas estas fuentes permiten la recogida de datos y apreciaciones históricas en torno a la figura a tratar, resultaba necesario consultar la tesis doctoral de Agnieszka Lisowska *Del Teatro Estudio de Madrid (TEM) al Teatro Experimental Independiente (TEI): la independencia del actor* y el artículo de la misma autora *Teatro experimental Independiente (TEI) y el Pequeño Teatro Magallanes hacia la independencia del actor* (2015). Así como imprescindibles son las tesis doctorales tituladas *William Layton en España* (2016) elaborada por Javier Carazo Aguilera junto a su artículo *William Layton, Director de escena en España* (2011), *Aportaciones de William Layton a la creación escénica. Metodología y puesta en escena* con autoría de Juan José Fernández Villanueva (2015) e *Historia de la dirección escénica en España: Miguel Narros* (2016) de Ainhoa Amestoy. Estos estudios de particular utilidad han aportado gran lucidez a la investigación y han ayudado a trazar un paisaje más completo de la situación teatral española de aquellos tiempos, además de proporcionar datos de otros maestros que compartieron proyectos artísticos y pedagógicos con Taraborrelli.

Se ha revisado el mítico libro *¿Por qué? Trampolín del actor* de W. Layton (1990) y el *Manual de teoría y técnica teatral* escrito por J. L. Alonso de Santos (2007) en el que el autor facilita terminología específica del método de Layton, conceptos igualmente adquiridos y empleados en su mayoría por Taraborrelli. Además se repasan los libros *Cómo se comenta una obra de teatro* (2007) de J. L. García Barrientos y *Los espejos del Alma* (2015) dedicado a Andrea D'Odorico, los cuales, conforman un aporte documental riguroso con datos confluyentes a esta investigación.

Apuntar que la entrevista (núm.16) semiestructurada realizada meses antes de su fallecimiento a Elvira Sanz como Catedrática de Movimiento Corporal en la RESAD, facilita información acerca del trabajo corporal que el actor-actriz estaba haciendo en España entre los años 60-70, aporta datos de la influencia de Taraborrelli en ese campo durante esos años y proporciona información de las colaboraciones artísticas y profesionales entre ambos.

A la hora de consignar su paso como pedagogo por determinadas instituciones y escuelas nos hemos encontrado con que apenas existe información registrada. Tan solo alguna prensa diaria recoge en reseñas o apunta brevemente la actividad del maestro en The Ballet Studio en Santiago de Compostela, La Escuela Navarra de Teatro, el Instituto de Interacción Humana y Dinámica Personal en Madrid, el Ballet Nacional de España, el estudio Karen Taft o la Escuela de Danza María de Ávila. Los materiales acerca de seminarios, cursos, master-class, talleres y exposiciones de pintura, por la geografía nacional e internacional, han sido consultados y revisados a través de reseñas de periódicos y revistas, así como de los dossiers diseñados por el propio Taraborrelli para tales fines.

La información relativa al magisterio de Taraborrelli en el Laboratorio Teatral William Layton durante casi 30 años, así como su vinculación a dicha escuela docente privada, ha sido facilitada por el propio maestro y contrastada con fuentes orales, entre las que destaca, una conversación telefónica con Begoña Valle. Han sido un gran aporte los artículos “Laboratorio de William Layton. El peso de la coherencia” (1991) de J. Albeira y “Laboratorio de Teatro William Layton” publicado en la revista *Actores* (2005).



Con respecto al estudio privado y particular de Arnold, toda la documentación necesaria para la investigación ha sido recopilada gracias al maestro, a gran parte de su alumnado y a la observación y experimentación propia.

Para cotejar las colaboraciones de Taraborrelli como maestro transversal en diversos montajes en España, se ha acudido a bibliotecas, al Centro de Documentación de Música y Danza y concretamente al Centro de Documentación Teatral, actualmente fusionados como CDAEM<sup>7</sup>. En el archivo del CDT se ha intentado realizar un seguimiento documental meticuloso. Comentar que se han encontrado datos confusos en cuanto a la catalogación específica de su labor en determinados montajes, ya que existen trabajos en los que participó y sin embargo su nombre no figura en el programa de mano u otras veces, en documentos referidos a un mismo montaje figura su nombre o el de otra persona como responsables de una misma labor. La aportación directa de Taraborrelli ha sido clave para despejar dudas y especificar más la labor de su trabajo.

De igual manera, se ha podido interpretar, a través de las visualizaciones que están registradas en el CDT, los espectáculos en los que Taraborrelli ha participado, comprobando su labor específica y el resultado de sus procesos creativos. Igualmente han sido consultados programas de mano y algunos carteles publicitarios de producciones cuya autoría de diseño corresponde al propio Taraborrelli.

Asimismo, se han consultado publicaciones en revistas digitales especializadas en teatro y artes escénicas para saber más sobre su actividad artística profesional. En ocasiones, la memoria de Taraborrelli no ha permitido dar respuesta a enigmas detectados. Se han consultado las siguientes revistas y semanarios: *Primer Acto*, *Actores*,

---

<sup>7</sup> Bajo la denominación de Centro de Documentación de las Artes Escénicas y Musicales, el CDAEM se regula por la orden CUD/428/2019 de 4 de abril.

*El Público, Pípirijaina, Yorick, Teatro, Blanco y Negro, ADE Teatro, El Cultural, Actualidad Económica, Cambio 16, Acotaciones, La Revista de la Academia-Artes Escénicas, Madrid-Teatro, Babab, Triunfo Digital, Vogue, Teatra, Telva, Por la Danza, El asmrario&Co y The New York Times*, siendo todas ellas de gran ayuda para esta tesis doctoral. Clarificador ha sido el artículo de Ana Isabel Elvira *Arnold Taraborrelli: la danza como catarsis* (2012) en el que aporta datos de interés y fotografías acerca de la trayectoria profesional del maestro.

De gran ayuda ha sido la prensa para localizar la actividad artística de Taraborrelli en los campos de la danza, teatro, ópera, zarzuela y revista, y reseñar la acogida de su labor en los múltiples montajes. Destacan: *El País, ABC, Diario 16, Ya, Mundo Obrero, Hoja del Lunes, Diario de Navarra, Navarra Hoy, Egin, Cultura-Correo de Zamora, La Verdad, Guieiro, Tribuna Ávila, Informaciones, La Vanguardia, Nuevo Diario y Pueblo en España. El Mundo y Suplemento Sabatino* en Puerto Rico.

Paralelamente, para contextualizar las disciplinas artísticas que conforman su personalidad polifacética, se ha desarrollado una amplia bibliografía teórica y crítica acorde al ámbito concreto con el objetivo de establecer analogías y fundamentar conceptos clave desarrollados en Taraborrelli.

En el ámbito de las artes plásticas se han revisado estudios de historia del arte (Gombrich, 2013) y de estética (Tatarkiewicz, 2001 y Venturi, 1978), de métodos iconográficos como los de Warburg y Panofsky, tratados de pintura (Alberti, 1998 y Da Vinci, 2010), manuales de museos (MNRS) o libros generales de arte como *Historia del arte universal de los S.XIX y XX. Vol.2, Pintura y escultura del S.XX* (2003) o *Introducción general al arte* (1996).

Igualmente, algunos de semiótica teatral (Fischer-Lichte, 1999, Ubersfeld, 1993 y Gutiérrez Flórez, 1993) y mitología (Graves, 2009 y Arnand, 2001), incluso el diccionario de símbolos de Cirlot (2008) y manuales específicos de pintores concretos.

Paralelamente, hemos utilizado libros imprescindibles de escenografía y espacio escénico como los escritos por Blázquez Mateos (2016a), (2017) y junto a Esther Merino (2014), pues arrojan cantidad de contenidos y matices de gran ayuda a la investigación de este tema específico. Hemos sumado la tesis *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: (Dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos)* elaborada por Carmen Gómez de la Bandera (2002) y las aportaciones en torno a la escenografía y espacio escénico recogidas en grabaciones sonoras a Martínez Roger en las Jornadas Internacionales de Teatro – Marzo a Escena, Córdoba (2018).

Con el libro *Hildegarde H and her friends*, un hallazgo inesperado, completamos parte de su faceta como ilustrador infantil, material que acompaña el atlas de imágenes en el capítulo cuarto.

Para articular y sustentar la concepción poética de Taraborrelli y describir sus procesos creativos, ha sido determinante su testimonio directo como fuente oral. Articulan este tema estudios como la *Poética* de Aristóteles (2017) cuya estructura formal expuesta con maestría nos ayuda a contextualizar conceptos como la mimesis y la catarsis, G. Bachelard y su visión de la poética de los elementos (2005), M. Eliade con su perspectiva de las aguas acuáticas (1988) y los libros de Blázquez Mateos (2004), (2015), (2016b), autores cuyas aportaciones vinculamos a la imaginación poética de Taraborrelli.

Seguidamente, partimos de estudios preliminares para perfilar el recorrido historiográfico de maestros que preceden a Taraborrelli en el ámbito teatral y que desarrollan también un interés en sus metodologías por el trabajo corporal del intérprete,

ecos que en definitiva calan directa e indirectamente en el maestro. Iniciamos una revisión de tratados de declamación y arte dramático como los de Bastús (1833), Latorre (1839), Capo (1865), Romea (1859), Guerra y Alarcón (1888) o Risso (1892), para proseguir con libros específicos de los teóricos teatrales y maestros del S.XX y con la revisión de los volúmenes *Las raíces históricas del teatro físico en el S. XX* de J. Herrero Muñoz (2013), *El actor en el S.XX* de O. Aslan (1979) y *El arte del actor en el S.XX* de B. Ruiz (2008). También son exploradas varias aportaciones específicas que sobre la escena moderna y el tratamiento y corporalidad del actor en escena escribe J. A. Sánchez.

Más concretamente para abordar el análisis y conceptualización de la metodología de Taraborrelli así como sus aportaciones al trabajo corporal del intérprete, acudimos a la experimentación práctica en sus clases, al alumnado y al propio maestro. A su vez, nos apoyamos en libros específicos de expresión corporal y manuales de entrenamiento corporal para el actor con el fin de contextualizar algunos aspectos y contenidos de su práctica. Algunos materiales consultados fueron los libros de Brozas (2003), Kalmar (2005), Langlade (1984), Ridocci (2009), Dennis (2014), Shinca (2003), Müller (2009) y Garre y Pascual (2009). Apoya la investigación la tesis doctoral de Helena Ferrari titulada *Shinca, Teatro del movimiento* (2014).

Otras fuentes secundarias de técnicas corporales que han ayudado a concretar y delimitar conceptos concretos en el uso del cuerpo para la escena han sido los enfoques de autores como Feldenkrais (2009), Houareau (1984), Alexander (1998), Calais Germain (2006), Laban (1987), Falk (2000) y Duarte (2015). De igual manera, para apoyar la propuesta de Taraborrelli en el uso del instrumento vocal, la palabra y universo sonoro expresivo para el intérprete, recurrimos a las investigaciones de McCallion (1989), Williens (1964) y Ósipovna Knébel (2000).

Un hallazgo revelador que afianza el reconocimiento de su figura en nuestro país es el libro publicado recientemente por el I.N.A.E.M., *Historia de la danza contemporánea en España, Volumen I, De los últimos años de la transición hasta 1992* (2019) en donde Ana I. Elvira Esteban le dedica un apartado al maestro aunque sin aportar nuevos datos a los registrados de antemano. Son claves los documentales *Dos Palmas* (2012) en homenaje a su figura - DVD y el sonoro titulado *En el estudio de Arnold* (2011).

Todas las fuentes citadas han facilitado que la investigación tome solidez aunque en ocasiones, se ha tenido que reelaborar el trabajo debido a la aparición de datos contradictorios, para lo cual ha sido necesario esclarecer y contrastar con las fuentes existentes e incluso indagar allá donde ha sido posible hallar nuevas fuentes. Esta investigación descubre, además, un vasto y riquísimo campo de estudio que, *a priori*, se presenta atractivo como objeto de investigación; tanto por la información inédita que ha sido detectada como por las posibilidades que ofrece a futuros trabajos interdisciplinares.

### **Estructura de la tesis**

Tras la introducción general que pone en contexto la temática y su enfoque, la investigación integra cuatro capítulos con sus respectivas introducciones.

El capítulo primero presenta una retrospectiva de la trayectoria profesional y artística de Arnold Taraborrelli aportando paralelamente datos biográficos. Se inicia, a modo de itinerario, en Filadelfia con la descripción de su entorno familiar, formación escolar y periodo de juventud. Continúa en la ciudad de Nueva York para enmarcar su entorno académico, puntualizar sus primeros trabajos artísticos multidisciplinares y especificar sus maestros influyentes en diversos ámbitos artísticos. Seguidamente, la investigación se centra en Puerto Rico y especifica los primeros trabajos de gran envergadura que realiza Taraborrelli como coreógrafo junto a los Ballets de San Juan,

además de registrar sus primeras exposiciones de pintura. Posteriormente, presenta el desarrollo de su fecunda carrera en televisión en la ciudad de Londres, deteniéndose en Yugoslavia para apuntar sus colaboraciones destacadas y por último, contextualiza la llegada de Taraborrelli a España, país en el que desarrolla una prolífica trayectoria profesional en diversos ámbitos artísticos. Llegado este momento, destaca su vinculación a los grupos de teatro independiente TEM, TEI, TEC, registra sus colaboraciones como maestro transversal en grandes producciones así como su magisterio en instituciones públicas y privadas, y especifica los reconocimientos y homenajes otorgados al maestro hasta la actualidad.

El capítulo segundo está dedicado en gran medida a revelar su amplio universo de lenguajes, reflejo de su vocación interdisciplinar. Para ello, define y describe las facetas artísticas que conforman la poliédrica personalidad de Taraborrelli como perspectivas de identidad relevantes en su práctica artística. Sobresalen primeramente las tres que adquieren mayor supremacía en su trayectoria profesional: la danza y coreografía, la pintura y la concepción del espacio escénico.

En referencia a la danza y la coreografía, la investigación describe su paso de bailarín a coreógrafo, señala las importantes aportaciones que recibe de sus maestros coreógrafos y puntualiza sus referentes más directos, ecos e influencias de los que se nutre e inspira. Se añaden y explican sus notaciones coreográficas y de movimiento.

En segundo lugar, el estudio se centra en la pintura como eje de su vida artística. Por un lado, define su pensamiento pictórico y la importancia que otorga al dibujo como pintor, adjuntamos diseños e ilustraciones, bocetos y carteles. Por otro lado, expone su interés plástico, revela su estética creadora en los museos y cita sus referentes pictóricos

más notables. Igualmente, describe su enfoque del concepto de boceto y de la línea, y analiza el término “pintura kinesis” conceptualizado en su labor creativa.

En tercer lugar, se destaca su faceta vinculada al espacio escénico interpretada desde una clave escenoplástica. Se explica su concepción del espacio destacando conceptos relevantes y se añaden diseños y propuestas abocetadas de escenografías como futuras pinturas escénicas.

Seguidamente, el capítulo describe otras facetas artísticas desarrolladas por Taraborrelli entre las que destacan: la escultura y la artesanía, aquí se citan referentes y se explica la visión de Taraborrelli como escultor de cuerpos. Le sigue el figurinismo y su vinculación a los diseños. La dimensión como maestro-pedagogo en la danza y el teatro. La faceta de un Taraborrelli músico-percusionista enfatizada a través de la pandereta como objeto poetizado. Posteriormente su labor como coquinario de aromas, sabores, colores, formas y texturas en el que se destaca el concepto de bodegón utilizado por el maestro. Y por último, se concluye con la visión de un Taraborrelli humanista contemporáneo que desvela su filosofía de vida y del arte.

El capítulo tercero expone la visión de Taraborrelli acerca del cuerpo del intérprete como instrumento expresivo y plástica rítmica incluyendo otros elementos operativos relevantes. Para ello, primeramente perfila un recorrido historiográfico de maestros precedentes como panorámica internacional transversal, es decir, en una primera parte y en líneas generales, traza la semblanza de los primeros tratados de declamación y su interés en la formación corporal del intérprete a la vez que repasa las aportaciones que teóricos del S.XX han hecho en dicho ámbito. Ello sirve necesariamente como enlace teórico para destacar las contribuciones de los maestros directos de M. Narros, W. Layton y J.C. Plaza como enseñanzas que calan e influyen también en A.Taraborrelli. En una

segunda parte, el capítulo aborda el análisis y fundamentación de su metodología artística e interdisciplinar especificando sus aportaciones más relevantes.

El capítulo cuarto es una mirada al proceso de creación de Taraborrelli y a su concepción poética. Se revelan elementos que articulan su universo creativo: claves estéticas, rasgos de la belleza, concepto de mimesis y fuentes de inspiración vinculadas a la naturaleza, las cuales, permiten a su vez interpretar su vinculación al género del paisaje y la botánica. Concluye con un atlas de la memoria, como acercamiento al método Warburgiano, en el que se presenta un estudio iconográfico sobre la persona y universo artístico de Arnold Taraborrelli. Las aportaciones, algunas inéditas, conforman un recorrido museístico con la intención de despertar en el lector un pensamiento polifónico.

Finalmente, las conclusiones de este trabajo de investigación repasarán las cuestiones iniciales que han ido dando forma a esta tesis. Como ya se ha advertido, la complejidad en muchos de los temas a tratar hace posible que tras las repuestas se generen nuevas preguntas.

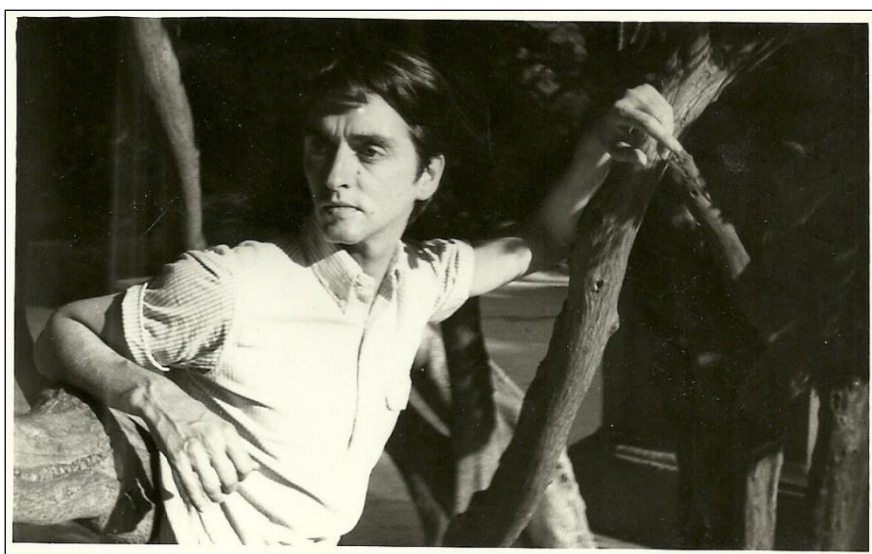
Tras la citada bibliografía junto a las fuentes de archivo a las que hemos tenido acceso, la tesis incluye los anexos que agrupan una parte importante de documentación al estudio:

1. El primer anexo presenta una aproximación a la cronología artística de Taraborrelli.
2. El segundo anexo es un compendio cronológico de las contribuciones artísticas de Taraborrelli en España, estructurado en fichas, se recogen sus colaboraciones junto a las del equipo artístico y técnico en múltiples producciones.



3. El tercero anexo agrupa las entrevistas transcritas realizadas a Arnold Taraborrelli, Elena Gandía y Elvira Sanz.
4. El cuarto anexo especifica los diagramas incluidos en el cuerpo de la tesis.
5. El quinto anexo expone las fuentes documentales iconográficas incluidas en el corpus de la tesis: fotografías, bocetos, dibujos, ilustraciones y frases de texto en el inicio de los capítulos.
6. El sexto anexo incluye copia de la petición de subvención realizada por Arnold al I.N.A.E.M. para el proyecto de la Asociación Cultural “Taraborrelli”, 1987.
7. El séptimo anexo presenta una carta de agradecimiento a su labor docente, 2001.





F.1

*“Don't give your opinions about art and the purpose of life.  
There are of little interest and anyway you can't express them”*

(Evelyn Waugh)

## **CAPÍTULO 1**

### **Configuración del recorrido artístico de Arnold Taraborrelli – espacios de creación y experimentación**

Retrospectiva vital concebida como un itinerario artístico cuyo desarrollo abarca aproximadamente seis décadas. Nos acercamos a los principales lugares y espacios de creación (Filadelfia, Nueva York, Puerto Rico, Londres, Yugoslavia y España) que han inspirado su impecable trayectoria profesional; magistrales aportaciones multifacéticas en diferentes ámbitos.

Sin duda, la labor del maestro es mucho más amplia de lo que muestran los siguientes datos; nuestro objetivo ha sido recopilar sus trabajos artísticos y pedagógicos más relevantes, destacar sus contribuciones al teatro español incluyendo las críticas más significativas a su trabajo creativo y apuntar otras colaboraciones dignas de mención.



## **Capítulo 1. Configuración del recorrido artístico de Arnold Taraborrelli – espacios de creación y experimentación**

### **1.1 Introducción**

---

Afirma Taraborrelli que las variadas costumbres y culturas en contacto con el artista enriquecen a la vez que estimulan su espíritu creativo.

En efecto, teje por lo tanto una relación emocional perdurable con los diferentes espacios y lugares por los que transita y vive, otorgándoles a su vez, de manera intencionada o no, una significación poética determinada.

Algunas veces, esta poética convertida en eco de sí misma aflora en el proceso creativo del artista y es tratada desde nuevas perspectivas, con matices distintos, a través de analogías o metáforas. En definitiva, son aprendizajes que enriquecen a la persona y definen al artista.

Este pensamiento se manifiesta en el acercamiento que hacemos al recorrido artístico del maestro, quien ha pasado periodos de su vida en diferentes lugares alrededor del mundo. Estas influencias y experiencias han conformado un mapa cultural apreciable tanto en su persona como en el desarrollo de sus facetas artísticas, “siempre he dicho que soy ciudadano del mundo no de un sitio. Entonces he sabido que tengo que aprovechar al máximo mi paso por el mundo, por eso he trabajado en Nueva York, Lisboa, Puerto Rico, Yugoslavia, Londres, España claro” (Arribas, 2014, p.492).

Por lo tanto, el siguiente itinerario, perfilado como retrospectiva, permite situar y evaluar la aportación artística de Taraborrelli al mundo del arte así como su contribución a la historia del teatro español durante los años 1962 - 2014.

## 1.2. Filadelfia: orígenes

---

### 1.2.1. Infancia

Arnold Francesco Taraborelli Boucarelli, más conocido como Arnold Taraborrelli, nace el 31 de agosto de 1931 en Filadelfia (Pensilvania).



F.2 Familia Taraborrelli-Boucarelli  
Julio, 1940 (APAT)

Su padre Anunciato Taraborrelli había nacido en 1899 en Guardiagrele, un pueblo italiano en la provincia de Chiete (Italia). Hacia 1920 emigra en busca de trabajo a Filadelfia. Allí se hospeda en una pensión regentada por otra emigrante italiana, Teresa, la madre de su futura esposa, Antonetta Boucarelli. El matrimonio tendrá dos hijos, Roco y Arnold.

El padre trabajó largos años en una refinería estadounidense con consecuencias perniciosas para su salud, de hecho falleció a consecuencia de complicaciones debidas a los gases inhalados. Sus verdaderas pasiones eran la pintura y la artesanía. El sótano de la casa lo tenía habilitado para sus aficiones; elaborar cestas de mimbre, arreglar zapatos, restaurar muebles, fermentar vino, colgar pimientos y bacalao para las conservas, escuchar música, etc. Este fue un espacio significativo para Arnold niño<sup>8</sup> ya que lo concebía como un espacio lúdico donde poder escenificar miles de historias, realizar sus primeros dibujos y dar rienda suelta a su imaginación.

---

<sup>8</sup> Arnold reconoce que siempre estaba en el sótano de la casa entretenido, que jugaba muy poco con los niños en la calle y que eran años en los que su sexualidad empezaba a manifestarse. Revela que de muy joven supo su inclinación sexual y que quizá por esta cuestión, los padres le enviaban durante los veranos a campamentos de marinos y soldados, en los cuales, ni jugaba al fútbol, ni al básquetbol o beisbol, simplemente se dedicaba a realizar tatuajes con sus pinceles y colores a otros niños en la tienda de campaña.

De su padre aprende el cuidado y respeto hacia los materiales artesanales y pictóricos, será quien más le motive a utilizar los pinceles como medio para su expresión y comunicación ya que por esos años le confirman su dislexia.

Su madre, ama de casa y buena cocinera, ejercía una labor incondicional en la educación de los hijos y el cuidado de la casa. Mujer adelantada a su tiempo, amaba el teatro, la música y las artes, durante toda su vida quiso ser actriz. Antonetta ha sido inseparable, cómplice y referente indiscutible en la vida de Arnold, siempre que podía viajaba a visitarle para disfrutar y celebrar con él los éxitos profesionales que le iban aconteciendo.

La infancia de Taraborrelli está repleta de experiencias que le han marcado durante toda su vida. Por inclinación de los padres, él y su hermano Roco son matriculados en un colegio protestante, el “Edgar Allan Poe School”, con el objetivo de que ambos puedan integrarse en la sociedad americana. La Misa como ritual propio acompañada del sonido de un órgano y las canciones británicas ceremoniales son recordadas por Arnold como una experiencia teatral a sumar en su infancia. De la misma manera, recuerda los domingos reservados para asistir en familia a “El Club de los hijos de Italia”, encuentros con otros emigrantes italianos afincados en Filadelfia. Un dato curioso es que ni Arnold ni su hermano Roco llegaron a aprender la lengua italiana.

Roco fallece en el año 2016, habiendo dedicado su vida a la restauración y pintura de viviendas, de hecho su empresa ha sido un gran referente dentro de este campo en Filadelfia. Dos años antes se habían reunido por última vez<sup>9</sup>.

Por otro lado, señalar que la familia vivió en un barrio de inmigrantes irlandeses, lituanos, polacos, italianos y afroamericanos, y que el respeto hacia la igualdad del ser

---

<sup>9</sup> Un dato curioso a sumar es que el sobrino de Arnold, Brandy Taraborrelli, hijo de su hermano Roco, es actualmente un reconocido escritor y biógrafo de celebritis en Florida.

humano sin distinción de etnia, lengua o color fue inculcado a Arnold por su tía Ana (hermana de su madre), una cantante aficionada, divertida, soñadora y enamorada del mundo Hollywoodiense. Arnold revela que fue una persona clave en su infancia<sup>10</sup>, vivía junto a la familia y con ella, el maestro montaba pasos de baile, imitaban juntos a los actores y actrices de las películas más significativas de la época, jugaban a los disfraces, miraban fotografías, leían libros específicos de arte y cine, etc. De manera similar, su abuela es otro referente en su educación; son recordados por el maestro sus altares de santos y velas por toda la casa, los ladrillos calientes colocados en la cama en época de invierno, sus ademanes expresivos o sus historias de nunca acabar. Sin duda, este universo femenino triangular enmarcado en el ambiente familiar es fundamental tanto en su aprendizaje, como en el descubrimiento de su dimensión artística durante la infancia.



F.3 Abuela, madre, tía Ana (APAT)

### 2.2.2. Juventud

En 1950, Taraborrelli se encuentra en Filadelfia terminando sus estudios en el John Bartram High School. Su profesor Neicer Margoles, un docente y también pintor de profesión, fue una de las personas clave en su vida y determinante para el comienzo de su carrera artística. Margoles mostraba una gran pasión por inculcar el arte a sus alumnos y era consciente de las dotes artísticas de Taraborrelli, sabía de su asistencia desde niño a las clases

---

<sup>10</sup> Al maestro le encantaba estar con ella y reconoce que fue una influencia enorme en la formación de su personalidad.



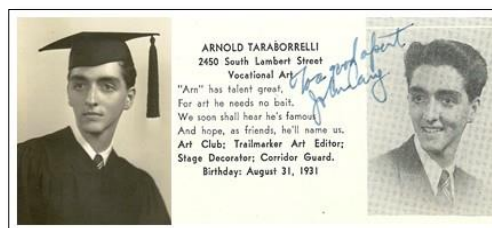
de dibujo y danza, revisaba las pinturas y bocetos que iba realizando y conocía muy bien sus inquietudes y sueños profesionales.

El señor Margoles fue el profesor más tolerante hacia su dislexia y quien le ayudó a conseguir la beca para estudiar meses más tarde en la Tyler School of Arts – Temple of University, la misma Universidad en la que años atrás había estudiado su mentor. Arnold recordando esos años durante nuestra conversación comenta:

Yo quería terminar la enseñanza obligatoria y viajar fuera para estudiar en la Universidad. Menos mal que me concedieron esa beca porque si no, no sé qué hubiera pasado conmigo (...) Margoles sabía que yo era buen material para la escuela de arte y luchó para que me concedieran esa beca (...) era la primera escuela de arte adscrita a una Universidad. (Arribas, 2014, p.494)

En varias ocasiones, Taraborrelli como alumno aventajado en el campo de las artes plásticas, asiste invitado al estudio de pintura de Margoles para trabajar como modelo y formar parte de los trabajos pictóricos que realizaban los alumnos.

En el libro de graduación de Taraborrelli podemos observar las siguientes sugerencias que el profesorado describe: “Arnold Taraborrelli. Vocación artística. Tiene un gran talento, para el arte no necesita cebo. Pronto oiremos que es famoso y esperamos, como amigos, que nos nombre” (APAT).



F.4 Neicer Margoles con Taraborrelli y alumna. Graduación escolar 26 de Junio de 1950. (APAT)

Matriculado en la Universidad, Taraborrelli lleva a cabo un plan de estudios que le permite adquirir un conocimiento del mundo de las artes en completa armonía. Estudia materias como escultura, joyería, barro, madera, teatro, química de pintura, música, historia del arte, construcción de materiales, cerámica, pintura, literatura, danza, etc. Desde el primer año, forma parte de la Compañía de Danza de la Universidad y participa como bailarín en numerosas coreografías y espectáculos que recorren varios de los escenarios del país, “Yo tenía mucho interés por la danza y la Universidad me permitió poder llevarla a cabo” (Arribas, 2014, p.495).

En este tiempo da comienzo su formación académica y formal en la danza cuyo itinerario va en paralelo a sus estudios universitarios de arte<sup>11</sup>. Asiste regularmente a clases de danza clásica con Thomas Cannon, primer bailarín del “Littlefield’s Philadelphia Ballet”<sup>12</sup> quien le propone bailar en varios Shows para las prestigiosas tiendas John Wanamaken durante las navidades. Comienzan sus primeras participaciones como bailarín en algunos montajes junto a Elfrida Mahler<sup>13</sup> (1917-1998) y su Compañía. Esta experiencia sucede antes de que Elfrida decidiera marcharse a Cuba por los años 80 y fundar su Compañía Danza Libre, Taraborrelli comenta su influencia:

Tuve la oportunidad de trabajar como bailarín con una compañía de danza junto a Elfrida Mahler...era bailarina de contemporáneo y con un entrenamiento muy fuerte (...) recuerdo

---

<sup>11</sup> Son años en los que además sucede un acontecimiento bélico que puede truncar la formación académica de Taraborrelli, la guerra de Corea. El maestro es citado para realizar un examen escrito y oral con el objetivo de poder formar parte del ejército estadounidense. En su expediente, los responsables señalan cuatro veces la letra F, algo vergonzoso según Taraborrelli, junto a la palabra “representativo”. Afortunadamente quedó exento.

<sup>12</sup> Caroline Littlefield es maestra de ballet para el Philadelphia Civic Opera. En 1927, la familia Littlefields son contratados por el Philadelphia Grand Opera Company donde su hija Catalina la mayor de cuatro hermanos comienza a coreografiar, Dorothe se convierte en el primer maestro americano en el nuevo School of American Ballet de George Balanchine y Carl sigue sus estudios en ballet. En 1935, se funda el Littlefield Ballet denominado más tarde Littlefield’s Philadelphia Ballet.

<sup>13</sup> El libro *Fundamentos de la danza*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1982, incluye un texto titulado “El lenguaje del movimiento” escrito por Elfrida Mahler junto al de “Leyes de la didáctica y la técnica de la danza moderna” de Ramiro Guerra y “Sobre la danza” por José Limón.

trabajar con ella en piezas que trataban temas sociales (...) ese tipo de coreografías que reivindicaban, denuncian o exponían temas sociales importantes. Eran coreografías con tintes expresionistas y basados en movimientos cotidianos y esto es algo que me influye todavía en mi manera de pensar en los montajes. (Arribas, 2014, p.517)

Durante dos años, Taraborrelli junto a un grupo de estudiantes crean la Revista Universitaria *Gargoyles*, en la cual, informan de los acontecimientos más notables de la Universidad y de los actos y eventos artísticos que se realizan en la misma. En la revista escriben artículos vinculados a las asignaturas que se imparten en la institución educativa y realizan entrevistas a personalidades relevantes dentro del mundo del arte. Taraborrelli forma parte del equipo de redacción.

Transcurridos los primeros años de estudio en la Universidad y continuando con su formación en el campo de la danza, Taraborrelli decide presentar, en diferentes espacios, sus primeras composiciones coreográficas, en las cuales, revela una singular sensibilidad con dotes para la composición, “ellos también daban mucha libertad para la creación y entonces yo empecé ya a diseñar coreografías ahí” (Arribas, 2014, p.521).

En las primeras propuestas coreográficas Taraborrelli ya hace evidente su concepción acerca de la interrelación de las artes para fines artístico-expresivos y reafirma una sólida inclinación hacia la danza y la pintura, dos disciplinas que siempre irán retroalimentándose a lo largo de su carrera artística. Apunta:

Yo empecé a pintar con diez años y luego hice la carrera de Bellas Artes en Estados Unidos pero fue también allí cuando empecé a estudiar baile en la Universidad y para mí no hay ninguna separación entre todo ello... La cosa es que estoy pintando todos los días pero en el aire, con mis alumnos. Todo es lo mismo. De vez en cuando siento nostalgia del olor de los

materiales, óleos, papel, pinceles...Pero tengo gente maravillosa a la que puedo tocar, encima. (Azurmendi, 2010, s.p.)

En su práctica de entrenamiento para el intérprete desarrollada en el capítulo tercero, citamos que para Taraborrelli las sensaciones provocadas por el uso de los diferentes materiales pictóricos se convierten en herramientas que estimulan la imaginación en el desarrollo de su trabajo corporal y le permiten un acercamiento a las calidades de movimiento y al trabajo de diferentes texturas para fines coreográficos.

En 1954 vuelve a participar como bailarín en las coreografías que diseña Thomas Cannon para la ópera *Carmen*, último montaje de Philadelphia La Scala Opera Company<sup>14</sup> y realiza estudios de pintura en la Escuela Museo de Arte Industrial adjunta por entonces al Museo de Arte de Filadelfia. Surgen por entonces sus primeras exposiciones de pintura y escoge como espacio para su presentación, el Graphic Sketch Club<sup>15</sup>.

Hemos de señalar que el vínculo amistoso y artístico que establece con determinados profesores en la Universidad marcará una manera de hacer y entender el arte durante todo el trascurso de su carrera artística.

De ahí que Taraborrelli sea invitado los veranos a Nueva Jersey por su profesor de escultura Boris Blai<sup>16</sup> (1893-1985) para impartir clases de escultura y danza a niños en su

---

<sup>14</sup> Ese mismo año la compañía se fusionó con el Philadelphia Civic Grand Opera Company para formar el Philadelphia Grand Opera Company. Especial para The New York Times, titulado “2 Opera Companies report merger plan” 16 de noviembre del 1954, p. 35.

<sup>15</sup> Escuela de arte libre comunitaria más antigua de América, fundada por Samuel S. Fleisher en 1898, su objetivo: las artes visuales para fomentar la creatividad, la apreciación del arte y la educación.

<sup>16</sup> Nacido en Rusia en 1894, estudió con Aguste Rodin y mostró una gran habilidad artística. El Oak Lane Country Day School lo contrató como su director y miembro de la facultad en 1927. Su trabajo le inspiró para intentar crear una escuela donde el arte era una parte integral del plan de estudios. Uno de sus alumnos Stella Elkins Tyler pertenecía a la clase alta y donó su finca en Melrose Park para que Blais la utilizara en su proyecto. En 1935 fundó y se convirtió en el decano de la Stella Elkins Tyler School of Art, un campus de la Universidad del Temple. En 1948 fundó la fundación Long Beach Isla de las Artes y las Ciencias. Florida Southern College le otorgó el grado honorario de Doctor en Bellas Artes junto a Frank L. Wright. En 1966 fundó la primera escuela de postgrado de arte en Nueva Jersey, el Colegio Boris Blai de Arte Contemporáneo. Recuperado de: <https://library.temple.edu/scrc/boris-blai-personal-papers> (12 de febrero del 2014).

estudio. En la entrevista *Dance and the Sculptor Boris Blai* que realiza Robert A. Haller en 1979 al escultor, evidencia que Blai fundó la Escuela de Arte Tyler en la Universidad del Temple y fue Decano de la misma entre los años 1930-60, que estudió bajo las directrices de Agustine Rodin durante cinco años y que se relacionó con Mary Wigman e Isadora Duncan a quienes dedicó algunas de sus obras (1979)<sup>17</sup>. La escultura y la danza por lo tanto, eran dos disciplinas que convivían en el arte de Blai, conocimientos inculcados en la formación de Taraborrelli.

De su profesor de literatura Hasper Brown, otra influencia importante en su formación de juventud, Taraborrelli comenta:

De él aprendí mucho de lo relacionado con la enseñanza, era muy particular (...) nos llevaba al jardín y encima de un árbol recibíamos clases de poesía, ese tipo de cosas ¿no? (...) me hablaba de la brujería del teatro, de la magia...y eso me influyó muchísimo. Y sobre todo su manera de dar clase. (Arribas, 2014, p.496)

Taraborrelli también hace uso de la “magia” en su enseñanza, junto a la ironía y el humor conforma un juego que le sirve, como herramienta pedagógica, para el trabajo corporal con el intérprete.

Y de igual manera, subrayamos la influencia del artesano y ceramista Rudolf Staffel. Sus técnicas de vidrio soplado, el estudio de la cerámica, la arcilla, el gres esmaltado más figurativo, la influencia del arte chino y precolombino fueron contenidos estudiados por Taraborrelli dentro de la asignatura que Staffel impartía. Es interesante la entrevista realizada por Helen Drutt el 17 de agosto de 1987 para la revista *Archives of American Art* en donde

---

<sup>17</sup> Esta entrevista fue realizada al escultor el 15 de febrero de 1979 en Filadelfia. Recuperado de: [http://www.roberthaller.com/html/on\\_dance.html](http://www.roberthaller.com/html/on_dance.html) (25 de febrero del 2014). El mismo autor, Robert Haller, muestra en una publicación titulada *Sculptures & Reliefs by Boris Blai* fotografías de la obra del escultor.

Staffel llamado un “acuarelista en arcilla” hace un recorrido desde su infancia pasando por toda la formación recibida como artista, su filosofía de enseñanza y la colaboración en la Tyler School of Arts hasta el desarrollo de su propio trabajo, la porcelana y la luz, y sus técnicas<sup>18</sup>. Taraborrelli decidirá escoger la cerámica y la pintura como especialidad en su último año de carrera universitaria, lo que nos muestra una motivación hacia esas disciplinas posiblemente estimuladas por dicho profesor.

Así mismo, de su profesor de Historia del Arte, Gundershimer<sup>19</sup>, Taraborrelli sostiene la idea de que “le fomentó un interés de por vida en la sensibilidad y la apreciación de la importancia de la producción artística como una forma fundamental histórica y cultural de la expresión humana y la comunicación”<sup>20</sup>.

Con 22 años, Taraborrelli se gradúa en Arte por la Tyler School of Arts – Temple of University. De su etapa universitaria resume:

Esos cuatro años para mí fueron los más importantes de mi vida (...) todavía estoy utilizando cosas que me enseñaron y que aprendí allí. Y esos nombres como Hasper Brown y Rudy Staffel, mi profesor de cerámica, me acompañan siempre (...) siempre he pensado en escribirles (...) y dar las gracias a la Tyler School of Arts por lo que han hecho, yo soy un hecho de ellos. (Arribas, 2014, p.520)

Seguidamente, Taraborrelli decide mudarse a Nueva York para estudiar con el amigo de Boris Blai, el bailarín y coreógrafo José Limón.

---

<sup>18</sup> Entrevista de historia oral con Rudolf Staffel. Archivos de Arte Americano. Recuperado de: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-rudolf-staffel-13047> (3 de abril de 2014). Parte de la obra del autor puede verse en el Museo de Arte de Filadelfia. Recuperado de: <http://www.philamuseum.org/collections/results.html?searchTxt=&bSuggest=1&searchNameID=16648> (25 de marzo del 2014).

<sup>19</sup> Taraborrelli tan solo recuerda el primer apellido del profesor y la Tyler School of Arts – Temple of University no ha logrado facilitarnos información acerca de su persona por un vacío existente en el registro.

<sup>20</sup> Reflexión que aporta Taraborrelli en uno de nuestros paseos, (17 de junio del 2016).

### 1.3. El salto a Nueva York

---

Durante su adolescencia, Taraborrelli visita en varias ocasiones la ciudad de Nueva York y gracias a John Walowich, hermano de su mejor amigo, comienza a conocer a artistas del mundo del musical. John, un músico y pianista profesional, será quien le aporte los primeros contactos profesionales para los años posteriores. Durante sus viajes a “la ciudad que nunca duerme”, se inicia en las lecturas sobre Thuman Capote y Gore Vidal, brota un fanatismo por Jean Cocteau, Fellini, y denota una gran influencia de los pintores expresionistas-abstractos de quienes copiará posteriormente sus cuadros como ejercicio de entrenamiento.

La ciudad neoyorkina, cuya influencia artística y cultural es de las más importantes del mundo, se convierte para Taraborrelli en un lugar de investigación artística a la vez que desarrolla una floreciente vida intelectual.

Primeramente se afilia al sindicato de actores neoyorquino “Actors' Equity Association”<sup>21</sup> y realiza dos giras de shows de Broadway, *Annie Get Your Gun* y *Brigadoon*, como bailarín y cantante.

De inmediato consigue trabajo para una agencia de publicidad cuyo cometido estaba orientado hacia el dibujo y los diseños artísticos publicitarios. Dada la originalidad y creatividad que reflejan sus trabajos ve incrementado su salario, lo que le permite continuar en activo y completar su formación artística como pintor y bailarín con prestigiosos artistas y maestros del momento.

---

<sup>21</sup> Fundada en 1913, es el sindicato de trabajadores de EE. UU. Fomenta el arte del teatro en vivo como un componente esencial de la sociedad y hace avanzar las carreras de sus afiliados, negociando salarios, mejorando las condiciones de trabajo y brindando una amplia gama de beneficios, que incluyen planes de salud y pensiones. Ampliar información en <https://www.actorsequity.org/aboutequity/> (23 de noviembre del 2016).

Un ejemplo de ello será la asistencia a clases de pintura en la escuela particular de arte de Hans Hoffman<sup>22</sup> (1880-1966), “uno de los pintores europeos que más influyen en los artistas norteamericanos, introduciendo en el país el expresionismo germánico, con el sello del lirismo y el colorismo musicalista muniqués, del <Der Blaue Reiter>, y la impronta vitalista y casi brutal de Nolde y el <Die Brücke>” (Preckler, 2003, p.275). La huella de los autores fauvistas, cubistas y la pintura de acción como modalidad del expresionismo abstracto dejan una impronta en el maestro. Despierta su admiración por Franz Kline y de Kooning, entre otros, siendo los trazos dinámicos, vigorosos, rápidos y enérgicos de las pinturas, fuente de inspiración para sus creaciones posteriores. Así mismo, el MOMA se convierte en un espacio de referencia y creación artística para su vida.

Pasados los meses de su estancia en Nueva York, participa como figurante, por cinco dólares, en las temporadas de The Metropolitan Opera a la vez que comienza a recibir clases de danza con prestigiosos coreógrafos, “por las tardes, todos los días tenía clases de danza” (Arribas, 2014, p.495). Citamos a continuación sus maestros más destacados en este tiempo:

Primeramente José Limón (1908-1972), dotado coreógrafo y bailarín de notable presencia. En un principio también atraído por la pintura, convierte la danza en reflejo de su propia interioridad para poder expresarse a través del movimiento. Limón recibe formación con Doris Humphrey y Charles Weidman, siendo la primera quien le convence de que “cada bailarín puede llegar a ser un instrumento único, distinto a todos los demás, y de que sólo él debe encontrar en sí mismo su propia danza” (Baril, 1987, p.122). Limón que comprende la validez de este consejo, lo aplica durante su carrera como coreógrafo al igual que

---

<sup>22</sup> En 1933 inauguró una escuela de arte en Nueva York hasta que en 1958 decide dedicarse a la pintura y a su propio trabajo creativo. Hoffman recibió influencias del fauvismo, cubismo y expresionismo alemán. Muchos pintores del expresionismo abstracto acudieron a sus clases como Jackson Pollock, Mark Rothko.



Taraborrelli en su metodología con los intérpretes. Limón creó una gramática específica para el bailarín, en particular se dice que,

Los hombres reaccionaban con más interés a la forma de bailar de José porque en ella encontraban libertad, pasión y fuerza masculina, lo que les permitía escapar al destino tan limitante de Partenaire de ballet y encontrar una profundidad que estaba ausente en la mayoría de los espectáculos de Broad-way (la otra alternativa). (Lewis, 1994, p.16)

Para Taraborrelli asistir a sus clases suponía otra manera diferente de trabajar el cuerpo; más libre, creativa y personal.

Seguidamente Katherine Dunham<sup>23</sup> (1909-2006), quien formuló nuevos enfoques revolucionarios y fundó la primera compañía afro-americana de danza. La coreógrafa creó un nuevo tipo de movimiento que influyó de manera directa en futuros artistas como Alvin Ailey y el propio Taraborrelli, ya que “exploró la mezcla del baile africano, europeo, afrocaribeño y danza americana. Su técnica tenía como premisa sacar los sentimientos relativos al hombre, implicaba la fusión de estilos de baile poli rítmicos en continuo movimiento” (Kassing, 2007, p.210).

Joyce Aschenbrenner en el libro *Katherin Dunham dancing a life* examina las contribuciones de la bailarina-coreógrafa como pionera a la antropología de la danza, su influencia desde su campo de estudio a la danza moderna y su compromiso hacia una sociedad humanizada a través de las artes (2002, pp.82-90).

---

<sup>23</sup>Bailarina, coreógrafa, profesora y directora americana. Estudió antropología y en sus investigaciones exploró la mezcla de diferentes bailes. Creó un estilo de baile que implicó un torso suelto, una columna vertebral flexible, la pelvis articulada y un aislamiento de las extremidades.

Taraborrelli continúa su formación con la alumna, discípula y colaboradora de Mary Wigman, la coreógrafa Hanya Holm<sup>24</sup> (1893-1992). Sus principios están próximos a los de su mentora y a los de Laban. Para Holm,

La forma característica de la danza en el espacio está animada por las fuerzas centrífugas y centrípetas. Los movimientos creados a partir de estas directrices traducen tanto el estado físico como el estado emotivo del bailarín, utilizando una serie de movimientos (horizontales, verticales, curvos) que se dibujan en el espacio. (Baril, 1987, p.141)

Según comenta Gayle Kassing en su libro *History of dance. An Interactive Arts Approach* una vez que Holm reside en Nueva York divulgando el estilo de Wigman, por evitar tensiones entre Alemania y EEUU cambia el nombre de la escuela *Wigman School* por *Hanya Holm Studio* y más tarde por *Hanya Holm School of the dance*, la autora apunta que Holm en sus clases “enseñó anatomía, la euritmia de Dalcroze, improvisación y Labanotación” (Kassing, 2007, p.208).

Junto a Hanya Holm, Taraborrelli asiste a las clases de la bailarina africana Pearl Primus (1919-1994), bailarina, coreógrafa y antropóloga trinitense, llamada la abuela de la danza afroamericana. Su trabajo se caracterizaba por la velocidad, ritmos intensos y saltos.

Con Matt Mattox<sup>25</sup>, bailarín y coreógrafo especializado en musicales de Broadway, Taraborrelli estudia danza jazz o su denominado “freestyle dancing”. Mattox toma el

---

<sup>24</sup> Hanya Holm se diploma en el Instituto Jacques Dalcroze y posteriormente emprende su carrera de bailarina junto a Mary Wigman. En 1931, se instala en Nueva York y crea escuela.

<sup>25</sup> Nacido en Berlín y tras su paso por la Folkwang Schule, estudia con el matrimonio Gsovsky incorporándose más tarde a la ópera de Berlín dirigida por su profesora Tatiana Gsovsky. Posteriormente es contratado como bailarín y coreógrafo de la compañía de Montecarlo pasa a ser *maitre* de ballet en el Theatre du Châtelet y en Estudio Wacker. De Nueva York viaja a México para ser profesor e integrante de la compañía de Ballet Clásico de México además de crear escuela.

concepto de fluido y la danza jazz teatral de su profesor Jack Cole para combinarlo con el estudio profundo del ballet y crear un estilo de danza propio con técnica detallada y pulida.

Otros estilos de danza explorados por Taraborrelli en la ciudad neoyorquina fueron los bailes hindúes o el flamenco y baile español con la llamada Mary Maggie. Igualmente destacamos su asistencia habitual a encuentros de Góspel Song, con respecto a estas reuniones comenta:

Yo aprendí bastante con la gente marginal de Nueva York, sobre todo con los negros. Bailaba con ellos en grupo y les acompañaba a la iglesia los sábados por la noche para oír su maravillosa música y participar en toda la catarsis emocional que produce ver a esa gente cantando y disfrutando enormemente con su dolor” (Vizcaíno, 1996, p.48).

La danza clásica es abordada por Taraborrelli en el estudio de Marta Graham (1894-1991), junto a ella y con sus discípulos aprende su técnica, uno de los principales fundamentos de la danza moderna. Graham estudió en la Denishawn School of Dancing and Related Art en Los Angeles, escuela de Ruth St. Denis y Ted Shawn. Aunque bailó con la compañía de ambos, en 1923 la abandona con el objetivo de buscar un nuevo lenguaje y una forma diferente de bailar.

Graham ha sido considerada el pilar referencial para muchos coreógrafos incluido Taraborrelli. Como dato curioso a señalar, el maestro tenía ubicada a la entrada de su estudio personal una gran fotografía de Graham correspondiente a la obra “Letter to the world” (1940) realizada por la artista americana Bárbara Morgan.

De Graham, Taraborrelli pasa a estudiar danza clásica con el maestro ruso Fedor Lensky<sup>26</sup> (1908-sf) cuando en Nueva York en los años 50 se establece la International Dance

---

<sup>26</sup> Es de interés el artículo de Antonio Heras titulado *Fedor Lensky: un maestro de profesionales* incluido en Cuadernos CENIDI-DANZA José Limón, num 22, 1990, pp. 57-59.

School en el famoso Carnegie Hall, sede también de la American Academy of Dramatic Arts donde casualmente estudió años antes William Layton.

Lensky que había estudiado en Essen con la Folkwang University of the Arts, fundada por el director de ópera Rudolf Schulz-Dornburg y el coreógrafo Kurt Jooss, era partidario del sentido plástico de la danza y encontró la entereza del ser humano en pleno diálogo con la naturaleza (Heras, 1990:58). Mantenía muy presente en sus clases uno de los principios que le fue inculcado, “fomentar la colaboración de las artes”, esta regla, en cierta medida, acentuó en Taraborrelli su visión global e interdisciplinar del arte.

En un momento dado, Lensky convoca una audición para bailarines que deseen formar parte de su compañía y viajar con un nuevo proyecto artístico<sup>27</sup> a Puerto Rico. Taraborrelli se presenta a las pruebas como bailarín aspirante y es seleccionado por el equipo de profesionales y productores para formar parte del elenco profesional. Este hecho, determinó que Taraborrelli abandonase el campo laboral de la publicidad y su formación dancística con los grandes maestros de la danza del momento.

Curiosamente deducimos que Taraborrelli, durante su estancia en Nueva York, apenas más de un año, no llega a profundizar con exhaustividad en las técnicas o métodos de los coreógrafos con los que recibe clases, él mismo reconoce que “como artista estaba inquieto y en constante búsqueda creativa, en seguida sentía la necesidad de encontrar nuevos horizontes, otros terrenos que explorar, con diferentes experiencias e inspiraciones”<sup>28</sup>. Sin embargo, y como bien recoge el artículo *Arnold Taraborrelli. La danza*

---

<sup>27</sup> Según Taraborrelli era un espectáculo de Can-Can.

<sup>28</sup> Esta afirmación de Taraborrelli que refleja a un artista inquieto, sediento de conocimiento y experiencias, es recogida fielmente durante una conversación relativa a su estancia artística en Nueva York.

como *catarsis*, el maestro en ese tiempo afianza su interés hacia una nueva manera de entender la danza y el movimiento:

Durante esos años investigué mucho sobre los bailes étnicos porque era gente que bailaba por algo, para manifestar su dolor, su alegría, o que llueve, o que crecen las plantas, o la preparación de una guerra. Esto me parecía muy excitante. Bailar por bailar es un campo por el que yo tengo mucho respeto, pero no me interesa tanto. Te dice más bailar por una razón. Yo creo que es por eso que tengo tanto interés por el teatro. (Elvira, 2012, p.86)

Es indudable que las enseñanzas recibidas por los diferentes coreógrafos ejercen una gran influencia en el desarrollo de su trabajo posterior. A mediados de los años 50 Taraborrelli viaja a Puerto Rico y deja Nueva York, ciudad a la que nunca ha regresado.

#### **1.4. El color del caribe: Puerto Rico**

---

En 1955 Taraborrelli traslada su residencia a Puerto Rico y se instala en San Juan, en la calle San Sebastián 272<sup>29</sup>. Desarrolla en la capital el proyecto de su maestro Lensky y poco tiempo después, le llega la oportunidad de trabajar como coreógrafo para la Televisión. Este fue el motivo principal por el que decide quedarse en el archipiélago donde comienza una nueva e intensa etapa creativa que durará aproximadamente cinco años.

El ritmo de trabajo vertiginoso y frenético que supone la televisión como medio de comunicación obliga a Taraborrelli a permanecer en un constante proceso creativo. Realiza semanalmente Shows, Performances y varios actos para las “Night Club”. Junto a la bailarina Rita Tanno<sup>30</sup> forma un “pax de deus” y coreografía una gran cantidad de números para la

---

<sup>29</sup> En su casa vive con un canario blanco llamado Suzuki.

<sup>30</sup> Cantante y bailarina puertorriqueña. Participó en musicales como *Pal Joey* (1952) y *Almost crazy* (1955) entre otros y en películas como *Counterplot*. Viajó a Australia para interpretar a Anita en una nueva versión de

televisión puertorriqueña. Nina Lejet<sup>31</sup> sería la responsable del diseño escenográfico en los programas de televisión aunque en varias ocasiones, Taraborrelli asume esa labor artística.

Más tarde, participa en una versión para televisión de *El Mago de Oz* interpretando el papel de Espantapájaros y coreografiando todas las danzas y números musicales. Durante este tiempo, lleva a cabo el diseño de las coreografías y la ambientación para múltiples espectáculos de Revista además de colaborar en anuncios publicitarios como por ejemplo el que realiza para la Compañía Eastern Airlines, “vuelos directos para ciudadanos estadounidenses que quieran acercarse a la preciosa isla en cinco horas” (APAT).

Las colaboraciones en Televisión, permiten a Taraborrelli conocer figuras internacionales y de renombre que como invitados asisten a los programas de la cadena, muchos llegan desde España como Lola Flores, Carmen Amaya, los cómicos de Zarzuela Paquito, Juanito y María Jesús, los padres Gabi, Fofito y Milikito o Mercedes León y Albano Zúñiga, artistas que despiertan en nuestro maestro un gran interés y curiosidad por España y su cultura.

#### **1.4.1. Los Ballets de San Juan**

El nombre de Arnold Taraborrelli comienza a ser conocido, como coreógrafo y artista, dentro del ámbito del espectáculo y la cultura. A un año de su llegada a la isla, le llega la oportunidad de colaborar con el ballet más prestigioso del momento en Puerto Rico, Los Ballets de San Juan<sup>32</sup>.

---

*West side story* para el Princess Theatre (Melbourne, 1960) y el Tivoli Theatre (Sydney, 1961), ambos bajo la dirección de Joe Calvan.

<sup>31</sup> Nina Lejet, supo definir una potente creación escenográfica en la vertiente puertorriqueña de la expresión teatral. Destacan sus bocetos para *El milagro* (1961), drama absurdo de Manuel Méndez Ballester y *Otello* para la Agrupación Puertorriqueña de Teatro Lírico (APTEL).

<sup>32</sup> Fundado con el fin de desarrollar el arte de la danza en Puerto Rico, utilizando como vehículo el desarrollo de bailarines, coreógrafos y maestros de baile; fomentando la afición del público puertorriqueño hacia el arte de la danza. Ampliar información en: <http://www.balletsdesanjuan.org/nuestrahistoria/historia/index.html>

Según comenta Elena Gandía, una de las primeras bailarinas del ballet:

La Compañía profesional de Ballet se fundó en 1954 por sus directoras y hermanas Gilda Navarra y Ana García. Ambas solían invitar a algunas de las grandes figuras del mundo del ballet, no solamente para bailar como artistas con la compañía sino también para compartir sus conocimientos, impartir clases magistrales y coreografiar. (Gandía, 2015, p.603)

Desde los inicios del ballet hasta la llegada de nuestro maestro y su posterior partida fueron invitados por la Compañía, según Gandía, los artistas que a continuación citamos:

- En 1954, Pepe Montes, bailarín y coreógrafo español. Montó *Escuela de baile* para la compañía y bailó como pareja con Gilda Navarra.
- En 1955, Alicia Alonso, bailó *Giselle* junto a Royes Fernández.
- En **1956**, Pedro Lorca, integrante de la compañía de Rosario, España.

Ernesto González artista invitado para bailar *Juan Bobo* y *La bruja de Loíza*.

**Arnold Taraborrelli como bailarín, escenógrafo, maestro y coreógrafo. Colaboración que mantuvo hasta 1960.**

- En 1961, Frederic Franklin, director del Ballet Nacional de Washington.
- En 1962, Lupe Serrano y Royes Fernández, bailarines del American Ballet Theatre.

Taraborrelli aborda la labor de maestro y coreógrafo tanto en la escuela de danza del propio ballet, como en los espectáculos artísticos de la Compañía, y en ocasiones, colabora como escenógrafo y figurinista.

Tanto Ana como Gilda (directoras de la compañía), según explica Taraborrelli, determinaron desde un principio seguir ampliando su repertorio de bailes inspirados en motivos típicamente puertorriqueños, con el fin de variar cada año su programa para los Festivales de Teatro.

Lo cierto es que cuando el maestro se incorpora a los Ballets de San Juan, la danza clásica académica que lo definía,

...toma un giro hacia nuevas experimentaciones, se produce un cambio en el planteamiento del tipo de movimientos que serán más amplios, fluidos y abiertos para el cuerpo del bailarín y su relación con el espacio, incorpora desplazamientos y la utilización del suelo como herramienta expresiva. (Gandía, 2015, p.604)

Sin duda, la influencia neoyorquina en Taraborrelli aflora en el desarrollo de su trabajo artístico y modifica la forma y el enfoque en las piezas del ballet puertorriqueño.

A su vez, las temáticas a las que recurrió para las propuestas coreográficas eran tomadas de la realidad histórico-social del momento y de las costumbres puertorriqueñas, dando como resultado, originales y novedosos diseños estéticos de composición global. Así lo recuerda el maestro:

Puerto Rico fue una oportunidad más para hacer algo novedoso, a un nivel más serio menos comercial, para abrirme otras puertas a mí mismo, creativamente estaban muy abiertos a lo que les fuese proponiendo y era un ballet de gente joven. De espejo los Festivales de Casals, fue muy importante. (Arribas, 2014, p.525)

Hemos de señalar que los trabajos que realizó Taraborrelli para Los Ballets de San Juan estuvieron presentes en varias ocasiones en el Festival Casals celebrado en el Teatro Tapia, San Juan - Puerto Rico. Este Festival fue fundado en 1956 por el chelista y compositor Pablo Casals como director musical y Alexander Schneider como asistente musical. Acogía en todas sus celebraciones a numerosos artistas internacionales y a grandes directores de orquesta como Leonard Bernstein, Mstislav Rostropovich, Yehudi Menuhin, Eugene Ormandy o Krzysztof Penderecki entre otros muchos<sup>33</sup>. Los carteles publicitarios para el

---

<sup>33</sup> Recuperado de: <http://www.paucasals.org/?idIdioma=es&idSeccion=-PAU-CASALS-cronologia&id=5> (8 de mayo del 2014).



Ballet fueron diseñados por el cartelista, pintor, grabador, muralista y dibujante Lorenzo Homar Gelabert<sup>34</sup> (1913-2004).

Uno de los procesos creativos más completos y enriquecedores que recuerda Taraborrelli para el ballet fue *Diseños y Mecanismos*. En él, asumió la labor del diseño de figurines, el diseño y realización de vestuario (pintado a mano) más el diseño coreográfico.



F.5 Taraborrelli junto al Ballet (APAT)

En el siguiente inventario, señalamos las colaboraciones de Taraborrelli con el Ballet acompañadas de los datos<sup>35</sup> rastreados:

AÑO	OBRA	TARABORRELLI
1958-59	Los siguientes tres Ballets fueron incluidos en el repertorio de la Compañía.  <i>Persianas Murmurantes</i>  <i>Diseños y Mecanismos</i> Ballet Sinfónico moderno de conceptos puramente abstractos.  <i>Suite de Juventud</i>	Coreógrafo  Coreógrafo Escenógrafo Figurinista  Coreógrafo Escenógrafo Figurinista
1960-61	<i>Tientos</i> Tiento de queja, tiento de pena, tiento de alegría...  <i>Ingenioso El Coloso 1750</i>  <i>Suites de Cascanueces</i> Ballet clásico en tres escenas y una coda: En el Reino de las Flores, En el Reino de la Nieve, En el Reino de los Dulces.	Escenógrafo Figurinista  Coreógrafo  Cortina diseñada y ejecutada por Taraborrelli

Diagrama 1. Colaboraciones de Arnold Taraborrelli con los Ballets de San Juan, Puerto Rico.

<sup>34</sup> L. Homar Gelabert diseñó diez carteles para el Festival Casals (1957, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1982, 1985, 1989 y 1996) y también las escenografías y vestuario de *Las fiestas de Juan Bobo* (1959) y *Urayodn* (1961) para los Ballets de San Juan.

<sup>35</sup> Información extraída de los programas de mano facilitados por el maestro siendo a su vez datos contrastados con la bailarina Elena Gandía (APAT).

Apuntar que durante su estancia en la isla y paralelamente a sus trabajos artísticos con el ballet y la televisión, Taraborrelli alquila un espacio como estudio de trabajo para desarrollar sus facetas artísticas vinculadas a las artes plásticas; la pintura y la escultura. Y realiza dos exposiciones<sup>36</sup> que engloban 80 obras, la primera en “los estudios de Don Roberto” (1959) y la segunda en el Museo de la Universidad de Puerto Rico (1961), algunas de las obras figuraron en colecciones privadas. Para la exposición en los estudios de Don Roberto (del 11 de diciembre al 15 de enero de 1959), Taraborrelli presenta 51 obras entre oleos, esmaltes, collages, gouaches, construcciones y bloques de madera.

Los títulos de las obras eran los siguientes:

1. Esmalte (2): Enamel I, Enamel II.
2. Óleo (15): Gallop in “F”, Figure, August, Counter Point, Pavanne, Parallel Plus, Fugue, Untitled, Sonic, Patterns plus 5, Heat Wave, Dancing Figures, Parade, Patterns Minus, Little Stone.
3. Collage (12): Gold Construction, Construction-15, Construction-16, Diagonal Force-1, Diagonal Force-2, Gols Song-1, Gold Song-2, Kites, Palate Patterns-1, Palate Patterns-2, Connections, Fish.
4. Gouache (13): Spring, Owl, Sky Cathedral, Transition, Stop 10<sup>1/2</sup>, Pendalum Ocean Swell, Surge, Still Life, Collision, Break-away, Study, Persian Rug.
5. Construcciones (6): Mother and Child, La Bruja, Fallen Angel, Construction, Something Maker, Three Forms Plus.
6. Wood Block (3): Storm Over Yellow Lake, Drawing 1, Drawing 2.

---

<sup>36</sup> Los datos reflejados en relación a las obras de Taraborrelli han sido extraídos de los programas de mano de ambas exposiciones (APAT).

Para la exposición en el Museo de la Universidad (1961), Taraborrelli presenta 29 obras pictóricas cuyos títulos eran los siguientes: Canciones de la tierra (12 lienzos), Sonidos de calor (Cortesía de los Sres. B. Pashelinsky), Pulso, Laguna anaranjada, Paseo nocturno, Sonido nocturno, Primavera, Poema africano, Muchacho con cometa japonesa, Nocturno esquemático, Por la tarde, Estudio, Construcción (Cortesía de los Sres. B. Pashelinsky), Chiringas, La roca, Dos figuras en la forma de un beso, Retablo, Las olas.

Transcurren cinco años desde su llegada a la isla y Taraborrelli comienza a pensar en viajar a Europa con intención de ampliar sus expectativas artísticas. Casualmente, un día recibe una llamada telefónica de Milton H. Lehr (1918-2009) director, productor y escritor, invitándole a trabajar en un proyecto personal en Inglaterra. Este es el motivo por el que Taraborrelli decide abandonar la isla caribeña y partir rumbo a Londres.

### **1.5. Los pies en Europa: Londres**

---

A principios de los años 60, Taraborrelli llega a Londres y emprende, gracias a Milton H. Lehr, una agitada y fructífera actividad creativa, concretamente en el campo de la televisión con proyección europea y estadounidense.

Por esa época, Edmundo Ros (1920-2011) y su orquesta deciden grabar las melodías musicales de Broadway adaptadas a los ritmos latinos del mambo, rumba, samba, chachachá, bolero, merengue, guaracha, conga, tango y joropo venezolano, sin descartar temas europeos y norteamericanos de moda pero adaptados a su estilo orquestal.

Según narra Alberto Naranjo en un artículo del 1 de noviembre del 2011 dedicado a Edmundo Ros en *Legados, huellas de nuestra presencia en Ibero América*<sup>37</sup>, el objetivo era

---

<sup>37</sup>Recuperado en: <http://legadosentiuna.blogspot.com/2011/11/edmundos-ros-un-tributo-ofrendado-en-su.html> (14 de mayo del 2014).

popularizar la música latina entre un público de ascendencia anglosajona. El éxito comercial contribuyó de inmediato a realizar una serie para la televisión llamada “*Broadway goes Latin*”, producida por Milton H. Lehr y compuesta de 52 programas que serían rodados en Londres y Lisboa.

Ros incluyó entre otros artistas a Xavier Cugat, uno de los principales difusores de la música cubana de Ernesto Lecuona y de la música afrocubana-caribeña, a Tito Puente y a Armando Oréfiche y sus Havana Cuban Boys. Taraborrelli diseñaría las coreografías de todos los números musicales para la serie televisiva.

En 1968, Taraborrelli diseña los títulos y créditos para el primer episodio-cortometraje *Los fantasmas y Ghoulies* de la serie de cine-cortometraje titulada “*The Magnificent Six y ½*” producida por The Childrens Film Foundation, una organización sin ánimo de lucro que hacía películas para niños en el Reino Unido.

*The Magnificent Six y ½* estaba basada en una serie de cortometrajes de comedia que fueron creados por el director y productor Hal Roach entre los años 1922-44 y cuyo título original era *Our Gang* (La pandilla) también conocido como *The Little Rascals* o *Hal Roach's Rascals*. Estos pequeños cortos de aproximadamente treinta minutos de duración narraban las aventuras de un grupo de niños de barrio.

La serie *The Magnificent Six y ½* fue creada en Londres por el director y escritor Harry Booth y el productor Roy Simpson siendo proyectada en los cines en tres ocasiones. En 1968, se proyectaron seis episodios, un año después seis nuevos con cambios en el reparto y en 1972, la serie cambió de productora y dirección e impuso un nuevo reparto con nuevos personajes aunque sin diferir mucho de sus predecesores, se proyectaron los últimos seis capítulos.

En 1969, sus creadores deciden llevar la serie a la televisión, 20Th Century Fox acepta la producción bajo el título *Here come The Double Deckers* (El Clan de los pilluelos) y se rueda en EMI-MGM estudios Elstree, en Borehamwood (Inglaterra) siendo dirigida por Harry Stand (14 capítulos), Jeremy Summers (2 episodios) y Charles Crichton (1 episodio). Roy Simpson figura como productor, Glyn Jones como escritor y Taraborrelli como coreógrafo.

Aunque la serie tenía un formato muy similar a *The Magnificent Six y ½*, su argumento contaba las aventuras que acontecían a siete niños en una chatarra de autobús de dos pisos utilizado como “casa-club” y lugar de juego. Taraborrelli comenta que “se hicieron durante cuatro meses audiciones para encontrar el reparto y luego había una época de entrenamiento con ellos para sus obras” (Arribas, 2014, p.533). Su estreno americano se realizó el 12 de septiembre de 1970 y el estreno británico el 8 de enero de 1971.

La serie *Here come The Double Deckers* a diferencia de la anterior incluía números musicales, Taraborrelli durante dos largos años realizó todas las coreografías para un total de 17 episodios<sup>38</sup>. Los títulos eran los siguientes:

(1) Tiger Takes Off, (2) The Case of the Missing Doughnut, (3) Get a Movie On, (4) Starstruck, (5) Happy Haunting, (6) Summer Camp, (7) The Pop Singer, (8) Scooper Strikes Out, (9) Robbie the Robot, (10) The Go-karters, (11) A Helping Hound, (12) Invaders from Space, (13) Barney, (14) Man's Best Friend, (15) United We Stand, (16) Up to Scratch, (17) A Hit for a Miss.

En el episodio 9, Robbie the Robot, Taraborrelli además de diseñar las coreografías participa interpretando el papel del personaje Robbit, el hombre de lata.

---

<sup>38</sup> Recuperado de: [https://www.imdb.com/name/nm1850699/?ref =nv\\_sr\\_1](https://www.imdb.com/name/nm1850699/?ref =nv_sr_1) (5 de octubre del 2015).

Señalar que Londres y España, han sido los lugares que han generado la muestra de interculturalidad más destacada en Taraborrelli. Durante un largo periodo de tiempo gravitaría entre los dos países siendo determinantes en su carrera artística y en el transcurso de su vida personal.

Esa vinculación con la ciudad británica, permite al maestro mantener un contínuo hábito de enriquecimiento cultural. Por un lado, frecuenta numerosos museos y sobre todo los grandes teatros con el objetivo de conocer las grandes producciones del momento, sus autores y propuestas contemporáneas, influencias probablemente volcadas en algunos de sus trabajos. Y por otro lado, es en Londres donde conoce a quien fue su pareja sentimental durante treinta y cinco años, John Perry<sup>39</sup>, pintor y profesor en la Goldsmiths, University of London.

Según comenta Taraborrelli en uno de nuestros encuentros, a través de John, adquiere conocimientos acerca de la enseñanza e investigación en diversas disciplinas artísticas y culturales londinenses, mantiene amistad con profesores de arte, muchos de ellos vinculados a la misma institución, y conoce las tendencias estéticas de artistas de renombre llevadas a cabo durante ese tiempo en la ciudad. Sin duda, todo ello conformaría un mapa de conocimiento que enriquecería su faceta artístico-pedagógica.

## **1.6. La antigua Yugoslavia**

---

En 1970 Taraborrelli viaja puntualmente a Yugoslavia para participar como responsable de ambientación, vestuario y movimiento, en la película *El Juglar de Notre Dame* dirigida por Milton H. Lehr, con guión de Milton, Maurice Tobías y Anatole France. La Compañía productora sería Lou Tillman Producciones y el productor Gareth Davies.

---

<sup>39</sup> Existe un texto dramático de Lucas Torres titulado *Arnold y John. O la sombra de la luna llena con bigote* escrito en homenaje al amor vivido entre ambos, el texto es inédito.

## 1.7. España: país de confluencia

---

### 1.7.1. Primeros trabajos

Entre los años 1961-62, Taraborrelli frecuenta en varias ocasiones sus visitas a Madrid, hasta alquila un apartamento en la calle Orense con el objetivo de pasar pequeñas temporadas en la capital. En 1963<sup>40</sup>, decide instalarse definitivamente en la ciudad, vivir en la calle Prim, núm. 17, junto al Teatro Marquina y alquilar una buhardilla cerca de Tirso de Molina (por mil pesetas al año) para seguir desarrollando su faceta de pintor. De su primera visita a España comenta:

Yo estaba en Londres para trabajar en televisión pero había huelga del sindicato de actores o algo así y mientras tanto, a mí el productor, que fue un lujo trabajar con él, me seguía pagando. Entonces yo dije: mientras esto se soluciona voy a ir a España a visitar a unos amigos. Esa fue la primera vez que llegué a España, creo recordar que en el año 1961. (Arribas, 2014, p.501)

Instalado en Madrid comienza a recibir clases como bailarín en el primer Centro de Danza en España, el mítico Estudio de Karen Taft<sup>41</sup> ubicado en la calle Libertad, número 15. Con respecto a la enseñanza de la bailarina-coreógrafa, Taraborrelli relata que hacía un trabajo muy honesto y con mucha disciplina, que estaba muy presente ese toque de la escuela danesa de Augusto Bournonville<sup>42</sup> y que sus clases “eran técnicamente difíciles y correctas,

---

<sup>40</sup> Ese mismo año también viaja, por primera vez, a Guardiagrele (Italia) junto a su madre, con la ilusión de conocer parte de su familia paterna.

<sup>41</sup> Llamada Karen Marie Jensen, estudia danza en su ciudad natal Copenhague y posteriormente en París con las maestras rusas Olga Preobrajenska y Liubov Yegórova. En Nueva York inicia su carrera profesional como solista de la compañía de Michel Fokine. Más tarde, forma parte del ballet del Teatro Roxy neoyorkinodirigido por Léonide Massine. Regresa a Europa y se une a diversas compañías alemanas, francesas e inglesas. En Londres trabaja con Tamara Karsavina y Anton Dolin. En 1939, crea en Copenhague su propia compañía de danza y tras su disolución, viaja por primera vez a España. En 1949, se instala definitivamente en Madrid.

<sup>42</sup> Según comenta Ana Abad en su libro *Historia del ballet y de la danza moderna*, una de las características más importantes de esta técnica es la del trabajo de pequeños saltos. El uso del torso permanece abierto y erguido mientras los pies ejecutan complicadas combinaciones de saltos. Los *enchaînements* suelen ser en diagonales y una peculiaridad de este estilo es la continuidad del movimiento en un constante fluir que hace que cada paso, al concluir, sirva de preparación para el siguiente.

aparentemente sin esfuerzo, con movimientos fluidos y con una gran armonía entre el cuerpo y la música” (Arribas, 2014, p.528).

Desde un inicio, ambos coreógrafos gestan una amistad y fecunda relación profesional basada en el intercambio de conocimientos, reflexiones y puntos de vista acerca de la danza y el movimiento. A los pocos meses, Taraborrelli entra a formar parte del equipo de profesorado de la escuela para impartir la danza moderna de Graham y Limón, lo que supone el primer contacto del maestro con el campo de la danza en nuestro país. Así lo manifiesta:

Comienzo a recibir clases con ella. Yo estaba acostumbrado a recibir clases todos los días y cuando terminé una etapa de trabajo en Londres me preguntó si quería impartir clases en su escuela y ahí fue cuando empecé a dar clases de danza a los bailarines en España. (Arribas, 2014, p.504)

Por entonces, Taraborrelli utilizaba una silla como instrumento de percusión para el trabajo rítmico-corporal con los bailarines, característica relevante de su estilo pedagógico.

Más tarde, mantuvo el vínculo con dicha escuela (cerrada en el año 2016) gracias a la sólida amistad que tenía con Juana Taft, hija de Karen, y su marido Jaime Segura, personas claves en la carrera profesional del maestro en nuestro país.



F.6 Taraborrelli, Jaime Segura y Juana Taft (APAT)

Puntualizar que incluso en años posteriores, le son cedidas aulas de ensayo para desarrollar parte de los trabajos artísticos llevados a cabo con el grupo TEI (Teatro Experimental Independiente).



De igual manera, Taraborrelli por estos años muestra un gran entusiasmo e interés por el flamenco. Decide recibir clases con la bailaora La Quica en su escuela ubicada en Tirso de Molina y asistir a la escuela de sus amigos Mercedes León y Albano Zúñiga, artistas ya conocidos en Puerto Rico, que van acrecentando un interés en el maestro hacia este arte y su cante Jondo. Con ellos viaja en varias ocasiones a la Feria de Abril de Sevilla, oportunidad que le brindan para que absorba la historia del cante, del toque, el baile y las tradiciones. Es un tiempo donde frecuenta con asiduidad los tablaos Los Canasteros y el Zambra con la bailaora Rosa Durán al frente. El flamenco y su lenguaje artístico-expresivo se convierten en estos momentos en fuente de inspiración y la vuelca sobre el papel potenciando su faceta de dibujante.

Su labor como profesor le lleva a imparte clases puntuales y talleres formativos para bailarines en la Escuela de Danza María de Ávila, primero en Zaragoza y después en Madrid.

A mediados de los años 60, Taraborrelli conoce a Miguel Narros, un encuentro que se produce cuando ambos están trabajando como colaboradores en una misma película<sup>43</sup> dirigida por Milton H. Lehr y grabada en Madrid. A partir de aquí, sucede un acontecimiento determinante que marcará un antes y un después en la trayectoria artística de nuestro maestro, él mismo relata:

Miguel me dijo: va a venir un señor americano a hablarnos de teatro. ¿Por qué no te vienes? Y ahí, en la calle Barquillo, 32, cuarta planta, conocí a William Layton. A partir de esa visita comenzó todo. Narros se propuso empezar a dar clases y me invitó a unirme.  
(Castro, 2015, pp. 25-26)

---

<sup>43</sup>En la conversación mantenida con Taraborrelli en relación al encuentro con Miguel Narros, el maestro no recuerda con exactitud el nombre de la película ni su labor concreta de colaboración. No obstante, la información facilitada ha sido rastreada aunque sin posibilidad de poder referenciar dichos datos.

Dos años más tarde, Taraborrelli entra a formar parte del profesorado del primer Laboratorio de creación escénica creado en España, este hecho le motiva enormemente a quedarse en el país:

Vi posibilidades de hacer cosas y aproveché las oportunidades que iban surgiendo, era un fluir constante. Fue la época que conocí a William Layton y Miguel Narros, y que fue él, ya lo he dicho muchas veces, quien me abrió las puertas para dar clases a actores, cosa que nunca había hecho...y que eso cambió mi vida totalmente porque ya el mundo del baile dejaba de ser lo más interesante y pasaba a serlo el teatro y la palabra. (Arribas, 2014, p.501)

Desde este momento, la trayectoria de Taraborrelli toma un giro profesional y se inclina hacia el campo de la actividad teatral justo en una época en la que el teatro estaba en periodo de agitación, lucha, reivindicación y protesta. Se da origen al llamado teatro independiente desde el cual, se podía modificar los aspectos deficientes de la escena del momento y plantear una visión del mundo tradicional más crítica a nivel político, económico y social.

A finales de los años 60 e inicios de los 70, Taraborrelli ya comienza a codearse con figuras y artistas del mundo del espectáculo en nuestro país. Su recorrido artístico y personalidad carismática sorprende entre amistades y allegados, quienes le proponen colaboraciones artísticas. Por ejemplo, sus dibujos inspirados en el flamenco, anteriormente citados, son un motivo más para ser contratado como responsable del vestuario, la ambientación y las coreografías, junto a Martín Vargas, de la película “*Una señora estupenda*” dirigida por Eugenio Martín y protagonizada por Lola Flores.

Por el mismo tiempo, participa en secuencias de una película rodada en Dajla también llamada Villacisneros (Shájara Occidental) coreografiando varios números para el cantante Raphael.

### **1.7.2. Acercamiento al Teatro Independiente**

El Teatro Independiente surge como alternativa “renovadora” frente al actual modo del hecho teatral, a sus criterios estéticos y también económicos. Grupos de creadores con mentalidad rupturista dentro del plano socio-político van conformando nuevos lenguajes dramáticos con elementos de combatividad ideológica y de denuncia, proliferan con la firme intención, desde el descontento y el desacuerdo, de cambiar el panorama teatral español. Destacan los autores con obra anterior como Fernando Arrabal o Luis Riaza entre otros y autores nuevos como Francisco Nieva o Alfonso Vallejo.

Las actividades creadoras de los grupos estaban encaminadas hacia la búsqueda de nuevos métodos y técnicas de interpretación para el actor, hacia novedosas tendencias teatrales cercanas a la escena alternativa internacional con aportaciones influyentes y con la presentación de autores como Stanislavsky, Grotowsky, Meyerhold o Brecht. Las producciones de espectáculos inicialmente firmadas como “colectivos” (cooperativa igualitaria en cuanto a trabajo y beneficios) reclamaban sumar nuevos públicos con los que poder comunicarse de una manera más directa y a los que ofrecer un teatro de mayor calidad que el de entonces, menos comercial.

El Teatro Independiente generó numerosas compañías y grupos como por ejemplo, en Madrid el colectivo T.E.M. con William Layton, Miguel Narros, Elizabeth H. Buckley y José Sáez de Vicuña (1960) del que formará parte Taraborrelli, Los Goliardos con Ángel Facio (1964) y el grupo Tábano con reconocida labor de Juan Margallo y Guillermo Heras (1968). En Cataluña surge el nacimiento de Els Joglars con Albert Boadella (1961) y el grupo Cátaro con Alberto Miralles (1966) aunque a nivel provincial también proliferan estas iniciativas.

Para estos grupos es un tiempo de investigación, exploración y experimentación hacia nuevos lenguajes teatrales, hacia nuevas formas de expresión desde donde plasmar sus visiones acerca del mundo, reflejando sus críticas sociales y su lucha permanente contra una estructura política y económica, bastante compleja, en proceso de cambio.

En el cuaderno *Documentos sobre el Teatro Independiente Español*<sup>44</sup> se recogen las características que diversos grupos y profesionales vieron necesarias concretar para definir el llamado teatro independiente como por ejemplo; perseguir objetivos estéticos, culturales o políticos, intento de profesionalizarse, formar colectivas de funcionamiento y de trabajo, llegar a nuevos públicos proponiendo precios asequibles para los bolsillos más modestos, crear circuitos ajenos a los del teatro comercial, a nivel estético buscar nuevos planteamientos desde la experimentación vanguardista hasta el teatro de agitación social así como la no vinculación a la Administración por su falta de apoyo (Heras, 1987, pp.245-248). De igual manera, señalan el intento por asentar las bases en torno a los objetivos que plantean con los aspectos positivos y negativos a considerar<sup>45</sup>.

Desafortunadamente hacia los primeros años 80 el cambio en el panorama cultural, político y económico empuja a la mayoría de estos grupos y a otros tantos que merecen su mención como Bululú, Cátaró, Ditirambo, Esperpento, Adriá Gual, El Búho, Teatro Libre, Bambalinas, La Picota, etc. hacia su disolución, viéndose obligados los que sobreviven a ejercer cambios importantes en sus planteamientos profesionales tanto de gestión empresarial como artísticos.

---

<sup>44</sup>El manual, de gran interés, recopila también numerosos documentos en relación a: los estatutos de la Asamblea de Teatro Independiente Profesional de Madrid, la importancia y el compromiso del autor en el T.I., el teatro de los años setenta, manifiestos de los grupos profesionales, comunicados, cartas, notas, contra manifiestos, encuentros profesionales, etc.

<sup>45</sup> José Monleón también contraponen algunas diferencias entre el Teatro de Cámara y Ensayo y el Teatro Independiente en su artículo *Del teatro de cámara al teatro independiente* (1970) a la vez que señala los principios o tendencias del último, aportación que resulta de interés.

### 1.7.2.1. Inicios en el Teatro Estudio de Madrid (T.E.M. 1960-1969)

William Layton decide definitivamente instalarse en Madrid. Un conocedor del método norteamericano Actor's Studio llamado José Sáez de Vicuña informa de su estancia en España al director de escena y profesor del Teatro Español Universitario (T.E.U.) Miguel Narros. Ambos, motivados por un cambio en la enseñanza actoral sin tantos tintes tradicionalistas deciden junto a Elizabeth H. Buckley, afincada también en España y con estudios en la Drama Academy en Nueva York, convocar un encuentro amistoso y cordial con William Layton. En 1960, Vicuña, Narros, Buckley y Layton fundan el Teatro Estudio de Madrid. Y así lo apuntó más tarde el americano:

Por aquel entonces, Narros estaba pensando en formar una especie de Actor's Studio en Madrid. Le hablaron de mí y nos pusimos en contacto, a través de un español, José Vicuña, que estaba haciendo unos cursos en el Actor's Studio. Ahí comenzó el T.E.M. (Guerenabarrena, 1988, p.37).

El T.E.M. fue ubicado en el ático del Teatro Calderón pasando por el Círculo de Medina en la calle San Marcos núm. 40 hasta instalarse en la calle Barquillo núm. 32. Comienza su andadura llevando a cabo nuevas técnicas actorales que serán ecos del Actor's Studio y de los postulados de Stanislavsky a través de los cuales, harán hincapié en la importancia del análisis de mesa con un estudio riguroso del texto, del conflicto dramático y de los personajes y las motivaciones.

Layton, como profesor de improvisación escénica, suma las influencias recibidas por su maestro Sanford Meisner en cuanto al proceso de interiorización de las emociones del personaje y el comportamiento orgánico y veraz del intérprete en escena para ir configurando un prometedor “método” que potenciará la creatividad e imaginación del intérprete.

A pesar de que se ha reconocido que el T.E.M. y Layton son quienes introducen el “método” en España, apuntando hacia una total comprensión del personaje por parte del intérprete, Layton no pareció estar totalmente de acuerdo con esas afirmaciones. Al respecto Carlos Hipólito, uno de sus discípulos directos, menciona las palabras de Layton:

Hay mucha gente que dice que yo soy el que ha traído el método a España. Se equivocan, porque el método no existe. ¿Qué es el método? Es ponerle nombre al sentido común. El método no existe porque hay tantos métodos como actores. Cada uno de vosotros encontrará su propio método a través de los que aprenda aquí conmigo, de lo que aprenda en otra escuela y, sobre todo, en el escenario. (Ordoñez, 2014: en línea)

Lo cierto es que el enfoque pedagógico, algo inexistente hasta el momento en España, facilitó al intérprete un aprendizaje riguroso y significativo que apoyó un teatro de mayor calidad.

La primera propuesta formativa llevada a cabo por el T.E.M. será un curso de preparación técnica y práctica para actores. Más tarde, dentro del programa multidisciplinar y pedagógico se imparten también cursos, monográficos, conferencias y encuentros con personalidades relevantes del teatro y del cine<sup>46</sup> (López, 1965, p.6). La escenografía, vestuario o música serán áreas de estudio paralelas de gran importancia.

Durante los años de existencia de la escuela del T.E.M., las asignaturas que englobaban el plan de estudios iban siendo modificadas, aunque el grupo “abogó igualmente por la investigación de nuevos canales de comunicación más directos como los movimientos y la gestualidad” (Cornago, 2000, p.206) de ahí, nuestro interés por especificar cuáles eran

---

<sup>46</sup>Participan, entre otros, Enrique Llovet, Mel Ferrer, Jean Negulesco, Ricardo Domenech, Victoriano Imbert, Pedro Barceló o Mario Morgan.

las asignaturas de preparación física y de movimiento para el intérprete llevadas a cabo en los inicios del TEM como antecedentes a la labor que asumiría posteriormente Taraborrelli.

Según expone Agnieszka Lisowska en su tesis doctoral *Del Teatro Estudio de Madrid (TEM) al Teatro Experimental Independiente (TEI): la independencia del actor*, entre los años 1962-63 se denominó “gimnasia y danza” siendo impartida por Gene Collins, seguidamente fue sustituida por dos asignaturas acordes a esta formación llamadas “Ballet Jazz” impartido por Bonnie Parkes y “Gimnasia” por María Dolores de Medina. Más tarde, entre 1966-67, dicha asignatura se definió como “Expresión mímica” siendo profesora Tamara Sie. Inmediatamente después, Taraborrelli se incorpora asumiendo la responsabilidad de la asignatura “preparación corporal”.

Sin duda, los integrantes del T.E.M. llevaron a cabo un aprendizaje disciplinado, autodidacta y profesional, un método<sup>47</sup> que como apuntaba Layton estaba en constante evolución.

Uno de los intereses clave en las enseñanzas tanto para Narros como para Layton era la absoluta comprensión del personaje por parte del intérprete. Narros hacía hincapié en la necesidad de una comprensión total, “esta comprensión y asimilación del personaje se lleva a cabo mediante un proceso en el que sucesivamente se analiza y asume: pensamiento, sentimiento, gesto y palabra” (López, 1965, p.7). Y Layton, insistía en esa comprensión a través de interrogantes con los que obtenía las respuestas para el análisis de las escenas dramáticas, punto de partida para aplicar la improvisación.

---

<sup>47</sup>Contrastando el método que propone Layton para un entrenamiento riguroso en los actores de la época, encontramos interesante la explicación que actores relevantes de aquel momento como Amelia de la Torre, Manuel Dicenta, Nuria Espert, Fernando Fernán Gómez, María Paz Ballesteros y Julián Mateos hacen sobre la manera de abordar sus personajes para la escena, lo que nos revela la falta de criterio o conocimiento en la materia y nos constata lo significativo que fue la llegada del “método” para el arte del actor en España. Artículo titulado *¿Cuál es su método de interpretación?* de la revista Primer Acto, núm. 69 del año 1965.

Taraborrelli durante este tiempo, intercambiará sus conocimientos y experiencia adquirida como coreógrafo a las enseñanzas de Narros y Layton, y contribuirá a dotar de una mayor expresividad el cuerpo del intérprete como uno de los objetivos clave en la propuesta formativa de la escuela. Según nos cuenta de viva voz: “empecé a dar clases de preparación al cuerpo pero también asistía a muchas clases de Layton y de Miguel, claro, escuchando, escuchando, descubres las necesidades de los actores porque no estás trabajando con bailarines, los actores necesitan otra preparación diferente” (Arribas, 2015, p.585).

A través de determinados contenidos como la organicidad, la versatilidad con la que abordar la vida de los personajes justificando sus acciones (físicas, psicológicas y emocionales) y los ejercicios de improvisación, buscaban una nueva manera de actuación. Esta alternativa renovadora, como reflejo y comprensión de un teatro que buscaba la calidad y experimentaba a través del talento de sus integrantes nuevas vías de expresión, asienta unas bases desde donde Taraborrelli comienza a conformar la dinámica de su trabajo personal con los intérpretes.

La escuela pedagógica del T.E.M. también contribuyó a la creación de un nuevo teatro de gran riesgo artístico. Sus primeras representaciones eran concebidas “como una prolongación y un complemento de las enseñanzas de la escuela: como una plataforma, de una forma viva y dinámica, donde los alumnos pudieran poner en práctica los conocimientos recibidos” (López, 1965, pp.5 y 6).

Sin embargo, comienzan a surgir conflictos por la autoría de la dirección de los montajes, por la ausencia actoral en la participación de algunas giras generando descontento entre los componentes y por discordias en cuanto al número de producciones teatrales estrenadas.



A su vez, las creaciones escénicas no tuvieron mucho éxito salvo la obra *Proceso por la sombra de un burro* con la que obtuvieron el Premio Nacional de Teatro en 1967. Finalmente, un universo de opiniones diversas entre los componentes del T.E.M. empujan al grupo hacia su disolución<sup>48</sup>. Con ello, a su vez, abortan el objetivo de alcanzar un proyecto pedagógico de formación e investigación teatral.

Taraborrelli desarrolla en el T.E.M. mayormente una labor docente y concretamente durante los tres últimos años de la existencia del grupo. En los documentos rastreados no figuran datos que aludan a su persona o trabajo artístico. Sin embargo, añadir según nos comenta, que él mismo también presenciaba ensayos e incluso tomaba notas para los actores siempre en relación al trabajo corporal y espacial en escena.

El T.E.M. supuso para Taraborrelli un aprendizaje de la actividad teatral, un espacio de intercambio multidisciplinar que marcó su inicio, como docente, en la formación actoral.

A continuación, citamos los trabajos realizados por el grupo con hechos relevantes, así como el año de la incorporación de Taraborrelli al T.E.M. y los últimos trabajos realizados por la compañía.

La llegada de <b>Taraborrelli</b> al <b>T.E.M.</b> . Recorrido artístico sin citar reposiciones de obras. Hechos relevantes		
<b>AÑO</b>	<b>OBRA</b>	<b>DIRECCIÓN</b>
1963	M. Narros asiste en representación del T.E.M. - España al I Congress of the International Theatre Institut (Bruselas) dedicado al trabajo corporal y vocal del actor como partes esenciales de su instrumento creativo.	
	<i>El hospital de los Locos</i> (J. Valdivielso) Instituto de Cultura Hispana	Dirección: M. Narros.
	<i>Historia del Zoo y La caja de arena</i> (E. Albee) Teatro Valle-Inclán	Dirección y traducción: W. Layton. Presentado como Compañía Teatro de los Jóvenes.

<sup>48</sup>Miguel Narros en 1966 aludía como motivo a su disolución que “El T.E.M. se ha dedicado más a la preparación de actores que ha representar teatro, por no tener una sala donde llevar a cabo una labor continuada” (p.5).

1964	El TEM realiza un curso sobre <i>la ética del actor</i> con José Marfa de Quinto.	
1965	W. Layton y J.C. Plaza asisten al III Congress of the International Theatre Institut (Essen-Alemania) dedicado a la improvisación.	
	<i>Proceso por la sombra de un burro</i> (F. Dürrematt) Teatro Nacional de Cámara	Dirección: J.C. Plaza.
1966	<i>Numancia</i> (M. de Cervantes) Teatro Español	Dirección: M. Narros. Varios de los actores del TEM participan en la obra.
	<i>Cuento para la hora de acostarse</i> (S. O'Casey) Teatro Beatriz	Dirección: Renzo Casali
	M. Narros es nombrado director del Teatro Español hasta 1970 llevando a escena textos de Cervantes, Shakespeare, Moratín, Lope de Vega, Aristófanes, Valle-Inclán, Tirso de Molina o Guillén de Castro.  <b>Taraborrelli conoce a M. Narros quien le propone impartir clases de cuerpo y movimiento para actores. Dará comienzo una gran amistad con colaboraciones artísticas conjuntas.</b>	
1967	<i>Noche de Reyes</i> (W. Shakespeare) Teatro Beatriz.	Dirección y traducción: W. Layton y J.C. Plaza.
	Premio Nacional de Teatro para <i>Proceso por la sombra de un burro</i>	
1968	<i>Electra</i> (Sófocles) Teatro del Prado	Dirección: J.C. Plaza.
	Son años en los que W. Layton ejerce la enseñanza intensamente, será profesor de improvisación escénica en el Centro Dramático 1, en la Escuela Oficial de Cinematografía, en el Laboratorio Escénico que forma parte de la escuela del T.E.I. y en la RESAD desde 1968-73.	

Diagrama 2. La llegada de Taraborrelli al TEM, 1966

### 1.7.2.2. Creatividad colectiva - Teatro Experimental Independiente - TEI (1969-1971)

El T.E.I. llegó a ser uno de los grupos más significativos del momento, cuya existencia supuso un cambio dentro del panorama teatral español. Taraborrelli forma parte del Teatro Experimental Independiente<sup>49</sup> desde sus inicios así como varios de los integrantes

<sup>49</sup> El maestro afirma, en una de nuestras conversaciones, que el T.E.I. le abrió un mundo totalmente nuevo, gracias al grupo él supo que había otro campo donde poder expresarse y a su vez, le encantaba la idea de poder ayudar a los actores a mejorar su trabajo. Reitera que sin esa oportunidad principalmente brindada por Layton y Narros, él no hubiera hecho todo lo que ha hecho, matiza; “ellos fueron quienes pusieron las semillas”.

del Teatro Estudio de Madrid, algunos de ellos colaboran esporádicamente y otros tras su paso, deciden fundar nuevas compañías de teatro independiente. Citamos por ejemplo el caso del grupo Tábano guiado por Juan Margallo, el colectivo Los Goliardos o más tarde el llamado Teatro Libre vinculado a la Universidad Complutense de Madrid hasta 1973 con José Luis Alonso de Santos. Aun así, nuevos actores y actrices entrarían a formar parte en el equipo del T.E.I. como la titánica Begoña Valle, José Pedro Carrión o Francisco Vidal, entre otros.

La ubicación inicial del grupo fue el Colegio Mayor San Juan Evangelista para cambiar posteriormente a la calle Caballero de Gracia hasta que en 1971 inauguran su propio local Pequeño Teatro Magallanes.

El T.E.I. estaba definido como grupo por su carácter colectivista ya que entre los miembros eran repartidas las tareas relativas a la producción teatral, a los talleres, a la organización y coordinación de ensayos además de las representaciones.

Reclamaban un nuevo compromiso para la formación del intérprete con actuales métodos de interpretación que ayudaran al intérprete tanto a dominar su expresividad corporal y vocal como adquirir flexibilidad interpretativa. Su apuesta por una alternativa rupturista y por una nueva manera de creación escénica sería llevada a cabo a través de un trabajo en equipo, disciplinado y riguroso, con espíritu reivindicativo a nivel socio-político.

Otorgaron gran importancia al desarrollo diario de un entrenamiento actoral como formación integral del intérprete en donde cuerpo, voz y expresión, debían de ser el pilar tripartito de comunicación dentro del hecho teatral. Aquí, la labor de Taraborrelli resultó imprescindible, comenzó impartiendo clases de danza y expresión corporal. José Carlos Plaza explica para *Primer Acto* las actividades que llevaba a cabo el T.E.I.:

Diariamente, desde las diez de la mañana hasta las dos de la tarde, divididos en grupos, realizamos una serie de trabajos sobre la expresión, sobre la emoción y sobre la voz. De ello se encargan Layton, dos componentes del Roy Hart, Arnold Taraborrelli y Pilar Francés. Una parte se dedica a la preparación y otra a la experimentación. Existe, por ejemplo, una clase colectiva que dan Layton, Taraborrelli y Pilar que es de investigación. (1972, p.21).

Tras la formación actoral matinal, seguían los ensayos de los próximos montajes y asumían, como miembros de la cooperativa, la disposición y orden del espacio para las representaciones nocturnas.

Taraborrelli continúa en estos años una tarea importante como docente e investigador en el ámbito de las artes escénicas lo que enriquece su espíritu creativo.

Señalar que el T.E.I. en su periodo de existencia, supo mantener una gran capacidad de lucha y fortaleza ante las adversidades, “destacó por su resistencia para establecer un lugar teatral, reunir un público fiel y crear una sensibilidad teatral inspirada en los grandes nombres de la vanguardia teatral de la segunda mitad del S.XX” (Lisowska, 2015, p.406). En palabras de Taraborrelli: “ese grupo de jóvenes trabajando en contra de enemigos comunes, el régimen y la censura, aportó un impulso decisivo a nuevas formas de hacer teatro. Fueron unos años muy estimulantes” (Castro, 2015, p.26).

Aunque su nombre no figura explícitamente en los trabajos artísticos iniciales del T.E.I., sabemos que Taraborrelli formó parte de los procesos creativos de las puestas en escena, presenciaba las representaciones y fue testigo de los hechos relevantes que acontecieron al grupo en este tiempo.

Citamos:

Taraborrelli, montajes iniciales del T.E.I. y hechos relevantes, sin citar las reposiciones de obras		
AÑO	OBRA	DIRECCIÓN
1969	<b>Taraborrelli</b> inicia sus primeras colaboraciones como coreógrafo y colaborador habitual en el T.E.I. Su nombre no figura en la documentación rastreada en relación a los montajes escénicos	
	<i>Terror y Miseria del III Reich</i> (B. Brecht) Colegio Mayor San Juan Evangelista	Dirección: J.C. Plaza. <u>Prohibido</u> el estreno.
	Grabar <i>Electra</i> para TVE	
	<i>La Sesión</i> (Pablo Población Knnappe). Teatro Bellas Artes.	Dirección: J.C. Plaza. Ayte. de dirección: Jose M <sup>a</sup> Castillejos.
	<i>La boda del hojalatero</i> (John Millington Synge) Colegio Mayor San Juan Evangelista	Dirección: J. C. Plaza, supervisión W. Layton.
1970	<i>La sombra del Valle</i> (J. M. Synge) Colegio San Juan Evangelista	Dirección: J. C. Plaza, supervisión W. Layton
	El T.E.I. asiste al I Festival Internacional de Teatro Independiente	
	Premio Nacional de Teatro por <i>La Sesión</i>	
	M. Narros abandona la dirección del Teatro Español y conoce a Andrea D'Odorico, escenógrafo y arquitecto italiano con quien establecerá una permanente colaboración artística.	
	<i>Último romántico de su tiempo</i> (Participan actores del T.E.I.)	Dirección: J. C. Plaza.

Diagrama 3. Taraborrelli en los inicios del recorrido del T.E.I., Madrid, 1969-71

### 1.7.2.3. En Compañía - Pequeño Teatro Magallanes (1971-1976)

El Pequeño Teatro Magallanes estuvo ubicado en la calle Magallanes núm. 1, llegó a ser uno de los más importantes espacios de referencia dentro del panorama teatral independiente y supuso un enriquecimiento en la trayectoria del colectivo T.E.I.

En sus primeros años de andadura, la Compañía aspira a tener una sala independiente como espacio creativo para la formación y creación artística aunque el autor del artículo *Teatro Independiente contra Teatro Comercial. Un centenar de Compañías carecen de normativa legal* del 27 de septiembre de 1975 en la revista *Blanco y Negro* señala que la

Compañía “se acoge a la fórmula de café-teatro, aunque sus postulados estén muy alejados de los habituales en este tipo de salas” (1975, p.59).

Inicialmente el P.T.M. rehuía del canon de teatro comercial sin embargo, fue incluido en el circuito de salas de teatro comercial y más tarde, en el circuito inter-salas que permitía un intercambio de espectáculos con otros espacios teatrales de referencia. De ahí que dicho espacio albergara, según la reseña del 12 de junio de 1973 del ABC, a otras compañías como por ejemplo La Cuadra, Tábano, el Esperpento, Servando Carballar y Carmen Heyman, Francisco Curto, al grupo de Alfonso Gil, al teatro de Repertorio Americano, etc. (A.L., p.97).

En 1971 el T.E.I. decide inaugurar como “cooperativa teatral” su primer Laboratorio escénico a través de la investigación teórico-práctica y de la experimentación como sello. El compromiso artístico grupal lleva a los actores y actrices a someterse a un continuo entrenamiento corporal y vocal diario, a la investigación del binomio actor-personaje en sus diferentes variantes, de forma que se consiga la transferencia y mutua readaptación, hasta llegar a un resultado de mayor identificación expresiva (Ruiz Ramón, 1984, p.477), convirtiéndose así el intérprete en el protagonista indiscutible del hecho teatral.

La compañía fue liderada por José Carlos Plaza y como principal responsable del área de formación estaría William Layton. Su técnica de improvisación fue la base de la preparación actoral basada en el conflicto dramático, en el subtexto y el comportamiento escénico veraz del personaje así como en el tratamiento de los textos potenciando las emociones.

Junto a Layton, Taraborrelli y Pilar Francés forman el principal grupo de profesorado de este Laboratorio, nuestro maestro además de coreógrafo figurará como colaborador

habitual, creador y más tarde como responsable de movimiento escénico. El mundo del teatro se convierte en estos años para el maestro en una forma de vida con plena dedicación, disponibilidad total y creatividad desbordante<sup>50</sup>.

En los horarios matinales fijados para la formación, otros nuevos profesores eran invitados por el T.E.I. para impartir clases de su propia disciplina.



F.7 P.T.M., último ensayo de *Cándido* bajo la mirada profesional de W. Layton.

Dicha propuesta de investigación teatral suscitó un gran interés en otros actores ajenos a la compañía, los cuales, se acercaban al P.T.M. para recibir una formación puntual y/o específica.

La “creación colectiva” que desempeñó el T.E.I. durante este tiempo supuso una nueva manera de organización y responsabilidad interna compartida que permitió la democratización artística y expresiva de los componentes del grupo, “el cooperativismo fue el modelo administrativo y artístico más coherente, ya que les permitía llegar, por un lado, a la profesionalización del trabajo, y, por otro, convertía la prolongada convivencia de los miembros del grupo en un modo de vida” (Lisowska, 2015, p.411), esa influencia que les llega del Living Theatre tenía un objetivo claro, alcanzar una comunicación directa, emocional y sensitiva con todo tipo de público.

Taraborrelli comparte su opinión con respecto al trabajo en equipo: “Teníamos reuniones periódicas y creo que había mucho respeto por el trabajo de cada uno (...) era muy

---

<sup>50</sup> El maestro se enorgullece de la disciplina que tenían los miembros del grupo y reitera que el mayor enemigo para ellos durante ese tiempo fue la censura. En muchas ocasiones, tenían dos versiones de texto de una misma obra, una para ser representada cuando asistían a su revisión y otra para el público general.

orgánica la comunicación entre todo el grupo, de vez en cuando no estabas de acuerdo en algo y se dialogaba” (Arribas, 2015, p.586).

El 19 de julio de 1976 en la revista *Cambio 16* el articulista apunta que el T.E.I. como centro de experimentación teatral también mantenía “numerosas actividades artístico-culturales: exposiciones, recitales musicales, proyecciones cinematográficas, coloquios, etc.” (1976, p.61) a lo que sumamos también, la presentación de espectáculos para público infantil y familiar como *El niño y la locomotora* de Carlos Aladro, *La nube y el volcán* por Libélula y una versión infantil de *Proceso por la sombra de un burro*. El T.E.I. en el P.T.M. destacaba como grupo que buscaba ofrecer ante todo calidad, novedad y aportación experimental.

Más tarde, el T.E.I. intenta desligarse de las influencias interpretativas de Stanislavsky y de las norteamericanas para desempeñar un proceso creativo y único de búsqueda constante, que permitiera a los actores a través de determinados ejercicios de improvisación y experimentación, conseguir un resultado óptimo, es decir, adquirir presencia física e interpretar sus personajes con organicidad y cierta coherencia.

Todos estos planteamientos que lleva a cabo el T.E.I. para abordar el arte del actor, nos reafirman la idea de que tanto los postulados de Stanislavski como los de los maestros norteamericanos y sus continuadores, le llegan a Taraborrelli a través de Layton, Narros y Plaza. A su vez, gracias a la experiencia conjunta y directa desarrollada con el grupo y por su personalidad autodidacta, el maestro se sirve de múltiples contenidos relacionados con la interpretación del actor y los integra como pedagogo a su trabajo corporal y expresivo con los intérpretes.



Lo cierto es que Taraborrelli, desde su hacer creativo, siempre iluminó en el T.E.I. el trabajo corporal expresivo de los intérpretes y su dominio del espacio. Uno de sus planteamientos durante los procesos de ensayo ha sido trabajar siempre directamente con los personajes de las obras, no con la idea de tal actor-actriz. Así lo señala en la entrevista en línea:

A mí me gusta estar en los ensayos, estar siempre, pero comienzo mi trabajo con los actores cuando ya está algo montado. Trabajo con los personajes, no con los actores directamente. Yo entro también como personaje desde fuera (...) el resultado de ese trabajo es el desarrollo armónico desde la obra misma. Se avanza textualmente en la obra porque cualquier movimiento o ausencia de él, cualquier baile en una obra es texto y tiene que funcionar como tal para que discurran las ideas de la obra. Lo que hace el actor ha de estar en consonancia con lo que es porque si no es así el texto pierde sentido (Mediavilla, 2011).

Paradójicamente, aunque la labor del colectivo era frenética y variada, a lo largo de su trayectoria las dificultades y los problemas económicos lo abocaron a situaciones críticas y de dudosa supervivencia, situaciones que respondían a problemas sindicales, a la carencia de apoyo sin protección a través de subvenciones y elevados pagos económicos destinados a la Sociedad General de Autores. Layton en una entrevista realizada por Manuel María Meseguer lo aclara:

Nuestra situación económica sigue igual, muy mala, más bien desastrosa. Se intenta vivir al día y nos cuesta bastante mantener este local. Nuestros intentos de cambiar el “status” que nos rige, por el cual tenemos que cotizar a la Sociedad General de Autores por tiempo de representación han resultado infructuosos. Venimos pagando el treinta por ciento de la taquilla, siempre que se ocupen las cien localidades; cuando no es así, este treinta se convierte en un cincuenta o en noventa por ciento, según los espectadores. Incluso cuando la obra es nuestra la Sociedad nos cobra exactamente igual (1974, p.131).

El 8 de julio de 1976, el Juzgado número 22 de Madrid autoriza el desalojo y cierre del local, el T.E.I. por falta de solvencia económica no puede afrontar el pago de las deudas a la Administración.

A continuación señalamos por un lado, el recorrido de la compañía en su periodo de existencia (la autoría en la firma de dirección de algunas de las obras es confusa pues dependiendo de las críticas figura un autor u otro) destacando igualmente hechos relevantes. Por otro lado, citamos las colaboraciones de Taraborrelli con el T.E.I. en el P.T.M. apoyando su trabajo artístico con las críticas más elogiosas, constructivas y feroces encontradas.

Colaboraciones de <b>Taraborrelli</b> en el recorrido artístico del T.E.I. en el <b>P.T.M.</b> más hechos relevantes.		
<b>AÑO</b>	<b>OBRA</b>	<b>DIRECCIÓN</b>
1971	Creación del primer Laboratorio escénico en España. <b>Taraborrelli</b> forma parte del equipo de profesorado.	
	Apertura de la Sala Pequeño Teatro Magallanes	
	<i>Lo que te dé la gana</i> (Lírica adaptación de Noche de Reyes de W. Shakespeare) <b>Coreografía: Taraborrelli</b>	Dir.: J. C. Plaza junto a Layton.
	<i>La muy leal esclavitud</i> (A. Martínez Ballesteros) <i>Historia del Zoo</i> (E. Albee)	<b>Creación colectiva.</b> Dir.: W. Layton. Ayte. de dirección: Pedro Carvajal.
1972	<i>¡Oh, papá, pobre papá, que mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!</i> (A. Kopit) <b>Decorados, figurines y diseño de cartel: Taraborrelli</b>	Dir.: J.C. Plaza. Supervisores de la obra: Layton, <b>Taraborrelli</b> y P. Francés.
	Premio Santiago Pérez Oviedo por <i>La Sesión</i>	
	<i>Amantes: vencedores y vencidos</i> (B. Friel)	Dir. : J.C. Plaza. Supervisores de la obra: Layton, <b>Taraborrelli</b> y P. Francés.
	<i>Después de Prometeo</i> (Esquilo y mito de Prometeo) <i>Historia de un soldado</i> (I. Stravinsky) <b>Idea, coreografía, supervisión de decorado y diseño de cartel: Taraborrelli</b>	<b>Creación colectiva.</b> Dir.: J. C. Plaza.
En 1973, el T.E.I. monta <i>Asamblea General</i> bajo la dirección de José Carlos Plaza, montaje presentado en el Teatro María Guerrero con motivo de un concurso de propuestas escénicas. <b>Taraborrelli</b> asume la labor en la <b>construcción corporal</b> de los personajes y su <b>movimiento</b> en la escena con trabajo de máscaras.		

<p>En este año la Administración cierra el local por incumplimiento del número de actores permitido en las representaciones aunque consiguen superar momentáneamente sus dificultades gracias a la subvención que en 1973 les concede la Fundación Juan March como apoyo al proyecto de investigación teatral de la compañía.</p>		
1973	Premio <i>El espectador y la crítica</i> a la mejor programación de Sala en 1972	
	<i>Los Justos</i> (A. Camus)	Dir.: J. C. Plaza.
	<i>Un ligero dolor</i> (H. Pinter)	Dir.: W. Layton.
	<i>Cuento para la hora de acostarse</i> (Sean O'Casey)	Dir.: Renzo Casali. <u>Prohibida</u> tras la primera representación.
	<i>Proceso por la sombra de un burro</i> (F. Dürrenmatt) <b>Expresión corporal: Taraborrelli</b> y P. Francés	Dir.: J.C. Plaza, supervisión Layton.
<i>Los acreedores</i> de A. Strindberg. Versión: Alfonso Sastre	Dir.: Vicente Sáinz de la Peña.	
1974	<i>Mambrú se fue a la guerra</i> (David Rabe- adaptación de <i>Sticks and Bones</i> , traducción Carla Matteini. <b>Espacio escénico, idea y diseño del decorado más diseño de cartel: Taraborrelli.</b>	Dir.: W. Layton.
	<i>Terror y Miseria en el III Reich</i> (B. Brecht) Teatro Benavente <b>Ambientación, coreografía, figurines y diseño de cartel: Taraborrelli</b>	Dir. J.C. Plaza.
	<i>Súbitamente el último verano</i> (T. Williams) <b>Escenografía, vestuario y diseño de cartel: Taraborrelli</b>	Dir.: J.C.Plaza
	W. Layton imparte clases de actuación en el Institut del Teatre de Barcelona (1974-75) invitado por Germán Bonín.	
1975	<i>Pequeñas cosas para un sitio pequeño. Danzas Urbanas</i> (T.E.I. y el Centro de Investigaciones Teatrales) <b>Coreografías y diseño de cartel: Taraborrelli</b>	<b>Idea y dirección: Taraborrelli</b>
1976	<i>La increíble fábrica del profesor Smith</i> (JL García y M.A. Pacheco) Teatro Alfil <b>Coreografía: Taraborrelli</b>	Dir.: Irina Kouberskoya (Actores del TEI)
	El 8 de julio, el Juzgado número 22 de Madrid autoriza el desalojo y cierre del local (Pereda, 1976) por falta de solvencia económica del T.E.I. para afrontar el pago de las deudas a la Administración.	
	El T.E.I. viaja a la Biennale de Venecia con <i>Cándido</i>	
	<i>Cándido</i> (Voltaire) Teatro Lara <b>Coreografía, ambientación, vestuario y diseño de cartel: Taraborrelli</b>	Dir. J. C. Plaza.

1977	<i>Preludios para una fuga</i> (en base a los textos de M. Gorki, J.J. Rousseau y propios de la compañía) Teatro Valle-Inclán  <b>Movimiento, espacio escénico y diseño de cartel:</b> <b>Taraborrelli</b>	<b>Creación colectiva.</b>
Disolución del T.E.I.		

Diagrama 4. Taraborrelli en el recorrido del T.E.I. en el P.T.M., Madrid, 1971-76

El 7 de julio de 1971, el T.E.I. se estrena en el P.T.M. con la obra *Lo que te dé la gana* planteada con tintes de musical norteamericano semejantes al original *Your own thing* en el que estaba basado. Versión musical de Hal Hester y Danny Apolinar.

En la reseña del ABC que realiza el periodista Lorenzo López Sancho señala de la representación que “la acción está literalmente envuelta por los espectadores y trepida desde el comienzo hasta el final (...) Hay mucha sátira desenfadada en este desbordado espectáculo en el que se canta, se baila, se grita, se suspira, se aúlla, se declama” (1971, p.75), palabras que evidencian el trabajo corporal y vocal llevado a cabo por los actores. Las coreografías son diseñadas por Taraborrelli.

La obra *La muy leal esclavitud* fue firmada como creación del colectivo y aunque José Carlos Plaza estuviera al frente de la dirección, la participación de Taraborrelli en la misma estaría enfocada a la construcción física de unos caracteres y personajes acordes a la propuesta común y al movimiento escénico de los mismos en el espacio. Agnieszka Lisowska apunta al respecto que “el inicio de la obra es presentado como una pantomima anterior al texto y el resto de la pieza, de manera esquemática y mediante la farsa, con toques de un comic o un tebeo, critica la sociedad de consumo”(2013, p.180). Las reseñas en prensa acerca de la obra son prácticamente inexistentes pero en las conversaciones mantenidas con Taraborrelli recuerda, menciona y afirma, sin más detalles que ciertamente “una extensa

pantomima inicial fue trabajada y llevada a cabo por los actores al comienzo del espectáculo”.

El 3 de noviembre de 1971 estrenan *Historia del Zoo* de E. Albee bajo la dirección de W. Layton y ayudantía de Pedro Carvajal. Taraborrelli no figura en la documentación rastreada.

El 17 de enero de 1972 llega el estreno del espectáculo *¡Oh, Papá, pobre papá, que mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!* de Arthur L. Kopit con traducción de Conchita Montes. Aunque Taraborrelli asume el diseño del decorado cuya realización corre a cargo de Eduardo Puceiro y el diseño de vestuario cuya realización es llevada a cabo por Margarita López. También figura como supervisor en el equipo de dirección junto a W. Layton y Pilar Francés, por lo que el trabajo corporal de los actores sería revisado por él. El diseño de cartel es de su autoría.

El texto de la obra según comenta A. Martínez Tomás para la Vanguardia, dejaba volar la fantasía del activo, dinámico y voluntarioso T.E.I. y señala que “los gritos, los cantos, los saltos, los ruidos constituyen también una especie de desarmonía deliberada que aspira -y tal vez logra- efectos en los que se mezcla la sorpresa, absurdidad y burla” (1973, p.61). Sin embargo, un año más tarde cuando la obra es representada en Barcelona y a pesar de que ya fue juzgada y admirada por la crítica, el mismo autor señala:

Este curioso y burbujeante juego de teatro, lleno de simbolismos, cuajado de paradojas y de situaciones increíbles, de un humor muy jugoso y punzante (...) bastante crecido. (...) El espectáculo (...) es interesante. Y la interpretación por parte de la compañía del T.E.I., literalmente ejemplar. (1974, p.54)

Con alusión indirecta a un posible trabajo de Taraborrelli con los actores, la misma prensa el 20 de enero recoge:

Es una comedia que (...) tiene una profundidad de análisis de caracteres pero demasiada tosquedad en la descripción de los mismos. Es incapaz, en el fondo, de escapar a los clichés, no a los formados, ya que el lenguaje y la expresión son novedad, sino a los que la psicología ha divulgado entre el gran público americano. (Pompo, 1972, p.50)

Y de modo similar, la reseña del 19 de enero del ABC señala: “La visión submarina que el Pequeño Teatro nos da, con colores, movimientos y sonidos de parentesco, a veces cercano, con las criaturas y los movimientos de las profundidades oceánicas, es visión poética, terrible y simultáneamente hilarante” (Prego, 1972, p.73).

En *Amantes, vencedores y vencidos* de Brian Friel, estrenada el 8 de mayo de 1972, Taraborrelli vuelve a figurar como componente del equipo de dirección junto a W. Layton y Pilar Francés, por lo que asume, dirige, supervisa y limpia el movimiento de los actores en el espacio escénico. Sin prensa que aluda a su trabajo.

Seguidamente, el T.E.I. estrena el 25 de septiembre del mismo año la obra *Después de Prometeo*, de creación colectiva y caracterizada por escenas cargadas de gran contenido corporal expresivo, vocal y emocional, un trabajo actoral enérgico y expresivo con control en cada gesto y en la emisión vocal. Un trabajo interesante para Taraborrelli que fue llevado a cabo junto a dos actrices componentes de la Roy Hart Theatre Company. Ambas estuvieron contratadas para el proceso de creación además de impartir su técnica durante unos meses a los componentes del T.E.I. (Figuroa, 1971, p.127).

Llegamos a la puesta en escena de *Historia de un soldado* con autoría de Charles F. Ramuz sobre música de Igor Stravinski. En la revista Teatro, Antonio de Olano señala que

la obra es anunciada como idea de Taraborrelli además de la coreografía y supervisión del decorado y añade:

Expresión corporal, educación de voz, que se nos antoja muy emparentada con el Roy Hart londinense; gesticulación no sólo con el rostro, sino con las manos, con los pies, con el cuerpo todo; sentido del ritmo del equilibrio. Dominio de lo que de danza tiene el movimiento. (1972, p.4)

En esta reseña podemos apreciar la huella de Taraborrelli así como su visión interdisciplinar volcada en la obra pues el articulista lo apoya escribiendo: “arte dramático, sí. Pero también, arte plástico, tridimensional. Música y danza se entremezclan” (1972, p.4). El diseño de cartel es también autoría de Taraborrelli.

Durante esta época, el Teatro María Guerrero convoca un concurso de propuestas escénicas con el objetivo de que compañías profesionales puedan entrar a formar parte de la programación teatral de la temporada. El T.E.I. monta *Asamblea General*, un espectáculo dirigido por José Carlos Plaza que tuvo poco recorrido escénico. Taraborrelli desarrollaría un trabajo meticuloso con los actores cuyos movimientos corporales, en calve animalesca y con utilización de máscaras, estaban muy cuidados y medidos. Las máscaras fueron diseñadas por Gabriel Carrascal.

En 1973 tras dirigir José Carlos Plaza *Los Justos* con estreno el 7 de enero y W. Layton *Un ligero dolor* con estreno el 26 de abril, el T.E.I. sube a escena el 27 de mayo *Cuento para la hora de acostarse* de Sean O’Casey con dirección de Renzo Casali, su representación quedó prohibida tras la primera función. Taraborrelli no figura en la documentación rastreada de ninguno de estos espectáculos.

El 17 de junio de ese mismo año, el T.E.I. estrena *Proceso por la sombra de un burro*. Aquí Taraborrelli figura en la autoría del trabajo de la expresión corporal de los actores junto a Pilar Francés. Sus propuestas de movimiento para actores fueron encaminadas hacia un juego escénico con rasgos físicos similares a la Comedia dell'Arte. En esta reposición, el colectivo quiso dar más frescura y gracia a la obra incluyendo matices de renovación escénica, aspectos que denotasen la madurez adquirida del grupo y reflejasen sus innovadoras ideas. Lo cierto es que la propuesta y representación escénica no obtuvo la misma fortuna que la anterior reposición, por la cual, recibieron además el Premio Nacional de Teatro.

El 5 de diciembre de 1973 el T.E.I. produce por Mari Paz Ballesteros *Los acreedores* de Augustin Strindberg, con versión de Alfonso Sastre. La dirección y montaje sería de Vicente Sáinz de la Peña. Los intérpretes: María Paz Ballesteros, Francisco Guijar y Emiliano Redondo. Taraborrelli no consta en ningún documento.

Para el estreno de *Mambrú se fue a la guerra* el 17 de abril de 1974, Taraborrelli diseña tanto el espacio escénico como el decorado y el cartel. Lejos de los cánones naturalistas utiliza plataformas para distribuir niveles de altura y convertir el espacio en una casa-ataúd donde objetos simbólicos quedan prisioneros haciendo alusión a la muerte, elementos que potencian, con una fuerte tendencia fenomenológica, una comunicación sensitiva hacia el espectador.

En el recorte del periódico TELVA (s.f.) revisado en el Centro de Documentación Teatral, Sofía Morales señala que es “un decorado perfectamente resuelto por Arnold Taraborrelli, donde los pocos metros cuadrados se desdobl原因 en un milagro de espacios y volúmenes entre los que juegan la acción de este drama sordo, apagado”.



Y Pablo Corbalán el 17 de abril de 1974 firma en la sección de informaciones de Teatro, la reseña *Mambru se fue a la guerra de David Rabe (pequeño teatro)* en donde también alude al trabajo escenográfico del maestro: “nada más comenzar la representación y ante el certero y alusivo decorado de Arnold Taraborrelli, se corresponde inmediatamente esa significación del título y el carácter mismo de la orientación por la que ha sido disparado el texto de Rabe” (p.33).

Los siguientes montajes que a continuación citamos *Terror y miseria en el III Reich*, *Súbitamente el último verano*, *Pequeñas cosas para un sitio pequeño*, *Danzas Urbanas*, *Cándido* y *Preludios para una fuga* están caracterizados por la impronta artística que Taraborrelli como creador transversal del T.E.I. deja patente, tanto en la ambientación, decorados, espacio escénico, coreografía y movimiento, así como en el diseño de figurines.

Su colaboración artística y creativa contribuyó a que las puestas en escena alcanzasen un resultado más completo y eficaz rozando el concepto wagneriano de obra de arte total; creó sugerentes plásticas visuales, poderosas posibilidades gestuales, de mímica, danza y expresión liberando en los intérpretes su creatividad y revalorizándolos como creadores frente a los elementos escénicos. Igualmente creó ambientaciones cuidadas al detalle y diseñó espacios escénicos justificados, armónicos y con discurso propio. Trabajos creativos y artísticos coherentes que subrayaron su compromiso ético y contribuyeron a que las representaciones alcanzaran una renovación estética dentro del teatro español.

Más visible queda su trabajo en la estética de la obra *Terror y Miseria del III Reich*<sup>51</sup>, obra arriesgada que estuvo acompañada de un trabajo minucioso de actores en escena. Taraborrelli diseña los figurines, las coreografías manteniendo pinceladas de cabaret y la

---

<sup>51</sup> Obra que el T.E.M. se niega a estrenar y que más tarde el T.E.I. estrena en el marco de un Colegio Mayor madrileño, sería prohibida por la censura a las veinticuatro horas de su estreno.

ambientación de las escenas, las cuales, representa a modo de “cuadros, estampas, tiempos sin descanso ni interrupción” reflejando las situaciones dramáticas.

Baro Quesada en la reseña del 11 de agosto elogia la magistral interpretación del T.E.I. y alaba la propuesta de Taraborrelli: “Decorados, luces, ambientación, coreografía, figurines y efectos sonoros a tono con la calidad interpretativa” (1974, p.57).

En *Súbitamente el último verano*, el diseño de la escenografía recae en Taraborrelli, trabaja conjuntamente con Ignacio Valle en el diseño del decorado el cual es realizado por Antonio Espinosa. Consiguen crear una atmósfera con decorados expresionistas, con varios niveles y alturas para crear nuevos espacios en forma de laberinto y en donde el público inmerso participa en ese mundo inventado. Incluyen espejos que reflejan las escenas hasta tres veces al mismo tiempo, paredes arrugadas y negras con sensación aparente de cueva y materiales orgánicos o reciclados ubicados por el espacio que remiten a una composición de collage y generan campos visuales de texturas que transmiten una idea o emoción concreta. José Carlos Plaza en una entrevista menciona la labor de nuestro maestro:

Todas las ideas de decoración y de vestuario se las debemos a Arnold Taraborrelli que es nuestro genio particular. Él fue quien hizo las tres esculturas, que son bloques monolíticos, donde están reflejadas las ideas de los personajes que intervienen en la obra (Preciado, 1975, p.99).

Así mismo, Cornago Bernal indica que “unos personajes debatían sus miedos y deseos en una sugerente atmosfera plástica que producía una fuerte sensación de extrañamiento en el espectador” (2000, p.532).

En cuanto al vestuario, el mismo autor apunta: “los figurines simbólicos de inspiración ceremonial y el sonido de la música conferían a todo el montaje un aire

intemporal, mítico y ahistórico” (2000, p.533). Taraborrelli asigna al vestuario una fuerte carga simbolista acorde a los caracteres de los personajes, con telas brillantes, cuadriculadas, geométricas, que “pretenden intemporalizar la acción; por eso tienen una mezcla de elementos antiguos y futuristas” (Preciado, 1975, p.99). La idea del espectáculo, según Plaza, era comunicar con el espectador a través de las sensaciones provocadas por una serie de imágenes, un espectáculo bello y diferente en el vestuario, en los movimientos y en la forma del habla de los personajes, una innovación sensorial hasta en lo más tradicional.

En 1975, el P.T.M. cede el espacio a Taraborrelli para que junto al Centro de Investigación Teatral dirija y coreografie el espectáculo *Pequeñas cosas para un sitio pequeño. Danzas Urbanas*, espectáculo que permaneció en cartel seis semanas con dos funciones diarias.

La descripción del montaje por parte del maestro queda reflejada en el programa de mano:

Es un espectáculo donde a través del lenguaje corporal trata de expresar la vida en nuestras sociedades urbanas. Los movimientos del actor-bailarín son una prolongación de lo que a diario vemos en la calle, en el metro o en nuestras casas. En esta experiencia hemos intentado conjugar diversas técnicas de expresión, rompiendo con los esquemas de la “danza”. (APAT)

Taraborrelli se planteó encontrar una adecuada expresión plástica a los movimientos cotidianos del hombre en la ciudad para expresarlos con humor crítico. Resultó ser un espectáculo totalmente novedoso en el campo de la danza-teatro, con inclusión de música, escasa palabra y con una estructura abierta a posibles modificaciones posteriores<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> De hecho y según cuenta Taraborrelli, la censura en más de una ocasión se acercó a la sala para preguntarle qué quería expresar exactamente con esos “bailes políticos” cuyas escenas se tildaban de un toque comunista. En la obra había una escena donde aparecían cinco actores vestidos con un mono azul y una barra de pan bajo

A continuación reflejamos las críticas más significativas:

En la crónica de teatro del YA, el 21 de octubre, titulada *El hombre (urbano) y su circunstancia*, el articulista elogia el trabajo del maestro como coreógrafo y director de escena aunque le critica como autor de ideas representables: “Arnold Taraborrelli no es propiamente autor de comedias, sino hombre de teatro en la más amplia acepción de la definitiva frase” (Aragón, 1975). Así mismo, alude la participación del maestro en el espectáculo como músico percusionista: “los golpes secos de sus manos sobre una silla o el jugueteo de dedos marcan, respectivamente, la cotidianeidad dramática y alegre, y a su imperativo responden los movimientos corpóreos de los intérpretes danzantes”.

En la reseña del 23 de octubre en el ABC el autor subraya: “un ballet sumamente divertido a través de diversos cuadros de resonancia pop” (Prego, 1975) y de parecida opinión, en la reseña *La estética de la alineación ciudadana* de la revista Blanco y Negro el articulista escribe:

Se trata de una especie de ballet cuya originalidad dinámica y plástica me cautivó desde el primer momento. Se trata de un magnífico camino abierto al teatro a través de la danza, pero con técnicas coreográficas y disciplinas corporales que podríamos reputar como inéditas (Álvarez, 1975).

Un trabajo innovador sin duda el de Taraborrelli que antecede a Pina Bausch con sus primeras propuestas escénicas; “yo hacía montajes danza teatrales como las propuestas de Pina Bausch pero mucho antes que ella. *Danzas Urbanas* por ejemplo utilizando al actor bailarín como ser humano, the working class, y utilizando los movimientos cotidianos coreografiados” (Arribas, 2015, p. 602).

---

el brazo, eran movimientos cogidos de la calle, el maestro defendía la idea de que su interés era expresar la falta de comunicación entre los seres humanos.

Con igual entusiasmo el crítico del periódico ARRIBA del 24 de octubre se pronuncia:

Con un estilo propio, revelador de todo el talento de Arnold Taraborrelli y de la maestría de los actores (...) el propósito de estas danzas urbanas es ser adecuada expresión plástica de los movimientos cotidianos de la vida de hoy y a sus alienaciones, el resultado artístico creemos que es una alegoría de lo que podría constituir una aceptación de esas mismas alienaciones por medio del juego, el placer y la confraternidad (APAT).

En "*Danzas Urbanas*" de Taraborrelli (*Espléndido producto de laboratorio*) publicado en Pueblo, el articulista califica al maestro como:

Promotor de espectáculos teatrales de sorprendente originalidad, Taraborrelli se sitúa en la vanguardia de la escena, asumiendo e incorporando con singular arte y agudeza las más divertidas conquistas últimas del arte dramático, desde el "underground" americano hasta la escuela de Roy Hart, pasando por los más recientes hallazgos del lenguaje corporal (Rico, 1975).

Por su parte, Gabriel y Galán en su artículo "*Danzas Urbanas*" *deslumbrante festival de la antidanza* define al maestro y su trabajo de la siguiente manera:

Es un impresionante caleidoscopio donde la expresión corporal, el gesto y la voz cobran una mejor dimensión: la de una investigación libertaria del ritmo. (...) Taraborrelli ha creado un espectáculo en el que los conceptos más heterogéneos se armonizan. El cuerpo humano alcanza su expresión más libre, auténtica, más pletórica de fantasía, gracias a un control que a mí, personalmente, me ha parecido inaudito. (...) rompe voluntariamente con la concepción de la danza. El cuerpo aquí es aprovechado en todas sus posibilidades. Manda el cuerpo no las formas. (...) Taraborrelli que mueve insuperablemente los hilos del ritmo (...) cuerpo, gesto, voz; ese es su mundo. Un mundo apasionante desconocido en estas latitudes (APAT).

Lo cierto es que el espectáculo obtuvo muy buenas críticas y fue aplaudido por su excelente logro de invención, pues se reconocía la complicada intención de plantear el problema de la expresión plástica adecuada para expresar los movimientos cotidianos del hombre inmerso en las urbes contemporáneas, una auténtica “lección de expresión corporal” como señala el autor de la reseña del Europeo del 8 de noviembre, en la que califica a Taraborrelli de “especialista en el tema de la expresión corporal teatral” (APAT), apunte que resulta importante señalar porque el maestro en ese tiempo comienza ya a desarrollar sus denominadas “experiencias teatrales” para el trabajo con los actores.

Llegado el año 1976, el TEI monta la obra infantil *La increíble historia del profesor Smith* de J.L. García Sánchez y M.A. Pacheco y participa en la sala Cadarso dentro de la programación de la I Muestra de Teatro Independiente donde permanece una semana en cartel. Más tarde en el Teatro Alfil permanecerá cuatro semanas en cartel.

La dirección del espectáculo estaba firmada por Irina Kuberskaya, actriz formada en el Instituto del Teatro de Leningrado y en la escuela de Marcel Marceau. Durante ese año participó como profesora de expresión corporal en los cursos organizados por el Laboratorio del T.E.I. y con algunos de los actores montó el espectáculo infantil, el cual, le sirvió para presentarse como directora teatral en España. La obra que giraba en torno al cuento original resultó ser una representación imaginativa, armónica y muy visual. Taraborrelli sería el encargado de diseñar todas las coreografías.

Las críticas recogidas elogian su trabajo acentuando el derroche de gracia poética y el encanto sin pedantería con el que era presentado el cuento ilustrado:

Nos encontramos ante una obra imaginativa, en la que el poder sugeridor de la expresión corporal abre un amplio campo al desarrollo de la fábula (...) Teatro infantil adulto, en que

la técnica teatral se encuentra al servicio de la imaginación, de la fantasía, de la comprensión a través del arte de la realidad (APAT).

El diario El País reconoce en *Distingamos entre niños y tontos* del 3 de mayo de 1976 que “Arnold Taraborrelli pequeño genio de la coreografía, creó un ballet de la fábrica, que es una delicia de relojería burlona. (Otro ballet, con luz negra (...) fijó la atención de los niños con su alto poder de fascinación)”.

Seguidamente el 8 de julio de 1976 tras el cierre del espacio P.T.M. por falta de solvencia económica para afrontar los pagos a la Administración, los componentes del T.E.I. deciden montar la obra *Cándido* de Voltaire, una obra crítica cuyo interés se centra, como cita Miguel Bilbatúa en su reseña *Bailando con Voltaire*, “no en lo que ocurre sino en cómo ocurre. No en el conflicto dramático sino en su visualización plástica” (APAT), por eso envuelve, sacude, abrumba y desploma al espectador. La caligrafía escénica de comedia musical obligó a los actores a una preparación intensa y exhaustiva donde cantan, bailan, interpretan hasta el límite de sus fuerzas físicas (APAT).

El pre-estreno de la obra, el 19 de mayo en Valladolid, fue subrayado por la crítica como el proyecto más ambicioso del T.E.I., en el cual, figura Taraborrelli abordando una labor multidisciplinar; coreógrafo, responsable de la ambientación, del vestuario y del diseño del cartel publicitario de la obra. Después, a finales de junio, el espectáculo viaja a Venecia para participar en la Biennale y el 3 de septiembre realizan el estreno en el Teatro Lara de Madrid, espacio en el que permanece quince semanas en cartel con dos funciones diarias siete días a la semana.

José Monleón en *Triunfo*, 11 de septiembre de 1976, menciona: “Arnold Taraborrelli ha realizado una extraordinaria labor de coreógrafo (...) la preparación global de los actores del T.E.I. -que tanto debe, desde siempre, a Arnold- ha hecho posible este Cándido”. En

oposición el articulista de la *Actualidad Económica* del 14 de septiembre muestra su descontento apuntando; “distorsión en los números musicales. En éstos hay más de cancioncilla popular o popularizable que una verdadera intención musical: por eso, tampoco, la coreografía es extraordinaria: rompería la unidad y la linealidad de todo el montaje” (APAT).

Sin embargo, Carlos Álvarez el 11 de septiembre en su artículo *Nueva estética para Voltaire* aplaude entusiasta el trabajo creativo del maestro:

Desde el punto de vista coreográfico esta versión de “Cándido” es ejemplar, tanto en la integración dinámica de escenas sin rupturas, como en la plástica de esas escenas. (...) Quedé admirado ante el trabajo de Arnold Taraborrelli. Aun conociendo otros trabajos suyos, creo que en “Cándido” ha logrado más que nunca esa expresividad austera que siempre busca en la coreografía y en la ambientación. Ni la más lejana sombra de yuxtaposición, de gratitud interpretativa en su labor. Toda su coreografía traduce, o mejor, se funda, con el rictus de alegría irónica, algo desdentada, de Voltaire, y también con sus instantes de ferocidad lívida. (1976, pp.52-53)

Con parecido entusiasmo Pablo Corbalán elogia en “*Cándido*”, de *Voltaire-TEI* el talento creativo aportado por Taraborrelli y lo asemeja con las puestas en escena del director americano Tom O’Horgan:

Arnold Taraborrelli, coreógrafo-y también creador del vestuario y de la ambientación-que ha logrado conectar felizmente, y sin supeditación, con las realizaciones de un Tom O’Horgan (...) Su tarea, en cuanto a efectos más directos de ruptura, de dinamismo, de danza –casi de happening- de expresionismo corporal, de frenesí liberador, de luces y colores , aparece como el logro decisivo y más desbordante de este espectáculo, Taraborrelli se ha superado a sí mismo y ha conseguido aprovechar hasta el máximo las posibilidades que se le ofrecían.



Talento y sensibilidad se llama esta figura-lo que es mucho más-tocado por la audacia controlada. (APAT)

Según comenta Enrique Llovet en El País, *Cándido* resulto ser un espectáculo admirable, bello y refrescante, en *El TEI, nuestra esperanza* del 12 de septiembre reflexiona acerca del espectáculo y escribe:

El alto rango de expresión y comunicación logrado a través de los movimientos físicos. La fuerte relación que existe entre la danza o cualquier otro ritual de movimiento y las luchas básicas del ser humano. La gran variedad de oportunidades de expresión espontánea y natural que se liberan por el movimiento. La gran transitoriedad y fluidez de los elementos que dramáticos que se expresan, por el movimiento, en óptimas condiciones de dinámica. La nueva posibilidad de expresión que adquieren las formulaciones vitales. La formidable reaparición de los ademanes primitivos. La fácil entrada de las alternancias cómicas y dramáticas en el repertorio de reacciones de los personajes. La visible satisfacción con que los actores se expresan “para sí mismos”. La fuerza que adquieren los movimientos “pensantes” cuando es preciso comunicar cualquier “acción interior”. (1976, p.27)

En general, las críticas al espectáculo fueron buenas, siempre aludiendo a un espectáculo musical de coreografías vibrantes donde la pantomima, el dialogo burlesco, la elocuencia corporal, la resolución escénica eran totalmente magistrales. Hacemos hincapié en que la expresión corporal del colectivo proporcionó bellísimos momentos en el público y el aplauso “más justo y merecido, aparte del conjunto de la acción, fue para el responsable del movimiento, ambientación y ritmo, o sea, Taraborrelli” (APAT)<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Esta crítica ha sido cedida por Taraborrelli de su archivo personal para la supervisión sin más datos bibliográficos que los siguientes: Teatro Lara, 3 de septiembre de 1976.

Llegamos así al último montaje realizado por el T.E.I. titulado *Preludios para una fuga*, estrenado el 11 de noviembre de 1977 en el Teatro Valle-Inclán, espacio en el que permanecen seis semanas con dos funciones diarias durante siete días a la semana.

La creación fue colectiva aunque Taraborrelli figura como responsable del espacio escénico y del movimiento. La compañía aborda el proceso desde diferentes fuentes de investigación, partiendo de una selección de textos de Gorki y Rousseau, pasando por una recopilación de datos de Juan Trías Vejarano, hasta el uso de múltiples noticias de periódicos y la idea del concepto tiempo como referente utilizado por Robert Wilson.

El resultado, una obra cuya estructura quedó basada en la música como elemento dramático y expresivo, “convertida en una *Sinfonía* con cuatro ambientes o movimientos, que expresan el mundo del trabajo, el ambiente cotidiano, el conductismo, los gustos y las costumbres, la moda, las creencias impuestas, la imaginación, la ruptura, la evolución, el progreso” (“El T.E.I. presento...”, 1977, en línea).

En esta sinfonía en cuatro tiempos, “La expresión corporal y oral, juegan un papel destacado, con hallazgos esplendorosos” (Gómez, 1977, p.40). Son elogiados los momentos de intensidad plástica sobre todo en el primer movimiento y la gesticulación corporal, la mímica, la música y la danza en la que se sustenta el espectáculo: “Arnold Taraborrelli ha trabajado, como el resto de sus compañeros, a todo rendimiento, con la inteligencia y la sensibilidad que ya les conocemos” (Corbalán, 1977, p.25).

Enrique Llovet en el periódico El País señala cómo el largo trabajo de experimentación llevado a cabo por el T.E.I. consigue una “sincronización entre la expresión corporal y la oral y la profundización de la nueva geometría escénica” y añade:

Llevan a cabo una expresión corporal de altísima calidad, que relaciona la lucha humana con todos los rituales de movimiento. Esta liberación gestual permite espontaneidades muy frescas y jugosas, dinamiza el juego dramático, propone formulaciones vitales nuevas, recupera el valor de los ademanes más primitivos y olvidados. (“El T.E.I.: ciudadanos...”, 1977, en línea)

Taraborrelli, según relata en nuestra charla, recurrió como herramienta pedagógica para la creación corporal de los personajes a los cuadros de Weyden y sugirió a los intérpretes visitar sus obras en el Museo del Prado en Madrid.

José Monleón por su parte cita: “Yo creo que el T.E.I. debe ser rigurosamente fiel a su talento -en el que tiene una importante parte Arnold Taraborrelli, responsable del movimiento y del espacio escénico” (1977, p.65). Con opinión un tanto contradictoria López Sancho critica inicialmente a Taraborrelli de presuntuoso: “la presunción es un elemento corruptor en el arte” y finalmente reconoce que la gestualidad corporal de los actores resulta brillante en “la mecanización humana, en la fábrica, plenas de valores rítmicos” (1977, p.51).

Por otro lado, el articulista de Mundo Obrero del 17 de noviembre de 1977 elogia la estética pictórica empleada por Taraborrelli en la obra y pronuncia:

Ritmo, matizaciones de voz y expresión corporal. Escenográficamente, la obra se resuelve con sobriedad y economía de medios, utilizados para sacarles el máximo beneficio estético de la mano de Arnold Taraborrelli, moviéndose los actores como pinceladas precisas entre el blanco y el negro, sin diluir lo fundamental de la obra” (1977, p.19).

Con la obra *Preludios para una fuga* el T.E.I. comienza su declive, inicia paulatinamente un abandono de la escena que viene marcado por los inconvenientes administrativos y económicos, por las críticas que con mayor frecuencia ensombrecen los trabajos y por los integrantes que deciden poner fin al recorrido artístico de la Compañía.

#### **1.7.2.4. Nuevos frentes - Teatro Estable Castellano – T.E.C. (1978-1983)**

En 1978, el T.E.I. es invitado por Miguel Narros para formar parte de su nuevo Teatro Estable Castellano (T.E.C.), compañía subvencionada por el Ministerio de Cultura. En la primera propuesta de programación, el equipo de dirección lo formaría Narros, Layton, Plaza y Taraborrelli, cuatro profesionales que aportaron su talento a las producciones estrenadas. En el elenco de actores y actrices continuarían Begoña Valle, Helio Pedregal, José María Muñoz y Jesús Mansó. Destacar que junto a los programas de mano, el T.E.C. presentaba una separata especificando quienes componían el equipo artístico y técnico. En esas cuartillas, Taraborrelli aparece como coreógrafo.

El funcionamiento interno de la compañía sería como el de una cooperativa y se representarían autores clásicos, obras dramáticas y representaciones de gran formato en los teatros comerciales del momento. Desafortunadamente la vida del T.E.C. no fue muy larga, uno de los principales motivos que empujaron a la compañía a su disolución fueron los económicos, además de no disponer de un espacio propio, de que la compañía no resultaba rentable económicamente a las estructuras capitalistas y de que la respuesta, por parte del público tradicional, no cubría las expectativas.

La labor desempeñada por Taraborrelli en los talleres de investigación del Laboratorio estaba vinculada a la preparación de los actores en los entrenamientos previos a los ensayos, de tal manera que, a través de juegos imaginativos, ejercicios corporales y vocales, los intérpretes pudieran tener claro las situaciones espaciales de los personajes, sus movimientos, sus objetivos, estados anímicos y relaciones. Narros que admiraba y se dejaba fascinar por el trabajo de Taraborrelli: le impresionaba la habilidad que tenía para descubrir las posibilidades a los actores (Amestoy, 2016, p.39). Taraborrelli evidencia así su magisterio y manifiesta su maestría transversal en las propuestas escénicas.

Lo mismo ocurría con Layton, que como bien indica Javier Carazo Aguilera en su artículo *William Layton, director de escena en España*, “las notas que daba en los montajes del T.E.M., T.E.I. y T.E.C. dirigidos por sus compañeros iban destinadas precisamente a los intérpretes, a los conflictos de la escena, a los matices en la encarnación de los personajes” (2011, p.57).

Narros a su vez, tras el trabajo de mesa iniciaba los ensayos partiendo de ideas abiertas y creaba a través de improvisaciones. Ejercía una gran labor en la dirección de actores; sus pautas al intérprete estimulaban su mundo creativo potenciando el juego teatral y sus notas de dirección siempre estaban cargadas de referentes culturales.

A continuación, citamos las colaboraciones de Taraborrelli en el recorrido del T.E.C. con las críticas encontradas que aluden a su trabajo personal o al del equipo de dirección del que forma parte. Señalamos igualmente algún hecho destacado.

Colaboraciones de <b>Taraborrelli</b> en el recorrido artístico del <b>T.E.C.</b> y hechos relevantes.		
<b>AÑO</b>	<b>OBRA</b>	<b>DIRECCIÓN</b>
1978	<i>Improntu</i> (Anouilh) Centro Cultural Juana Mordó (Actores del TEI)  <i>Así que pasen cinco años</i> (F. G. Lorca) 1ª versión-Teatro Eslava  <i>El Tío Vania</i> (Chejov) 1ª versión-Teatro Marquina.  <i>Historias de un jardín</i> Espectáculo musical sobre textos de Oscar Wilde.	<b>Creación colectiva</b>  Dir.: W. Layton y M. Narros Supervisa <b>Taraborrelli</b>  Dir. W. Layton y M. Narros Supervisa <b>Taraborrelli</b>  Dir.: <b>Taraborrelli</b>
1979	<i>Don Carlo</i> (Schiller) Teatro de la Comedia  <i>La dama boba</i> (Lope de Vega) Corral de Comedias de Almagro y Teatro Espronceda. <b>Coreografía: Taraborrelli</b>	Dir. J.C. Plaza. Equipo Layton, Narros y <b>Taraborrelli</b>  Dir.: Miguel Narros
1980	<i>El cero transparente</i> (A. Vallejo)	Dir.: W. Layton. En el equipo <b>Taraborrelli</b> y Plaza.

	<i>La señora Tártara</i> (Fco. Nieva) Teatro Marquina	Dir.: J. C. Plaza. Equipo Layton y <b>Taraborrelli</b>
1981	Tres monólogos para una única obra: <i>La más fuerte</i> (A. Stringberg) <i>Antes del desayuno</i> (O'Neill) <i>La voz humana</i> (Cocteau)	Dir.: W. Layton y J.C. Plaza. Supervisa <b>Taraborrelli</b>
1982	<i>La casamentera</i> (Thornton Wilder)	Dir.: W. Layton
1983	<i>Aquí no paga nadie</i> (Darío Fo) Traducción Carla Matteini	Dir.: J. C. Plaza. Supervisa <b>Taraborrelli</b>
	Disolución y fin del T.E.C.	

Diagrama 5. Taraborrelli en el recorrido del T.E.C., Madrid, 1978-83

En el Centro Cultural Juana Mordó de Madrid se llevó a cabo la presentación del Teatro Estable Castellano, un acto en el que intervinieron W. Layton, M. Narros, A. D'odorico, A. Taraborrelli, E. Llovet, Ana Belén y Esperanza Roy, entre otros. La representación de *Improntu* estaría a cargo de los actores del T.E.I. Esta obra, sin mayor repercusión ni trascendencia, fue pensada y representada para este evento y con la idea de mostrar la calidad del trabajo de los actores que formaban el T.E.C.

En 1978, se estrena por primera vez en España la obra *Así que pasen cinco años* tras cuarenta y siete años escrita por Federico García Lorca. En la dirección Miguel Narros. Taraborrelli no figura en el programa de mano aunque al ser producción del T.E.C. y formar parte del equipo de dirección, revisa toda la parte relacionada con el movimiento gestual y escénico de los actores. La obra permanecerá quince semanas en cartel con dos funciones diarias durante siete días a la semana.

El 28 de noviembre de este mismo año, el T.E.C. estrena *Tío Vania* en el Teatro Marquina con versión de Enrique Llovet. La dirección es conjunta entre Layton y Narros. De igual manera que en el montaje anterior, la labor de Taraborrelli no figura en el programa

de mano, aunque como miembro del equipo de dirección, ayudó al comportamiento físico y preparación del cuerpo, con el fin de poder expresarlo todo mejor (Carazo, 2017, p.208).

Pedro Altares escribe el 28 de noviembre en Teatro la crítica *Decididamente una obra maestra* (“*Tío Vania*”) y la misma, observamos la perspectiva de trabajo llevada a cabo por el equipo de dirección, conjuntamente implicado en el proceso: “sus personajes miran más hacia dentro que hacia fuera, las pausas y los silencios, los gestos frustrados y las miradas no son el complemento de la palabra, sino su única justificación” (1978). La obra permaneció seis semanas en cartel con dos funciones diarias siete días a la semana. Un año después volverá al teatro para permanecer catorce semanas en cartel con dos funciones diarias siete días a la semana.

Seguidamente, Taraborrelli lleva a cabo como director un espectáculo musical sobre textos de Oscar Wilde al que titula *Historias de un jardín*. No obtiene mayor repercusión por lo que ha sido difícil registrar dichos datos.

En la obra *Don Carlo* de Schiller, Taraborrelli permanece en el equipo de dirección del T.E.C. junto a Narros y Layton aunque la obra es firmada por José Carlos Plaza. Se estrena el 27 de marzo de 1979 en el Teatro de la Comedia de Madrid y permanece ocho semanas en cartel con dos funciones diarias siete días a la semana.

Un año después, Miguel Narros asume la dirección y el diseño de figurines de *La dama boba* para realizar un primer estreno en el Corral de Comedias de Almagro el 26 de septiembre y un segundo estreno el 28 de noviembre en Madrid en el Teatro Lope de Vega donde permanece siete semanas en cartel con dos funciones diarias siete días a la semana. Un año después la obra permanecerá en el Teatro Espronceda tres semanas en cartel con dos funciones diarias siete días a la semana.

Toda la parte coreográfica será asignada a Taraborrelli consiguiendo que el espectáculo alcance un tono orquestal y brillante. Así lo afirma Pablo Corbalán en “*La Dama Boba*” de Lope de Vega” para Informaciones del 5 de diciembre, “dinamismo, colorido, sentido plástico, trepidancia, gesticulación, desbaratamiento del cumplido clasicismo” (1979). Y es que la obra es convertida en un circo donde los actores, en continua actividad, suben y bajan escaleras empinadas, se empujan, se arrojan al suelo en juegos bobos e ingenuos deshumanizando así los caracteres, convirtiéndose todos en caricaturas.

De manera similar la crítica *La Dama Boba, en el Espronceda* del periódico la Hora del Lunes, el articulista alude “adiciones músico-coreográficas muy acertadas en sí por sintomáticas para un Lope “Ilustrado”<sup>54</sup> (1979).

El T.E.I. continua con la obra *El cero transparente* de Alfonso Vallejo, un espectáculo dirigido por W. Layton acompañado de José Carlos Plaza. Arnold Taraborrelli asiste a Layton en los desplazamientos y movimientos<sup>55</sup> además de figurar junto a Plaza en el programa de mano como miembros del equipo de dirección. La obra permanece ocho semanas en cartel con dos funciones diarias siete días a la semana.

El 3 de diciembre de 1980, el grupo estrena *La señora Tártara* en el Teatro Marquina, espectáculo que funcionó con calidad y acogida por parte del público aplaudiendo con satisfacción el trabajo de Francisco Nieva y el de los actores. En la crítica del 5 de diciembre además de elogiar las potencialidades artísticas de Nieva como creador del teatro total, el articulista menciona a Layton y Taraborrelli como equipo del T.E.I. y responsables de la

---

<sup>54</sup> Es reconocido, por parte de algunos de los intérpretes, que la labor de Taraborrelli en este montaje propició que resultase una pieza sumamente divertida para todos los componentes.

<sup>55</sup> Para madridteatro, José Ramón Díaz Sande escribe una reseña titulada *William Layton y el TEC en el recuerdo* (22 de marzo del 2011, en línea) en la que incluye una entrevista realizada a Layton en 1979 para Reseña, justamente cuando el grupo investigaba sobre nuevas formas teatrales y llevaban a cabo el montaje de esta producción, en ella se alude a la labor de Taraborrelli.



interpretación de primer orden que los actores hacen en la representación y añade: “Entre ellos hay una interpretación excelente de voz, de gesto, de colocación” (Haro, 1980). La obra permanece cuatro semanas en cartel con dos funciones diarias seis días a la semana.

En 1981, presentan en el Teatro Lara una nueva producción que reúne tres piezas cortas de los dramaturgos August Strindberg, Eugene O'Neill y Jean Cocteau, interpretadas por las actrices Irene Gutiérrez-Caba, Julieta Serrano y Amparo Rivelles, en versión de Enrique Llovet y dirección escénica de William Layton y José Carlos Plaza. Taraborrelli supervisaría como integrante del T.E.C. el trabajo global de las actrices. La obra permanecerá ocho semanas en cartel con dos funciones diarias siete días a la semana.

Llegamos así a la última producción del T.E.C. en la que participa Taraborrelli, la obra *Aquí no paga nadie* de Darío Fo, con versión de Carla Matteini y dirección de José Carlos Plaza. Resultó ser una disparatada farsa sobre la sociedad de consumo con un fuerte mensaje político dirigido al pueblo y a los políticos. En la autocrítica que hace el propio director para Diario 16 titulada *Un teatro para nosotros* deja entrever que la compañía intentó en su propuesta de montaje recalcar el disparate, disfrutar y jugar esa especie de juguete cómico con situaciones enloquecidas, jocosas y llenas de ritmo y velocidad (1982).

Curiosamente, pasado un mes desde el estreno de la obra, José Carlos Plaza decide abandonar el T.E.C. En el ABC del 4 de enero de 1981, él mismo aclara:

Me quiero escapar. Creo que estoy en un momento muy peligroso. Necesito limpiarme. Me siento viejo (...) Ahora me quiero sentar a recibir clases en la escuela de Stela Adler y en el H.B. de Nueva York. Después volveré. El T.E.C. necesita replantearse desde cero (Pérez, 1983, p.53).

Esta decisión junto a los problemas económicos que estaban ocurriendo en el grupo junto a otros tantos, precipitan el final de la existencia del T.E.C.

Es oportuno subrayar la importancia que ha tenido la figura de José Carlos Plaza en el recorrido artístico de estos grupos de teatro independiente pero sobre todo, la influencia en la labor creativa y artística de Taraborrelli en aquella época. El maestro lo recuerda así:

Durante estos años José Carlos Plaza también fue importante para mi desarrollo porque juntos hemos trabajado mucho y claro era un intercambio conjunto de creación, siempre aprendiendo algo, es importante eso (...) fue una época muy valiosa para mí, esa conexión y esa participación (Arribas, 2014, p. 502).

Tras la disolución de la compañía, cada componente del equipo de dirección emprende por su lado nuevos proyectos artísticos aunque volverán a colaborar posteriormente en montajes puntuales.

Desde este momento, Plaza se traslada a Nueva York para estudiar interpretación con Stella Adler, Sanford Meisner (Neighbourhood Playhouse), Uta Hagen (H.B.) y Geraldine Page (Real Stage), entre otros. Volverá a firmar la dirección de montajes como *Eloísa está debajo de un almendro* (E. J. Poncela), *La casa de Bernarda Alba* (Lorca), *El jardín de los cerezos* (Chejov), *Carmen*, *Carmen* (1988), etc. Hasta que en 1989 asume la dirección del Centro Dramático Nacional hasta 1994. Seguidamente continúa dirigiendo tanto para teatro como zarzuela u opera, recitales y conciertos. Paralelamente, imparte cursos específicos para varias instituciones y es nombrado director de “Escénica” en Andalucía. Ha recibido el premio Mayte, Fotogramas de Plata, Premio Ciudad de Valladolid, Premio Corral de Comedias del Festival de Almagro y tres veces, el Premio Nacional de Teatro. Actualmente sigue en activo.

Por otro lado, Narros junto a Andrea D'Odorico crea en 1981 el Teatro del Arte, dirigiendo montajes como *Ederra* (Amestoy), *El rey de Sodoma* (Arrabal) o *Medea* (basado en Seneca y Eurípides). La compañía funcionó hasta 1984, momento en que es nombrado Narros, por segunda vez, director del Teatro Español hasta 1989 y donde montará *El castigo sin venganza* (Lope), *El concierto de San Ovidio* (Vallejo), *El sueño de una noche de verano* (Shakespeare), *La malquerida* (Benavente), *Largo viaje hacia la noche* (O'Neill) o *Así que pasen cinco años* (Lorca). En 1987, estrena *La Chunga* (Vargas Llosa) y dos años más tarde colabora con Yoko Komatsubara en *Yo elegí el flamenco*.

En los años ochenta Narros es nombrado Catedrático de Interpretación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, donde ingresa por invitación de Ricardo Doménech. En sus últimos años dirige para el Centro Dramático Nacional y para dos productoras privadas, Producciones Faraute (junto a Celestino Aranda habitual colaborador en las tareas de producción y distribución) y Producciones Andrea D'Odorico. Señalamos igualmente los innumerables cursos que de formación y preparación para el actor impartió en los centros "Escénica" de Andalucía, así como en otras instituciones, escuelas o espacios. Recibió la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes entre otros reconocimientos y premios. Fallece el 21 de junio del 2013 en Madrid.

Y William Layton, tras haber realizado anteriormente adaptaciones al inglés y traducciones al español de algunos textos dramáticos, continua impartiendo conferencias y seminarios, interviniendo como ayudante de dirección o asesor en diversas producciones, además de dirigir nuevos espectáculos como por ejemplo *Orquídeas y panteras* (1984), *El jardín de los cerezos* (1986) *Largo viaje hacia la noche* (1988) o *Historia del Zoo* (1991) entre otros. En 1989, recibe la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes y el premio

Dédalo un año después completando así los reconocimientos y premios recibidos. Tiempo después fallece en su casa de Madrid.

Taraborrelli que volverá a colaborar con Narros y Plaza pasado un tiempo, es requerido en montajes de otras compañías para formar parte del equipo artístico, se acentúa así su imprescindible labor como “creador transversal” en los espectáculos más relevantes del momento pues complementa, con absoluta maestría, el trabajo de otros creadores y en definitiva, el global de las producciones. Al mismo tiempo, prosigue con su labor docente.

Señalar que Taraborrelli, como miembro de estos colectivos teatrales cooperativistas, contribuyó a consolidar la figura del intérprete y su importancia en el hecho teatral, su aportación al trabajo corporal y vocal convierte al intérprete en signo escénico llegando incluso a formar parte de la escenografía con su sola presencia física y su dominio espacial.

Según nos revela, uno de los aspectos importantes de aquella época fue la manera de abordar el trabajo en equipo, en donde cada persona, sin liderazgos, participaba como creador hacia la concepción de una creación global; “formábamos un equipo de trabajo y era muy enriquecedor, fueron muchos años de colaboración” (Arribas, 2015, p.602). Narros, por su parte, reconoce en el documental *Dos Palmas* que tanto a Layton como a él, Taraborrelli solo les dió grandes satisfacciones y conocerle fue una de las cosas importantes (2012, 20´20´´ y 23´).

En palabras de Taraborrelli, solo hay agradecimientos cuando recuerda a Narros y Layton, reconoce que ellos fueron los responsables de que él estuviera haciendo lo que hizo, ellos pusieron las semillas y le brindaron la oportunidad de participar en el mundo teatral.

### **1.7.3. Creador transversal en novedosas propuestas artísticas: teatro, danza, literatura, televisión, cine.**

El recorrido artístico de Taraborrelli en España contempla innumerables colaboraciones artísticas sin acreditar, otras son desarrolladas en espectáculos dirigidos por otros profesionales de la escena y algunas extraoficiales, como las que ha realizado en los últimos años, son llevadas a cabo con algunos de sus antiguos alumnos trabajando como coach de actores.

En 1972, trabaja para la editorial Abydos Publishing de Londres e ilustra el libro de poemas para niños del autor Glyn Jones titulado *Hildegarde H and her friends*. En este trabajo Taraborrelli muestra un gran dominio del dibujo y de la imaginación al recrear las imágenes sugeridas en el texto escritas por el autor.

Hacia mediados de los años 70 Taraborrelli crea la compañía Klappa-Danza formada por jóvenes coreógrafos, directores de teatro y profesores. El deseo de dicha compañía era formar parte de un “Centro de estudios de movimiento y espacio” donde coreógrafos, directores teatrales y actores, pudieran tener experiencias con su cuerpo y el espacio. De ahí, se originó una danza dramática estructurada en tres partes, la idea sería de Taraborrelli cuya base estaba centrada en la necesidad tribal de expresarse por medio de ritmos y sonidos corporales (APAT).

En 1977 colabora junto al T.E.I. en un programa infantil titulado *Jueves Locos*<sup>56</sup> con guion de Lolo Rico y dirección de Fernando Méndez Leyte. Este programa estaba integrado

---

<sup>56</sup> Según apunta Begoña Valle en el documental *Dos Palmas* (42'46'') de los 26 programas para los que se les contrató solamente el T.E.I. llegó a grabar 13.

en el programa infantil *Un globo, dos globos, tres globos* dirigido por José Luis Hernández Batalla y presentado por María Luisa Seco y Manolo Portillo para Televisión Española.

Ese mismo año, el grupo Agua Viva presenta en el Teatro Valle Inclán el espectáculo *No hay derecho*, un sainete cómico-musical y un tanto libertario correspondiente al mismo título del disco publicado. La idea, dirección y coreografía del espectáculo es de Taraborrelli quien crea un ambiente y atmósfera distinta para cada canción-musical del espectáculo.

En el periódico Hoja del Lunes del 18 de septiembre de 1979, el articulista de “*No hay derecho*” por Agua Viva en el Valle Inclán ensalza el trabajo de Taraborrelli:

Merece un elogio amplio y no se puede omitir e acierto de Arnold Taraborrelli en la dirección del movimiento. Su huella aparece claramente establecida, haciéndonos recordar el virtuosismo que en la extinta sala del PTM imprimió a sus movimientos y danzas “Urbanas”, que no es fácil olvidar (sp).

En 1979, idea y dirige el montaje *De California a Manila pasando por Nebraska*, basado en la vida y en las coreografías laborales de las cafeterías, la contradicción entre la comunicación no verbal y la realidad del sentimiento. Este montaje unía al baile con el intérprete e incluía partes de texto (APAT).

El 9 de marzo de ese mismo año se estrena en el Teatro Bellas Artes de Madrid la obra *Retrato para dama con perrito* de Luis Riaza bajo la dirección de Miguel Narros. En esta producción para el Centro Dramático Nacional Taraborrelli vuelve a colaborar con Narros asumiendo la labor de coreógrafo. En prensa es destacada la belleza de la escenografía de D’Odorico y la aportación imaginativa de Narros, por sus sorpresas, por el movimiento y por la dinámica del texto. La obra permaneció siete semanas en cartel con dos funciones diarias siete días a la semana.

El 15 de septiembre de 1980, se repone en el Teatro Marquina de Madrid con Producciones Juanjo Seoane la obra titulada *Llámame...señora* de Pierrette Bruno con versión y dirección de Ángel F. Montesinos. Las coreografías son responsabilidad de Taraborrelli en un espectáculo alegre con tintes de comedia musical y diálogos vivos e ingeniosos, su mayor apunte coreográfico lo interpreta Esperanza Roy como protagonista en la comedia. Su reestreno fue el 8 de mayo de 1981 en el Teatro Beatriz donde permanece siete semanas en cartel con dos funciones diarias seis días a la semana.

En 1981, el maestro colabora como coreógrafo en la obra *Cristóbal Colón* de Alberto Miralles bajo la dirección de Alberto Alonso. El trabajo de los actores resultó dinámico, ligero y jocundo. El ABC del 23 de diciembre recoge: “entre canciones y danzas la acción progresa según una línea de coherencia que muestra un zigzagueo atrevido, vivaz, buscador de efectos plásticos y verbales en los que se difunde una agresividad crítica” (López, 1981, p.60). La obra permanece en El Chapito-Teatro Circo tres semanas con dos funciones siete días a la semana.

A partir de este año, Taraborrelli comenzará una colaboración intermitente con la compañía de repertorio clásico Zampanó Teatro dirigida por José Maya y Amaya Curieses. Participa como coreógrafo y encargado de movimiento escénico en la obra *El patito feo* (1982) de Hans Christian Andersen en teatro infantil y en *La reina de las nieves. Una comedia musical* (1982) del mismo autor y cuya adaptación también fue realizada por Maya y Curieses. Más adelante, la compañía le propondrá nuevas colaboraciones.

El 22 de abril de 1982, se estrena en el Teatro María Guerrero *Coronada y el toro* cuya autoría, dirección y escenografía sería de Francisco Nieva. Taraborrelli asume la parte coreográfica en una obra de composición coral con números individuales de cabaret para el personaje de Coronada. Como sacada de un sueño de la razón, desmesurada y esperpéntica,

la obra fue recibida a modo de “rapsodia española”, plásticamente parecía inspirada en Zuloaga, en cuadros de Murillo, el Greco o en ciertas pinturas de Luis Gordillo que como estampas iban transcurriendo de modo secuencial (Gortari, 1982, p.52).

En 1983, vuelve a colaborar como coreógrafo con Narros en *El Rey de Sodoma* de Fernando Arrabal en una producción para el Teatro María Guerrero. El montaje fue recibido con escaso entusiasmo por parte del público, quizá por ser la primera vez que se estrenaba en un teatro público un texto de Arrabal. Lo más llamativo del montaje fue la estética del pintor y escultor Eduardo Urculo utilizada como base para la casa de Salomé y Romeo. De igual manera, llamaron la atención los comics proyectados de José Arteaga.

Entre 1983 a 1985, participa coreografiando los números musicales de siete capítulos del programa infantil *Barrio Sésamo* para RTVE. Aunque en 1984, figura como coreógrafo en el equipo de la película de acción-suspense “*Poppers*” dirigida por José María Castellví y producida por Jacinto Santos.

Dentro de la programación del Teatro de la Zarzuela para la temporada 1984/85, Taraborrelli participa junto a Alberto Losa en las coreografías de la obra *Chorizos y Polacos*, con música de F.A. Barbieri y libreto de Luis Mariano de Larra. Como director escénico estaría José Luis Alonso, siendo el director musical Miguel Roa.

El 15 de marzo de 1986 tiene previsto el estreno, dentro del VI Festival Internacional de Teatro organizado en Madrid, de la comedia musical *La reina del Nilo* de Moncho Alpuente dirigida por Ángel Facio. Por motivos técnicos derivados de la complejidad del montaje, el estreno se aplaza al día 21 de marzo. El musical contaba con aproximadamente cincuenta artistas entre actores, bailarines, cantantes y coro más seis músicos.



Sirva el comentario aparecido en el ABC, el 22 de marzo, en donde la música del espectáculo, muy de “movida”, tenía un lejano parecido con lo que suele entenderse por música de comedia musical. Señala el articulista: “abundante percusión y ritmo (...) Taraborrelli no ha podido sacar partido de la poca gente que hace cometidos diversos. En rigor, hay muy poca coreografía” (López, 1986, p.79).

Por otro lado, en la reseña del YA del 23 de marzo *La reina del Nilo: de la expectación a la desilusión*, se alude a que la música y las coreografías son de tercera división, sin rigor ni calidad; canciones y bailes que se intercalan aquí y allá como puro relleno (Arroyo, 1986).

Sin embargo, en El País del 14 de marzo, se califica el espectáculo musical de abigarrado colorido y ritmo frenético en el que se suceden vertiginosamente coreografías exóticas y melopeas orientales, canciones de gesta y rock and roll (Torres, 1986). Lo cierto es que de la obra fue criticada la falta de técnica en los bailarines y excusada, en ocasiones, la labor de Taraborrelli. Junto a Alpuente y demás componentes del equipo se consiguió que la obra fuese “una alegría en la movida madrileña” (Sancho, 1986).

En mayo de este mismo año, se estrena la Opera *Orfeo y Eurídice* en Tenerife dirigida por José Carlos Plaza. Las coreografías para el Ballet de Tenerife las diseñaría Taraborrelli, esta obra supone el reencuentro de Plaza con el maestro tras la disolución del TEC. El proyecto fue organizado por la Orquesta Sinfónica de Tenerife, el Patronato Insular de Música, la Consejería de Cultura del Gobierno de Canarias y la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Opera (A.T.A.O.) para representarse el 22 de mayo en el Teatro Leal y el 25 de mayo en el Teatro Guimera (APAT).

En el otoño de 1986, Taraborrelli es invitado por Miguel Narros a participar como coreógrafo en el montaje de la primera versión de *El sueño de una noche de verano*<sup>57</sup> de William Shakespeare, cuyo estreno estaba previsto para el 26 de diciembre en el Teatro Español. La versión sería de Eduardo Mendoza, los figurines y vestuario de Narros junto a Alicia Martínez y la escenografía del gran Andrea D'Odorico. En el dossier de la obra, varios de los componentes del equipo artístico narran cómo han abordado, desde la disciplina que les define, el proceso creativo de la obra.

Taraborrelli concretamente escribe:

Se iniciaron los ensayos con ejercicios físicos para liberar las posibilidades ocultas del actor sin olvidar que el resultado perseguido con el trabajo de su cuerpo no buscaba la forma caprichosa o una pose estética, sino un movimiento concreto en una situación y tiempo determinados. Al avanzar, se fueron perfilando los personajes, respondiendo sus movimientos a sus necesidades orgánicas. Yo mismo me adentraba en el fabuloso mundo creado, y desde allí, transfigurado en un personaje más, intercambiaba ideas y sugerencias con el señor Puck, el señor Oberón, etc. Un reto suplementario consistía en acoplar en una única respiración común los diferentes grupos de hadas, duendes, amantes y cortesanos con sus respiraciones propias (APAT).

---

<sup>57</sup> Cuando Taraborrelli recibe la invitación de Narros para encargarle el movimiento escénico de la obra, la alegría fue doble. Según cuenta en nuestro encuentro, por un lado, suponía renovar la estrecha relación iniciada hace años con la formación de los grupos del T.E.M., T.E.I., T.E.C., y continuada en varios montajes como *La dama con perrito*, *La dama boba*, *Así que pasen cinco años*, *El rey de Sodoma*; y por otro lado, la versión del *Sueño...* permitía el reto maravilloso de investigar con el movimiento profundizando en "EXPERIENCIAS TEATRALES" de modalidad tan diversas como el musical, el vaudeville, la opereta..., que enriquecen el concepto tradicional y restringido de "expresión corporal". Concluye rememorando la experiencia: ¡qué bien tener actores con un cuerpo detrás de su voz! ¡qué bien para un director como Miguel Narros emplear actores que puedan responder en su totalidad teatral! ¡qué bien que se produzca una constante comunicación entre autor, director, coreógrafo, compositor para que texto, actor, movimiento y música mantengan una relación orgánica! ¡qué bien que haya actores que exigen más a sus directores!

Lo cierto es que la obra obtuvo una gran acogida por parte del público que aplaudió un espectáculo teatral hermosísimo, pleno de resortes mágicos y de viveza, destacando la voz y el gesto de los actores<sup>58</sup> así como la ejemplar dirección de Narros.

Ese mismo año junto a la compañía Corral 86 dirigida por José Antonio Vizcaíno, el maestro coreografía las piezas de la obra de Edmond Rostand *Chantecler*<sup>59</sup>, una defensa a ultranza del teatro como fabulación. El distanciamiento de la animalización de los personajes, trabajo hilado por Taraborrelli, permitió definir la línea de la obra manteniendo la comicidad y cierto sustrato de sátira contra cierto tipo de relaciones humanas. La obra se caracterizó por un gran número de personajes en escena, donde la palabra y el trabajo de los intérpretes resultaban primordiales. En el montaje, el director deja entrever cierto toque vodevil, subyace la concepción del teatro como fascinación donde el espectador acepta la convención y se deja engañar por la fantástica historia (Oliva, 1987, pp.28-29).

El 15 de abril de 1988, Taraborrelli vuelve al Teatro Lírico Nacional La Zarzuela para estrenar la obra *Ermione* de Gioachino Rossini, la tragedia basada en *Andrómaca* de Racine y en la que asume todas las coreografías con “soberbios escenarios corpóreos” (Franco, 1988; en línea). Con libreto de Andrea Leone Tottola, dirección escénica de Hugo de Ana y dirección musical con Alberto Zedda. El reparto vocal fue de altísima calidad, destacan entre otros; Montserrat Caballé, Chris Merrit, Margarita Zimmermann y Dalmacio González (Roca, 1988, p.137).

---

<sup>58</sup> La actriz Nuria Gallardo interpretó a Hermia y recuerda cómo, durante el proceso de ensayos, Taraborrelli además de justificar cada movimiento y contar una historia, encontraba juegos imaginativos para llegar a alcanzar los objetivos marcados. Por ejemplo, vendó los ojos a los amantes para que simulasen que buscaban entre la niebla del bosque, de esta manera, los actores acentuaron su escucha.

<sup>59</sup> Los sesenta y cuatro personajes originales fueron reducidos a treinta. El montaje producido en Alicante tuvo paso por la Feria de San Sebastián, el Real Coliseo de Carlos III de El Escorial, el Festival de Almagro y el Festival des Ecoles Théâtrales d'Europa en Lyon.

Seguidamente, en el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid celebrado ese mismo año, Taraborrelli participa como coreógrafo diseñando los dieciséis números musicales que componen el costoso montaje musical y de revista *Carmen-Carmen* dirigido por José Carlos Plaza. El responsable musical sería Juan Cánovas, en vestuario Pedro Moreno diseñando doscientos ochenta y siete trajes y como actriz protagonista, Concha Velasco.

Este espectáculo se estrenó el 4 de octubre en el Teatro Calderón y resultó ser absolutamente innovador en España, un hito de calidad en el musical español, batiendo récords de taquilla con más de 1.200 representaciones y con el cartel de "No hay entradas", tarde y noche, durante un año y medio.

Con este montaje, Taraborrelli regresa al género de la Revista y consigue dotar a los intérpretes de una movilidad tan vital como sencilla. En colaboración con el maestro estará Mario Maya, ambas aportaciones coreográficas consiguieron conferir un gran carácter lúdico al espectáculo.

En la crítica del 6 de octubre *El brillo de la Revista* el articulista Haro Tecglén resalta: “los movimientos de los actores y cantantes, la novedad de la coreografía, la perceptibilidad de cada palabra del texto y su engarce con los números musicales” (1988, en línea) y con similar reconocimiento en el ABC del 6 de octubre, el articulista apunta: “Carmen, Carmen es un espectáculo casi siempre brillante, plástica y coreográficamente muy logrado” y seguidamente añade:

Todo esto se fragmenta en números musicales, pregones, fantasías casi moralizantes, entre El Bosco y Goya, bulerías, recitados, muy cercanos a veces de García Lorca, producen una reacción reiterativa, pero animada, pintoresca, propiciatoria de cuadros pictóricos en los que

Plaza, Taraborrelli y Maya han puesto (...) la gran espectacularidad, la modernidad del movimiento, del baile (López, 1988, p.107).

Un año después, Miguel Narros estrenaría en el Teatro Español la segunda versión de *Así que pasen cinco años* y Taraborrelli sería el encargado nuevamente del movimiento. Este montaje destacó por el despliegue de fantasía y sentido estético de D'Odorico, por el acierto en los figurines por parte de Narros, Helena Sanchís y Sonia Grande, por la música sugerente y desgarradora que aportó Enrique Morente y por la coreografía de Taraborrelli que compone cuadros, llenando o vaciando el espacio escénico, constituyendo un placer visual armonizado con la técnica de los intérpretes. En este espectáculo William Layton estaría como asesor junto a la dirección.

A principios de los años 90, Taraborrelli colabora como coreógrafo en la obra *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffman* de Alfonso Sastre y dirigida por Josefina Molina para el Centro Dramático Nacional - Teatro María Guerrero. Este espectáculo visual aportó un toque grotesco al drama conceptual, fue elogiado el cuadro del sueño carnavalesco que mantenía cierto realismo idealizado así como algunas de las composiciones corporales creadas por los actores (López, 1990, p.99). La coreografía que adquiere un especial significado en este montaje es de Taraborrelli.

Más tarde, se estrena el 12 de junio en el Solar en la calle Ronda de Atocha de Madrid *La Orestíada* dirigida por José Carlos Plaza, una producción del Centro Dramático Nacional con versión de Álvaro del Amo, vestuario de Jesús del Pozo y coreografía de Taraborrelli. El marco escénico de este espectáculo fue aplaudido por su originalidad y sorpresa: una fábrica urbana en ruinas madrileña. El montaje tenía una duración de tres horas, interpretado al aire libre por veinticinco actores y cuya versión muy contemporánea acababa en formato de ópera rock (Muñoz, 1990, en línea).

El 16 de noviembre de 1991, la Compañía Zampanó Teatro estrena la obra *El rufián Castrucho* de Lope de Vega bajo la dirección de José Maya y Amaya Curieses. En la coreografía figura Taraborrelli.

Con la misma Compañía vuelve a colaborar en mayo de 1992 con la obra *La vida es sueño*, con versión y dirección de José Maya y Amaia Curieses. Las coreografías las volvería a diseñar Taraborrelli.

Y paralelamente en ese mismo mes, el maestro dirige el monólogo *Esther con H* con autoría de Roberto Negro para la actriz y productora Amaia Fernández. Se estrena el 14 de mayo en la Sala Ensayo 100 de Madrid.

El 6 de julio de 1992, la Compañía Nacional de Teatro Clásico en coproducción con Madrid Capital Europea de la Cultura estrena en la Plaza Mayor de Madrid la obra que se convertirá en referente en las artes escénicas, *La Fiesta Barroca*<sup>60</sup> dirigida por Miguel Narros<sup>61</sup>. Llevaron a cabo las obras *Loa y auto sacramental* de El gran mercado del mundo, *Mojiganga* de Las visiones de la muerte de Calderón y *Entremés de los Órganos* de Quiñones de Benavente.

Diablos con fuego rodeados de zancudos iniciaban un cortejo lleno de color junto a una tarasca<sup>62</sup> roja tirada por bueyes, lo que introdujo a cientos de espectadores en una

---

<sup>60</sup>Diversas opiniones aseguran que el montaje fue el más caro de la historia de la CNTC (más de 300 millones de pesetas) aunque también, el más ambicioso y soberbio de cuantos conforman su trayectoria por ser el único capaz recrear en todo su esplendor el ambiente de la fiesta sacramental barroca. Es interesante el artículo *Fiesta Barroca (1992): La ciudad como escenario. Una Escenografía de Andrea D'Odorico para la Compañía Nacional de Teatro Clásico* de Olivia Nieto Yusta, donde estudia la escenografía diseñada por O'Dorico inspirada en el teatro del Siglo de Oro, el carnaval y en la iconografía de distintos periodos artísticos (el Renacimiento, el Barroco y la Antigüedad Clásica).

Ampliar información en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6123122.pdf>

<sup>61</sup> Un documento visual de interés donde se entrevista a Miguel Narros y se incluyen escenas del itinerario por las calles de Madrid es el recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=WKwHvZjYddM>

<sup>62</sup> Según apunta Blázquez Mateos, fueron especialmente brillantes las realizadas en el S.XVII, donde el artificio y los fuegos se ponían de manifiesto para estas representaciones, con sorprendentes animales monstruosos que, a modo de carroza, formaban un teatrillo de sorpresas fuertemente satirizado y evocador de los divertimentos planteados por Apuleyo u Ovidio (2016, p.30).

procesión del Corpus del siglo XVII. Gigantes y cabezudos bailaban, reían y gritaban seguidos del boato de autoridades civiles, militares y eclesiásticas que precedían a las carrozas del Mundo, del Mal y del Bien.

Un espectáculo de complejo significado visual y textual, repleto de alegorías, mezclando lo pagano y lo religioso, culminando en una serie de cantos y bailes de final apoteósico, algo insólito que no se representaba en las calles de Madrid desde el Barroco.

La coordinación de movimiento en esta composición dramática fue asignada a Taraborrelli junto a Ana Yepes. Sin duda, fue un impulso a su carrera tanto en el itinerario como en la representación. En esta “fiesta para los sentidos” el nombre de Arnold Taraborrelli tuvo una relevante presencia y sirvió de espacio para exhibir su trabajo como creador.

Participaron ochenta actores, treinta y nueve bailarines, más de cien figurantes y numerosos músicos. Fue destacada la belleza de los elementos escenográficos diseñados por D’Odorico dando gran calidad estética al espectáculo, las referencias simbolistas y los figurines pintorescos que agitados por ritmos gestuales muy de revista potenciaban la vistosidad de los cuadros visuales globales de gran espectacularidad (López, 1992, p.105). Aunque dominaba el conjunto, señalar que varias críticas aluden a una falta de interpretación sobresaliente por parte de los personajes y el descuido en la vocalización, aunque elogian momentos de gran brillantez escénica, reiterando los bailes y las danzas, aspecto que compete a la labor de Taraborrelli.

El 3 de diciembre del mismo año y en la Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid, Taraborrelli asume para Teatro del Laberinto el diseño de escenografía, movimiento y vestuario de la obra *La isla*, una historia de amistad, solidaridad y libertad. La

autoría de Athol Fugard, basada en testimonios de John Kani y Winston Ntshona traducidos por Amparo Valle. La adaptación y dirección es llevada a cabo por Francisco Vidal.

En 1992, Taraborrelli asesora y colabora como coreógrafo en las piezas *Passacaglia* y posteriormente *La moderna* de la Compañía Universitaria de Danza, la cual, estaba dirigida por Elvira Sanz<sup>63</sup>. Para la primera pieza, Taraborrelli, según nos relata, se inspira en María Magdalena del cuadro de Weyden y en la música de H.I. Franz Biber, para la segunda pieza utilizaría música de Jean François. Ambas piezas fueron interpretadas por la bailarina. En numerosas las ocasiones ambos coreógrafos colaboran en piezas coreográficas para la compañía, desafortunadamente apenas existen datos registrados<sup>64</sup> al respecto.

En 1993, Producciones Mirández sube a escena la obra *La señorita Julia* de August Strindberg con versión castellana de José Sanchis Sinisterra. En la dirección Emilio Hernández. El estreno de la obra fue el 31 de marzo en el Teatro María Guerrero. En los documentos rastreados, Taraborrelli figura como ayudante de dirección aunque otras veces de le asigna la responsabilidad del espacio escénico o como coreógrafo e incluso como adjunto a la dirección<sup>65</sup>. Una de las novedades de esta propuesta fueron las sesenta y cinco sillas ubicadas tras el escenario para que el público pudiera ver la función desde otra perspectiva.

---

<sup>63</sup> Elvira Sanz ha sido bailarina, coreógrafa y ha desempeñado su labor como catedrática en el departamento de cuerpo de la RESAD. En la entrevista realizada a Sanz en casa de Arnold en el 2014, la bailarina apenas podía expresarse a causa de la enfermedad que padecía, a pesar de ello, pacientemente nos comunicó su experiencia personal en relación a los trabajos conjuntos y en más de una ocasión, la emoción empañó sus ojos en agradecimiento y amor hacia Taraborrelli. Generosamente, cedió algunas imágenes correspondientes a algunos momentos artísticos personales para aportar a esta investigación.

<sup>64</sup> En el video homenaje realizado a la bailarina, por varios compañeros y amigos de la RESAD y publicado el 18 de noviembre del 2015, Taraborrelli habla de las colaboraciones entre ambos (2´40´´- 3´43´´) pero no aparece ninguna coreografía relativa a sus trabajos conjuntos. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=-2Y9-RBFuY> (23 de mayo de 2017).

<sup>65</sup> En la conversación mantenida con Taraborrelli, no recuerda con exactitud su responsabilidad en el montaje aunque hace alusión a la ayudantía de dirección y revisión del movimiento en los actores Magüi Mira, José Coronado y María Álvarez.



En 1994, vuelve a colaborar como responsable de movimiento con Miguel Narros en *Marat-Sade* para el Centro Dramático Nacional – Teatro María Guerrero. Este espectáculo estuvo muy cuidado tanto a nivel plástico como interpretativo, Narros consiguió un espectáculo unitario en todos los aspectos con perfección formal y D'Odorico con su bella y austera escenografía, contribuyó a que la representación mantuviera un ritmo y una fuerza impresionante. En relación al trabajo de Taraborrelli, el articulista de la Reseña, núm. 249, resalta su habilidad en las composiciones de los personajes en escena:

Los movimientos de Taraborrelli en las coreografías corales no sólo crean líneas vistosas, sino que están compuestas con gran dinamismo que en los momentos culmen - climax orgiástico y desplome final -, a pesar del efectismo teatral, poseen gran fuerza y crean el subtexto, en estas composiciones corales, llama agradablemente la atención el rigor dramático con el que se ha tratado la figuración de los locos, consiguiendo no una masa anodina de expresiones histéricas, sino el diseño de auténticos personajes y tipos (Díaz, 1994, en línea).

Un mes después, Taraborrelli colabora en la producción de *Don Juan* de Moliere con Joven Escena. Esta compañía profesional nace como resultado de un programa de colaboración entre tres Ministerios: Cultura, Trabajo y Educación, una iniciativa del I.N.A.E.M. que se convirtió en una plataforma de acceso para jóvenes actores y técnicos profesionales titulados en todo el ámbito español. Taraborrelli es responsable del movimiento en este tercer montaje de la compañía con dirección de Juan Pastor Millet. Se estrenó el 17 de marzo en el Teatro de la Comedia de Madrid.

Posteriormente, el maestro participa como responsable del movimiento escénico junto a Teatro del Laberinto en la obra *Traición* de Harold Pinter, con versión de Alvaro del Amo y dirección de Paco Vidal. En la obra apenas existe movimiento aunque Taraborrelli

hace un trabajo delicado y sutil para el movimiento de los personajes de Pinter. Tras preguntarle acerca de su trabajo en la obra, Taraborrelli especifica que el movimiento no es sólo el que hace el cuerpo, es cómo desplazar el cuerpo y el espacio. Para este montaje, el maestro consideró importante tanto el espacio existente entre los personajes como el espacio entre las palabras del texto<sup>66</sup>.

Este mismo año le llega a Taraborrelli otro gran reconocimiento a su trabajo con la opera *Wozzeck* para el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Una obra cuya música y libreto de Alban Berg estaban basados en el drama de Georg Büchner. La dirección escénica la asume nuevamente José Carlos Plaza y la dirección musical Antoni Ros Marbá.

Un espectáculo fue calificado por la prensa de espléndido, muy bueno, de notables niveles y en donde se resaltaban los aplausos sin reservas y las muestras de júbilo con ovaciones en clima de apoteosis. El trabajo de Taraborrelli es altamente elogiado y como muestra de ello hemos rescatado las siguientes críticas:

El 31 de marzo, Antonio Fernández-Cid escribe en su reseña *Extraordinario triunfo de "Wozzeck", obra maestra del siglo XX* en el ABC, "Excelente la coreografía original de Arnold Taraborrelli con gran sentido y expresividad" (1987, p.85) y en YA el articulista de "*Wozzeck*", de Berg, con todo su vigor expresionista resalta que el ballet cumplió "según la acertada coreografía de Taraborrelli" (Ruiz, 1987, p.41).

En el planteamiento escénico que hace el director José Carlos Plaza existen dos escenas con un gran protagonismo coreográfico en el que el movimiento de un gran número de personajes está diseñado con una meticulosa labor artesanal por parte de Taraborrelli y su gran dominio de la concepción espacial, de ello dio cuenta Carlos-José Costas en su crítica

---

<sup>66</sup>Taraborrelli y los intérpretes de la compañía hicieron un estudio del estilo gestual para el montaje; movimientos, secuencias y gestos debían estar acordes y en armonía con el texto.

de opera *Un "Wozzeck" muy convincente*, 26 de junio de 1994 para Diario 16, "resulta de gran efecto el juego coreográfico de las dos escenas de la taberna, en especial de la segunda, de un extraordinario efecto plástico" (APAT).

Una de las mejores críticas a Taraborrelli en esta Ópera está recogida en la revista *Primer Acto* en la que se elogia el trabajo coreográfico de nuestro maestro. El articulista recoge su impresión y señala:

La coreografía arrancó del lenguaje propuesto por Arnold a partir de las danzas del siglo XIX. Polcas y vales que se fueron rompiendo mediante improvisaciones que permitían crear un subtexto dramático, una definición de movimientos y la creación de personajes dentro de la estética expresionista. (...) El cuerpo de los actores se hace símbolo. Sus movimientos son desarrollo y desdoblamiento de los personajes clave. El dibujo expresivo es intenso y de rasgos fuertes. La coreografía extiende en el espacio el dramatismo de una naturaleza humana que vive su tragedia, y lo hace configurando un paisaje de frases rotas, suspendidas en el tiempo, que gravitan con peso premonitorio sobre los personajes centrales (Sanz, 1987, p. 19).

Sin duda, en la propuesta coreográfica se aprecia el trabajo detallado, minucioso, de artesano, con que Taraborrelli aborda junto a los actores-cantantes la elaboración de las actitudes de sus personajes cuyas acciones mínimas están bien encarnadas y dosificadas, y en donde la danza, como un hecho presente, convive con el dramatismo de los personajes.

La utilización que hace del espacio es igualmente aplaudida por los diferentes planos, estáticos y dinámicos, empleados y en donde la coreografía subraya los momentos de mayor clímax con una estética expresionista cargada de imágenes que combinan fuerza y belleza.

Así mismo, el óptimo y competente elenco permitió a Taraborrelli explorar en sus recursos creativos y ponerlos en escena con máxima eficacia y talento; "Arnold, como

coreógrafo, no sólo ha hecho una creación relevante, sino que ha trabajado en óptimas condiciones” (Sanz, 1987, p.19).

Meses más tarde, vuelve a colaborar con la compañía Teatro del Laberinto - Fin de Siglo y asume el diseño de vestuario, escenografía y coreografía de la obra *El manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki con versión de Francisco Nieva y dirección de Francisco Vidal. El resultado fue un espectáculo de una plástica envolvente, con una disparatada acción y un ritmo preciso que evitaba el cansancio en los actores, el clima novelesco fue digno de mención así como la vibrante dirección.

De la misma manera, es alabado el buen hacer de Taraborrelli en todo lo que tiene que ver con el movimiento (Arco, 1994) y la escenografía, que junto a la iluminación mantienen un tono sobrio, intimista y pictórico. El estreno tuvo lugar el 3 de octubre en el Teatro Principal de Alicante, dentro de la II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.

El 25 de noviembre de 1994 se estrena en el Teatro Romea de Murcia un texto de William Shakespeare, *Macbeth*. La Compañía Zampanó Teatro vuelve a solicitar la colaboración de Taraborrelli aunque en esta ocasión el maestro asume la labor del diseño de vestuario, la escenografía y firma la dirección del montaje.

El 27 de abril de 1995, se estrena en el Teatro del Instituto Francés de Madrid la obra *Exilios* (Exils) de Carl Strum, una producción del Laboratorio de William Layton con dirección de Concha Doñaque. Taraborrelli diseña la escenografía.

El 24 de marzo de 1996, se estrena *Selene* de Manuel de Falla y Fernández Shaw en el Teatro de la Zarzuela bajo la dirección de José Carlos Plaza. Taraborrelli asume la responsabilidad en el movimiento de los intérpretes, ya que la parte coreográfica es llevada

a cabo por el Ballet Flamenco de Blanca del Rey. El libreto y la música serían de Tomás Marco y la dirección musical de Cristóbal Halffter. En la crítica que Gonzalo Alonso realiza para el ABC el 26 de marzo, destaca por un lado, cómo los trabajos conjuntos de Plaza y Taraborrelli supieron resolver brillantemente los momentos más difíciles en la obra y por otro lado, cómo la propuesta visual dejó incluso a la música doblegada a la propuesta escénica (1996, p.82). Igualmente el vestuario fue aplaudido por su gran plasticidad.

El 31 de octubre de 1997, se estrena *Divinas Palabras* en el Teatro Real de Madrid. Esta ópera fue dirigida por José Carlos Plaza con libreto de Francisco Nieva, música de Antón García Abril y dirección musical de Antoni Ros-Marbá. Taraborrelli figura como coreógrafo y en sus composiciones llega a reunir a un centenar de personas en escena.

Dos años más tarde, trabajaría nuevamente con Jose Carlos Plaza en *Las golondrinas*, una producción de zarzuela-opera en tres actos para el Teatro Real. Con libreto de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga y en la dirección musical Odón Alonso. La obra, que narra una trágica historia con trasfondo circense, fue transformada en ópera por Ramón Usandizaga, hermano del compositor, en 1927. Taraborrelli sería el encargado del movimiento destacando su labor, según Rafael Banús señala en *El Cultural*, en uno de los números más conocidos de la obra, la célebre pantomima (1999, en línea). Su estreno fue el 15 de mayo de 1999.

Y meses más tarde repite en el Teatro Real asumiendo las coreografías de *Otello*, una producción de la Royal Opera House, con Libreto de Arriago Boito, basado en *Otelo, o El moro de Venecia* de William Shakespeare. Música de Guiseppe Verdi, dirección musical de García Navarro y dirección de escena con Elijah Moshinsky. Su estreno se realizó el 29 de octubre.

En el 2000 Taraborrelli coreografía *Ay, Carmela*, adaptación televisiva de la obra de José Sanchis Sinisterra para Estudio 1 de Televisión Española, dirigido por Manuel Iborra y producido por Emilio Guillén.

En 2002, Miguel Narros decide dirigir la segunda versión de *Sueño de una noche de verano* con la misma versión de Eduardo Mendoza. A Taraborrelli le es asignada la labor de coreógrafo al igual que la vez anterior. El reparto fue modificado y aunque no fue ésta la razón, la obra no obtuvo la misma acogida por parte de crítica y público.

Un año después, Taraborrelli participa como asesor coreográfico en un montaje para el Centro Dramático Nacional en coproducción con el Centro Dramático de Castilla y León, *Don Juan Tenorio*<sup>67</sup>, bajo la dirección de Ángel Fernández Montesinos. El proyecto, una interpretación del mundo Daliniano creado para el drama de Zorrilla, tuvo como objetivo rescatar solamente la propuesta plástica de Dalí y no el montaje escénico que en su día hicieron Escobar y Pérez de la Ossa en 1950. Destacar que Taraborrelli supo conjuntar coreográficamente con gran habilidad los fondos y acciones ilustradas en este montaje cuyo deseo era recuperar una pequeña parte de la memoria teatral, el espectáculo que tiempo atrás soñó el mismo Salvador Dalí.

El 11 de noviembre del 2004 en el Teatro Fernando de Rojas se estrena *El canto del cisne* de Anton Chéjov con versión libre y dirección de Emilio del Valle y traducción de Itziar Arza Busto. Fue un montaje de Producciones Inconstantes en donde Taraborrelli se responsabiliza de la parte coreográfica para la actriz-bailarina que apoya el texto del personaje Vasili Vasilievich Svetlovidov interpretado por Manuel de Blas. A través de sus movimientos deja entrever una mujer-cisne, espíritu de ninfa y etérea.

---

<sup>67</sup> En este montaje, se recreó el vestuario diseñado anteriormente por Dalí e incluso recuperaron máscaras que quedaron inéditas en el montaje de los años 50.

Y en 2005, Laila Ripoll estrena *Que nos quiten lo bailao*, un texto cuya idea original y dirección parte de Gonzala Martín Scherman. Factoría Teatro produce el espectáculo cuyos ingredientes básicos, simples y habituales como el adiós, la despedida o la separación, van conformando y definiendo a los seres humanos. Taraborrelli será el coreógrafo de los números musicales, algunos de ellos con cabida para el canto. Juega con sombras corporales, consigue que los personajes dominen el espacio y el movimiento, dibuja pinceladas de ingeniosa originalidad como el número de partida de los personajes con maletas y diseña con gran belleza el pax de deux con teléfono que nos remite a Fred Astaire y Ginger Rogers. Asimismo, resuelve de forma ágil y eficaz las transposiciones entre las diferentes escenas y acomoda todo ello sobre un magnífico ritmo. La obra se reencuentra con un teatro que funde la estética del cabaré intelectual o del musical discursivo, para contarnos varias historias que se van cruzando.

### **1.7.3.1. Jornadas, cursos, talleres y clases magistrales**

Entre 1970/87 Taraborrelli es invitado por las Diputaciones Provinciales, Consejerías de Educación, Cultura y Deportes, así como Ayuntamientos (San Sebastián, Fuenterrabía, Pamplona, Santiago de Compostela, Gijón, Cáceres, Sevilla, Lugo, Alicante, Zarauz y Palma de Mallorca) a impartir cursos y clases magistrales.

Diferentes escuelas de música de Madrid también demandan su trabajo en cursos específicos para futuros músicos profesionales.

Y del mismo modo, en los años 80, imparte talleres de formación tanto para el Ballet Nacional de España bajo la dirección de Antonio Ruíz Soler<sup>68</sup> como para el Festival de

---

<sup>68</sup> Taraborrelli también trabajó en el estudio de Antonio Ruíz hasta que un día, de la noche a la mañana, se encontró sin un lugar para impartir sus clases. Este acontecimiento le motiva a buscar un local para convertirlo en su propio estudio.

Teatro Clásico de Olite (Navarra) dentro de la programación de cursos organizados por el Festival.

El 12 de septiembre de 1987, Taraborrelli participa en las Jornadas de Enseñanza Teatral<sup>69</sup> celebradas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Un encuentro entre profesionales del momento para debatir la situación de las enseñanzas de arte dramático en España.

Ese mismo año, presenta una solicitud al Sr. Director de Teatro del Instituto Nacional de las Artes y de la Música (INAEM) - Ministerio de Cultura, para la concesión de una subvención de siete millones ciento sesenta y cuatro mil pesetas para poder llevar a cabo el proyecto de una Asociación Cultural con fines culturales y artísticos sin ánimo de lucro. Bajo el título “Taraborrelli” y junto a varios profesionales del teatro, el objetivo era formar a futuros profesionales y crear equipos de trabajo con proyección dentro del mundo teatral.

Por otro lado, sus cursos titulados: “Curso de experiencias teatrales”, “Experiencia a ritmo corporal”, “Experiencia personal del ritmo corporal con Arnold Taraborrelli”, “Teatro corporal” o “Danza contemporánea”, eran presentados como clases que ofrecían “una base técnica que desarrolla la creatividad, liberando la relación de la persona con su propio cuerpo. Multiplicando las posibilidades de comunicación al superar bloqueos, rigidez, inhibiciones y potenciar la expresión rítmica” (APAT) y estaban dirigidos a personas interesadas en el mundo de la interpretación o la danza, pero también a aquellas que intuían la posibilidad de mejorar su estructura psicológica a través de una nueva y gratificante relación con el propio cuerpo.

---

<sup>69</sup> En estas Jornadas Taraborrelli participa junto a otros profesionales como Ángel Baccaicoa, Jesús Campos, Ricardo Domenech, Carlos Gandolfo, Carlos Larrañaga, Antonio Malonda, Ana Marzoa, Jaume Melendres, Alberto Miralles, José Monleón, José Manuel Pérez Aguilar y José Carlos Plaza.



En la publicidad<sup>70</sup> diseñada para sus cursos, Taraborrelli especifica los objetivos a alcanzar:

- Desbloqueo del proceso creativo
- Exploración de la respiración y de las emociones
- Potenciar la sensibilidad, espontaneidad e intuición
- Incrementar la voluntad y la concentración
- Toma de conciencia del espacio vibracional (int.- ext.)
- Descifrar nuestro laberinto
- El contacto – los demás y yo
- Definir la relación: personaje – yo
- Concentrarse más en los procesos del cambio que en el objetivo a conseguir.

Y parte de los contenidos que proponía para el trabajo eran:

- Teatro Clásico (voz, canto, texto)
- Teatro corporal
- Visualización. Relajación
- Bloqueos y tensiones físicas
- De la ACCION a la NO-ACCION
- La neutralidad
- La metamorfosis
- Música y movimiento
- Estudio sobre la memoria corporal (emocional)
- Improvisación y juegos
- La máscara neutra
- La danza de lo cotidiano

En la década del 2000, imparte cursos para el Centro Dramático Nacional y en el 2014, es invitado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico para impartir una clase magistral a los actores de la Joven Compañía, la cual, estaba inmersa en el montaje de *La cortesía de España* de Lope de Vega, dirigida por José María Mestres.

El 15 de marzo del 2016, es invitado por la Universidad Internacional de la Rioja a través de Alejandro Arestegui, actor y profesor de interpretación en la Diplomatura de UNIR

---

<sup>70</sup> Información extraída de programas de mano (APAT) siendo contrastada con el propio Taraborrelli.

Escuela de Actores, para realizar una conferencia y coloquio en relación a su trabajo pedagógico desempeñado en España.

#### **1.7.4. Figura clave en el Laboratorio de Teatro William Layton**

En 1985, se funda oficialmente en Madrid el Laboratorio Teatral William Layton. El maestro norteamericano, un hombre de teatro total, cumple su deseo de crear una escuela-laboratorio donde enseñar e investigar en el arte del actor y la interpretación. Si bien afirma que con España sintió una atracción de opuestos por su esencia pasional y su formación anglosajona, en sus clases pretendió combinar su creatividad y su sentido de la disciplina y el orden (Martín, 1988: 140). A su “actividad como profesor se le debe la formación de muchos de los grandes profesionales que marcan el desarrollo teatral español en las últimas décadas, tanto en la dirección de escena como en la enseñanza y en la interpretación” (Carazo, 2011, p.49).

Primeramente, las clases fueron impartidas en las salas de ensayos del Teatro Español siendo director de la institución Miguel Narros, posteriormente y tras la utilización de varios espacios se ubican en la calle Carretas, número 14, para después trasladarse a San Sebastián de los Reyes y regresar nuevamente a Madrid a la calle Aniceto Marinas, número 34.

En los inicios del Laboratorio, Taraborrelli forma parte del equipo de profesorado junto a William Layton, José Carlos Plaza, Begoña Valle, Concha Doñaque, Antonia García, Josefina García, Paca Ojea, Francisco Vidal, Mar Díez, Antonio Valero, José Pedro Carrión, María Ruiz y Amparo Valle. Más tarde, otros creadores han ido formado parte del profesorado o han realizado colaboraciones temporales como Mariano Barroso, Helio Pedregal, Alicia Hermida, Fernando Sansegundo y Esperanza Abad, entre otros.

Es consabido que en la escuela privada, actores-actrices hoy reconocidos fueron los alumnos que se iniciaron en el método en los años 60. En *Ética y método Stanislavski en la España de los años sesenta*, César Oliva apunta: “Layton fue el mentor, y con él, ese grupo de actores y directores que han permanecido fieles a su maestría. Del T.E.M. al T.E.I., del T.E.I. al T.E.C., escuela y grupo han permanecido unidos en continua actividad”. Taraborrelli ha estado vinculado a la escuela hasta su retirada de la enseñanza, prácticamente han sido casi treinta años de labor pedagógica aunque con algunos intervalos de ausencia por motivos de agenda y trabajo artístico profesional, en cuyo caso, delegaba su responsabilidad en Begoña Valle, gran conocedora de su trabajo artístico y pedagógico.

Es importante incidir que por un lado, muchos de los principios, postulados y conceptos del método, implantado por Layton, así como algunos de sus fines son una continuidad del sistema Stanislavski y por otro lado, el código realista de la actuación enraizada en el instinto y en la intuición emocional así como el contacto en escena con el compañero momento a momento, son una clara influencia en Layton de su maestro Meisner.

En el artículo *Laboratorio de Teatro William Layton. El peso de la coherencia* publicado por El Público en 1991, Begoña Valle siendo directora por entonces del mismo Laboratorio señalaba: “nuestro objetivo principal es enseñar una “técnica”, la de Layton, la que hemos aprendido. Todas las asignaturas están enfocadas hacia ella” (Abeleira, 1991, p.24). Durante el recorrido que ha tenido el Laboratorio, la interpretación actoral ha sido abordada desde la composición del personaje buscando la justificación psico-física de las acciones del personaje en escena. La técnica de la Improvisación-Libre-Orgánica ha sido la base del método y ha sido utilizada como herramienta imprescindible para ayudar al intérprete en su aprendizaje, para adquirir “la capacidad de vivir real y sinceramente situaciones imaginarias”.

Carmen Losa, directora del centro desde el 2004, defiende esa idea de que el método no es algo cerrado y que actualmente el profesorado, manteniendo la estructura, lo aborda con libertad desde nuevos enfoques. En la publicación que realiza la revista *Actores* sobre el Laboratorio como escuela de formación de actores, el profesorado defiende la idea de que la interpretación la comprenden como un arte vivo, como un acto de comunicación intransferible y que por ello en el Laboratorio el aprendizaje de la creación nunca es dogmático (2005, p.43).

Hoy en día, el Laboratorio es un espacio creativo caracterizado por establecer una dinámica de diálogo entre creadores a quienes les mueve el impulso de investigación, tienen presente fomentar la calidad interpretativa en un aprendizaje y descubrimiento continuos y mantienen un criterio coherente dentro de su concepto de creación.

Para Taraborrelli las aportaciones de Layton al arte del actor siempre han sido altamente valiosas. En nuestro encuentro, confiesa que junto a él aprendió tanto la necesidad que debe tener el actor en la investigación para conseguir detalles con los que poder construir un personaje, como la importancia de mantenerse activo, en alerta, relajado y sacando las antenas para que el cuerpo, sensible y orgánico, participe con el personaje y a través de la palabra y el texto del autor, transmita con coherencia el mensaje de la obra. (Arribas, 2015, p.588).

Decir que a Taraborrelli y Layton les unía una relación personal y artística respetuosa, cómplice y cordial<sup>71</sup>, coetáneos y del mismo país de origen, intercambiaban la

---

<sup>71</sup> Taraborrelli en la entrevista núm. 13, recuerda la última reunión de profesores que tuvo lugar en la calle Carretas junto a Layton. Respetuoso y dudando conversar acerca de esta cuestión, revela que Layton con mucha dificultad para ver y escribir le pasó durante la reunión una nota escrita que decía “God’s desire” (el deseo de Dios). Layton en un momento dado se levantó y se marchó. Taraborrelli se preguntaba acerca del significado de la frase, no entendía si Layton quería que la tradujese, guardó silencio. Esa misma noche fallecía Layton en su casa de Madrid. Taraborrelli manifiesta: “Era una manera de decírmelo antes pero yo no sabía de qué se trataba” (Arribas, 2015, p.587).

asistencia a sus clases con el propósito de conocer más de cerca el trabajo creativo de cada uno.

Un aspecto clave en la enseñanza de ambos ha sido la cuestión de “honestidad” en el trabajo como valor educativo. Han compartido la idea de que cada clase de enseñanza debe ser única para que el intérprete mantenga siempre la ilusión de la primera vez y trabaje en presente con plena conciencia del aquí y ahora.

La *atención* requerida para ello, otro elemento clave del método, es lo que permite al intérprete no anticipar y que su imaginación justifique todo lo que ocurre en el espacio escénico ya que todo tiene un motivo, una razón de ser y un porqué.

Sin intención de realizar un análisis del “método”<sup>72</sup>, consideramos sin embargo oportuno citar parte de la terminología que como contenidos específicos han influido en los procesos pedagógicos y creativos de Taraborrelli: el conflicto protagonista – antagonista, la anticipación, las razones abiertas y ocultas, las estrategias, las relaciones sociales y emocionales, el estado de ánimo, la urgencia, la justificación, la actitud receptiva, las analogías, el objetivo y el super-objetivo, la improvisación o las situaciones imaginarias.

En opinión de Taraborrelli, el método no era una receta a seguir sino una enseñanza que se toma a sí misma como punto de partida con posibilidad de crecimiento orgánico y vivo. Revela:

... mi técnica y mi manera de dar las clases ha crecido desde que conocí a Layton y Narros

(...) El trabajo de todos esos años ha hecho que la información vaya creciendo y creciendo

---

<sup>72</sup>El método está desarrollado en el libro-manual *¿Por qué? Trampolín del actor* escrito por el propio Layton, resumido en el *Manual de teoría y práctica teatral* escrito por José Luis Alonso de Santos (2007, pp.342-348) y expuesto en el libro *William Layton: la implantación del método en España* de Javier Carazo Aguilera así como en la tesis *Aportaciones de William Layton a la creación escénica. Metodología y puesta en escena* de Juan José Fernández Villanueva.

hasta llegar al punto de que yo puedo enseñar con dos palabras un aspecto o concepto tan importante como es el conflicto dramático de una obra o un personaje. Esto viene de muchos experimentos y propuestas y probar y aprender todos los días, muchas clases, muchas horas, muchos alumnos, mucho...y hasta ahora (Arribas, 2015, pp.591-592).

De igual manera, en su trabajo Taraborrelli alude a las *cinco preguntas* mágicas del “método” llevadas a cabo por Layton, por considerarlas herramientas fundamentales que ayudan a abordar la construcción del personaje e incluso la vida misma de cada ser humano.

*¿Para qué o el qué?*  
*¿Dónde?*  
*¿Cuándo?*  
*¿Cómo?*  
*¿Por qué?*



F.8 Las mágicas preguntas presentes en su estudio (detalle)

Y utiliza las tres reglas básicas: *escuchar* (implicando los cinco sentidos), *recibir* (abiertamente con todo tu ser) y *reaccionar* (permitiendo descubrir parte del carácter”), tres acciones que sirven para despertar la vida interior del intérprete y consigue a través de ese intercambio interpretativo la organicidad en su trabajo creativo.

La palabra *telón* utilizada en las clases de ambos creadores, adquiere un simbolismo que establece una división entre la preparación y la situación imaginaria ayudando a buscar el “foco” de atención hacia el espectador u observador, “ahí deben desaparecer todos los gestos orgánicos normales del día a día para pasar a los extra-cotidianos” (Arribas, 2015, p.598).

Taraborrelli contribuyó con su labor pedagógica en el Laboratorio a la preparación corporal del futuro intérprete para la escena, una muestra de ello es la opinión recogida en la

Revista Actores cuando al actor Helio Pedregal, reconocido por su gran talento y creatividad, le preguntan por sus años de formación en el Laboratorio:

Hablando de maestros, quisiera decir algo sobre el Sr. Arnold Taraborrelli. Él me hizo comprender de una forma orgánica y luminosa lo que significa ser actor. Recuerdo incluso un momento mágico (...) después de la preparación y el calentamiento habitual, comenzando el trabajo creativo, comprendí de pronto que existía un mundo diferente al mío al que yo podía entrar y sentir un infinito placer. (...) Era un juego, algo que te permitía dejar de ser tú por un momento y asumir significados diferentes. Algo que, con absoluta limpieza y claridad, te ayudaba a trascender de tu pesada realidad y ensanchar tu conciencia de ser limitado y escaso. Hay un clic que se produce cuando un actor se convierte en personaje. Manejar ese clic con cierta libertad es uno de los placeres más grandes de la vida. Taraborrelli encendió ese día una luz intensa a la que no he dejado de mirar desde entonces. (Muñoz, 2001, pp.44-45)

Algunos otros intérpretes que también han recibido las enseñanzas tanto de Layton como de Taraborrelli, reconocen que los trabajos de ambos maestros aun siendo diferentes son complementarios<sup>73</sup>, por un lado Layton apostaba por un trabajo más consciente, racional y analítico, mientras que el trabajo de Taraborrelli es considerado más instintivo y corporal. El maestro además comenta con respecto a las colaboraciones conjuntas que “Layton era quien hacía la comida y él añadía las especies, el condimento”.

Por otro lado, apuntar que Taraborrelli aprueba en consonancia con la opinión de Layton, las cualidades y virtudes<sup>74</sup> a considerar esenciales en un intérprete, pues denotan un compromiso con y hacia la profesión teatral.

---

<sup>73</sup> Estas reflexiones están extraídas del documental *Dos Palmas*, 2012 (21'50'' y 22'33'').

<sup>74</sup> Las cualidades que deben estar presentes en un intérprete quedan reflejadas en el libro de Layton *¿por qué? Trampolín del actor*, pp.56-57: Dignidad personal, honradez, aprecio a sí mismo sin arrogancia, vulnerabilidad con emociones a flor de piel, alto nivel de criterio en los juicios, alto bagaje sensorial, fuerza, energía vital y

Finalmente añadir que su paso por el Laboratorio, junto a las enseñanzas de otros grandes maestros, le han servido a su vez, para ir modificando, trasformando, innovando y enriqueciendo la configuración de su particular *Sistema* pedagógico de entrenamiento psicofísico para el intérprete, el cual veremos en detalle en el capítulo tercero.

#### **1.7.5. Su “estudio” – espacio de creación**

El 15 de marzo de 1983, la Delegación de Hacienda, Rentas y Patrimonio del Ayuntamiento de Madrid, aprueba todos los derechos de licencia de apertura de una “Escuela de Danza, Expresión Corporal y Ballet Clásico” a D. Arnold Taraborrelli, con registro de recibo núm. 892 y por valor de 96.300 pesetas. Su ubicación, calle General Oraá, núm. 9, en Madrid.

Anteriormente el espacio era un sótano de una fábrica abandonada, más tarde en dicho edificio vivieron personalidades como el dramaturgo, poeta y novelista Ramón María del Valle Inclán o Juan de Contreras y López de Ayala, más conocido como el Marqués de Lozola, historiador y crítico de arte entre otras funciones. Antes de la apertura oficial del estudio, el maestro diseña las obras pertinentes a realizar en el espacio<sup>75</sup> con el objetivo de poder dotarlo de funcionalidad. Su amigo Alfonso<sup>76</sup> será quien le ayude a poner a punto la estructura de lo que será su estudio.

---

entusiasmo: intensidad que no tensión, valor para arriesgarse y equivocarse, curiosidad, compromiso ético y profesional, capacidad para sorprenderse, asombrarse, maravillarse de las pequeñas cosas, sed de realizarse, vocación, humildad en el trabajo, paciencia y tenacidad, imaginación práctica y ser un actor-actriz comprometido.

<sup>75</sup> Taraborrelli diseña el estudio acorde a una idea personal, quita habitaciones, radiadores y un caldero enorme.

<sup>76</sup> Alfonso fue un empresario de Torrijos que escuchó casualmente las intenciones de Taraborrelli sobre el proyecto y aceptó realizarle las obras en el estudio, por eso, en la esquina de la sala había unos azulejos de letras que formaban su nombre en honor a la ayuda prestada.



Desde su apertura, Taraborrelli combinó la enseñanza, cuya metodología resultó ser innovadora y particular para el intérprete de entonces, con sus compromisos profesionales como artista.

Pasado el tiempo y por motivos de salud, Taraborrelli irá progresivamente desvinculándose de los escenarios para centrarse exclusivamente en la enseñanza, una de sus grandes pasiones. Aclara:

Esto no fue tanto mi decisión como cuestiones de salud, no podía estar en todos los ensayos y coger más y más trabajo (...) con la diálisis me resultaba imposible llevar a cabo ese trabajo (...) no sé si yo tomé la decisión o la decisión ya estaba tomada por mí. Yo me pregunté en un momento dado qué era lo más importante para mí y era dar clases, así que tenía que tomar una decisión y así lo hice. Luego claro, las clases también me daban lo que me daban los montajes, entonces espiritualmente no me faltaba nada porque sigo coreografiando y montando cosas. (Arribas, 2014, p.505)

Hoy podemos afirmar que el estudio fue un lugar de creación propicio para Arnold y que supo, durante sus treinta y un años de existencia, convertirlo en un espacio de referencia imprescindible para toda una profesión, él mismo matiza: “enseñar es lo que más placer me da creativamente, sembrar semillas” (Ceriani, 1988, p.8).

El estudio como espacio evocador trascendía más allá del límite de sus paredes, el alumnado quedaba inmerso en una constante búsqueda creativa hacia nuevos enfoques y vías de experimentación corporal, además de vivenciar, bailar e interpretar las coreografías que él mismo componía, el alumnado participa de sus denominadas “experiencias teatrales”.

El estudio era considerado un hábitat poético, reforzaba la felicidad de quien lo habitaba, un paraíso-teatral con posibilidad para soñar, imaginar y crear. Un espacio para dejarse envolver por su magia en cuerpo y alma. Arnold relata: “mi estudio es un teatro no

simplemente un lugar para dar clase y cuando entras tienes que cambiar tu vestuario como los personajes y participar” (Arribas, 2014, p.520).

Espacio poético, íntimo, creativo, de ensueño, su morada secreta, la extensión de su propia vida, de su persona y espíritu, donde sencillamente Taraborrelli ha enseñado lo que es:

Mis clases tienen mucho que ver con todas las experiencias que he vivido, porque yo no enseño lo que sé, sino lo que soy, y por lo tanto a los alumnos les pido que me muestren lo que ellos son. Para mí el objetivo de la pedagogía teatral es formar primero personas y después actores” (Vizcaíno, 1996, p.51).

Con identidad propia, Taraborrelli lo dotó de un gran significado pues estaba pensado, diseñado y concebido como dos espacios en uno: el espacio-creativo dentro del espacio-sala. El primero era un espacio de creación y trabajo grupal donde los cuerpos resonaban con sus energías físicas y morales, bailando, expresando, y donde la palabra tenía hueco para habitar ese presente. Ese espacio era concebido como un lienzo o escenario, a veces era pura geometría, perspectiva, otras bosque, paisaje, palacio o casa. Un espacio mágico y respetado que invitaba a ser infinitud de lugares pues se transformaba, se movía, se volvía rítmico, se cargaba de imágenes, atmósferas, estados anímicos, en definitiva, un espacio para el movimiento, la imaginación y la palabra que acariciaba y penetraba al ser convirtiéndose en un fenómeno poético de liberación pura.

Abrazando este espacio, se encontraba el espacio-sala, por un lado, servía de preparación para el trabajo, proporcionaba concentración y permitía realizar el cambio de vestuario oportuno. Por otro lado, el espacio era concebido como metáfora de un museo, habitaban objetos de la vida personal y psicológica de Taraborrelli, finuras de intimidad que mostraban su subjetividad acerca del arte, del trabajo de un artista y de la vida. Sin olvidar

que el alma encuentra en un objeto el nido de su inmensidad (Bachelard, 2000, p.169), Taraborrelli conformó la existencia de ese espacio-sala con curiosidades estéticas, libros, objetos, cuadros, instrumentos, fotografías, textos, imágenes... reflejo todo ello de un alma sensible. Un espacio-sala que definía al maestro y donde se respiraba y palpitaba parte de su memoria, de su vida interior cargada de recuerdos.

La autora de la reseña *decir ARNOLD es decir muchas cosas...* describe lo que supone para el intérprete este espacio de creación: “Entrar en su estudio es entrar en un mundo de fantasía, de ilusión, de risas, de novedad, de buen humor, de imaginación, de creatividad y de muchas otras cosas. Y, además, bailas” (APAT). En palabras de Taraborrelli:

La enseñanza es mi vida, mis clases son muchas cosas, hay gente que me pregunta ¿qué enseñas? Y digo, no lo sé. Francamente, en las clases hablamos de muchas cosas y los alumnos salen curados, no solamente se llevan una información, también han experimentado una transformación de alguna manera con la experiencia que han vivido. Por eso intento que mis clases sean distintas, hacemos casi las mismas cosas pero cada clase es distinta porque hay otras razones para hacerlo cada día. (Blázquez, 2013, en línea)



F.9 Estudio de Taraborrelli (APCA-APAT)

Hoy el estudio de Arnold es un espejo que se empaña en la memoria, su recuerdo en estas páginas le da el valor que merece, un espacio de identidad que define la inmensidad de su persona, de un artista único.

## 1.8. Premios, reconocimientos y distinciones

---

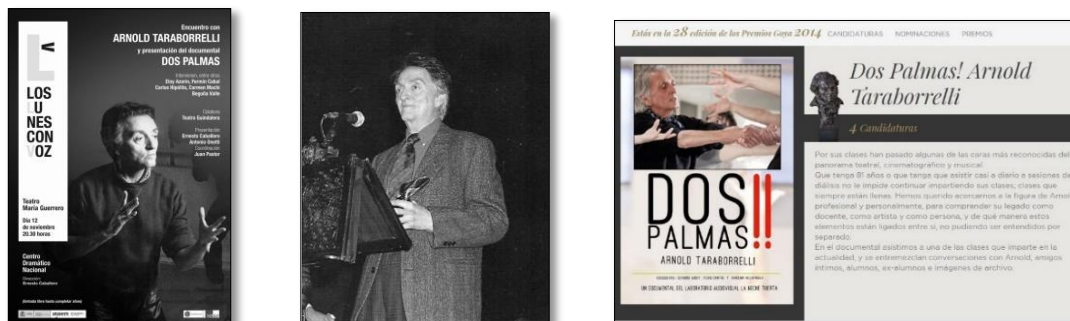
Taraborrelli ha sido condecorado con diferentes premios prestigiosos entre los que cabe destacar:

Con fecha de expedición del 31 de enero de 1995, recibe del Ministerio de Cultura una carta certificada y firmada por la jefa del gabinete de protocolo Reyes Martín Celaya en la que indica: “Con motivo de haberle sido concedida la medalla al Mérito en las Bellas Artes, en su categoría de Plata (...), le envío credencial acreditativa de la concesión de la Medalla” (APAT). Un reconocimiento a su trabajo que supuso para el maestro una enorme alegría y satisfacción.

La revista Actores, núm. 32, abril-mayo de 1995, contempla en su reseña que el 1 de marzo, Taraborrelli recibe en el Teatro Albéniz el “Premio Especial” en la IV edición de los Premios Unión de Actores de Madrid, premio que recoge con gran entusiasmo y agradecimiento a la profesión.

El 12 de noviembre del 2012 el Teatro María Guerrero junto a la Fundación Autor de la SGAE realizan un homenaje al maestro titulado *Encuentro con Arnold Taraborrelli y presentación del documental Dos Palmas*. En el mismo año, se presenta en multitud de espacios el documental del laboratorio audiovisual La Noche Tuerta titulado *Dos Palmas. Arnold Taraborrelli*, dirigido por Gerardo Ardoy, Pedro Santos y Carolina Villafruela. Dicho homenaje-documental se adentra en la figura del maestro de la mano de compañeros de profesión, alumnos y amigos. A lo largo de una de sus clases, desgranar parte de su historia, reflejo de su vida artística y personal. El documental fue preseleccionado con cuatro candidaturas en la 28 edición de los premios Goya 2014.

En el año 2015 recibe el premio “Gredos de Guisando” a toda una vida dedicada al mundo del arte.



F. 10 Homenaje CDN. Premio Unión de Actores (1995). Documental *Dos Palmas* (2012)

Taraborrelli, de origen italoamericano, residente en nuestro país desde más de medio siglo, “ha insuflado a varias generaciones teatrales su sentido profundo del teatro, algo que él define con su palabra fetiche: maravillarse (para maravillar)” (Vizcaíno, 1996, p.48).

Como documentos complementarios al cierre de este capítulo adjuntamos en anexos: una aproximación a la cronología artística de Taraborrelli (anexo 1) y un compendio cronológico de sus contribuciones artísticas en España (anexo 2).





F.11

*“Casi toda mi existencia y mi vida está en mi trabajo y mi trabajo es una acumulación de experiencias desde mi infancia. Todo está relacionado con lo que hago hoy en día, la pintura, la música...entonces tengo que decir, aunque suene cursi, que mi vida es mi trabajo y mi trabajo es mi vida”*

## **CAPÍTULO 2**

### **Taraborrelli poliedro humano: perspectivas de identidad creativas.**

La versatilidad de su persona queda manifiesta en las diversas facetas artísticas desarrolladas en relación con sus intereses, habilidades y conocimientos.

La conexión que establece con las distintas disciplinas fluye sin necesidad de imposturas y su visión prismática le permite proyectar la esencia de los valores artísticos hacia un mismo objetivo.

Ese abanico de lenguajes, puestos de manifiesto en contextos interdisciplinarios, le sirve al maestro como medio para expresarse, simbiosis artística que revela su formación íntegra como artista.





## **2. Taraborrelli poliedro humano: perspectivas de identidad creativas**

### **2.1. Introducción**

---

La vocación de Taraborrelli es de naturaleza multidisciplinar, eso le ha llevado a cultivar diversas facetas artísticas que indican a su vez numerosas referencias de estudio. En nuestra opinión, son diferentes dimensiones en una misma identidad, caras irregulares cuyos componentes disciplinares están dotados de un aliento y potencial único que calan en la expresión del sentimiento más auténtico y le definen, en consecuencia, como un auténtico creador.

El objetivo de aproximarnos a su universo creativo verifica que dichas facetas artísticas, sin mermar ninguna de ellas sino ponderándolas a todas, confieren la existencia de un hombre “poliédrico” de marcada versatilidad como artista.

Si todas las artes están cogidas de la mano y son la imagen de una numerosa familia que busca ilustrarse (Noverre, 2004, p.105), las facetas artísticas de Taraborrelli abarcan un arco extraordinario sin límites creativos, por eso ha ejercido de pintor, coreógrafo, escenógrafo, experto de la concepción espacial escénica, figurinista, maestro de actores, escultor y dibujante, una vida y una realidad que le han permitido un desarrollo completo de sus capacidades, conocimientos e intereses, compaginado todo ello, con un exultante goce de la vida.

Ahora bien, señalamos que tres son las facetas artísticas que adquieren más supremacía con respecto al resto por ser a las que Taraborrelli dedica sus mayores esfuerzos: la danza, la pintura y el espacio escénico teatral. Las restantes sumadas a la labor común de simbiosis artística constituyen, en cierta medida, un valor creativo añadido al conjunto de su obra y su persona.

## **2.2. Perspectivas de identidad relevantes en su práctica artística**

---

Al describir la figura de Taraborrelli como un “hombre poliédrico”, las constantes artísticas que definen su conducta son desarrolladas desde una mirada prismática que conforman su *personalidad geométrica-multifacética*.

Citamos con anterioridad que Taraborrelli comienza su andadura profesional identificándose con las disciplinas de la danza y la pintura, aunque de manera progresiva, aborda el conocimiento del espacio escénico en un marco de expresión teatral, disciplinas que conjugadas con otras hermanas han confluído en un lugar común nutriéndose unas de otras. Reiterar que esa interdisciplinariedad facilita al maestro desplegar todas sus habilidades y modelar un mapa de conocimiento con el que orientarse en el camino complejo del arte.

A continuación, exponemos cada una de ellas junto a sus elementos referenciales e influencias más notables.

### **2.2.1. La Danza: de bailarín a coreógrafo**

En 1828 se publica el tratado de Carlo Blasis (1797-1878) titulado *El Código de Terpsícore*, en el cual, dicho autor enfatiza sobre la disciplina del trabajo diario y resalta la importancia del estudio de otras artes (artes plásticas, música, escultura...) en la formación de los coreógrafos, idea que ha sido de suma importancia para artistas del siglo XX incluido nuestro maestro.

Las notas musicales que surgen de la lira de la hija de Zeus y Mnemósine son escuchadas por Taraborrelli en su adolescencia, época en la que decide acercarse al mundo de la musa. A sus padres les pregunta la posibilidad de estudiar baile, como respuesta obtiene un no rotundo acompañado de la frase “los chicos no hacen esas cosas”.

Sin embargo, su madre, apoyo incondicional, será quien le ayude a matricularse clandestinamente en una academia de danza siendo cómplice su tía Ana.

El sótano de su casa se convertirá en el espacio-escenario idóneo para ensayar las coreografías aprendidas e inventar otras nuevas junto a una amiga del barrio. Participa en el festival anual de danza de la academia, “tenía que hacer el final de curso de esta escuela de danza, entonces el profesor montó un baile para que lo hiciera con una chica, *Stormy weather* de Lena Horne” (Arribas, p.519), y parte de su familia asiste al evento sin tener constancia de su participación. Sorprendidos por su habilidad y estilo, deciden apoyar la formación del “aparente hobby” del maestro, este acontecimiento marca el inicio de su recorrido como bailarín.

Una gran influencia a señalar en su juventud fue la llegada de la televisión, a través de la pantalla Taraborrelli veía programas musicales en los que se incluían muchos bailes, “eso a mí me llamaba la atención, porque con esas danzas se podían decir cosas”.

La Real Academia Española de la Lengua define bailarín como “la persona que ejercita o profesa el arte de bailar y la acción de bailar”, del latín tardío *balláre* y este quizá del griego *pállein* es definido como “agitar”, “bailar”, “ejecutar movimientos acompasados con el cuerpo, brazos y pies”.

En el transcurso de su formación y experiencia profesional en este campo, Taraborrelli va reconociendo determinadas limitaciones físicas por la estructura de su cuerpo que le dificultan ejecutar con maestría determinados ejercicios. Es cuando decide inclinarse hacia la composición coreográfica. Así lo explica:

Creo que yo sentí sin embargo muy temprano que yo no era tanto un “performer” porque técnicamente había cosas que no podía hacer por la construcción de mi cuerpo físico. Mi

interés fue, muy pronto, la creación de hacer coreografías y la enseñanza, más que satisfacer la necesidad de bailar yo mismo. (Arribas, 2014, p.518)

No obstante, la danza fue el medio de comunicación más directo con el público en los inicios de un Taraborrelli-bailarín, supuso un acto liberador y terapéutico en donde el movimiento corporal en semejanza al arte mudo le resultaba más elocuente que cualquier otro. Fue un medio a través del cual el maestro, según explica, podía hablar con y desde su cuerpo transmitiendo mensajes, códigos, sentimientos y emociones. Utilizaba diferentes concepciones estéticas, estilos y formas, dependiendo del objetivo que fijase. Matiza: “yo creo también que llego a ser bailarín influido por la teatralidad y el glamour” (Arribas, 2014, p.517).

Más tarde, al estudio de la composición coreográfica suma la investigación en el uso de la concepción del espacio escénico desde una mirada con perspectiva pictórica. Esta cuestión nos remite Jean Georges Noverre cuando en *Cartas sobre la danza y los ballets* expone que:

Un ballet es un cuadro, la escena es la tela, los movimientos mecánicos de los que figuran en él son los colores; su rostro, me atrevo a expresarlo así, es el pincel; el conjunto y la animación de las escenas, la elección de la música, la decoración y el vestuario constituyen el colorido; en resumen, el compositor es el pintor. (2004, p.65)

Consideramos que Taraborrelli, en el transcurso de su trayectoria como coreógrafo, convierte la danza en expresión dramática (ya que introduce la ficción teatral en la coreografía) y utiliza su visión pictórica para el diseño de la composición en el espacio, es decir, desarrolla la “pintura-kinesis”, término del que hablaremos más adelante.

Desde este concepto, inventa “realidades atmosféricas” en las que incluye fuentes de comportamiento kinésico: postura corporal, actitudes, expresiones faciales o gestos en acción preconcebidos como cuadros y donde la imagen cobra gran importancia. El uso del cuerpo como código kinésico le sirve para transmitir ideas y expresar los comportamientos y caracteres de los personajes. La iconografía como fuente de inspiración constituye un universo visual en estructuras de líneas, colores y volúmenes.

El gusto de Taraborrelli por contar bien historias sencillas permite a la danza reencontrarse con el teatro en un juego dramático donde el intérprete-bailarín, habitando un espacio escénico concebido como lienzo, danza e interpreta las coreografías creadas por el maestro.

#### **2.2.1.1. Referentes dancísticos e influencias más notables**

Las aportaciones de sus maestros directos, la influencia de otros creadores con obras concretas convertidas en referentes, así como determinadas corrientes artísticas, estilos o estéticas, son ingredientes que han ido nutriendo en Taraborrelli su hacer creativo en la danza y evidenciado su visión acerca de este arte. Dicha faceta artística ha sido llevada a cabo tanto en escenarios teatrales, platós de televisivos, set de cine, aulas e incluso espacios alternativos.

En sus inicios como bailarín y en colaboración directa con Elfrida **Mahler** (1917-1998), el maestro explora el movimiento de la cotidianidad y su abstracción en coreografías que son llevadas a la escena junto a la compañía de la coreógrafa.

Los principios de Mary **Wigman** (1886-1973) enriquecerán las reflexiones de Taraborrelli en múltiples aspectos, influencia que le llega a través de dos vías: por un lado, en la universidad gracias a su profesor Boris Blai (1893-1985) de quien comenta; “Boris Blai mi profesor tenía una escultura de Mary Wigman y yo no la conocía pero sí,

él me decía que era muy interesante. Y la manera que tenía de mover los ojos...” (Arribas, 2014, p.514). Y por otro lado, de su encuentro con Hanya **Holm** (1893-1992), discípula directa de Wigman. Sin duda, la importancia de la expresividad en la gestualidad sin recurrir a maquillajes exagerados, máscaras o prótesis, y la percusión como acompañamiento rítmico y atmosférico para el movimiento son aspectos de la danza de Wigman que impresionan a Taraborrelli, quien a su vez, alaba el tratamiento descarnado que la coreógrafa hace de sus danzas y el reflejo ritual y misterioso que emana en parte de su obra como reflejo de sus vivencias y de la época y sociedad en la que le tocó vivir. La plasticidad y la corporalidad en las formas orgánicas de los cuerpos también será un factor determinante e inspirador para el maestro así como el concepto de tensión-relajación.

Holm, a su vez, será quien traslade a la comedia musical americana la influencia del expresionismo alemán y aportará a nuestro maestro los conceptos de la improvisación como proceso de descubrimiento y aprendizaje, la importancia de la fluidez del movimiento en la exploración del cuerpo con el espacio bajo la emoción e impulsos naturales, la libre expresión del torso y sobre todo, la importancia expresiva de la espalda.

Así mismo, señalar que Taraborrelli al ejercitarse en las clases de danza de Holm, aprende y profundiza en los contenidos técnicos y expresivos relativos a la Labanotación y a la euritmia de Dalcroze, ecos que están presentes en su metodología.

Y de igual manera, absorbe los iniciales e innovadores procesos creativos (que ya apuntaban hacia creaciones de gran poder visual) de quien fuera el ayudante de Holm por

entonces, Alvin Nikolais<sup>77</sup> (1910-1993) sobre todo en cuanto al concepto de descentralización<sup>78</sup>, latente durante el desarrollo de sus clases.

Por aquella época, las coreografías de Holm creadas para la comedia musical *Kiss me Kate* (1948) basada en la obra *La fierecilla domada* de Shakespeare, con música y letras de Cole Porter, ejercen una gran influencia en Taraborrelli.

Igualmente, la venerada coreografía *La mesa verde* de Kurt **Joos**, pieza creada en 1932 para ser presentada en París en un concurso de coreografías, se convierte en uno de sus mayores referentes, y es que dicho trabajo coreográfico “no puede ser pasado por alto en toda una generación de artistas que lo vieron y se vieron poderosamente influenciados por el mismo” (Abad, 2012, p.239). Taraborrelli reconoce la maestría con la que Joos aún elementos del ballet con experimentaciones espaciales y teatrales, además de su capacidad para abordar un tema tan delicado como el retrato descarnado de los efectos de la guerra en la población.

Por otro lado, los movimientos rítmicos africanos y caribeños aplicados a la danza moderna americana por Katherine **Dunham** (1909-2006) también marcarán un referente para Taraborrelli. La fusión entre ritmo marcado y movimiento será un concepto incluido en su metodología y ejecutado a través de la percusión con diferentes objetos. El maestro dice al respecto:

Yo aprendí con Katherine Dunham la importancia del tambor porque ella lo utilizaba con la gente de color y marcaba esos ritmos africanos tan ricos...pienso que hay instrumentos

---

<sup>77</sup>Coreógrafo, compositor, director y profesor americano, quien es “en 1948 nombrado director del Henry Street Settlement Playhouse de Nueva York, donde organizó una escuela de danza-teatro y formó la Alvin Nikolais Dance Company en 1953” (París y Bayo, 1997:248), creando para la compañía más de cincuenta composiciones y siendo él mismo, para muchas de ellas, el compositor de las músicas.

<sup>78</sup> Este concepto es creado por el propio Nikolais como deseo de ver el espacio y su diseño, su interés radica en que hemos de ver lo que el espacio provoca, considerando al bailarín como parte de un universo, importa más desde dónde se mueve que cómo se mueve.

por todos lados que te pueden servir, por ejemplo yo empecé con una silla...la pandereta fue un paso más profesional en vez de la silla o el cubo de plástico. (Arribas, 2014, p.513)

Su interés y concepción rítmico-musical fue enriquecida con anterioridad en los encuentros de “El club los hijos de Italia”, a través de su tía Ana, en la academia de danza y con los grupos de **Góspel** Song a los que se unía cantando sus repertorios. Por otra parte, también aprenderá la importancia de la danza afroamericana junto a quien fuera su profesora Pearl **Primus** (1919-1994) en Nueva York.

En cuanto a la danza clásica, Taraborrelli recibe las influencias de maestros como: Thomas **Cannon** y su técnica aprendida de Carolina y Catherine Littlefield, Matt **Mattox** con su combinación del clásico-jazz o Karen **Taft** con su técnica heredada de Augusto Bournonville.

De igual manera, aprende de Fedor **Lensky**, un apasionado de la danza, que “el bailarín debe dejar trabajar su cuerpo, debe descubrir a la danza desde su cuerpo: primero es lo interno, después es la forma” (Heras, 1990, p.59). Una enseñanza que Taraborrelli matiza en el desarrollo de sus propuestas de movimiento, incide en “first dance, then think”, es decir, que hace hincapié, primeramente, en dejar que la motivación interna sea el vehículo hacia el movimiento y dotado de intención, permite trabajar su forma, su plasticidad.

Apuntar que otras influencias le llegan a Taraborrelli de los creadores predominantes del periodo de la **danza moderna**<sup>79</sup> cuya expresión artística surge a principios del siglo XX y se caracteriza por un lenguaje corporal donde los movimientos orgánicos son una expresión libre y fluida de estados, emociones, metáforas o ideas

---

<sup>79</sup> Se caracterizada por la circulación de la energía a veces explosiva, otras contenida, por el trabajo con diferentes intensidades de movimiento, por las modulaciones de ligero a pesado, de sostenido a súbito y por las variaciones dinámicas exploradas en relación a elementos diversos, vegetales, minerales...etc.



abstractas, movimientos que siguiendo los principios anatómicos del cuerpo expresan la verdad del creador.

Así pues, recibe el legado de la gran renovadora de la danza Marta **Graham** (1894-1991). Determinados conceptos de la técnica de la coreógrafa son convertidos en herramientas referenciales para el trabajo del maestro, por ejemplo: el concepto contracción-relajación, el uso del suelo y sus posibilidades (donde el alumno-intérprete-bailarín con y sobre él, es capaz de enraizarse, caer y recuperarse, percutir, impulsarse, sacudir, deslizarse, saltar, correr, dibujar, girar, etc.), el trabajo del tronco como eje de las emociones humanas, los grandes desplazamientos con un vocabulario repleto de líneas, equilibrios y dinámicas más la “necesidad” de expresar lo interno.

Esa necesidad desde la cual brota la energía para realizar todo, nos remite a Platón cuando reitera que el eje de la existencia del hombre es la necesidad. Taraborrelli al igual que Graham, parte de este concepto cuando aborda sus procesos creativos; algo le mueve, le agita internamente y le origina la necesidad de plasmarlo creativamente.

Cobran, por lo tanto, gran sentido las palabras de Graham<sup>80</sup>, recogidas por Alberto Dallal en su libro *La danza contra la muerte*, cuando afirma que la danza es el paisaje del alma y que lo único que posee el hombre es su cuerpo para expresarlo. La danza será el medio, el cual, requiere disciplina, honor y sufrimiento del bailarín. (1993, p.163)

Apuntar que el apasionado interés por las pinturas con formas abstractas de Picasso y Kandinsky, han servido de inspiración tanto para Graham como para Taraborrelli.

---

<sup>80</sup> Palabras que sirvieron para la presentación de Graham y su compañía en el Teatro Juárez de México dentro del IX Festival Internacional Cervantino (1981), bajo un caluroso aplauso explicó el motivo por el que entregó la totalidad de su vida a la danza. Presentó las piezas *Diálogo seráfico*, *Judith* y *Actos luminosos*.

Por otro lado, la experiencia con José **Limón**<sup>81</sup> (1908-1972) permite a Taraborrelli nutrirse de unos conceptos novedosos, serán sobre todo movimientos de torso y brazos con capacidad expresiva y dramática; “sus movimientos amplios, fluidos, que van y vienen...” (Arribas, 2014, p.513). De su experiencia con el coreógrafo mexicano-estadounidense señala:

Cuando conoces a una persona como esas, que ya tienen historia y has visto sus obras y le has visto a él bailando, entonces... yo recuerdo el primer día que no podía hacer nada porque estaba embobado, él era...muy especial, muy grande. De verlo en teatro es una cosa pero cuando lo ves en persona ¡es tan grande! Y luego como era mexicano tenía una cara con rasgos como indios, con piel oscura como cuero. Sus clases eran siempre muy bonitas. (Arribas, 2014, p. 497)

Según apunta Daniel Lewis; “los bailarines de la técnica Limón aprenden a concebir el movimiento en términos de *alineación, sucesión, oposición, energía potencial y cinética, caída, peso, recuperación y rebote y suspensión*” (1994, p.47). Observamos que Taraborrelli recoge gran parte de estos aspectos técnicos, los cuales, están presentes en su práctica, algunos reestructurados, modificados o transformados bajo su criterio personal y necesidad.

Por ejemplo, los principios de caída y recuperación (enfocados para descubrir y entender el flujo orgánico de estos dos movimientos) son aprendidos por Taraborrelli a través de Limón, quien a su vez, los aprende de su mentora Doris **Humphrey**. Taraborrelli es consciente de esta influencia y subraya con inmediatez: “Doris Humphrey fue muy importante para mí, esas caídas al suelo...” (Arribas, 2014, p.514).

---

<sup>81</sup> El archivo *José Limón Dance Foundation* en Nueva York reúne importantes colecciones relacionadas con la carrera del coreógrafo mejicano. [www.limon.org](http://www.limon.org)

También, la suspensión y sucesión de un movimiento a otro generando soltura en el movimiento cargado de vitalidad, la dinámica del peso del cuerpo y fuerza de gravedad así como la eliminación de la tensión innecesaria y esfuerzo extremo en el movimiento coreográfico, fueron grandes aportaciones de Humphrey<sup>82</sup>- Limón para un futuro Taraborrelli coreógrafo.

Curiosamente, el concepto de “cuerpo-orquesta” aportado por Limón, en donde cada parte del cuerpo es un instrumento diferente capaz de transmitir sentimientos, intenciones y acciones determinadas, es igualmente un factor de interés considerado por nuestro maestro.

Para Taraborrelli, el ballet que más le cautivó dirigido por Limón fue *The Moor's Pavane* (1949). Veinte minutos narran la historia basada en la tragedia *Otelo* de William Shakespeare con majestuosa música de Henry Purcell, enmarcado en la formalidad de la danza cortesana la Pavana de finales del Renacimiento. La coreografía es hábilmente construida a través de una serie de dúos (Otelo-Yago, Emilia-Desdémona) y sus interrelaciones, así como las relaciones que se establecen entre los cuatro personajes de la obra. Innegable la técnica de los bailarines, “grandes ejecutantes que poseían sutileza en la dinámica, el espacio y la articulación del cuerpo, en las gradaciones de intensidad del gesto y la expresión facial, cualidades aportadas a la creación de una danza que supuso un gran impacto para la época” (Siegel, 1979, p.169) siendo el aspecto admirado más resaltado por Taraborrelli.

---

<sup>82</sup>Humphrey en su libro *The art of making dances*, deja constancia de la influencia de Nietzsche, de la dualidad humana y artística entre los aspectos Dionisíaco y Apolíneo. En la dicotomía entre el equilibrio y la pérdida del mismo, nace el concepto de “caída y recuperación” (Fall and Recovery). Para la coreógrafa, el cuerpo atraído por la gravedad del suelo es asociado a la idea de la muerte estática y la recuperación del equilibrio a la verticalidad a la idea de la muerte dinámica.

A continuación, señalamos otras influencias en el maestro correspondientes al mundo de la danza y del espectáculo como por ejemplo:

Los **musicales americanos** de finales de los años cuarenta en su gran variedad de lenguajes coreográficos, más los vaudevilles y otros espectáculos con fuertes raíces en el music hall. Estos fueron fuentes de riqueza expresiva para un adolescente Taraborrelli, quien asistía a ver espectáculos parateatrales, en espacios alternativos considerados microcosmos creativos, para observar las dotes artísticas que demostraban bailarines, actores, cantantes, cómicos, magos... etc.

La **Revista**, que deriva de estos géneros, es otra variedad que alimentará durante años la composición creativa de Taraborrelli pues llega a componer para la televisión, tanto en Puerto Rico como en Londres, numerosísimas coreografías con intencionalidad crítica y trasfondo intelectual. En España, revistas y comedias musicales como *Cándido*, *Carmen*, *Carmen*, *La reina del Nilo*, entre otras.

El eco de Isadora **Duncan** (1878-1927) y su escuela, fundada en la búsqueda de una danza como divina expresión del espíritu humano a través del movimiento corporal, también llega a Taraborrelli. Duncan escribe acerca del origen de su teoría:

El resorte central de todo movimiento, el cráter de la potencia creadora, la unidad de donde nace toda clase de movimientos, el espejo de visión para la creación de la danza (...) busqué el manantial de la expresión espiritual para encauzarlo en los canales del cuerpo, inundándolo de una luz vibrante (Duncan, 1980, p.84).

La coreógrafa, “figura heroica” capturada en numerosas ocasiones por escultores como Aristide Maillol, Antonine Bourdelle y Rodin y cuya influencia recae en Fokine, Nijinsky y otros ballets modernistas (Siegel, 1979, p.9), llega a influir en Taraborrelli en

cuanto al concepto de liberación de las tensiones corporales para que la expresión del movimiento sea más fluida y libre.

El enfoque de Taraborrelli dista de las posibles influencias de Juan Jacobo Rousseau, Walt Whitman, Nietzsche o de un matiz de liberación de la mujer como es en el caso de la coreógrafa (Duncan, 1980, p.89). El enfoque del maestro, está más centrado hacia la expresión del individuo, hacia una búsqueda abierta y personal que potencie su capacidad para desarrollar un lenguaje expresivo propio, libre eso sí de estructuras limitantes y en donde el contenido prime sobre una forma establecida o definida de bailar o moverse.

Sin embargo, el retorno a la naturaleza, el descubrimiento y expresión de sus ritmos libres, orgánicos y espontáneos donde el movimiento fluye sin interrupción, el uso de los pies descalzos junto a la percepción y toma de contacto con el suelo, más el uso de una mirada hacia la cultura y estética de la antigua Grecia, son aspectos inspiradores y coincidentes a señalar en ambos creadores.

Bamby **Linn** and Rod **Alexander**<sup>83</sup> serán la pareja de bailarines (pax de deux) que a través del programa televisivo “Your Show of Shows” muestran a Taraborrelli cómo se pueden contar y narrar historias reales o inventadas envueltas en multitud de atmósferas a través de la danza y el movimiento cotidiano.

Al mismo tiempo, las propuestas clásicas del Ballet Theatre, hoy conocido como el **American Ballet Theatre** marcarán las primeras estéticas en Taraborrelli en lo que a

---

<sup>83</sup>El matrimonio realiza para la TV un total de 86 espectáculos desde el 6 de junio de 1950 hasta el 25 de abril de 1952. El programa tuvo una gran audiencia y fue caracterizado por el aire de coquetería que mostraban los bailarines que hacía que las danzas que interpretaban fueran realmente divertidas

ballets se refiere<sup>84</sup> y muestra de ello, serán sus propuestas para los Ballets de San Juan, más innovadoras en cuanto a la utilización del espacio, temáticas y caracteres.

Igualmente son piezas referentes, según indica Taraborrelli, las coreografías con nuevas formas de narrativa como las que realizó Eugene **Loring** (1911-1982) para la obra *Billy the Kid*, escrita y dirigida por el compositor Aaron Copland para el Ballet Caravan cuyo estreno está fechado en 1938.

En la obra, muy parecida a una película del oeste destacan las melodías de vaquero y las canciones populares americanas en torno a la figura del protagonista. A través de una serie de rápidos y tensos episodios, varios usos cinematográficos de espacio son combinados con las pantomimas y caracteres que aparecen implicados en la historia. Loring intentará usar la técnica del film en el escenario cuyo resultado a la vez que extraño resultó ser muy interesante (Siegel, 1979, p.119). Este enfoque novedoso que llega a los escenarios para describir coherentemente una historia, cala en la sensibilidad del maestro al igual que la comedia musical *Oklahoma*<sup>85</sup> de Agnes **de Mille** (1905-1993) estrenada en 1943 y llevada al cine en 1955, la cual, revolucionó el teatro musical por su propuesta de otorgar relevancia a las dimensiones emocionales y a las motivaciones de los personajes como parte integral del argumento. Historia, canción y danza estarían integradas en un todo.

De Mille fue la mentora junto a Antony Tudor de Jerome **Robbins** (1918-1998), uno de los coreógrafos de mayor influencia en el recorrido artístico de Taraborrelli, precisamente por la atención que presta a la presentación formal del movimiento, a la

---

<sup>84</sup> Taraborrelli, en nuestra charla, matiza que su influencia en Nueva York le sirvió para romper los esquemas clásicos instaurados en el ballet de San Juan, sus innovaciones estéticas de tinte americano permitieron al ballet abordar nuevas estructuras más contemporáneas.

<sup>85</sup>Una nueva reposición de *Oklahoma* será llevada a Broadway por la coreógrafa en 1979. Destacamos las composiciones que siguieron a este éxito y que fueron referentes en el género como por ejemplo *One touch of venus* (1943), *Carrusel* (1945) y *Brigadoon* (1947), entre otras.

expresión emocional de los personajes y a las composiciones visuales caracterizadas por una gran teatralidad conjugando movimiento y música. Es referente para Taraborrelli la creación *Francy Free*<sup>86</sup> estrenada en 1944 siendo el germen e inspiración del gran éxito cinematográfico *On The Town* en 1949, numerosas reposiciones del musical se darán posteriormente en Broadway.

Robbins, en ocasiones, es definido por encima de todo, como un hombre de teatro, su irregularidad rítmica y la tendencia a dar forma a la frase con una dinámica de elevada acción naturalista y compleja en vez de utilizar fácilmente otro medio para contar, es un factor esencial en la teatralidad de sus ballets y en su éxito (Siegel, 1979, p.137).

Igualmente, destacamos como referente inspirador en el maestro el musical *West Side Story* estrenado en 1957. Rescatamos las palabras que Ana Abad refleja en su libro *Historia del ballet y de la danza moderna* en relación a este musical pues hace una exposición de conceptos visibles en la obra, que coinciden con los aplicados por Taraborrelli en muchas de sus coreografías de estudio:

en la coreografía creada para el musical está totalmente presente el vocabulario desarrollado por Marta Graham y la escuela de danza contemporánea, y se explota de manera magistral el uso de contracciones, los nuevos ritmos y la importante aportación del folclore hispano y americano en continua yuxtaposición. (2012, p.379)

Ambos musicales citados se caracterizan por el enriquecimiento musical que aporta uno de los admirados compositores del maestro, Leonard Bernstein.

Robbins subirá posteriormente a escena *Interplay* (1945), *Afternoon of a Faun* (1953), *N.Y. Export: Opus Jazz* (1958), *Moves* (1959) y *Dances at a Gathering* (1969)

---

<sup>86</sup>Un bar de Nueva York como ambientación escénica y donde el ballet, en clave humorística, contaba las peripecias de tres marineros intentando conseguir los favores de unas damas durante su día libre.

piezas que sigue con interés nuestro maestro por el movimiento plástico y la interpretación enmarcada en una concepción músico-rítmica en ocasiones casi matemática.

De igual manera cala en Taraborrelli una danza de fuerte formación clásica, nada narrativa, pero de interesante complejidad y de valiosas propuestas, es la creada por el prolífico creador Merce **Cunningham** (1919-2009) perteneciente al postmodernismo dancístico americano.

Ambos coreógrafos relacionan la danza con las artes plásticas, desde un enfoque visual consideran de suma importancia el significado del uso que se otorga al espacio escénico y sus posibilidades. En el caso de Mercé:

A mí solían decirme que el centro del escenario era lo principal, el punto más interesante, pero en muchas pinturas modernas ése no es el caso y el sentido del espacio es diferente, así que decidí abrir el espacio y considerarlo todo por igual, conceder a todos los lugares la misma importancia (...) Con tan sólo considerar el espacio, ya vemos el sinfín de posibilidades que surgen. (Cunningham, 2009, p.249)

Para Taraborrelli, en el espacio no existen puntos fijos, igualmente considera al cuerpo un elemento vivo que se mueve en la totalidad y dimensión espacial del escenario, incluidas las esquinas.

La belleza en los diseños y las formas en el espacio moldeadas por los cuerpos de los bailarines de la compañía de Mercé y la manera en que éste es utilizado y ocupado, es decir habitado, son características que resalta nuestro maestro en nuestra conversación del coreógrafo americano. Formas realmente compuestas por individuos, no por personajes, donde el azar, la casualidad, el concepto de tiempo y lo que sucede en el



momento presente de la representación como un proceso de creación aleatoria, conforman los motores principales de la obra de Mercé.

Las obras de Cunningham resultan una “exposición” de danza, aunque en ocasiones es sabido que pueden ser temáticas, no están estructuradas por una lógica en su desarrollo, elaboración o con el fin de provocar una reacción particular en el espectador. Señalar que Cunningham también incorpora movimientos cotidianos en sus obras como Taraborrelli pero con la diferencia de que no muestra cuerpos cotidianos.

Según apunta Marcia B. Siegel, un “coreógrafo puede tomar decisiones conscientes sobre el contenido del movimiento pero la forma en que se presenta el contenido (la duración, velocidad, densidad, orientación espacial, secuencia, y a veces la redacción del movimiento) está completamente fuera de sus manos” (1979, p.293). De ahí que Cunningham, otorgue más primacía al cómo se hace que al significado que pueda encerrar el movimiento, “siempre me ha parecido que el movimiento mismo es expresivo al margen de lo que se pretenda expresar, más allá de la intención” (2009, p.123), este aspecto según Taraborrelli también le resulta interesante aunque no ha sido aplicado en su trabajo coreográfico pues él considera que todo movimiento nace de una necesidad de expresar algo o como bien diría Graham “el movimiento no miente”.

Traemos a colación la colaboración del músico John Cage cuya labor desempeñó un papel decisivo en la carrera del coreógrafo Mercé y significó el desafío de los conceptos tradicionales de la música. Aunque Cunningham estuviera influenciado por el expresionismo abstracto y su posible aplicación a la creación coreográfica, pronto se inclina hacia los nuevos principios de artistas plásticos como Robert Rauschenberg y Jasper Johns entre otros (Abad, 2012, p.371), así como con los videógrafos Charles Atlas o Nam June Paik y los escenógrafos Paul Kaiser y Shelley Eshkar.

Taraborrelli reconoce, durante nuestra conversación, los procesos de creación extraordinarios de Cunningham, su arte tan comprometido e innovador y manifiesta; “Mercé cuando estaba tan mal, en silla de ruedas seguía coreografiando a través de su ordenador, utilizaba esa tecnología<sup>87</sup> nueva, es increíble” (Arribas, 2014, p.525).

Otra fuente de inspiración para Taraborrelli han sido las **danzas de carácter**, danzas inspiradas en bailes tradicionales o en bailes que imitan los movimientos propios de una persona u oficio. El maestro ha aplicado en muchas de sus coreografías<sup>88</sup>, el folklore hispano y americano en yuxtaposición desde una perspectiva de estilización y adaptación de los pasos que las definen.

Con temática diferente, los **ritmos latinos** como el merengue, chachachá, mambo, samba, rumba, bolero, guaracha, tango, conga, etc. nutren su inquietud creativa en colaboración con la orquesta de Edmundo Ros en Puerto Rico.

La música, baile, cante, tradición y cultura aunados en el **flamenco**, se convierten en una gran motivación para Taraborrelli:

El flamenco es un mundo que está dentro de mí y ahí está, yo creo que igual que me han influido mucho los cantos de la gente de color en EEUU, y luego el cante jondo que tiene sus similitudes y los cantos de la india...las poses tan desafiantes y los desplantes...eso también son muy importantes. (Arribas, 2014, p.531)

Con el tiempo profundiza en sus ritmos y palos, comparte las emociones de un cante con palabras que brotan siendo pluma de poetas y plasma este arte, en gran parte de sus dibujos, incluidos los que hace a un solo trazo.

---

<sup>87</sup> Taraborrelli se está refiriendo aquí al programa de animación Life Forms creado para Cunningham.

<sup>88</sup> Composiciones sobre todo creadas en su estudio donde priman los caracteres de las historias teatralizadas que plantea.

Su interés por la **jota** se despierta cuando conoce a Pedro Azorin, máximo representante de la jota aragonesa:

Hay muchos bailes regionales y tradicionales españoles que son preciosos, la jota (...) yo tuve el placer de conocer a Pedro Azorín (...) me encantaba este baile tan cerca de la tierra, el sonido de las castañuelas, los olores del campo que está en el baile...muy bonito. Y todas esas cosas me han influido muchísimo y me dan un placer enorme. (Arribas, 2014, p.532)

Por último, destacamos la influencia indirecta que le llega a Taraborrelli del continente asiático. Por un lado los **ritmos y bailes hindúes** porque según afirma, enriquecen la expresión en el intérprete y le dotan de nuevos recursos rítmicos-corporales, inclusive la gran gama mímica iconográfica que se otorga a las manos, los dedos y su expresión, revelan historias, deseos y/o pensamientos.

Por otro lado, el drama musical japonés **Nô** por su codificación, ritualidad y gama de artes incluidas en los espectáculos. En oposición a este, el teatro **kabuki**, por su aspecto popular, su técnica interpretativa y marcada teatralidad, por la sofisticación y vistosidad en los trajes y decorados, las danzas y las músicas. Este influjo oriental de lenguajes gestuales altamente semiotizados afectará en parte a su hacer artístico, enriqueciendo las estructuras formales de sus composiciones.

A continuación, establecemos un mapa con los conceptos y elementos técnicos adquiridos por Taraborrelli de sus maestros directos<sup>89</sup>, además de las influencias más significativas recibidas de otros creadores y que iluminan su trabajo.

---

<sup>89</sup> Es de gran interés visitar la biblioteca general *New York Public Library for the Performing Arts* ya que recoge documentación sobre la danza de todas las épocas y géneros. Ha sido de gran utilidad consultar las colecciones existentes en relación a algunos de los maestros directos de Taraborrelli. <http://www.nypl.org/research/lpa/lpa.html>

APORTACIONES		
<b>C O N C E P T O S  Y  E L E M E N T O S  T É C N I C O S</b>	MAESTROS DIRECTOS	
	<b>Elfrida Mahler</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Expresionismo</li> <li>- Movimientos extraídos de la cotidianidad</li> <li>- Abstracción en el movimiento</li> <li>- Contemporáneo</li> </ul>
	<b>Hanya Holm</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La improvisación</li> <li>- Fluidez del movimiento en la exploración del cuerpo en el espacio bajo la emoción</li> <li>- Libre expresión del torso</li> <li>- Expresividad de la espalda</li> <li>- Labanotación</li> <li>- Eurytmia</li> <li>- Musicales</li> </ul> <p>+ Principios de su mentora <b>Mary Wigman</b> como:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Expresionismo</li> <li>- Ritualidad</li> <li>- Rítmica</li> <li>- Plasticidad y corporalidad</li> <li>- Tensión-relajación</li> </ul>
	<b>Katherine Duham</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ritmos africanos y caribeños</li> <li>- La importancia del tambor como herramienta para la rítmica</li> </ul>
	<b>Gospel</b> (maestros s.d.)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ritmos rápidos y alegres</li> </ul>
	<b>Pear Primus</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Danza afroamericana</li> <li>- Rítmica</li> </ul>
	<b>Thomas Cannon</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Danza clásica</li> <li>- Técnica Littlefield</li> </ul>
	<b>Matt Mattox</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Combinación clásico-jazz</li> <li>- Musicales</li> <li>- Teatralidad</li> <li>- Freestyle dance</li> </ul>
	<b>Fedor Lensky</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Danza clásica</li> <li>- Expresión interna con plasticidad de forma</li> <li>- Interrelación de las artes</li> </ul>

	<b>Marta Graham</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Danza clásica</li> <li>- Contracción-relajación</li> <li>- Uso del suelo</li> <li>- Desplazamientos</li> <li>- Trabajo del tronco</li> <li>- Necesidad de expresar lo interno</li> </ul>
	<b>José Limón</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Danza clásica</li> <li>- Movimientos amplios y fluidos</li> <li>- Alienación</li> <li>- Oposición</li> <li>- Rebote, suspensión y recuperación de movimiento</li> <li>- Caída - peso</li> <li>- Energía</li> <li>- Cuerpo instrumento</li> </ul> <p>+ principios de su mentora <b>Doris Humphrey</b>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Caídas al suelo</li> <li>- Suspensión – sucesión</li> <li>- Dinámica de peso</li> <li>- Fuerza de gravedad</li> <li>- Economía tensional</li> </ul>
	<b>Karen Taft</b>	Técnica heredada de Augusto Bournonville

Diagrama 6: Maestros directos - formación dancística de Taraborrelli.  
Conceptos y elementos técnicos adquiridos.

<b>ECOS E INFLUENCIAS</b>	
<b>Musicales americanos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Variedad de lenguajes</li> <li>- Vaudevilles</li> <li>- Music-hall</li> <li>- La revista</li> </ul>
<b>Isadora Duncan</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Liberación de las tensiones corporales</li> <li>- Búsqueda de un lenguaje propio</li> <li>- Retorno a la naturaleza y sus ritmos</li> <li>- Contacto con el suelo</li> <li>- Mirada hacia la antigüedad</li> </ul>
<b>Bamby Linn y Rod Alexander</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Movimientos extraídos de la cotidianidad</li> <li>- Danza narrativa</li> <li>- Atmósferas</li> </ul>
<b>Danza Moderna Americana</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pies descalzos</li> <li>- Trabajo de suelo y caídas</li> <li>- Coreografías basadas en ideas y sentimientos</li> <li>- Exteriorización de lo interno</li> <li>- Abstracción en el movimiento</li> </ul>
<b>Kurt Joos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Elementos del ballet con experimentaciones espaciales</li> <li>- Danza-teatro</li> </ul>

<b>Merce Cunningham</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Expresionismo abstracto</li> <li>- Relación de la danza con las artes plásticas</li> <li>- El cuerpo y el espacio</li> <li>- Diseños y formas</li> <li>- El azar del tiempo</li> </ul>
<b>American Ballet Theater</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Las estéticas del ballet</li> <li>- Comedia musical americana</li> </ul>
<b>Agnes de Mille</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Historia, canción y danza integrado en un todo</li> </ul>
<b>Jerome Robbins</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Personajes</li> <li>- Expresión emocional</li> <li>- Composición visual de gran teatralidad</li> <li>- Conjunción movimiento-música</li> </ul>
<b>Eugene Loring</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Historias y personajes</li> </ul>
<b>Ritmos latinos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Diferentes estilos</li> </ul>
<b>Flamenco</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Música</li> <li>- Cante</li> <li>- Baile</li> <li>- Cultura</li> </ul>
<b>Jota</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tradición</li> <li>- Música</li> <li>- Contacto terrenal (importancia del suelo)</li> </ul>
<b>Danzas de carácter</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tradiciones</li> <li>- Folklore</li> </ul>
<b>Bailes hindúes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ritmos</li> <li>- Iconografía mímica</li> </ul>
<b>Drama musical Nô</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Codificación</li> <li>- Ritualidad</li> <li>- Interdisciplinariedad de las artes</li> </ul>
<b>Teatro Kabuki</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aspecto popular</li> <li>- Teatralidad</li> <li>- Danzas</li> <li>- Músicas</li> </ul>

Diagrama 7: Ecos e influencias dancísticas en Taraborrelli.

### 2.2.1.2. Notaciones coreográficas y de movimiento

A lo largo de la historia, las notaciones coreográficas han sido objeto de estudio para el análisis y valoración significativa de las composiciones coreográficas de un creador.

En Taraborrelli, no ha surgido la intención por dejar constancia de los procesos de sus composiciones, los aportes encontrados son escasos y lamentablemente nos impiden realizar una lectura reproducible de sus representaciones gráficas del movimiento, con lo que es imposible combatir el carácter efímero, fugaz y vaporoso de muchas de sus danzas.

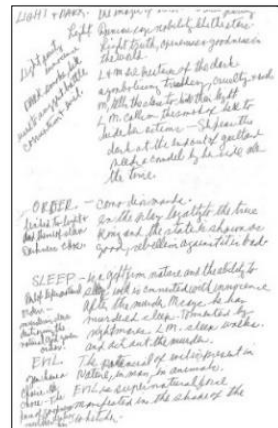
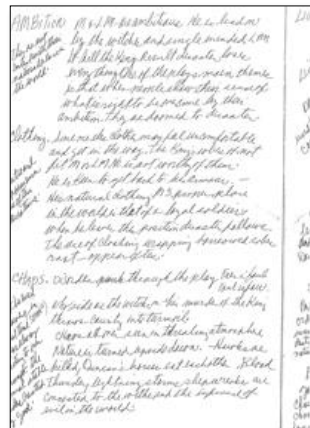
Las aportaciones de notación que añadimos son partituras coreográficas donde sincroniza el movimiento con el ritmo musical y cuya caligrafía se transforma en trazos híbridos de interés pictórico, en otras ocasiones, son dibujos-bocetos que reflejan elementos compositivos, gestos, secuencias de movimientos, posiciones de actores, ideas íntimas o conceptuales, son diseños de movimientos en un espacio tridimensional o textos escritos en consonancia con el lenguaje sonoro o con elementos escenográficos.

Otros muchos documentos en relación a esta cuestión, revelan atmósferas, imágenes, caracterizaciones de un momento, anotaciones simbólicas o abstractas, signos descifrables o codificados, simples o compuestos, en definitiva, son poesía visual, reflexiones de un creador durante el proceso de creación y maduración de su obra<sup>90</sup>.

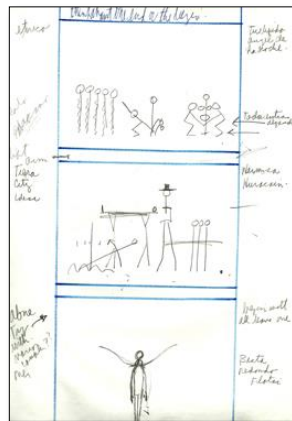
---

<sup>90</sup> En *Dance notation: The process of recording movement on paper* de Ann Hutchinson Guest (Londres, 1984), la investigadora recoge más de ochenta sistemas de notación coreográfica a lo largo de la historia de la danza occidental. Clasifica y agrupa los sistemas en cinco tipos según la manera y medios para realizar la notación.

Reflejamos algunos ejemplos:



F.12 Notaciones mediante texto (letras y palabras) y movimiento, *Macbeth*, 1994. Zampanó Teatro (APAT)



F.13 Notaciones con figuras esquemáticas de movimiento y composición. *Selene*, 1996, Teatro de la Zarzuela (APAT)



F.14 Notaciones empleando notas del sistema musical, texto y símbolos abstractos. *Selene*, 1996, Teatro de la Zarzuela (APAT)



### 2.2.2. La Pintura: eje y esencia de vida

La pintura forma parte de la vida de Taraborrelli y es una de las principales disciplinas que le ha configurado como artista. Las artes plásticas constituyeron su manera de expresión en la infancia, su inclinación más potente en la adolescencia y el comienzo de su carrera artística. Siempre presente en su trabajo, ha sido un pilar sólido que ha ido alimentando su creatividad:

La pintura me ha influido muchísimo y aunque parezca una cursilada tendría que decir que la pintura es mi vida y mi vida es mi trabajo y mi trabajo es mi vida y la pintura forma parte de mi vida. Desde niño y particularmente con este problema que tengo de dislexia (...) siempre estaba dibujando, era mi manera de comunicar. (Arribas, 2014, p. 538)

Estudioso y conocedor de su aspecto histórico y estético, su trabajo converge con los fines que la pintura persigue. Sometido a las leyes de la perspectiva, el color, las formas y el espacio, obtiene como resultado composiciones escénicas brillantes, como en el caso de la Opera, que apoyan su talento. En gran medida, tanto sus trabajos artísticos, coreográficos y de movimiento como los llevados a cabo en su enseñanza son una prolongación de arte plástico.

Para Taraborrelli la pintura no es simplemente color, es ciencia, matemática, arquitectura, filosofía, texto. Concibe el **cuadro como ventana**, al igual que la formulación que hizo L. B. Alberti en su tratado, y afirma que la pintura le proporciona ver la tridimensionalidad de unos mundos reales capaces de producirle una sinestesia en la contemplación que hace de los mismos, aunque en ocasiones, dicha capacidad, se manifieste tan solo a través del movimiento de los brochazos y el trato al color como en el caso de Kline, De Kooning o Rothko, artistas a los que admira.

Como pintor le ha gustado siempre implicarse en la construcción de los materiales, su formación va ligada a la tradición artesanal. Le fascina la mezcla de colores, el uso de las diversas texturas, las variadas superficies en las que desarrollar su obra y los diversos materiales para accionar tallando, puliendo, etc.

Para el maestro, el proceso de creación ha de contemplar la búsqueda de materiales y técnicas que le permitan reflejar fielmente su intención en la obra. Las **técnicas** que ha utilizado en el desarrollo de esta faceta han sido: acuarela, dibujo, fresco, óleo, gouache, collage, etching-grabado y litografía, a las que sumamos el género pictórico del retrato.

Si bien es cierto que su pensamiento pictórico va marcado por la combinación de varios conceptos que se suceden y fluyen entre sí, dependiendo de los materiales con los que trabaja, estos están sujetos y expuestos a la posibilidad de sufrir “accidentes” siendo transformados, enriquecidos o suprimidos. Desde su punto de vista:

El accidente siempre te lleva a descubrir algo que antes no existía y que se presenta como novedoso, aunque tan solo sea una línea en el fondo blanco de un lienzo, ésta adquirirá un significado particular que a su vez será el principio o continuación del desarrollo de una obra<sup>91</sup>.

A lo que añade: “la técnica es el medio para recibir y provocar que sucedan cosas”. Por lo tanto, los accidentes o modificaciones no los considera como errores sino que ponen de manifiesto su proceso y actitud más íntima, son huellas de su presencia.

Cuando Taraborrelli visita los **museos**<sup>92</sup> alude a la frase de Hipócrates “la vida es breve y el arte es para siempre”. Su presencia a estos espacios se convierte en una

---

<sup>91</sup> Esta aclaración reflexiva fue transmitida de viva voz por el maestro en una de nuestras visitas a las salas del Museo del Prado (7 de junio del 2014).

<sup>92</sup> Taraborrelli comenta que a la hora de visitar un museo siempre tiene un itinerario pensado de antemano. Suele visitar con frecuencia los mismos pintores cuando asiste a determinados museos porque para él es una necesidad emocional. Observar los ritmos de sus cuadros preferentes y los viajes que hay en ellos, le

experiencia única, una necesidad vital que siempre aporta algo novedoso a su persona. En los espacios de arte muestra su capacidad de “ver-en”, pues la acción de contemplar un cuadro, le permite evadirse, abstraerse, penetrar en él, proyectarse, emocionarse o gozar de ello.

Como expone Susanne K. Langer en su artículo *La obra artística como forma expresiva*, una obra de arte es una forma expresiva creada para nuestra percepción a través de los sentidos o la imaginación, y lo que expresa es sentimiento humano (1978, p.145). Sentimiento entendido como “todo lo que puede sentirse” desde la sensación física hasta las emociones más complejas.

La mirada cultivada de Taraborrelli, fruto del estudio, el trabajo, la pasión y la reflexión, le funciona como espejo donde se entremezcla con la estructura pictórica nuevos planos de introspección, por lo que la contemplación se convierte para el maestro en una **experiencia estética**<sup>93</sup> con cambios de conciencia. Ya apuntó Gombrich que “todos nosotros, cuando vemos un cuadro, nos ponemos a recordar mil cosas que influyen sobre nuestros gustos y aversiones. En tanto que esos recuerdos nos ayuden a gozar de lo que vemos, no tenemos por qué preocuparnos” (2013, p.15).

Cuando Taraborrelli se sitúa frente a una obra pictórica, lo primero que realiza es un proceso de *escucha*, para lo que se pregunta, ¿qué es lo que el cuadro está intentando decirme?, entabla un diálogo con la obra para comprenderla y conocer los sentimientos volcados del alma del artista como proyección de su ser, coincidiendo en algunos casos

---

reportan una catarsis a su estado emocional, resultan ser una medicina para su alma al igual que sucede con el teatro.

<sup>93</sup> Recordemos que ya desde Platón, las obras de arte eran consideradas como artificios miméticos que persuadían al receptor mediante imágenes como si fueran verdaderas. La experiencia estética es el conjunto de sensaciones límite que el cuerpo nos puede proporcionar, es un placer estético proveniente de la contemplación a distancia de lo bello y solo existe cuando acontece en el encuentro entre el espectador y el sujeto u objeto de atracción. Para Taraborrelli las grandes obras intrigan y desconciertan por eso insiste en que se ha de mirar con gran atención permitiendo que los sentidos actúen.

con los suyos propios. Este acto contemplativo apoya la afirmación de Kandinsky cuando expone en *De lo espiritual en el arte* que cada obra y cada uno de sus medios provocan en cada hombre sin excepción, una vibración que, en el fondo es idéntica a la del artista (2012, pp. 22-23).

Seguidamente, realiza un proceso de *recreación estética creadora* como diría Panovsky, de carácter subjetivo y que depende de su adiestramiento visual, bagaje cultural y sensibilidad. De ahí que preste atención a los elementos técnicos, a los rasgos de estilo y a las estructuras de composición, sensibilidad artística que le permite realizar posibles juicios artísticos. Taraborrelli en el proceso de análisis de la imagen, realiza un seguimiento a nivel icónico (qué ve), iconográfico (qué sabe) e iconológico (qué interpreta).

Como artista plástico reivindica en los museos y salas de arte el “espectador móvil” con perspectivas de mira en ángulos, posiciones o alturas, además de los travellings a través del ojo, por ser este sentido, como afirmaba Leonardo, el menos engañoso. Inteligencia y sensibilidad se unen con cierta experiencia al mirar un cuadro.

La pintura además tiene para el maestro sonido, la considera una combinación de colores, formas y líneas que originan acordes simbolizando acompañamientos musicales. Su estudio de la composición está fundamentado en las formas y no sólo en la de las figuras, se apoya en los ritmos internos del cuadro, en su dinamismo o movimiento interno, encontrando conexiones con esquemas geométricos, ideales de armonía, equilibrio y proporción.

Por otro lado, preocupado por el color al igual que los artistas venecianos, considera que éste tiene múltiples posibilidades, comparte la idea de Kandinsky cuando afirma que el color utilizado idóneamente avanza o retrocede y convierte al cuadro en una

entidad flotante, lo que equivale a la extensión pictórica del espacio (2012, p.87). Taraborrelli afirma a su vez que el color tiene presencia y capacidad para producir imágenes, para él los colores “son elementos evocadores de ideas”<sup>94</sup>.

Según cita Cirlot; “el simbolismo del **color** es de los más universalmente conocidos y conscientemente utilizados, en liturgia, heráldica, alquimia, arte y literatura” (2007, p.139). Taraborrelli muestra una clara línea general de sus asociaciones de color con funciones un tanto psíquicas y anímicas, de ahí que al rojo otorgue la simbología de sangre, muerte, calor y drama. El azul es pasión, cielo, entendimiento. Verde como vida y tierra. Sol y esperanza es el amarillo. Morados y violetas siempre exóticos y espirituales. El blanco y negro según aclara, no son ausencia de color sino que vibran en él de otra manera. El blanco le remite a las nubes y el negro a los ideogramas.

Según apunta, todos los cuadros que ha pintado se basan en la profundización de un discurso, reflejo de su estilo de vida, de su manera de entender las cosas. Actualmente se conservan muy pocos.

### **2.2.2.1. Del pincel al lápiz. Ilustraciones, bocetos y carteles**

El uso de pinceles y lápices sobre papel, delimitando formas y describiendo contornos a través de líneas, es un hábito que forma parte de Taraborrelli desde su infancia, una afición propiciada por su padre y que le condujo, a la edad de ocho años, a recibir sus primeras clases de dibujo con profesores particulares. Más tarde, con trece años, ya frecuente con asiduidad el Museo de Arte de Filadelfia para empaparse de las

---

<sup>94</sup> En una de nuestras visitas al Museo del Prado, Taraborrelli insiste en la importancia del color y lo asocia a sonidos, “tú escuchas los sonidos de los colores y tienes otra experiencia añadida”, esta idea nos remite a la teoría de las correspondencias del simbolismo.

exposiciones tanto permanentes como itinerantes. Un interés y motivación que acrecentaron, según confiesa, su deseo “de querer ser artista”.

En su trayectoria, el maestro ha recurrido al procedimiento pictórico del dibujo y el diseño como apuesta creativa, lo considera otro medio de expresión y comunicación que le supone una experiencia inventiva donde poder agitar su imaginación, “una mancha puede llegar a ser un dibujo al romper sus formas, un dibujo puede ser solamente una línea” y añade: “esa intuición, juego e imaginación que tenía Picasso... yo intento no olvidar esto. Y sabía dibujar como nadie, los dibujos que hay de él en Barcelona cuando era niño, son preciosos ¡unas líneas...que dicen tanto! ¡Una línea nada más! (Arribas, 2014, p.534).

Gran parte de los dibujos de Taraborrelli han sido realizados desde el enfoque del **boceto**<sup>95</sup> siendo en algunos casos interesante apreciar cómo la composición varía hacia nuevos planteamientos, y en otros momentos, cómo dichos bocetos son considerados el origen de las “imágenes” que después se amplifican en coreografías, diseños de escenografías o vestuario.

En el capítulo tres del libro *La representación de la representación*, titulado *Presentación y representación teatral*, Lino Cabezas ya nos recuerda que los dibujos utilizados como previsión gráfica de las representaciones teatrales, o cualquier tipo de espectáculos similares, con mucha frecuencia llegan a ser casi iguales o muy parecidos a los bocetos realizados por pintores o arquitectos en la proyección de sus obras (2007, p.149).

---

<sup>95</sup> Boceto como reflejo de una obra inacabada, de una inacabada expresión, algunos son primarios y otros parecen ser la base subyacente de una posible pintura. A través de ellos ha buscado ilustrar sus proyectos.

El empleo del trazo y la **línea**<sup>96</sup> ha constituido en Taraborrelli el reflejo de ideas donde apreciamos su ejecución más espontánea, incluso a veces, le ha servido para plasmar su visión de personajes en situación<sup>97</sup>. Bocetos que se convierten en estudios preparatorios y donde la línea es un pretexto para mostrar una idea, una realidad, pensamiento o emoción, para convertirse en texto, en definitiva, los bocetos son un lenguaje que traducen la realidad profunda de su ser.

Bosquejos, estudios y esbozos que, como bien matiza el maestro en la charla relativa a esta cuestión, son reflejo de la influencia clara de Picasso, de las líneas con movimiento de Van Gogh, de las complejas composiciones de Goya, de las estampas chinas del S.XVIII o japonesas del S.XIX. Para Taraborrelli:

El dibujo es la percha de la creatividad y una vez que lo dominas ya puedes colgar cosas encima, ideas, etc. Y también el dibujo es técnica, entonces eso te va a permitir luego romper y hacer otras cosas. Caligrafía y pintura comparten un mismo origen. (Arribas, 2014, p.551)

Por otro lado, su técnica de dibujo, consecuencia de una realidad así como de una sensibilidad determinada, le ha permitido trabajar para la publicidad (Nueva York) y le ha posibilitado ilustrar cuentos infantiles como el citado *Hildegarde H and her friends*.

Diseño e ilustración, son dos mundos ligados a la pintura modernista que han potenciado en Taraborrelli además el género del cartelismo<sup>98</sup>. Recordemos que diseñó carteles y programas de mano para variadas producciones escénicas; *¡Oh, papá, pobre*

---

<sup>96</sup> Para Taraborrelli la línea es considerada uno de los principales medios de expresión en la pintura, explica que crea contenido y al mismo tiempo crea su propio espacio. Por otro lado, su visión acerca de la línea como recurso, se acerca a la teoría de Kandinsky cuando afirma que la línea es un punto en movimiento sobre el plano; al destruirse el reposo del punto, este se mueve por el espacio dando origen a la línea (1995, p.57). De igual manera, Taraborrelli reconoce que la línea en sus diferentes manifestaciones tiene sonido.

<sup>97</sup> Incluso en sus coreografías, considera que el cuerpo en el espacio es en todo momento una composición lineal que se proyecta más allá de la punta de los dedos.

<sup>98</sup> Género artístico a caballo entre la pintura y las artes gráficas, basado en el diseño de un pintor o ilustrador para reproducirse posteriormente en serie. Fue determinante su aspecto publicitario de cartel.

*papá, que mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!*, *Historia de un soldado*, *Proceso por la sombra de un burro*, *Mambrú se fue a la guerra*, *Terror y miseria en el III Reich*, *Súbitamente el último verano*, *Cándido*, *Preludios para una fuga*, entre otras.

### **2.2.2.2. Referentes pictóricos e influencias más notables**

Las influencias más destacadas en sus inicios vienen de las últimas tendencias de vanguardia, del expresionismo abstracto de H. Hoffman o F. Kline, quien acentúa su interés precisamente por su movimiento y el juego de espacios, sus series en blanco y negro le remiten a Kafka y aunque su tiempo es diferente, De Kooning le inspira “viajes que no paran nunca”, sus cuadros son desde su punto de vista, acción unida a la energía y al movimiento corporal para observarlos desde cualquier lado. Añade otros referentes como M. Rothko y C. Still.

En el transcurso del tiempo, su **interés plástico**<sup>99</sup> le convierte en un admirador del gótico flamenco Weyden, por sus composiciones y por el color como transmisor de universos basados en las emociones. Taraborrelli es devoto de la poesía de Antonello Da Mesina, partidario del uso minucioso del dibujo de Fray Angélico o Della Francesca y entusiasta de los bocetos-dibujos de Leonardo Da Vinci sonando a Vivaldi.

La escuela veneciana de Tiziano es referente por su teatralidad, al igual que la arquitectura y mirada al mundo clásico de Veronés o las impresionantes composiciones de Tintoretto. Simpatiza con la muestra de personajes que aparecen en la obra de

---

<sup>99</sup> En la entrevista realizada al maestro para obtener la información relativa a su interés pictórico, realicé un trabajo minucioso de estructura cronológica que englobaba diversos estilos y movimientos artísticos. Eso me permitió repasar conjuntamente determinados autores y obras concretas que de antemano sabía que eran de gran influencia para Taraborrelli. Nuevos hallazgos de preferencias y referentes pictóricos me fueron facilitados durante la visualización de la documentación presentada. Partiendo del gótico flamenco, pasé por el arte de la Edad Moderna, el Renacimiento, Manierismo, Barroco, Rococó, llegando a los -ismos del S-XIX (Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo, Impresionismo, Simbolismo, Modernismo) hasta el S.XX con las Vanguardias (Fauvismo, Expresionismo, Cubismo, Futurismo) y las últimas tendencias.



Avercamp y resalta el trabajo de luces y sombras en las fisionomías del Greco como aspecto de interés.

Así mismo, señala la construcción y el trabajo de líneas de Veermer, la sensualidad y la luz de Caravaggio, los delicados autorretratos de Rembrandt y las gruesas pinceladas junto a la fascinante composición del gran Velázquez.

Cita las pinturas negras de Goya enmarcándolas entre lo bello y lo siniestro, alusión que nos remite a Eugenio Trías. Con especial admiración Taraborrelli habla de Monet, de Sorolla por su luz, color y personajes, junto a su capacidad para captar los momentos cotidianos, así como del ritmo de la vida reflejado a través de Gauguin.

Influenciado por las vanguardias nombra la matemática de Matisse, la abstracción no figurativa de Kandinsky o Klee junto a Braque, por el trato que de la línea y el color hacen tan musical. Pero sobre todo, tiene muy presente a Picasso, al que considera “varios artistas en una misma persona”.

Para numerosos trabajos, el maestro se ha inspirado en la abstracción, los espacios y el mundo femenino de Mondrián, en los personajes solitarios de Hopper y en parte de la obra de Miró que según él, suena a Satie.

Relata que sus afinidades hacia la “pintura de paisajes” las encuentra en pintores como Sisley, Canaletto, Hobbema, Constable, Corot o Turner, siendo Friedrich su predilecto por sus personajes y diseños espaciales. Ampliamos este concepto en el capítulo cuarto.

### **2.2.2.3. Pintura kinesis**

El trabajo de los pintores en comunión con la danza y su expresión ha sido un tema relevante estudiado e investigado por expertos. Nos remitimos a la época de las

vanguardias haciendo alusión al Ballet Triádico donde “los figurines trataban de personificar esa utopía reconciliación de lo humano con la técnica llevada a cabo en la abstracción” (MNRS, 2000, p.32). De manera similar, las propuestas activas de unión de las artes llevadas a cabo por La Bauhaus más la estética simbolista aportada por los Ballets Rusos aluden a una expresión de arte que evita restringir la expresión de cada disciplina abocándolas a convivir en una fusión de auténtica expresión.

En el libro *El teatro de los pintores en la época de las vanguardias* publicado por el Museo Nacional Reina Sofía (MNRS) se señala que “la intensa actividad de los artistas plásticos en los escenarios en la primera mitad del siglo contribuyó decisivamente tanto a la definitiva renovación del teatro y la danza como al desarrollo de nuevos conceptos en las artes visuales en general” (2000, p.11). En aquellos años, se produce una modernización de la escena y pintores crean vestuarios, decorados, experimentaciones escenográficas. Artistas de la talla de Balla, Picasso, De Chirico, Depero, Picabia, Gontcharova, Satie, Stravinsky o Cocteau entre otros, llevan a escena atractivas e innovadoras propuestas.

Si todo lo que puede servir para la pintura, debe servir para la danza (Noverre, 2004, p.109), es manifiesto en Taraborrelli el vínculo entre ambas disciplinas con una justificación visual como una forma particular de trabajar, la interrelación plástica de los movimientos es lo que constituye sus composiciones coreográficas.

Por eso aprovecha los conceptos que marcan su pensamiento pictórico para volcarlos creativamente en comunión con la danza, no separa la concepción de la actividad corporal de la intención de llenar un espacio vacío como si de un lienzo se tratase.

Aunque poéticamente ya otros artistas han hecho hincapié en el aspecto de que el dibujo que realiza el bailarín en el espacio son trazos que generan formas sugerentes, podemos decir que la danza en Taraborrelli también contribuye a crear grafismos ordenados en estructuras específicas.

En muchas ocasiones, se ha definido a Taraborrelli como “el pintor del movimiento”, precisamente porque su contribución como coreógrafo a las artes escénicas es vista en términos plásticos de volumen, luz, color, textura y composición como ya veremos en la plástica rítmica espacial de su metodología. Pinta el espacio-lienzo con y desde la kinesis de los cuerpos, desde la superposición de los mismos como en la antigüedad clásica. En sus clases, el alumnado interpreta acciones y ejecuta los movimientos que dirige como si fueran trazos, con armonía y precisión va formando el hermoso dibujo plástico, pintura-kinesis a través de un proceso visual complejo, dinámico y heterogéneo sobre el espacio.

Señalar como dato interesante, que su mundo de ficción e ideas es elaborado en dialogo con su alumnado llegando a establecer un vínculo como cualquier pintor entre su cuadro y él mismo, entre artista y obra. La pintura como disciplina artística es defendida en sus clases como herramienta imprescindible para el intérprete, como un medio de expresión visible y audible en el que inspirarse.

### **2.2.3. El espacio escénico: concepción y representación.**

El espacio escénico es interpretado por Taraborrelli desde una clave **escenoplástica**. En la concepción que tiene del espacio, su visión pictórica le sirve para inspirarse en composiciones y estructuras espaciales, escenificando verdaderas pinturas tridimensionales. Y por otro lado, su visión escénica le permite articular el espacio

escénico como espacio de ficción, expresión, metafórico, imaginario-evocador, viviente y funcional, ampliando así su campo de acción.

El uso del **espacio vacío** guiado por la imaginación y la plástica animada de los intérpretes le potencia la capacidad de convertirlo en cualquier otro. Para ello, reivindica el uso de la imaginación con doble significado, por un lado la “imagen” y por otro “el imaginario”. De esta manera, el espacio se convierte en referencias metafóricas o metonímicas de estados interiores, en imágenes de ideas, en mundos oníricos que, en cierta medida, potencian el manifiesto simbolista y surrealista.

Espacio escénico que es considerado como lugar de acción, encuentro, deseo, emoción o transformación. Entendido también como casa-universo, remitiéndonos a Bachelard, como caja contenedora de realidades o como hábitat poético según Layton<sup>100</sup>, donde personajes respiran, se comunican de manera intraficcional y le dan vida haciéndolo suyo en el tiempo de la obra teatral. Espacio también concebido como espacio lúdico<sup>101</sup> o de movimiento, como apunta Pavis, creado por el juego dramático que incumbe a los intérpretes (gestualidad-voz) y que lo dotan de un significado específico.

Por otro lado, la **escenografía**, considerada como un “arte efímero” porque nace y desaparece en el tiempo que dura un espectáculo determinado, configura para Taraborrelli un espacio de arquitectura, de geometrías de líneas, planos y niveles que proporcionan a la interpretación de los intérpretes plásticas diferentes. Su iconicidad representa lo que finge ser y con los intérpretes como cuerpos influyentes<sup>102</sup> conforman un espacio significativo de imagen poética.

---

<sup>100</sup> Para Layton la expresión “hacer la casa” consistía en preparar el espacio donde uno iba a trabajar para hacerlo más suyo, para que a uno le ayude a creer en la situación imaginaria.

<sup>101</sup> Pavis lo define como el espacio creado por la evolución gestual de los actores. Se organiza a partir de ellos, como en torno a un eje, que cambia también de posición cuando la acción lo exige. (1998, p.175).

<sup>102</sup> Para Taraborrelli el cuerpo tridimensional del intérprete también forma parte de la escenografía.

Para Fischer-Lichte, el decorado puede definirse como el medio ambiente de los personajes con el que se establece una serie de posibilidades para interpretar las acciones (1999, p.212). Según nos cuenta Taraborrelli, él condiciona y regula el ámbito escénico teniendo en cuenta el movimiento de los cuerpos buscando expresar armonía, moldea los espacios a través de sus motivaciones, de la de los personajes o según las necesidades textuales, dotándolos así de significado y expresión.

Movimiento corporal, escenografía y objetos escénicos son signos visuales significativos, considerados por Taraborrelli organismos con vida propia, que se complementan e interaccionan; “el espacio influye en el movimiento del actor dentro de la escenografía y al igual que ésta, se va transformando”. Incide en que intérpretes y escenografía recrean la vida en escena hasta conseguir un todo armónico entre personajes y decorado, por lo tanto ambos son generadores de movimiento escénico, transmisores de un mensaje estético o plástico.

En uno de nuestros encuentros, Taraborrelli expone que el espacio escénico se convierte para él en un “lugar de experimentación de efectos pictóricos”. Su marcado sentido del espacio y de las proporciones, del contraste entre lo vacío y lo ocupado, le lleva a utilizar la **perspectiva**<sup>103</sup>, uno de los elementos más complejos desde la era del Renacimiento. Utilizada como forma simbólica que diría Panofsky, las líneas, las formas y la relación existente entre ellas son una herramienta válida y eficaz para las composiciones coreográficas del maestro. Recordemos que la perspectiva es un orden de apariencias visuales (Martínez Roger, 2001, p.46).

---

<sup>103</sup> La perspectiva como elemento que permite a Taraborrelli ejercer la lógica espacial en la composición de sus coreografías y con sus intérpretes, es nutrida por las aportaciones de Piero della Francesca, Da Vinci, Paolo Ucello o Alberto Durero, entre otros. Los trabajos de arquitectura aportados por Serlio, Brunelleschi o Alberti son de gran interés para el maestro.

Igualmente en sus diseños espaciales, observamos la influencia de la **antigüedad clásica** en cuanto al hecho de considerar el espacio como algo que permanece “en y entre” los cuerpos representado artísticamente mediante diseños corporales y superposición de figuras. Taraborrelli sabe que el cuerpo en sus torsiones, también dinamiza el espacio creando con su **escorzo** una especie de perspectiva, una profundidad en el espacio. A través de los signos proxémicos<sup>104</sup>, acciones gestuales y de movimiento y en relación con la escenografía y los objetos escénicos, estructura el espacio originando la **tridimensionalidad** y evidenciando la “ilusión de realidad”.

Cualidad que también matiza en las construcciones geométricas que hace de la escena con los intérpretes y que nos remite a las figuras-personajes en perspectiva que en su momento plasmaron en papel Lautensack (1564), Abraham Brosse (1648) o Matías de Irala (1739), cuyos espacios físicos también estaban definidos a través de las coordenadas largo, ancho y alto. Esta coordinación de elementos le conduce a Taraborrelli a la crear **atmósferas**, a formular su idea de belleza y generar por lo tanto **pinturas escénicas**.

Decir que la visión conceptual de pintura escénica en el maestro nos remite a los postulados de Adolphe Appia<sup>105</sup>, pionero del término “pintura escénica”, para quien la puesta en escena es un cuadro que se compone en el tiempo. Para Appia, el cuerpo tridimensional del actor en movimiento participa del espacio dando forma a la composición, el espacio es convertido en pintura, en atmósfera que envuelve la historia

---

<sup>104</sup> Los signos proxémicos son difíciles de clasificar pero según Fischer-Lichte pueden diferenciarse en dos grupos: signos que se realizan como distancia entre los participantes en la interacción (espacio vacío entre ellos) y como cambio a través del espacio y signos que se realizan como desplazamiento, como movimiento a través del espacio. Una explicación más detallada la encontramos en el libro de la autora *Semiótica del teatro*, pp. 125-135.

<sup>105</sup> Appia junto a Gordon Craig son considerados referentes actuales de la escenografía por excelencia. Appia encuentra en Dalcroze un primer apoyo para sus planteamientos, su limpieza de escenarios de cualquier bastidor le servirá para desarrollar su obsesión del espacio, del ritmo y de la comunión del intérprete y espectador. Craig, por el contrario, y como bien apunta Martínez Roger, lleva el teatro por delante de su tiempo, visionario total de la metrópoli moderna, le define sus espacios cinéticos con biombos móviles, su atemporalidad, obsesión por la verticalidad y su visión de super-marioneta para el actor.

desarrollada en la escena. En el tratamiento que hace del espacio escénico, la luz simbólica y verosímil marca los cuerpos, ensalzan el tiempo, traducen las sombras en el viaje a la abstracción, entre efectos cromáticos y atmósferas que crean y definen los lugares simbólicos (Blázquez, 2017, p.92). En los planos estéticos de Appia queda presente la geometría, la luz, la música, el signo y el color. Sus principios están centrados en el actor, en la relación con el espectador y en el espacio escénico y sus medios expresivos.

Para Taraborrelli la luz es en el espacio un potenciador de escena y de acción. Según relata, la luz y la sombra son creadoras de espacios, ambas se comunican. La luz en los intérpretes “sugiere parte de su discurso, revela estados de ánimo, temperatura, vida”. En sus diseños escenográficos<sup>106</sup> (espacios simples y limpios, cambiantes, indefinibles, abstractos, oníricos, simbólicos o conceptuales), Taraborrelli siempre ha intentado establecer correspondencias sensibles con otros lenguajes del espectáculo como la música, el movimiento, los colores...etc. con el objetivo de integrarlos en el espacio escénico como si de un cuadro vivo en movimiento se tratase. Sus concepciones escénicas son espacios de fantasía.

Como citamos en el capítulo anterior, su faceta de escenógrafo la ha desarrollado en cuatro ballets *Diseños y mecanismos*, *Suite de juventud*, *Tientos*, *Suite de cascanueces* en Puerto Rico, en variados platós televisivos de Londres y en diversos montajes teatrales como *La isla*, *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, *Exilios* o *Macbeth*, entre otras. Ha figurado en multitud de espectáculos como diseñador de decorados, responsable de espacio escénico y coordinador o responsable del movimiento escénico. Su participación como creador transversal de grandes obras maestras en Ópera y Zarzuela, le ha permitido

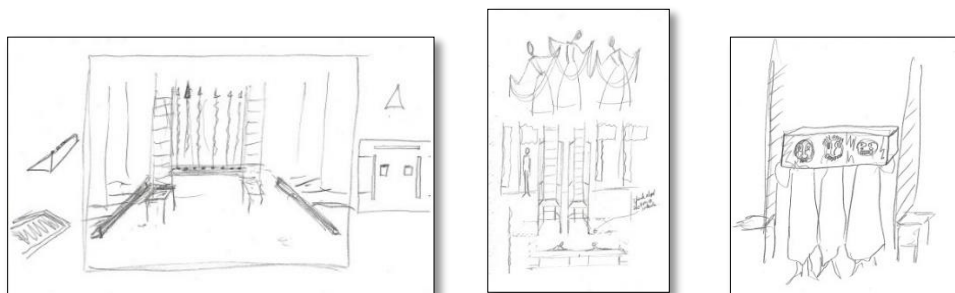
---

<sup>106</sup> En las conversaciones con Taraborrelli en relación a los diseños escenográficos, cita la importancia de las aportaciones de figuras como Josef Svoboda, Ezio Frigerio, Andrea D’Odorico, Giulio Parigi y Yannis Kokkos.

desarrollar, con gran maestría, su concepción activa del espacio escénico, con multitud de personajes en movimiento habitando voluminosas escenografías<sup>107</sup> ubicadas en grandes teatros.

### 2.2.3.1. Propuestas abocetadas de escenografías

Taraborrelli ilustra sus conceptos escenográficos en bocetos<sup>108</sup>, en el caso de la obra de *Macbeth*, la línea y el espacio existente constituyen sus partes fundamentales. Sus *abbozzatos*, presentaciones inacabadas de una obra que responden al concepto *non finito*, le permiten un juego enigmático de liberación expresiva más activo en contraste con los diseños terminados, los cuales, presentan al observador una realidad cerrada en la que la imaginación del artista se muestra demasiado impudicia y la del observador no obtiene ninguna función<sup>109</sup>.



F.15 Bocetos de aspecto visual para la obra Macbeth, 1994 (APAT).



F.16 Escenografía diseñada por Taraborrelli para la TV en Puerto Rico (APAT).

<sup>107</sup> Señalar que Taraborrelli siendo creador transversal de montajes teatrales relevantes como *Marat Sade*, *La Fiesta Barroca* o *Así que pasen cinco años*, entre otras, supo compartir su saber y experiencia escenográfica y espacial con otro gran maestro de la escena, el italiano Andrea D'Odorico. Interesante el libro *Los espejos del alma* y el fragmento de video en archivo del CDT titulado "Andrea D'Odorico. El Maestro". Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=QweKSMyosiM> (3 de noviembre del 2016)

<sup>108</sup> Desde nuestro punto de vista, tienen un valor pedagógico por que nos acercan al proceso creativo y nos desvelan aspectos técnicos.

<sup>109</sup> Apuntes *Del chiaroscuro al non finito* de la asignatura Lenguajes escénicos en función del contexto histórico. Master en Artes Escénicas, 2012, URJC.



Señalar que Taraborrelli no realizó ninguna maqueta teatral donde poder mostrar todo un decorado en su conjunto, por lo que la corrección de detalles, los juegos de luces, los efectos volumétricos o las texturas de los materiales en el conjunto del diseño espacial y escenográfico, siempre lo ha llevado a cabo sobre el papel.

### **2.3. Otras facetas artísticas destacadas**

---

#### **2.3.1. La escultura y artesanía.**

Ya comentamos con anterioridad que la escultura ha formado parte en la educación de Taraborrelli y que sus inicios en la materia, se remontan a los años universitarios en donde además elige la cerámica y la pintura como especialidades para concluir sus estudios.

A partir de ese periodo, se sumerge en la observación y utilización de materiales para crear sus primeras esculturas y objetos artesanales, además de impartir en los periodos estivales clases de escultura para niños en el estudio de Boris Blai. Materiales como la madera, la piedra, la arcilla y el barro, y las técnicas de modelado, vidrio soplado o gres esmaltado, le permiten abordar y desarrollar esta faceta artística. Ya apuntamos que son mínimas las exposiciones que ha hecho en relación a este arte.

En menor medida a la pintura, Taraborrelli afirma que la escultura también ha sido una fuente de influencia para su trabajo en relación al movimiento y expresión del cuerpo. Parte de la idea de que “a la escultura hay que rodearla para su estudio”, por lo que los conceptos de este arte como actitud-pose, peso, focos, planos, perspectiva lineal o volumen, son elementos clave y herramientas de trabajo que utiliza con los intérpretes.

Junto a estos aspectos, subraya la idea del “estar” y compara el estar en escena con el estar de una escultura en un espacio determinado; “porque estar expresa mucho ya que estás manejando energías, todo eso es lo que hacen las esculturas<sup>110</sup>”.

En cuanto a sus referentes e influencias más notables<sup>111</sup>, el maestro comenta lo difícil que es concretar sus gustos ya que van cambiando al igual que sus percepciones y su trabajo, aun así, señalamos a continuación los autores que según Taraborrelli han ejercido su mayor inspiración.

En sus primeros años Aguste Rodin es referente esencial, motivado por su profesor Blai estudia con detenimiento los bocetos de sus obras. La escultura de *Diana* estaba presente en la escalera de acceso a sus clases de dibujo y según relata, *El beso*, será una constante en su aprendizaje inicial por las diagonales interminables que presenta.

Gracias a su profesor Staffel se acercará al estudio de la escultura precolombina a la que considera “una abstracción de esa civilización”. Igualmente desvela como referentes; las líneas verticales y horizontales sugerentes de Vantongerloo, las verticales del gótico y su concepto de arte completo concebido a través de las catedrales repletas de gárgolas y figuras sugerentes, la musicalidad de Gargallo, el tratamiento de las formas en la obra de Lipchitz o las obras como espejos sugerentes de Anish Kapoor, la continuidad de la forma en el espacio con Boccioni o su simplicidad expresada a través de Brancusi. Taraborrelli también habla de las formas en el caso de las esculturas de Shiva y apunta

---

<sup>110</sup> Estas reflexiones son recogidas durante la visita con el maestro a las salas de escultura del Museo del Prado (7 de junio del 2014).

<sup>111</sup> Para recabar la información relativa a sus escultores y obras referentes, realicé un trabajo minucioso de estructura cronológica que englobaba diversas épocas, desde el arte de la Antigua Grecia hasta el S.XX e incluso contemplando otro tipo de artes como el Precolombino o Balinés. Eso me permitió repasar conjuntamente determinados autores y obras concretas. Contaba de antemano con la información que facilita en sus clases, las alusiones que realiza de autores, las obras que muestra en fotografías o estampas para potenciar el imaginario, ejemplos que utiliza como herramientas para su trabajo. Una síntesis de los datos recogidos en la entrevista son expuestos en el desarrollo del texto.

que le sirven para atacar el concepto de círculo y el estudio de la redondez kinesférica en la expresión del cuerpo.

Una cosa es cierta y es que su mirada siempre retorna a la cultura clásica para valorar la belleza, lo que genera en él una nueva concepción visual y un agudo sentido de la observación; el *David*, *El Discóbolo* o *La Piedad* son claves en esta acción así como el concepto de expresividad en *Eros y Psique*, el puro movimiento en *Laocoonte y sus hijos*, la tensión de los cuerpos en *El rapto de Proserpina* o las diagonales en *Apolo y Psique*, herramientas que le sirven para su creación.

Se interesa por la escultura donde prima el tratamiento de volumen, constantes referenciales de este concepto en su trabajo serán los siguientes artistas; Anthony Caro, abstracto e inspirador en sus materiales metálicos. Eduardo Chillida por sus espacios rompiendo el aire como en el *Peine del viento* o en *El Elogio del horizonte* cuya imagen le remite a su vez a los círculos megalíticos del Stonehenge inglés. Y el ucraniano Archipenko por sus huecos sugerentes.

Con relevancia, destaca la obra de Henri Moore cuyas esculturas ayudan a los intérpretes a comprender la idea de “estar quieto en escena aunque el movimiento viva dentro de ti”. Igualmente, la manifestación de los “instantes de un estado anímico” lo recoge, en gran parte, de la obra de Lehmbruck. El “reflejo de la existencia humana” es recogido a través de la obra de Giacometti y los espacios en continua transformación por el movimiento constante de colores y sombras son una clara influencia de Alexander Calder, con quien comparte grandes afinidades.

En cuanto a su obra personal, las esculturas y artes decorativas conservadas en su patrimonio son escasas, las existentes quedan incluidas en el atlas mnemósyne que como

museo, hemos construido en el capítulo cuarto. Mucha otra producción se ha ido quedando en el camino de su recorrido vital y artístico sin posibilidad de ser recuperada.

### **2.3.1.1. Arnold escultor de cuerpos**

Con el paso del tiempo, Taraborrelli va fusionando sus conocimientos escultóricos con la disciplina de la danza y el movimiento llegando a afirmar que el cuerpo en el espacio es también un elemento escultor; “lo interesante son los espacios que hacemos con nuestro cuerpo en otro espacio y que van cambiando constantemente. Hay que ser conscientes de la existencia en el espacio ¡Y en la vida!” (Arribas, 2014, p.568).

El cuerpo del intérprete es por lo tanto para Taraborrelli “forma en el espacio”, material para ser modelado. Basándose en los conceptos anteriormente citados de actitud- pose, peso, focos, planos, perspectiva lineal y en los principios básicos de simetría, proporción, armonía o volumen, Taraborrelli convierte al intérprete en protagonista de formas escultóricas, abstractas o figurativas, arcaicas, clásicas, modernas, polimórficas, llevando consigo el sentido del espacio que lo construye junto a la acción. Su mirada de atracción hacia los modelos de la antigüedad y hacia obras de artistas posteriores han sido determinantes para su trabajo. Comenta:

El contacto con la escultura ha sido constante (...) tengo muchos libros de escultura, postales, fotografías en el estudio que en ocasiones muestro a los alumnos cuando veo que necesitan una imagen para comprender lo que les estoy intentando transmitir, para que sean capaces de encontrar un movimiento determinado o una pose o actitud. (Arribas, 2014, p.566)

De ahí que la escultura sea una herramienta más en su trabajo para facilitar al intérprete la posibilidad de esculpir-esculpirse, de partir de su cuerpo cotidiano hacia otro cuerpo (el de un personaje) poniéndolo así al servicio de la expresión teatral. Ya apuntaba

Meyerhold que el actor sobre la escena era como el escultor frente a un trozo de arcilla por lo que debía reproducir de forma sensible, al igual que el escultor, los impulsos y las emociones de su propia alma (Hormigón, 1998:160). Taraborrelli trabaja con materiales que están representados por los cuerpos: hablan, gesticulan, se mueven, reflejan luz, puntos de fuga, escorzos, etc., la interpretación por parte del intérprete representará la forma de su creación.

### 2.3.2. Figurinismo

Taraborrelli en consonancia con las afirmaciones de Fischer-Lichte, Tairov y Pavis, reitera que el vestuario es portador de signos y lo considera “la segunda piel del actor”<sup>112</sup>. Lejos de concebirlo como un adorno, disfraz o refuerzo de verosimilitud, piensa que está estrechamente ligado al personaje, que revela su carácter y que caracteriza roles adoptando funciones históricas incluso simbólicas. Añade que el vestuario intensifica el significado atmosférico en escena y crea relación con el espacio y la escenografía participando de la acción con discurso propio.

Su primera aproximación al figurinismo, desde un punto de vista más profesional, sucede durante los montajes del Ballet de San Juan en Puerto Rico entre los años 1950-55. Posteriormente, diseña vestuario para shows y números de la televisión, para espectáculos propios como *Danzas Urbanas* o para los firmados por diversos directores de escena siendo *La Isla*, *El manuscrito encontrado en Zaragoza* o *Selene* dignos de mención. Le llega la oportunidad de diseñar para el cine con *Una señora estupenda* y *El jugador de Notre Dame* y también asume el diseño de vestuario para un videoclip del cantante Raphael.

---

<sup>112</sup> Esta opinión era repetida en las clases de Taraborrelli bien cuando hacía referencia a algún espectáculo concreto o cuando insistía en que el alumnado debía cambiar su ropa de calle por la de trabajo para iniciar el entrenamiento en sala. De esta manera Taraborrelli pone en relevancia conceptos de la ética del actor.

En numerosas ocasiones, Taraborrelli ha sido el encargado de buscar los materiales, tratar los tejidos y sus diferentes texturas así como de pintar los diseños ya confeccionados, tal es el caso del ballet *Diseños y Mecanismos* cuyo vestuario estaba basado en conceptos puramente abstractos pintados a mano.

Según nos relata el maestro, cada proyecto lo ha abordado desde un punto de vista diferente, a veces dependiendo de los enfoques de los directores y de las visiones globales del espectáculo, respetando así las estéticas definidas, y otras veces, bajo la perspectiva de su propuesta personal. En cualquier caso, sus diseños de vestuario han desvelado sus conocimientos históricos, pictóricos y estéticos propios.

En cuanto al desarrollo de sus creaciones, Taraborrelli relata que parte de una observación directa, la cual, le conduce a esquematizar las propuestas y a realizar los primeros bocetos, seguidamente añade anotaciones concisas acerca de ideas, sensaciones, movimientos o formas y otorga relevancia a los pequeños detalles. Son diseños casi siempre hechos a lápiz sobre papel o cartón.



F.17 Figurines a lápiz para la obra Macbeth, 1994. Figurín a color para ballet (APAT)

Los figurines que se conservan son auténticos dibujos que muestran a los personajes en diferentes actitudes o poses revelando su carácter, nunca se adecuan a un determinado actor o actriz. Son figuras que presentan rostros y movimientos expresivos

a la vez que resaltan detalles simbólicos. En muchos de sus diseños, prima la ausencia de color por lo que reiteramos el uso que hace del dibujo y del boceto, en otros casos, mantiene el tratamiento del color generalmente a través de la acuarela.

La firmeza de la línea, dibujada a mano con su potencial para la belleza lírica, es esencial en su obra. A través de ella Taraborrelli transmite la esencia de la forma humana, la naturaleza de la existencia del ser humano.

Según nos cuenta, sus principales iconos de estilo referenciales en moda han sido: Balenciaga, por sus diseños como “puras esculturas que parecen personajes, por sus líneas, colores, formas... tienen música” y Mariano Fortuny, por sus diseños inspirados en la época clásica y por tener presente a Venecia en gran arte de su obra.

### **2.3.3. Maestro de actores-actrices**

Taraborrelli se decantó por el mundo del teatro porque considera que involucra al artista en su totalidad y muestra menos preocupación por la forma, es decir, por el movimiento en sí, que por el fondo o sentido del movimiento (Elvira, 2019, p.292). En sus clases, la corporalidad de cada persona, sin distinciones individuales, entra en un proceso de experimentación artística y acompañados por el maestro, crean, descubren y proyectan su propio lenguaje físico. Les invita a viajar por los lugares más recónditos de su interior, riega paisajes de almas alimentando la verdad y perfila los claroscuros emocionales purificando los estados de partida, en definitiva, Taraborrelli motiva la **metamorfosis** y desdoblamiento del intérprete.

Hemos de apuntar que la intención del maestro siempre ha sido orientar al alumnado hacia un aprendizaje significativo, por esta razón, su interés radica en transmitir conocimientos, desarrollar facultades, estimular en la disciplina del arte y concienciar del propio instrumento cuerpo-escénico como una herramienta con la que concretar,

interpretar, aplicar y registrar, determinados aspectos y contenidos artísticos con el máximo rigor.

Taraborrelli es un mago para establecer la fusión entre un plano real y otro imaginario a través de múltiples **imágenes** que son expresiones combinadas de su propio mundo y enriquecidas, a su vez, con las de los intérpretes. De ahí que ayude a cada persona a descubrir las cualidades especiales que les hace únicas, bajo un vocabulario de movimientos orquestados por el ritmo de su pandereta les convierte en solistas de una experiencia única. Como motor de acción; el juego y la imaginación, uniendo platonismo con surrealismo para recorrer espacios de libertad. Personajes, palabras e imágenes, se asocian multiplicando sus posibilidades combinatorias.

Como maestro-pedagogo afirma que “la mejor herramienta del actor es él mismo”, por eso inculca los valores de honestidad, perseverancia, disciplina, paciencia y rigor para el trabajo. Igualmente, considera que el intérprete, lejos de ilustrar un personaje, debe profundizar en su trabajo para hacer visible lo invisible ya que “existen cosas que no se ven” pero que forman parte del personaje, especifica:

Su aspecto físico, caracterización, la voz, el tempo ritmo que tiene el personaje pero también hay cosas como ¿Qué tiene el personaje en sus bolsillos? ¿Qué tipo de libros lee? ¿Qué come? Y luego qué emociones tiene y su manera de atacarlas, cómo influye su status en todo su ser. (Arribas, 2015, p.599)

Estos aspectos son importantísimos para Taraborrelli, de ahí su interés por trabajar directamente con el personaje dramático, es decir, con el sujeto ficticio encarnable en un intérprete, cuyo carácter no es más que la suma de los rasgos que se le atribuyen en su caracterización (Barrientos, 2007, p.165) y que abarcan las dimensiones psicológica, física, moral y social.



Junto a estos aspectos de su enseñanza, destacamos también su espíritu **interdisciplinar**, ya que mantiene una interconexión en su trabajo de las artes plásticas, el trabajo coreográfico, la concepción de espacio escénico, la aproximación musical y el tratamiento de textos como pilares fundamentales.

Los textos teatrales que ha trabajado han sido de autores clásicos, americanos, suecos, franceses, irlandeses, rusos, alemanes, italianos, ingleses y españoles, más las adaptaciones que de autores como C. Strum o J. Potocki se hicieron para montajes escénicos.

Autores referentes de estudio en su trayectoria tanto artística como pedagógica han sido: Sófocles, Eurípides y Esquilo, A. Kopit, D. Rabe, A. Bennett y T Williams, Dürremant y Strinberg, Rousseau, Anouilh, Cocteau, P. Bruno, Voltaire y Moliere, B. Friel, Gorki, Chejov, Schiller, Brecht, Camus, Darío Fo, Shakespeare, Pinter, Cervantes, Calderón, Q. de Benavente o Lope de Vega, Martínez Ballesteros, Lorca, Nieva, Vallejo, Riaza, Miralles, Sastre, Valle Inclán y L. Ripoll, entre otros muchos.

Gran parte de artistas del mundo de las artes escénicas, muchos de renombre y pertenecientes a diversas disciplinas artísticas, constatan que Taraborrelli es un verdadero maestro<sup>113</sup>, de actores y de la vida.

#### **2.3.4. Músico-percusionista: la pandereta como objeto poetizado**

Aunque la formación musical en Taraborrelli, en cuanto a estudios reglados se refiere, es escasa, paradójicamente lleva el ritmo musical interiorizado en su ser y demuestra una gran sensibilidad con nociones musicales innatas e intuitivas que le

---

<sup>113</sup> Igualmente, Elvira Sanz durante nuestra conversación define al maestro de la siguiente manera: “Amor, aire fresco, espiritualidad, apertura a otra dimensión. Con capacidad para tocar el alma” (Arribas, 2014, p.607).

permite identificar patrones de sonido, tonos, ritmos y timbres. Para el maestro, la vida es un universo de música y ritmo que merece ser escuchado porque sirve de inspiración creativa.

Si “la música bien compuesta debe pintar, debe hablar: la danza, al imitar los sonidos, será el eco que repita todo lo que aquélla articula” (Noverre, 2004, p.105). En el recorrido vital y profesional de Taraborrelli la música siempre ha estado presente y ha sido una herramienta de trabajo imprescindible, un elemento semiótico de suma importancia, “la música es movimiento, es matemática, arquitectura...la música tiene forma y la forma tiene música (...) la música para mí es muy importante” (Arribas, 2014, p.530).

De igual manera, el maestro reconoce que la música es sonido y tiene también espacios y formas, son viajes donde lo visual y lo sonoro van de la mano combinando tiempo y espacio (Arribas, 2014, p.550).

En su trabajo observamos que el aspecto musical, ligado a la expresión y al movimiento de la danza, genera a su vez caligrafías espaciales que consideramos afines con los trazos del dibujo. Es un elemento añadido que nos remite a pintores como Kandinsky, para quien es primordial la disciplina musical en relación con las artes plásticas por el efecto que produce en la obra, o Paul Klee que muestra polifonía en los planos de sus cuadros y crea ritmos a través del uso de líneas y color aunándolos en pictogramas que recuerdan jeroglíficos.

La selección de autores musicales que hace Taraborrelli para su trabajo, siempre ha sido estudiada con rigor y criterio, prestando atención al contexto y a la intención del compositor a la hora de componer. Elige las piezas musicales dependiendo de la

atmósfera, movimiento, color y emociones sugeridas, han de “tocarle alguna fibra interna” cuando las escucha repetidas veces.

El maestro manifiesta un gran interés por la música de sus compositores predilectos: Bach por ser el gigante de la música barroca, Mozart la encarnación del genio, Schubert como la voz melódica del romanticismo, Wagner el titán de la ópera, Schönberg figura crucial de la música contemporánea, Berg el artífice de la ópera dodecafónica, Britten gran figura de la música británica, Stravinsky a la vanguardia, Prokófiev como genio del piano y el ballet, además de Sibelius, Barber, Louis Armstrong... admirados todos ellos entre otros muchos.

Bien es cierto que la televisión, fue el medio más intenso de entrenamiento para el desarrollo de la faceta musical en Taraborrelli, en nuestra conversación relata cómo cada semana debía componer un número de coreografías nuevas con atmosferas y composiciones musicales diferentes, saber contar con la música adecuada era clave para poder abordar el trabajo:

Era un poco forzado pero eso también te ayuda a limpiar y poner las ideas lo más rápido posible. No creo que sea la manera ideal de trabajar pero comercialmente sí porque en televisión el tiempo es dinero y el dinero es tiempo, y los productores no te van a dejar meses para que tú selecciones las cosas, tienes que hacerlo ya, ya. (Arribas, 2014, pp. 530- 531).

En su labor como pedagogo la pandereta se ha convertido en un **objeto poetizado**, instrumento inseparable con el que se le asocia. A través de ella, la percusión define su ritmo y música en combinación de notas que se convierten en aventuras de sonido que emanan emoción poética.

Con su pandereta, sustenta la diversidad y riqueza de los movimientos guiando la organicidad de los cuerpos al servicio de sus ritmos, son cadencias rítmicas armónicamente ordenadas cuyas asociaciones son interpretadas en un acto creativo y experimental.



F.18 Inseparable pandereta (APCA-APAT)

Taraborrelli en sus clases, crea improvisaciones rítmicas como punto de partida y considera válido cualquier sonido, toque, respiración o choque de dos palmas, son ritmos que genera en el “instante presente”, en el “aquí y ahora”, ritmos percutidos que determinan atmósferas y ofrecen estructuras musicales con duración propia sobre las que ejecutar los movimientos, permitiendo al intérprete canalizar su dimensión física y caudal emocional. Un trabajo rítmico y musical percutido donde el maestro sustenta las vertientes expresivas de cada persona, exterior (física-vocal) e interior (psicológica-emocional), evidenciando la idea del intérprete como instrumento de múltiples ritmos, como cuerpo-orquesta.

Ya comentamos la influencia ejercida sobre Taraborrelli de sus maestros coreógrafos en cuanto a las diferentes confecciones de los ritmos. El maestro inicia el desarrollo de esta faceta rítmica y musical percutiendo el asiento de una silla, después ejecutando ritmos con y desde el cuerpo, más tarde con la base de un cubo de plástico, y finalmente, a través de la pandereta, instrumento que simboliza parte de su trabajo rítmico-musical.

### **2.3.5. Coquinario de aromas, sabores, colores, formas y texturas**

La gastronomía es un verdadero arte efímero que supone un placer para el cuerpo y el alma, así lo manifiesta Taraborrelli en una entrevista cuando describe su pasión por la culinaria, otra faceta revelada y cuyos procesos son asumidos como experiencias creativas, por lo que consideramos adecuado sumarla a su universo personal más íntimo. El maestro afirma: “Otra cosa que es importante para mí es la cocina que es una terapia, una actividad importante y un placer enorme. Y me encantan los instrumentos de la cocina también, son muy bellos, sus sonidos, sus formas...” (Arribas, 2015, pp. 581).

La importancia de su madre en la cocina ha sido clave en el desarrollo de esta faceta, el maestro recuerda con exactitud las conservas de tomates, la elaboración de la pasta para los domingos, los pimientos colgados en el sótano de la casa y el vino que la familia hacía cada año, aquello le parecía un paraíso. La cocina, con sus colores y olores, era un lugar lúdico hasta incluso cuando había que fregar los platos. Comenta:

Mi madre le gustaba mucho cocinar, siempre los domingos después de misa cocinábamos todos juntos y mi hermano y yo ayudábamos a hacer los raviolis, eso fue un ritual de todos los domingos. (...) Cuando era el día de acción de gracia, teníamos pavo y pasta, los dos tipos de comida en la mesa. Eso sucedía para no perder nuestra referencia italiana. (Arribas, 2014, p.489)

La relación que Taraborrelli establece con el mundo de la cocina es, por lo tanto, otra puerta abierta a su creatividad porque le permite llevar a cabo procesos de transformación que desvelan parte de su ser interior, es una mirada a la inspiración, es un elaborar y descubrir desde la nada como cuando se enfrenta a un lienzo en blanco, es un viaje de introspección que se convierte en un degustar creativo.

Como un mago con sus alquimias, el maestro elige y manipula los ingredientes con entrega, aunando la innovación y la sabiduría, la memoria y la experiencia. Utiliza los materiales y maneja los alimentos formando una agradable sinfonía de sonidos, ritmos y aromas, que inundan el espacio convidándole a deambular por ellos a través de los sentidos.

Toda acción en la cocina es convertida en obra de arte, Taraborrelli construye el **bodegón**<sup>114</sup>, género esencial de la pintura. Con gran interés diseña con frutas, hortalizas, alimentos y utensilios pequeñas naturalezas “vivas”, bodegones clásicos en los que el cromatismo está presente produciendo un efecto de bienestar y armonía. Esa conjunción del realismo y la ternura por las pequeñas cosas cotidianas, le dan como resultado un misticismo de hermosa solidez.

Por otro lado, también construye bodegones cubistas a través de la artesanía y la cerámica, objetos inanimados cuya composición en el espacio le sirven como ejemplo para hablar de personajes de la historia del teatro.

La cocina se convierte en un espacio de significación metafórica para el deleite, el maestro aúna paisajes culinarios enmarcados en platos que como representaciones estéticas de cuadros nos desvelan su estado de espíritu e invitan a mirarlos como a través de una ventana.

Según afirma, existe una búsqueda inconsciente de una plástica que le posibilita intercalar colores y formas, mezclar olores y texturas para lograr una armonía gustativa

---

<sup>114</sup> Para Taraborrelli son referencia, entre otros, los siguientes bodegones: *Naturaleza muerta con jarra y tazas* más conocida con el nombre de *Bodegón con cacharros*, de Zurbarán, 1635, Museo del Prado / *Tazón de fruta transparente y jarros*, Frescos romanos en Pompeya (alrededor del año 70), Museo Archeologico Nazionale (Nápoles, Italia) / *Canasta de fruta*, de Caravaggio, 1596, Pinacoteca Ambrosiana, Milán / *La Primavera*, de Arcimboldo, 1563, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid / *Membrillo, repollo, melón y pepino*, de Juan Sánchez Cotán, Hacia 1602, San Diego Museum of Art, USA / *Jarra, vela y cacerola esmaltada y Bodegón*, ambos de Picasso, 1945.

que entable, a su vez, una conexión directa con estados anímicos y donde el paladar llegue a ser el sentido protagonista. La cocina se convierte en otro medio para tener en cuenta las sensaciones percibidas por los sentidos como fundamento para la creación.



F.19 Taraborrelli coquinario (APAT)

## 2.4. Humanista contemporáneo

---

Arnold Taraborrelli es un prototipo absoluto del hombre humanista del Renacimiento, se acerca a la intención de Leonardo o Miguel Ángel en su visión pluridisciplinar del arte, en el interés por el estudio de la antigüedad esencial para el hombre libre, en la visión del cuerpo considerado parte integral del ser humano y en el inmenso amor y respeto hacia la naturaleza.

Su conducta como ser humano es condicionada en buena medida por su gran sensibilidad, posee una visión poética del individuo y confía en el ser humano y sus posibilidades, en la evolución del corazón hacia un grado de conciencia y de aceptación de lo que nos hace verdaderamente humanos. Armonía física (cuidado del cuerpo y alimentación), moral y disciplina intelectual son los componentes que inculca a las personas de su entorno y que nos remiten a las cualidades del perfecto cortesano reflejadas en la obra de Castiglioni<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> En *El Cortesano* de Baltasar de Castiglioni se exponen las cualidades de un perfecto cortesano así como la manera de desarrollarlas, se aprecia igualmente la importancia de la danza y su relación con otras artes como por ejemplo con la pintura o la música.

Su arte trae consigo el eco de una realidad, su vida, un paisaje de experiencias que nos ofrece la imagen de una persona integral, el retrato del hombre que piensa, siente, contempla, ama y vive, que está intelectualmente al servicio de un autoconocimiento extenso y aprendizaje continuo.

Taraborrelli es Apolo, es Sol como motor de luz e iluminación, como símbolo que empuja a la creación, es serenidad, espacio sin perfil, maestro que deja su alma señalada en sus huellas, gurú con poder transformador y mago de gestos con discursos significativos.

Como creador, es un amante de la belleza, del equilibrio y la forma, con gran facultad estética considera que “todo artista debe crear belleza, no sólo por sus habilidades técnicas, sino por sus cualidades humanas”.

#### **2.4.1. Pensamiento vital - personalidad creativa**

Taraborrelli que posee una intensa inquietud interior como artista, considera el arte la razón de su existencia, se acerca a él como creador para entenderlo y necesita crear para vivirlo. Su apasionamiento arrollador hacia las artes le sumerge en un conocimiento profundo que siempre está en continua revisión.

De ahí que vislumbremos una relación evidente entre su filosofía de vida y el arte, un adiestramiento que no permite que esa concepción esté separada, con espíritu libre, autónomo, divino y eternamente joven, siempre lleva a cabo su deseo de hacer arte de la vida misma con el alma despierta y el corazón caliente<sup>116</sup>.

---

<sup>116</sup> Según apunta Juan Pastor; “una de las riquezas heredadas de Arnold y que tiene que ver con la forma de trabajo, es la de tener una actitud abierta en la vida para poder observar la belleza que hay en el entorno y utilizarlo para la creación” (*Dos Palmas*, cap. 1, 3’09’’).



Su personalidad, de exultante vitalidad<sup>117</sup>, le define como un entusiasta con gran capacidad de comunicación cuyo pensamiento positivo se convierte en la energía-fuerza que domina su cuerpo y alma. Su lema vital entronca con el acuñado por Horacio “carpe diem mínimum crédula postero”.

Para Howard Gardner (1993) la creatividad es la “caracterización reservada a los productos que son inicialmente considerados como novedosos en una especialidad, pero que, en último término, son reconocidos como válidos dentro de la comunidad pertinente”<sup>118</sup>.

En Taraborrelli contemplamos la creatividad desde la cualidad de su pensamiento, desde el desarrollo de sus inteligencias (espacia-musical-corporal cinestésica-interpersonal social, intrapersonal y naturalista) sus acciones y su obra. Y observamos que su personalidad es creativa porque se caracteriza por una gran capacidad para generar y combinar ideas, imágenes y palabras a nuevas formas. Taraborrelli piensa en forma metafórica, donde la cualidad de su pensamiento imaginativo le permite ver las cosas de formas diferentes y establecer conexiones válidas y eficaces.

Disciplinado y comprometido con su trabajo y con la vida, muestra una gran motivación intrínseca para perseverar en superar los obstáculos y continuar en su búsqueda hacia nuevas experiencias, el placer y el desafío van unidos en su trabajo y su persona.

---

<sup>117</sup> El maestro asocia su vitalidad con la palabra “enjoy”, reitera el disfrute con la vida, el placer de participar y estar siempre en continúa comunicación con ella.

<sup>118</sup> INTELIGENCIAS MULTIPLES: la teoría en la práctica - uno de los psicólogos más reconocidos actualmente en materia de creatividad, creador del modelo “inteligencias múltiples”.

Por otro lado, gusta de mantener un entorno creativo que apoye, suscite y retroalimente sus ideas creativas y su gran sensibilidad estética.



F. 20

*“Si uno quiere ser actor, el cuerpo es una pantalla de la vida. Yo no parto de enseñar algo ya establecido o programado, es una investigación constante, una exploración, es un trabajo mucho más abierto”*

### **CAPÍTULO 3**

#### **El cuerpo del intérprete bajo el prisma de Arnold Taraborrelli: instrumento expresivo y plástica rítmica**

Itinerario por los teóricos teatrales del S.XX cuyos postulados y visiones personales acerca del entrenamiento corporal para el intérprete son, en parte, ecos de influencia para nuestro maestro en cuestión.

Aproximación a la práctica de entrenamiento psicofísico desarrollada por Taraborrelli, la cual, evoluciona y se consolida en un *Sistema* pedagógico innovador en España concebido mayormente para el intérprete.

Su metodología original potencia la expresión del movimiento, el ritmo y la plasticidad del cuerpo-escénico permitiendo aflorar estados anímicos con finalidad catártica.



### **3. El cuerpo del intérprete bajo el prisma de Arnold Taraborrelli: instrumento expresivo y plástica rítmica**

#### **3.1. Introducción**

---

Bien es sabido que en el escenario el intérprete es ante todo una presencia física y su arte, “consiste en la capacidad de utilizar de forma correcta los medios expresivos del propio cuerpo” (Sánchez, 1999, p.292), en organizar su propio material para convertir sus comportamientos cotidianos en comportamientos escénicos. Su instrumento físico y también vocal deben ser cuidadosamente educados, de ahí la necesidad de que todo intérprete deba conocer, sensibilizar y formar su cuerpo-instrumento de teatro, conocer los mecanismos que lo rigen y las conexiones inherentes que existen entre lo corporal y lo psíquico.

El intérprete ha de conseguir que su trabajo corporal en escena sea preciso, concreto y detallado, para ello será primordial que en la formación continua que lleve a cabo mantenga un hábito de entrenamiento psicofísico que le permita desarrollar ciertas habilidades y le proporcione las herramientas necesarias para conseguir la máxima expresividad y comunicación, “en la medida que el cuerpo es el medio de trabajo y expresión exclusivo del actor-bailarín, el control de los movimientos corporales es una de las claves para conseguir la comunicación escénica” (Brozas, 2003, p.65).

Si consideramos el cuerpo del intérprete su instrumento de trabajo, hemos de ser conscientes que ello implica mantener una autodisciplina de entrenamiento eficaz y coherente para desarrollar una receptividad, sensibilidad, flexibilidad y vitalidad determinada. Llevar a cabo un trabajo global de afinamiento contribuirá a que su cuerpo-instrumento pueda perfilar la técnica que le permita modelarse y rehacerse desde dentro

siendo capaz de transmitir con veracidad y claridad visual los impulsos internos y externos que requieran los personajes que interprete.

Por estas razones, el trabajo corporal que lleve a cabo un intérprete no debería quedar limitado a un mero entrenamiento de músculos y articulaciones creando clichés y hábitos falsos, movimientos vacíos e inexpressivos carentes de emoción y sentimiento sino que debe someterse a un adiestramiento para que su pensar, sentir y hacer (pensamiento, emoción y acción) se aúnen en un todo y respondan a sus necesidades de comunicación y expresión en escena.

Según Taraborrelli, el intérprete es una persona que tiene que estar formada como para permitir que en su cuerpo entren otros personajes, para poder ayudar al público y hacerles participar en una especie de limpieza del alma (Vizcaíno, 1996, p.52). De viva voz añade que considera el cuerpo del intérprete un valioso instrumento que hay que habitar, cuidar, afinar, ejercitar y dominar, un cuerpo con el que “ser” y “estar”.

En la revista *Primer Acto* titulada *Debate sobre la enseñanza teatral (2)*, Taraborrelli expone que sin cuerpo no se puede ser actor-actriz y que como profesional que es, debe exigirse una preparación continua a sí mismo (1987, p.19). Por ello, con su trabajo plantea:

... preparar al actor para que pueda hacer su trabajo con creatividad. Disciplina y diversión son una sola palabra en mi trabajo. La dureza y el rigor del trabajo es algo bonito y maravilloso, porque con esto puedes crear cosas (...) Es importante comprender que un actor no sólo está estudiando el movimiento de su cuerpo, sino que lo hace dentro de un espacio que él puede transformar individual y colectivamente. Y por otra parte, que el uso correcto del espacio, funciona como otro texto escénico, o si se quiere como un subtexto. (Vizcaíno, 1996, p.51)

### 3.2. Recorrido historiográfico de maestros precedentes como panorámica internacional transversal

Consideramos importante como antecedente, las aportaciones de los teóricos teatrales del S.XX y su visión acerca del entrenamiento corporal para el actor. Son teorías, métodos y sistemas de trabajo que han potenciado la autonomía corporal del intérprete para la escena. Varios de los maestros citados en este apartado, han influido directa e indirectamente en el desarrollo de la metodología de Taraborrelli, autores como C. Stanislavski, S. Meisner, L. Strasberg, J.Vilar, son ecos que le llegan al maestro de la mano de Layton, Narros y Jose Carlos Plaza. La panorámica transversal la iniciamos de la siguiente manera:

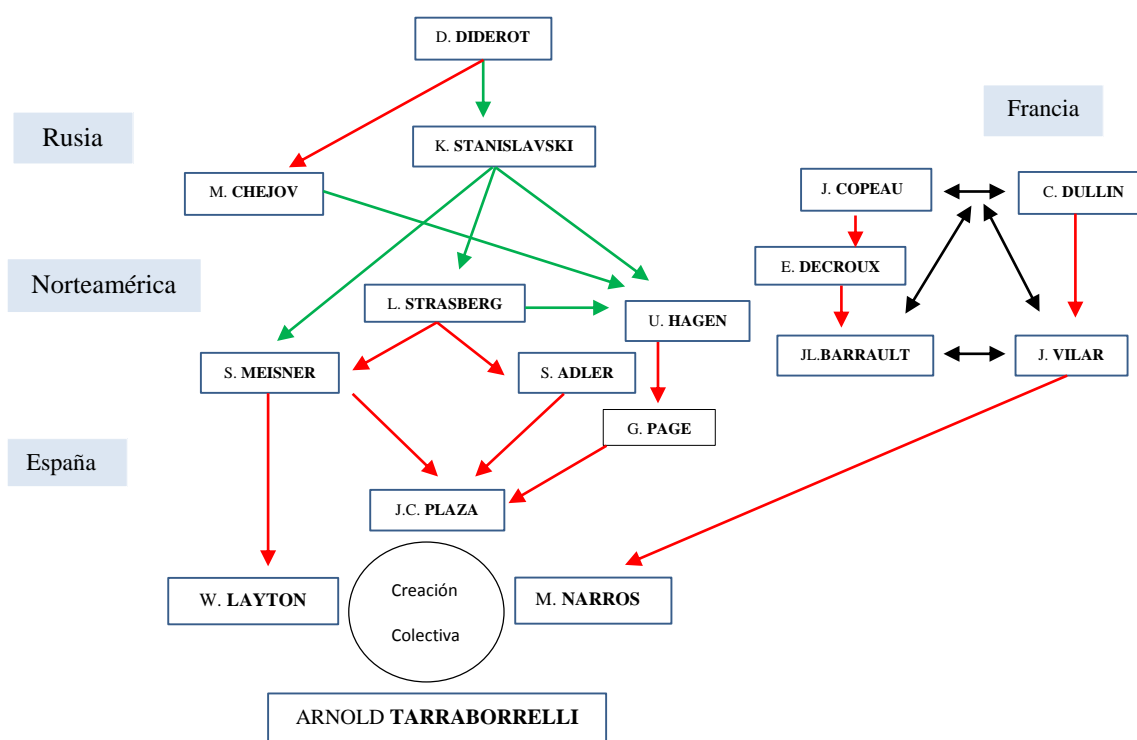


Diagrama 8. Recorrido por los maestros precedentes. Ecos en Taraborrelli.

(→ Relación directa maestro-alumno / → Influencia teórico - práctica / ↔ Colaboración conjunta)

Otros maestros como V. Meyerhold, J. Lecoq, A. Artaud, J. Grotowski, P. Brook, E. Barba, B. Brech y O. Schlemmer son incluidos, en esta retrospectiva histórica perfilada en líneas generales, por la repercusión que sus investigaciones han tenido en este siglo,

así como por sus posibles resonancias en Taraborrelli, quien muestra cierto interés por acercarse a través de un autoaprendizaje continuo a estas teorías. Muchos otros maestros de interés quedan al margen de esta investigación pero no por ello en el olvido.

Los primeros escritos en cuyas reflexiones se recomienda el estudio y una preparación rigurosa en el intérprete con prevalencia de técnica en el campo de la interpretación nos llegan de la pluma de Denis **Diderot** (1713-1784) cuando publica en 1773 *La paradoja del comediante*<sup>119</sup> (La paradoxe du comédien).

Podemos observar que Diderot aboga por un intérprete reflexivo frente al instintivo, por un intérprete versátil fruto de su capacidad mimética, por el juego y la imaginación como elementos esenciales en el proceso de construcción del personaje. Así mismo, niega la sensiblería del intérprete inmerso en un sentimentalismo vacío y le propone inclinarse hacia un plano más racional otorgándole la labor del propio creador para que entonces el público sea el protagonista que verdaderamente viva la emoción.

Más tarde, a finales del S. XIX aparecen documentos, manuales, escritos y tratados, acerca de la preparación del intérprete a través de los cuales podemos observar cómo era considerado el concepto de cuerpo y trabajo físico del intérprete en esa época. Sin especificar un trabajo corporal detallado salvo la mención a la danza y la gimnasia, el concepto “entrenamiento corporal” para el intérprete no aparece como tal, tan solo estos escritos nos indican aspectos de interés relacionados con el tema en cuestión, como el tratamiento del gesto y las poses o posturas físicas más adecuadas para escenificar determinados estados anímicos.

En el “*Tratado de declamación o arte dramático*” Vicente Joaquín Bastús señala en sus principios generales:

---

<sup>119</sup> Este escrito junto a Elementos (Eléments) y El sueño de d’Alembert (Le rêve de d’Alembert) forman un tríptico donde el cuerpo es el tema principal.



¿Con qué interés miramos el semblante y toda la figura de aquel que nos habla cuando su persona y el asunto de que trata nos interesa? ¿Y cuán diferente son nuestras mismas miradas si este mismo personaje nos es indiferente, molesto o despreciable? Estas diferencias debe conocerlas el actor, y aún más saber expresarlas con oportunidad. (1833, pp. 62-63)

Otros ejemplos los encontramos en “*Noticias sobre el arte de la declamación que pueden ser base de una grande utilidad a los alumnos del Real Conservatorio*” (Madrid, 1839) de Carlos Latorre, “*Consejos sobre la declamación*” de Antonio Capo (1865), “*Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*” de Julián Romea (1879), “*Curso completo de declamación*” por Antonio Guerra y Alarcón (1884) o “*Breves apuntes para el estudio del arte dramático*” de Juan Risso (1892) entre otros. En estos escritos existen notas acerca del semblante del intérprete, apuntes para profundizar en el conocimiento de su esquema corporal, de cómo probar y dominar su gestualidad y sus movimientos, sin mucho detalle ni desarrollo dejan entrever cierta preocupación existente hacia cómo el intérprete debía de considerar su cuerpo para utilizarlo eficazmente en escena.

Ya en el siglo XX surge un deseo de renovación teatral que supuso una reflexión acerca de la naturaleza misma del teatro, comienza a mostrarse un mayor interés hacia el cuerpo del intérprete y cambian las percepciones permitiendo aflorar una intención por recuperarlo como elemento indispensable para el teatro.

Nuevas experimentaciones van surgiendo por parte de maestros y teóricos acerca de las posibilidades del cuerpo como herramienta expresiva del intérprete que bajo distintos ángulos y puntos de partida consideran su entrenamiento indispensable para un

desarrollo expresivo. Hoy en día, todos esos maestros siguen siendo referentes esenciales para el teatro cuyas influencias han sido notables.

Los escritos de Diderot se convierten en un referente para Konstantin **Stanislavski** (1863-1938) aunque aborda otro tipo de investigación sobre los procesos de actuación y plantea una preparación más específica en cuanto al concepto de trabajo corporal en un intérprete. Su principal aporte al teatro es el llamado “realismo psicológico” cuyos ejes principales pretenden crear la organicidad y la credibilidad del trabajo del intérprete en escena.

En cuanto al entrenamiento del cuerpo sostiene que el intérprete está obligado a trabajar su aparato físico externo, desarrollando, corrigiendo, afinando su cuerpo hasta que cada parte de él responda a la tarea compleja de presentar en forma externa sus sentimientos invisibles (Stanislavsky, 1967, p.136) de ahí que promueva una preparación física lo más adecuada posible para el individuo.

Podemos decir que el maestro divide en dos vías paralelas su sistema de interpretación, por un lado, *el trabajo del actor sobre sí mismo*, orientado a una preparación tanto interna como externa del aparato del actor antes de abordar el personaje y por otro lado, *el trabajo del actor sobre el papel*, en donde expone aspectos esenciales para el análisis de la obra y para la construcción de personajes específicos. La primera vía parte de un trabajo sobre la vivencia entendiéndola como la psicotécnica del proceso interior del intérprete que le permite evocar un estado creativo en sí mismo, aquí refleja los elementos necesarios que el intérprete debe conocer y abordar con y desde su cuerpo como la localización de las tensiones superfluas que puedan coexistir en él y en cada nueva postura, la liberación de las mismas con control y la relajación muscular y armoniosa que evidencia su presencia. Stanislavski apunta:

Mientras tengan esa tensión física no podrán ni siquiera pensar en los delicados matices del sentimiento o de la vida espiritual del papel de cada uno. En consecuencia, antes de tratar de crear nada, es necesario para ustedes tener los músculos en condiciones apropiadas, de manera que éstos no les impidan los movimientos. (Stanislavski, 1992, p.120)

A este trabajo le suma un proceso externo de encarnación del personaje hacia una primera dirección donde el cuerpo, la voz, el tempo-ritmo y la caracterización son elementos esenciales a tratar que apoyaran la correcta transmisión de su vida interior.

El trabajo corporal es abordado desde una serie de ejercicios derivados de la acrobacia, la gimnasia, la esgrima o la lucha considerándolos idóneos para el desarrollo corporal del actor, de igual manera, toma elementos de la danza pues al igual que Taraborrelli es influenciado por los movimientos amplios y la danza libre-expresiva de Isadora Duncan. A esta disciplina le atribuye una gran importancia por considerarla de gran ayuda al desarrollo físico en el intérprete y apunta:

No solo sirve para enderezar el cuerpo, sino que también descubre movimientos, los amplía les confiere una definición y un acabado, que son de gran importancia, porque un gesto incompleto, como sometido a una polea, no es apropiado para la escena (...) estimo la danza (...) porque es un correctivo excelente para la posición de brazos, piernas y espalda. (Stanislavski, 1995, p.63)

La segunda dirección del trabajo de encarnación del personaje tiene por objetivo conseguir una plasticidad de los movimientos, Stanislavski consideraba que todo movimiento plástico viene de una motivación interna y como un flujo de energía que atraviesa el cuerpo, va conformando la expresividad externa del cuerpo en el intérprete, a esa sensación la denomina el *sentido del movimiento*. Para el autor “la plasticidad

externa está basada en nuestro sentido interior del movimiento de energía” (Stanislavski, 1995, p.93).

Otro referente indispensable para Stanislavski, coincidente con Taraborrelli y también con Appia y Copeau es la influencia que recibe del trabajo sobre gimnasia rítmica y educación musical de Jacques Dalcroze. Este método permite aportar al cuerpo-instrumento del actor el dominio de un tempo-ritmo, de una energía y plasticidad particular para lograr la vivencia y creación orgánica de los sentimientos. El intérprete verá implicado todas sus facultades físicas, motoras y mentales, además de abrir nuevos canales expresivos en la elaboración de su técnica personal. En definitiva; “el cuerpo debe ser adiestrado a reaccionar a todo mínimo impulso de la mente, como un Stradivarius al más ligero toque de la mano del artista. Stanislavski subraya repetidamente la analogía entre el cuerpo del actor y un precioso instrumento musical” (Ruffini, 2001, p.35). Recordemos que Taraborrelli absorbe la rítmica Dalcroziana de su maestra Hanya Holm.

De cara a su último periodo vital, el maestro ruso elabora un método denominado *Método de las acciones físicas*, el cual, primeramente permite investigar al intérprete desde los primeros ensayos para ir analizando al personaje a través de improvisaciones acordes a lo que acontece en la obra despertando así la imaginación y dando origen a la vivencia interior a través del cuerpo, todo ello es concebido como un “análisis activo”. Seguidamente el intérprete va adentrándose en la piel del personaje e incorpora paulatinamente nuevos elementos del método llegando a la línea ininterrumpida de las acciones básicas en donde la acción es el elemento articulador, lo psíquico y lo físico se hace indivisible y el objetivo será lograr la organicidad en la representación del personaje. Borja Ruiz observa que Stanislavski defendió que “la acción física es la herramienta principal sobre la que se asienta y se construye el comportamiento orgánico y veraz del actor” (2008, p.96). La teoría de la interpretación del maestro ruso ha perdurado hasta

nuestros días, resultado de un aporte decisivo para el arte del entrenamiento del intérprete y para el teatro.

De sus discípulos más brillantes destacamos por un lado Vsevolod **Meyerhold** (1874-1940) quien interesado en devolver al teatro su capacidad expresiva comienza a perfilar su nueva visión acerca del arte del intérprete y asienta las bases de su *Teatro de la Convención Consciente*<sup>120</sup>, estas reflexiones y teorías le permiten explorar el cuerpo del intérprete y su expresión logrando consolidar un teatro más arquitectónico, estilizado, en donde la música y la creación de formas plásticas en un espacio tridimensional son elementos notables junto al juego corporal del intérprete, el cual, divide en tres elementos; el juego, pre-juego y el juego invertido<sup>121</sup>.

El juego será un elemento clave en su investigación y busca referentes en la *commedia dell'arte*, el teatro español de los siglos XVI-XVII y el kabuki japonés además de mostrar cierto interés hacia materias accesorias como la acrobacia, el arte juglar, el mimo y pantomima o el circo. En sus investigaciones también ahonda en los comportamientos cotidianos, movimientos de obreros y del mundo animal. Lo grotesco<sup>122</sup> como forma escénica, procedimiento o estilo, será otro elemento al que recurre así como a la sátira y al empleo de figuras retóricas (hipérbole- metáfora) a manera de imágenes en escena.

---

<sup>120</sup> Las bases teóricas y prácticas del Teatro de la Convención son analizadas en tres artículos titulados *Presagios literarios del nuevo teatro*, *Los primeros intentos del teatro de "la Convención"* y *El teatro "de la convención"*. Ver en: Hormigón, J.A. *Meyerhold: textos teóricos*. Serie: Teoría y práctica del teatro, nº 7. ADE, 1998, pp. 157-177.

<sup>121</sup> Para ampliar información ver BORJA, R. op. cit. pp. 134-136

<sup>122</sup> Meyerhold formuló su propia concepción de un grotesco escénico apoyándose en los escritos de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Alexander Blok y en la pintura de Francisco de Goya.

Afirmaba que “el cuerpo entero participa en cada uno de nuestros movimientos”<sup>123</sup> (Meyerhold, 1986, p.111), este principio le sirvió de base para elaborar su método de entrenamiento denominado la *Biomecánica*. En dicho método,

Meyerhold exigía la racionalización de cada movimiento de los actores que se ocupaban en el escenario de una tarea definida, quería que sus gestos y los pliegues de su cuerpo tomaran un dibujo preciso como si de una coreografía se tratase, reivindica por lo tanto un actor-artesano cuya precisión se convierta en estética. Si la forma es justa, decía, el fondo, las entonaciones y las emociones lo serán también puesto que determinadas por la posición del cuerpo, con la condición de que el actor posea unos reflejos fácilmente excitables, es decir, que las tareas que le son propuestas desde el exterior sepa responder por medio de la sensación, el movimiento y la palabra. (Meyerhold, 2008, p.198)

A la biomecánica añade por un lado, el concepto del taylorismo<sup>124</sup>, el cual permite economizar el esfuerzo de las acciones ejecutadas por los intérpretes de una manera rítmica y fluida y por otro lado, el concepto de reflexología<sup>125</sup>, derivado de las teorías relativas a la generación de reflejos iniciada por Pavlov.

Originariamente la biomecánica comprendía una serie de ejercicios de destreza física preparatorios, seguidos de la ejecución de “études”, rutinas psicofísicas de ejercicios que ayudaban al intérprete a desarrollar las habilidades necesarias para el

---

<sup>123</sup> Taraborrelli apoya esta idea y a su vez considera, al igual que Meyerhold, que los personajes pueden construirse de fuera a dentro, es decir, partiendo del estudio de su corporalidad, esto puede ser la primera base de acercamiento al personaje. Para ello, el actor-actriz deberá experimentar cuál es la biomecánica del personaje, ajena a la suya, para poder definir cómo se mueve, cómo se sienta, cómo se desplaza por el espacio, etc. aspectos que van a influir posteriormente en el habla del personaje en la escena. Insiste en que un actor-actriz debe saber “estar en” su cuerpo, conocerlo y a su vez, conocer los cuerpos de los demás. Por eso debe estar estudiando todo el día, mirando a la gente todo el rato, recibiendo y guardando toda la información para luego poder responder con el cuerpo a determinadas interpretaciones.

<sup>124</sup> Sistema de organización del trabajo de principios de siglo XX basado en las ideas de Frederick Winslow Taylor, que consiste en un sistema de remuneración que recompensaba el esfuerzo del obrero cronometrando el tiempo de ejecución del trabajo con el objetivo de aumentar la producción.

<sup>125</sup> Corriente de pensamiento que inició Ivan Petrovich Pavlov, fundador de la escuela de reflexología rusa, según la cual todo el aprendizaje se desarrolla por la diferenciación progresiva de respuestas aprendidas gradualmente y asociadas con anteriores adquisiciones.

movimiento escénico. Todos los études comenzaban y terminaban con un “dácil”, un ejercicio que marcaba el tempo y tono energético con el que ejecutar el étude.

Otro de los elementos fundamentales de su método es el denominado *raccourci* que consiste en definir diseños corporales específicos en relación con el espacio y con el resto de los compañeros siendo capaces de generar una emoción en el ejecutante.

Según la biomecánica, las acciones que realiza el intérprete se abordan siguiendo tres pasos; primeramente se parte de un “otkaz” (rechazo) un movimiento previo a la acción misma que es ejecutado en dirección opuesta para seguirle un “posyl” (enviar), el cuerpo dibuja la acción misma en el espacio y ralentiza el impulso para controlar el final de la acción, por último, se ejecuta un “tormos” (freno) donde el impulso se suaviza hasta llegar a una parada dinámica, activa aunque inmóvil, para finalizar la acción, Meyerhold la denomina “stoika” (retener) y en ocasiones, es sustituida por un nuevo otkaz que impulsa nuevamente una acción.

El director escénico ruso “apostó por el movimiento, por el entrenamiento del actor en el ritmo y la danza, y en su fase de colaboración con los diseñadores constructivistas ideó el método biomecánico con el fin de enseñar al actor a usar rítmicamente el espacio tridimensional” (Sánchez, 1999, p.26).

Del mismo modo, Estela Castronuovo en su artículo titulado *Vsévolod Meyerhold: El teatro del actor* explica que la biomecánica “se basa en el principio según el cual el actor, gracias a su entrenamiento, dominará el dispositivo escénico con la misma precisión con la que el obrero domina su máquina y dotará a su cuerpo de una concreción dinámica perfecta...” (Dubatti, 2009, pp. 163-164).

Hemos de señalar que paralelamente a Meyerhold dos autores investigan sus nuevas propuestas teatrales, por un lado Adolphe Appia, ya citado en el capítulo anterior,

en quien el concepto de la música también va ligado a la escena y la existencia física del intérprete es base artística de su teatro y por otro lado, Gordon Craig con su visión anti naturalista del intérprete denominada supermarioneta. Craig apuesta por el mimodrama, se inspira en animales, en elementos de la naturaleza, potencia la imaginación del intérprete y utiliza la máscara como entrenamiento extrayendo unos principios útiles para su nuevo y expresivo lenguaje escénico.

El segundo de los discípulos brillantes de Stanislavski fue Michael **Chejov** (1891-1955) quien al igual que Meyerhold comenzó sus investigaciones alejándose del naturalismo. Una de las mayores influencias recibidas fue la de Rudolf Steiner y su antroposofía<sup>126</sup>, Chejov alentado con sus teorías y concretamente con la eurytmia o ciencia del lenguaje visible decide recogerlas y llevarlas a su terreno de investigación para nutrir el desarrollo de su técnica psicofísica de interpretación en la que afirmará que “tenemos un instrumento para transmitir al público nuestros sentimientos, nuestras emociones, nuestras ideas: nuestro propio cuerpo” (Chejov, 2006, p.40).

Su investigación tiene como base dos fundamentos importantes, por un lado se apoya en el desarrollo de la imaginación, piedra angular de su técnica, donde el intérprete trabaja secuencias de movimientos provocadas por imágenes y en donde considera al *ego superior* del intérprete el guía de su proceso creativo (su yo creativo) y por otro lado, la capacidad imaginativa lleva al intérprete a construir personajes más ficticios y creativos alejados de las propias vivencias personales o experiencias pasadas.

El núcleo de la técnica de Chejov engloba varios conceptos que la definen, por ejemplo *la atmosfera*, dividida en atmósfera general (cualquier lugar) y atmósfera

---

<sup>126</sup> Rudolf Steiner fue filósofo y creador de la corriente de pensamiento llamada antroposofía, él mismo la define como un camino de conocimiento que quisiera conducir lo espiritual del ser humano a lo espiritual del universo. Está dividido en tres legados: intelectual, artístico y disciplinar. Chejov muestra gran interés en el último legado que incluye entre otras disciplinas la eurytmia.



individual (la que envuelve y pertenece al personaje), para el autor “la atmósfera es el medio por el cual podemos hablar al público acerca de cosas sin decir palabras ni escucharlas” (Chejov, 2006, p.57) y aconseja:

El actor recibirá también la necesaria inspiración para su actuación directamente de la atmósfera (...) sobre el escenario el actor comprenderá que la atmósfera lo impulsa a dar nuevos matices a su voz, sus movimientos, acciones y sentimientos (...) el espacio, el aire alrededor del actor, estará siempre lleno de vida, y esta vida -que es la atmósfera- lo mantendrá vivo a también a él, siempre que se mantenga en contacto con ella. (Chejov, 1999, p.100)

El *gesto psicológico* es otro de sus elementos importantes, creía que era la clave del subconsciente del intérprete;

El gesto psicológico, movimiento o acción concentrada y repetible, despierta la vida interior del actor y su imagen cinética lo sustenta mientras actúa en escena. Cada personaje (...) posee un único gesto psicológico, que revela lo más secreto y lo más recóndito de sus motivaciones y de su personalidad (...) a través de ese gesto psicológico (...) se encuentra el alma del personaje y el cuerpo físico del intérprete. (Chejov, 1999, p.43)

En consecuencia, Borja Ruiz realiza la siguiente observación:

Chejov entiende que un gesto sencillo, claro y que implique a todo el cuerpo puede poner de relieve el mundo interior de los personajes: su voluntad, sus deseos, sus sentimientos. Es en este sentido que determinados gestos, como formas continentales de una información psicológica, pueden considerarse gestos psicológicos. (2008, p.156)

El intérprete a través de los impulsos de su voluntad va realizando acciones que expresan lo que está sucediendo, a la vez, va descubriendo gestos psicológicos, gestos que pertenecen al personaje inventado en su imaginación. Desde esa facultad humana, el

intérprete va configurando las características y matices que posee su personaje e intenta progresivamente integrarlo en su cuerpo a través de lo que Chejov llama el *centro imaginario*, un centro incorpóreo, figurado, con cualidades, desde donde se origina y se dirige el movimiento del personaje.

En el entrenamiento que Chejov propone para el intérprete elabora una serie de cuatro movimientos que facilitan su expresión en la escena: *movimientos de modelado* que consisten en implicar a todo el cuerpo en la acción de dibujar formas en el espacio modelando el aire con cierta resistencia imaginaria, *movimientos de fluidez* en los que sucesivamente se van fundiendo unos movimientos con otros de manera ininterrumpida los cuales identificamos con los dinámicos movimientos que las olas del mar sugieren, *movimientos de vuelo* ejecutados sin peso, sin gravedad, livianos y que imaginamos se desprenden del cuerpo y se elevan, por último *movimientos de irradiación* que son ejecutados imaginando que el cuerpo y sus partes proyectan rayos luminosos siguiendo la dirección del movimiento en el espacio, se ha de imaginar y pensar que el aire estará lleno de una luz irradiante.

Además de estos movimientos Chejov considera que el intérprete debe integrar cuatro cualidades psicofísicas para lograr que su cuerpo sea más receptivo a los impulsos internos, más flexible y expresivo en el escenario.

Dichas cualidades indican cómo suceden las acciones y las nombra: *cualidad de facilidad* que sirve al intérprete para adquirir la capacidad de expresarse desde la ligereza y lo fácil, sin peso, está relacionada con el humor del intérprete, *cualidad de forma* que permite al intérprete desarrollar su presencia escénica y tomar conciencia de los dibujos que su cuerpo perfila en el espacio, *cualidad de belleza* para que el intérprete sea capaz de aportar toda la belleza interior, propia y verdadera que posee a sus personajes y

*calidad de integración* con la que el intérprete, en todo momento, ha de ser capaz de mantener una perspectiva completa y global de la obra y del desarrollo de su personaje en la misma, atento a cada detalle y a la coherencia progresiva de los hechos que suceden en escena.

Así mismo para Chejov, el proceso creativo del intérprete puede dividirse en cuatro etapas sucesivas, las cuales, proporcionarán al intérprete una mayor expresión en escena desde una gran libertad tanto física como psicológica<sup>127</sup> y aconseja que “el actor no sólo debe hallar otra actitud hacia su cuerpo y su voz, sino hacia toda su existencia sobre el escenario, en el sentido en que, como artista, debe, más que cualquier otro, agrandar su propio ser por medio de su oficio” (Chejov, 2006, pp.252-253).

Mientras tanto, en la Alemania de los años veinte Oskar **Schlemmer** (1888-1943) experimenta una nueva concepción mecánica del cuerpo del intérprete como objeto animado en escena. “La aspiración de liberar al hombre de sus limitaciones y de elevar su libertad de movimientos más allá de la medida natural da lugar a la sustitución del organismo por la figura artística mecánica: autómata o marioneta” (Sánchez, 1999, p.185).

Desde la Bauhaus también se contribuye a revalorizar el cuerpo del actor-bailarín sobre la escena, conjugando danza, pantomima, vestuario y música, otorgando gran importancia a la geometría del cuerpo, al movimiento mecánico de articulaciones y segmentos corporales para crear nuevas formas en el espacio, expresivas y en consonancia con ritmos y juegos visuales u objetos. Destacamos su *Ballet Triádico* como una de las realizaciones icónicas del teatro de vanguardia.

---

<sup>127</sup> El trabajo en líneas generales a través de estas cuatro etapas puede consultarse en CHEJOV, M. Sobre la técnica de actuación op. cit. pp. 261-277.

Coetáneo de Schlemmer es Bertolt **Brecht** (1898-1956) quien también desarrolló nuevos planteamientos innovadores acerca de la escena y el arte del actor. Su *teatro épico* instruye y entretiene en el sentido que es básicamente narración, no acción del personaje.

Su teatro social y políticamente comprometido sitúa al espectador en un *distanciamiento* sobre los hechos escénicos que suceden para remover su conciencia, prescindir de su participación empática y permitirle desde su perspectiva juzgar o criticar lo que observa. Brecht busca provocar al espectador y estimularle en la toma de sus decisiones más que en llegar a una catarsis emocional, buscará la razón más que la emoción. Decide también romper la cuarta pared para establecer un contacto más directo entre intérprete y espectador y propone una “actuación reflexiva” para el intérprete, distanciada y por lo tanto más crítica, donde el personaje no es sujeto sino objeto, producto de una realidad socio-económica.

Dos conceptos son clave en su teatro en relación con el intérprete; el “*verfremdung- distanciamiento- no alienación- historicidad- extrañamiento*” y el “*gestus*” social. El primer concepto lo traslada incluso a algunos elementos de la puesta en escena, escenografía, iluminación y música pero sobre todo su mayor peso recae sobre la figura del intérprete alejándolo así del naturalismo y estimulándole en una “no identificación” con el personaje. Será un proceso que abarca dos vías simultáneas, la primera, va a permitir al intérprete hacer creíble el personaje coincidiendo su punto de vista con el del personaje y la segunda, va a alejar de él con una disposición de narrador que cuenta a su vez el personaje al que representa.

El intérprete brechtiano por lo tanto, forma parte de una compañía que tiene un objetivo político claro, servirse del teatro para contribuir a transformar el mundo. Entre sus cometidos deberá conocer los problemas de la sociedad, tener una concepción clara

de la existencia, ser capaz de “relatar” los acontecimientos en los que ha intervenido el personaje narrándolos en tercera persona o utilizando el tiempo pasado, tener la habilidad para alternar el papel de personaje y narrador, exponer coherentemente las acotaciones del texto, observarse a sí mismo como artista en escena y utilizar las máscaras para suprimir el gesto facial y precisar los movimientos.

El segundo concepto es el denominado “gestus” social e implica que el intérprete debe mostrar a través de su disposición corporal, ademanes y actitudes, los gestos sociales que pertenecen al personaje y que vienen dados por su relación con los otros y con la sociedad en la que está inmerso, esto provocará desde la perspectiva del espectador una actitud aún más crítica y argumentativa.

José Antonio Sánchez apunta que “la experimentación brechtiana del gesto coincidía con la experimentación del tipo en la Bauhaus: en ambos casos se trataba de producir “elementos al uso”, cuya racionalidad y simplicidad permitiera su aplicación universal, al mismo tiempo que garantizaba un margen al individuo, como condición de posibilidad de un estado democrático / revolucionario” (1992, p.134). La obra de Brecht muestra las contradicciones y conflictos existentes en la estructura de una sociedad.

Volviendo a Stanislavski una ramificación de su sistema llega a Norteamérica donde cuatro son los principales maestros influenciados, Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner y Uta Hagen. Partiendo de sus investigaciones propician la evolución de la técnica interpretativa hacia nuevos terrenos inexplorados llegando a personalizar cada uno su propio trabajo.

Lee **Strasberg** (1901-1982) bajo las concepciones de Stanislavski formuló “el método”, un sistema de interpretación actoral que fue gestado y desarrollado en el

denominado Actor's Studio<sup>128</sup>. Las premisas fundamentales del mismo están basadas en el entrenamiento de la *memoria afectiva* tanto sensorial como emocional lo que permite al intérprete acceder a un control consciente y a la recreación voluntaria de vivencias del pasado. “El eje de su trabajo, por lo tanto, reside en establecer una serie de procedimientos que permitan al actor recrear emociones en su interior para poder expresarlas de la forma más efectiva posible” (Ruiz, 2008, p.179), dichas emociones personales serán aplicadas en la construcción del personaje.

Para poder experimentar las emociones con cierta libertad creativa Strasberg trabaja dos conceptos fundamentalmente, la *relajación* y la *concentración*. A través de unas series de ejercicios psicofísicos busca que el intérprete pueda detectar y liberar su cuerpo de la tensión acumulada fruto de bloqueos emocionales, el autor afirma que cuando hay tensión uno no puede pensar o sentir y señala unas áreas corporales como indicadores que reflejan y acumulan la tensión. Considera que la tensión una enfermedad para el actor profesional y piensa que el relajamiento es uno de los fundamentos en el que ha de basarse el trabajo de los actores (Hethmon, 1986, p.64). La concentración como base de la imaginación la desarrolla a través de ejercicios relacionados con objetos e incluye otros nuevos para eliminar las inhibiciones como por ejemplo el conocido *momento privado*<sup>129</sup>.

La improvisación como concepto teatral planteado por Strarsberg servirá para explorar el comportamiento del intérprete y el del personaje. Su propuesta, una vez realizado el análisis y comprensión de la obra o escena, será sustituir el texto original e indagar en los estados emocionales (*memoria afectiva*) del intérprete que permiten

---

<sup>128</sup> Para ampliar información consultar: <http://theactorsstudio.org/>

<sup>129</sup> El actor realiza este ejercicio solo en escena, deberá seleccionar y mostrar una conducta que solo tiene lugar en momentos de su vida personal.

configurar la conducta del personaje dentro de las circunstancias dadas, a su vez, deberá apoyarse en el subtexto y en las acciones.

Su “método” aporta herramientas para que el intérprete entre en conexión con su interior fortaleciendo el conocimiento de sus capacidades, carencias y bloqueos emocionales. Actualmente el Actor’s Studio desarrolla un trabajo corporal para el intérprete centrado en la sensibilización y apertura de su instrumento con el objetivo de liberar su talento individual y único, desarrollan habilidades como la resistencia y la fluidez, llevan a cabo ejercicios físicos progresivos e improvisaciones corporales, la danza como materia accesoria es impartida bajo las instrucciones de profesores del Alvin Ailey American Dance Theatre así como algunos “contenidos” del movimiento inspirados en las enseñanzas y experiencias de maestros innovadores del teatro.

Stella **Adler** (1901-1992) fue alumna de Strasberg y una de las discípulas directas de Stanislavski, aunque su relación fue breve con este maestro parte de sus enseñanzas las vemos reflejadas en su técnica al igual que la influencia indirecta recibida de Chéjov. Adler cree que el intérprete debe desarrollar paralelamente su crecimiento como persona y artista además de asumir un compromiso social coherente<sup>130</sup>.

Confecciona su técnica otorgando un mayor protagonismo al análisis del texto de la obra y a las circunstancias dadas, así como al desarrollo de la *imaginación* como elemento y recurso para la construcción del personaje. Un aspecto importante a señalar es que Adler propone al intérprete acercarse al personaje a través de la *acción física* la cual deberá estar definida por un verbo, para posteriormente concretar su objetivo, desarrollarla en unas *circunstancias dadas* y por último justificarla con un motivo que realmente entusiasme al intérprete.

---

<sup>130</sup> Para Adler la esencia de la interpretación es sociológica.

En cuanto a la preparación física del intérprete propone ejercicios corporales y vocales pero sobre todo insiste en la importancia de llevar a cabo un trabajo mental imaginativo. Hoy en día su escuela “Stella Adler, Academy of Acting and Theatre”<sup>131</sup> con sedes en Nueva York y Los Ángeles, desarrolla un trabajo corporal para el intérprete enfocado hacia un entrenamiento de movimientos cuyo objetivo es desarrollar la conciencia física en la actuación, recurren a aspectos de la técnica de Lecoq, del yoga, la técnica Alexander, fundamentos de movimiento de Irmgard Bartenieff – Laban o la técnica Skinner de lanzamiento (Skinner Release Technique) con el fin de optimizar el potencial psicofísico del actor.

Sanford **Meisner** (1905-1997) fue miembro del Group Theatre junto a Strasberg pero se distanció de su método para formular su propia técnica en la escuela de teatro Neighborhood Playhouse<sup>132</sup>, escuela en la que estudió William Layton y de donde recibió una de las mayores influencias para su carrera.

La técnica Meisner<sup>133</sup>, ya citada en capítulos anteriores, se apoya en estimular los impulsos y sentimientos verdaderos del intérprete en las circunstancias dadas del personaje, el objetivo será que el intérprete pueda vivir de forma auténtica situaciones imaginadas. Meisner insta a que el intérprete esté más motivado en “hacer” que en “pensar” y propone un trabajo denominado *repetición*, en el cual, el intérprete trabaja en relación con el compañero-a o antagonista llegando a reaccionar de manera instintiva ante los estímulos recibidos y ante las circunstancias dadas inicialmente planteadas. Será *la acción y la escucha* la base de su propuesta de interpretación, una realidad desvelada a través de la conducta.

---

<sup>131</sup> Puede consultarse en: [www.stellaadler.la/](http://www.stellaadler.la/)

<sup>132</sup> Puede consultarse en: [www.neighborhoodplayhouse.org/](http://www.neighborhoodplayhouse.org/)

<sup>133</sup> Ampliar información en Meisner S. y Longwell D. *Sobre la actuación*. Madrid, La Avispa, 2002 y Esper, W y Di Marco, D. *Arte y oficio del actor: la técnica Meisner en el aula*. Madrid, Alba, 2018.



Actualmente en la escuela que lleva su nombre, los intérpretes realizan un entrenamiento corporal basado en la investigación del propio cuerpo y sus posibilidades en el espacio, llevan a cabo el estudio de materias como la mímica, conceptos como el gesto, la fuerza, la resistencia, la flexibilidad y articulación de la columna vertebral, las improvisaciones corporales, la técnica Alexander, la técnica Lecoq y las mimodinámicas, técnicas para el combate sin armas, así como otras técnicas de teatro físico.

También la danza tiene su espacio reservado para la formación corporal del intérprete, por un lado, la danza moderna con la técnica de Marta Graham es utilizada para preparar el cuerpo como instrumento dramático, desarrollar la capacidad de la atención y la conciencia del centro corporal y por otro lado, la danza jazz junto a las técnicas aplicables al teatro musical contemporáneo con influencias de Bob Fosse, Michael Bennet y Agnes de Mille.

Ya Layton decía que Meisner liberaba la individualidad de cualquier intérprete y cualquier intérprete que salía de sus clases era distinto. Evitaba la manera de “marcar” a sus alumnos permitiendo el auténtico crecimiento de su personalidad creativa.

Nuestro último maestro de la corriente norteamericana es Uta **Hagen** (1919-2004) aunque alemana de nacimiento desarrolla su carrera artística profesional y pedagógica en Estados Unidos. Tanto las enseñanzas de Meisner, Adler o Geraldine Page como mentora de Hagen, influyeron notablemente en la formación actoral y posterior labor de dirección escénica de José Carlos Plaza.

Para Hagen el intérprete es en sí mismo un instrumento y le propone un entrenamiento que conduce al intérprete al descubrimiento de su propia persona como ser humano, a tomar conciencia del momento presente, del aquí y ahora desde la concentración, a desarrollar sus personajes en primera persona y a descubrir la

importancia del contacto directo con los compañeros en escena. Respecto al entrenamiento de su técnica apunta:

El entrenamiento y la perfección del instrumento externo que abarca el cuerpo, la voz y el habla son esenciales para un actor serio (...) cualquier actor (...) nunca dejará de desarrollar sus capacidades físicas para bailar, practicar la esgrima, la gimnasia, etc. (...) todas las partes de su instrumento deben ser muy flexibles, para así responder a las exigencias psicológicas y emocionales que son necesarias para iniciar la actividad física y verbal del personaje durante la representación. (Hagen y Frankel, 1990, p.19)

Su técnica está dividida en dos vías paralelas, las técnicas externas y las técnicas humanas. Las *técnicas externas* comprenden tres trabajos fundamentales: el trabajo corporal del intérprete que, por un lado, será primordial para que éste pueda adquirir la capacidad de transmitir lo que sucede en su interior y por otro lado, le permitirá responder de manera espontánea a los estímulos de los diferentes personajes sin interferir en sus reacciones humanas. El trabajo de la voz como segunda propuesta facilitará la flexibilidad de su instrumento vocal siendo necesario para abordar las características y matices de los diferentes personajes que interprete y por último, el trabajo de la dicción para conseguir una actuación que huya de la afectación y la superficialidad.

En la segunda vía considerada *técnicas humanas*, Hagen propone una actuación realista para el intérprete, reivindica que la realidad es teatral y aboga por el realismo como medio para permitir al intérprete encontrar los comportamientos más adecuados a las necesidades de sus personajes. Parte de su interés radica en que el intérprete busque tanto en la propia vida como en la suya personal a través de una detallada autoobservación, en cierta manera esa acción le permitirá registrar distintas identidades que trabajadas detalladamente pueden ser contenidos al servicio de los personajes llevados a escena, a este trabajo Hagen lo denomina “estiramiento de la identidad” (1990, pp. 25-33).

Actualmente su escuela ubicada en Nueva York llamada “HB Estudio”<sup>134</sup> propone un trabajo corporal para el intérprete basado en un sistema de entrenamiento cuyo objetivo está orientado a que el intérprete desarrolle un cuerpo flexible y expresivo, versátil para interpretar los diferentes lenguajes físicos de los personajes matizándolos en sus detalles, intenciones, circunstancias y características concretas. Realizan ejercicios que liberan la tensión y los malos hábitos del uso corporal para dotar al cuerpo de una mayor libertad física, emocional y verbal.

En Francia también se manifiesta un gran interés hacia un nuevo teatro en donde el cuerpo del intérprete será considerado instrumento de máxima expresión escénica. Tres son los maestros más representativos, Copeau, Decroux y Lecoq.

Jacques **Copeau** (1879-1949) fundador del Théâtre du Vieux Colombier (Teatro del Viejo Palomar) proponía por un lado, espectáculos con nuevas concepciones arquitectónicas que acentuaban la presencia corporal del intérprete en escena, su nueva concepción del espacio le permitió romper la cuarta pared estrechando el lazo comunicativo entre intérprete y público, por otro lado como escuela, propone un trabajo para el intérprete riguroso, estricto y preciso, consideraba al intérprete el centro de la atención escénica e intentaba dotar a su cuerpo de una expresividad orgánica y verdadera.

Copeau recibe influencias de la Commedia dell’arte, del teatro japonés tradicional (máscaras), del circo, de Adolphe Appia, Gordon Craig y Jacques Dalcroze principalmente. Su entrenamiento inicial para el intérprete estaba basado en materias como la natación, esgrima, acrobacia, danza, improvisación, juego, voz, música y ejercicios rítmicos, posteriormente, en una segunda fase, su técnica es más depurada e incluye la eurytmia, el método natural de Georges Hébert y el trabajo con máscara neutra,

---

<sup>134</sup> Para consultarse en: [www.hbstudio.org/](http://www.hbstudio.org/)

el cual, va a permitir al intérprete trabajar los conceptos de neutralidad, inmovilidad, sensaciones físicas a través de objetos y la expresión de ideas, tanto morales como abstractas. El juego era un ingrediente clave dentro de la técnica, Borja Ruiz apunta que para el director francés “el actor debía recuperar la disposición para el juego que todo niño tiene de forma natural. El modelo del niño jugando constituía un patrón ideal que combinaba la imaginación, la inocencia, la fantasía, la espontaneidad y el arte de la improvisación que requiere la labor creativa del actor” (2008, p. 227).

Señala Blanca Baltés en su artículo *Copeau: un actor consciente* que el autor “no contemplaba el lenguaje corporal como un fin en sí mismo, sino como un medio de alcanzar un determinado estilo de interpretación” (2001, p.46), lejos del *cabotin*<sup>135</sup>, defiende y reivindica el concepto del intérprete completo, es decir, un intérprete con un cuerpo flexible, elástico y dinámico para controlar sus movimientos, un intérprete que baile, cante, recite, juegue, improvise y toque un instrumento, un intérprete cuyo desarrollo interior-espiritual esté en consonancia con su desarrollo físico e intelectual, a más de ampliar sus conocimientos en otras artes paralelas para enriquecer su individualidad como persona.

Compañero de actuación de Copeau en la Vieux- Colombier fue Charles **Dullin** (1885-1949) quien más tarde fundaría su propia compañía y el Théâtre de l’Atelier o Escuela Nueva del Comediante, una escuela alternativa orientada como laboratorio de investigaciones dramáticas. Partiendo de su premisa de que “el actor que improvisa es su propio maestro”, dos de los contenidos base de su trabajo son la imaginación y la improvisación, esta última como elemento fundamental en el proceso creativo en busca de la sinceridad en el intérprete.

---

<sup>135</sup> Palabra francesa referida al actor ambulante y sin talento, fue utilizada hasta principios del S.XIX.

Dullin se interesó por definir un entrenamiento para actores y propuso nuevas plásticas de movimiento inspirándose en el mundo animal, recuperó las técnicas del teatro isabelino y consideró tres los ingredientes elementales para la actuación, el intérprete, el texto y las tablas del escenario.

Recibió influencia de la tradición del teatro popular del renacimiento europeo, de la Commedia dell'arte, music-hall, melodrama, del teatro oriental japonés y de sus máscaras y títeres. Dullin junto a Louis Jouvet, Gaston Baty y Georges Pitoëff formó en 1927 la compañía el Cartel des Quatre<sup>136</sup> (el cartel de los cuatro), dirigió durante siete años el Théâtre de la Cité (Teatro de la ciudad) y más tarde junto a Jean-Louis Barrault y Jean Vilar forma parte del movimiento de renovación francés que desembocó en el llamado Teatro Popular Descentralizado<sup>137</sup> (TPD).

Como bien indica Javier de Torres, del Taller de Dullin y del Vieux Colombier de Copeau saldrían muchas artesanías del gesto y diversos artistas de la mímica con un componente importante de sentido ético y querencia popular (2000, p.69) como por ejemplo, Étienne **Decroux** (1898-1991) quien alternó su prolífica carrera de actor con una labor creativa e investigadora a través de la cual fue desarrollando un nuevo lenguaje teatral, una novedosa disciplina artística autónoma en la que el cuerpo era considerado el instrumento principal y eje de sus investigaciones, desarrollada primeramente en el Théâtre de l'Atelier de Charles Dullin y más tarde en su propia escuela, configuró lo que conocemos como *mimo corporal dramático*.

Su técnica se inclina hacia una representación más abstracta orientada hacia dos planos, el de la expresión en donde los movimientos son más antinaturales y artificiales,

---

<sup>136</sup> La compañía tenía por objetivo difundir el teatro de vanguardia de entonces.

<sup>137</sup> Un artículo interesante al respecto es el redactado por TORRES MONREAL, Francisco, *La descentralización teatral francesa y la dramaturgia del pasado*. Recuperado de <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/21906> (12 de marzo del 2016).

y el del contenido, cuyo objetivo consiste en una representación abstracta, concreta o simbólica de un tema, idea o concepto. Para Decroux el cuerpo debe ser un resonador bien afinado, pensamiento al que añade una reflexión su alumna directa Anne Dennis:

...lo que sucede dentro del cuerpo debe resonar fuera, a través de todas las partes del cuerpo: el tronco, las extremidades, las manos, la cara y los ojos. Solo un cuerpo preparado, sensible y capaz, proporcionará al actor las posibilidades físicas de comunicarse y hacer propuestas claras. La base del oficio del actor es hacer que lo que está pasando dentro sea visible para el público, y su instrumento es el cuerpo. (2014, p.61)

De igual manera, su *gramática corporal* toma como base para su entrenamiento el tronco el cual divide en cabeza, cuello, pecho, cintura y pelvis, estas partes trabajan aisladamente o en agrupaciones llegando a configurar la propia división anatómica del cuerpo defendida por Decroux.

Existen cuatro aspectos básicos de su entrenamiento que son: el trabajo de *inclinación lateral*, *inclinación en profundidad*, *rotación* y *traslación*. El actor-mimo debe dominar el movimiento aislado de cada parte de su tronco, de sus extremidades superiores e inferiores, realizar un trabajo de *segmentación muscular y articular* que le permita adquirir un mayor control de su cuerpo además de un entrenamiento con movimientos concatenados en secuencia realizados en un plano denominados *escala*, combinando estos movimientos podrá dar origen a determinados diseños espaciales.

El espacio que propone Decroux es utilizado de forma geométrica por el actor-mimo, marca líneas (horizontal, vertical y diagonal), puntos (ejes del espacio, marca el apoyo del movimiento), pilares o puntales (situados en una parte del cuerpo mientras el resto está en movimiento) y tubos (imaginados en el espacio por donde el cuerpo entero debe deslizarse) que condicionan su expresión corporal siendo modificada a su vez por

las distintas intensidades, velocidades y dinámicas del movimiento utilizado en el espacio tridimensional.

Otro de los elementos de su técnica es el trabajo de *peso* y traslación del mismo que conlleva un juego de *oposiciones* que amplifican el movimiento, intensifican las resistencias musculares, desafían al equilibrio y otorgan presencia, expresión y comunicación, incluso estando el actor-mimo con su cuerpo en posición neutra. Ruiz apunta que para Decroux, en particular, “esta lucha de dos partes que se dirigen en direcciones opuestas es un medio para encarnar el esfuerzo y el ideal de trabajo físico que requiere la poética de su mimo” (2008, p.252).

La capacidad de un gesto para condensar el tiempo y el espacio de una acción es llamada *abreviatura*. Las marchas, el paso o caminar y el trabajo de pies son también aspectos importantes de su técnica los cuales facilitarán al actor-mimo una cualidad determinada para ocupar el espacio.

La presencia escénica es valorada a través del cuerpo, aunque el actor-mimo no esté realizando ningún movimiento concreto y permanezca en *inmovilidad móvil* siempre existe un ritmo interno que le influye notablemente y le carga de expresión. Decroux insistía en desarrollar un dominio del ritmo interno el cual siempre vendrá dictado por la acción dramática, reconocía que el ritmo interno es también música en el cuerpo y distinguía varios tipos de ritmo en el movimiento, *toc* (movimiento de sacudida, brusco, fuerte y rápido) *fundido* (movimiento lento y continuo, si se detiene es como una suspensión, no es acentuado) y *ralentí* (movimiento a cámara lenta).

A la combinación de trayectoria, velocidad y peso lo denomina *dinamo-ritmo*, son ritmos que engloban aceleraciones, desaceleraciones, pausas, cambios rápidos, etc. y

están relacionados con el contenido de la acción e inspirados en la cotidianidad del ser humano, en el mundo laboral, animal o material.

La *respiración* y el trabajo de los cuatro tipos de respiración (clavicular, intercostal, abdominal y completa) serán esenciales en el dominio del gesto en el cuerpo.

La *improvisación* es otro elemento clave en el comienzo de nuevas piezas o composiciones concebidas como una sucesión de acciones que muestran situaciones, reflexiones acerca de una idea, un tema universal o simplemente expresan un sentimiento.

Citaremos algunos de sus discípulos de mayor renombre como Jean Louis **Barrault** (1910-1994) con quien investiga y descubre las nuevas concepciones del cuerpo-mimo, la importancia de la *estatuaria móvil*<sup>138</sup> y varios de los términos comentados anteriormente, sin embargo, ambos optan por llevar sus trabajos por caminos diferentes, Barrault entre las variaciones que realiza prefiere introducir el texto y la palabra en sus creaciones escénicas.

Marcel Marceau también alumno de Decroux opta por abrir un nuevo camino al mimo, busca un acercamiento al público a través de su mirada, muecas y gags, su mimo es más ilusionista y cómico, sus historias cuentan, sus acciones son objetos inexistentes a mover, cargadas de sentimiento y emoción, crea personajes simpáticos concretamente a “bip” cuyas anécdotas cotidianas en tono poético-burlesco han sido reclamadas en todo el mundo. El arte del mimo es el arte de comunicar sintéticamente y como bien afirma Darío Fo en su *Manual mínimo del actor* se trata más bien de aludir, sugerir, apuntar y

---

<sup>138</sup> El actor-mimo sigue el proceso de un escultor, moldea y talla un bloque de materia para concluir en una obra de arte que es semejante al del actor-mimo con su cuerpo. El actor-mimo es, a la vez, estatuario o escultor y estatua y además móvil obligándole a buscar el equilibrio continuamente. El actor-mimo al desplazar su cuerpo o partes de este va modificando las formas en el espacio.



estimular la imaginación. El teatro ante todo es una ficción de la realidad, nunca una imitación (1998, p.304).

Una relación menos directa con Copeau pero no por ello menos influyente la recibe Jacques **Lecoq** (1921-1999), su técnica es utilizada en muchas escuelas de teatro como referente para la preparación del cuerpo del intérprete.

La idea del elemento *juego* como aspecto imprescindible para la creación en el intérprete será el pilar de su técnica. Lecoq investigó, en la escuela internacional que lleva su nombre, el movimiento corpóreo del actor-mimo, aplicó las leyes del movimiento a la creación dramática y al juego, introdujo nuevos lenguajes escénicos como la luz, la música, la palabra, la escritura y los textos dramáticos además de enriquecer el entrenamiento actoral con materias como la acrobacia y la danza. Profundizó en la técnica de las máscaras y mantuvo referentes de algunas formas teatrales pasadas como la comedia dell'arte, la pantomima, la tragedia griega y sus coros.

Los tres ejes iniciales de su pedagogía son la improvisación, la técnica de los movimientos y la creación personal, los cuales, posteriormente permitirán al intérprete transitar por el camino de la creación dramática, fase denominada exploración *geodramática*<sup>139</sup> de amplios territorios.

Para Lecoq, la *improvisación* primeramente es abordada desde la recreación de situaciones cotidianas y circunstancias habituales, son improvisaciones silenciosas que posteriormente van integrando nuevos elementos dinámicos como el ritmo orgánico, la forma, la medida, el tiempo, el espacio, la acción-reacción, la importancia de las miradas o la palabra.

---

<sup>139</sup> Para ampliar información ver *Los caminos de la creación* planteados por Lecoq en el capítulo tres de *El cuerpo poético*, pp. 151-224.

El término *mimodinámica* es creado por Lecoq y definido como el acto de mimar la dinámica interna de los elementos con los que se va a trabajar ya sean materiales, sonidos, animales, palabras, etc., su proceso implica a su vez incorporar en movimiento el espacio, el ritmo y la fuerza interna que los componen. Estos acercamientos mimodinámicos son esenciales para enriquecer el juego del intérprete, Lecoq explica que “cuando un actor levanta un brazo, el público debe recibir un ritmo, un sonido, una luz, un color” (2009, p.83).

Por otro lado, el trabajo con la *máscara neutra* es el punto central de su pedagogía, permite sentir lo que es llamado el estado de neutralidad, “comprender e incorporar este estado permite abordar el conocimiento del mundo de una manera más profunda y esencial, con la frescura de la primera vez, y sienta las bases para una actuación (un juego) liberada en lo posible de prejuicios personales y artísticos” (Ruiz, 2008, p.278).

Lecoq utiliza la máscara como una herramienta pedagógica para ayudar al intérprete a liberarse de su comportamiento cotidiano y prepararlo para asumir un comportamiento más escénico, al público le obliga a mirar el cuerpo entero del intérprete quien debe reducir a lo esencial el movimiento y despojarlo de lo superfluo para buscar gestos directos, concretos y sencillos canalizando así la expresión a través del movimiento. El trabajo con máscara irá acompañado de una serie de ejercicios concretos como por ejemplo: “el viaje elemental o viaje simbólico” que potencia el uso de la imaginación, “la identificación con la naturaleza” planteado como juegos de identificaciones, “la transposición teatral y transposición poética del personaje” en donde los gestos de la acción, de los animales, de las materias, las dinámicas de la naturaleza, son el medio para alcanzar fines expresivos.

Paralelamente estimula un acercamiento a las artes, elabora un trabajo denominado *fondo poético común* interpretado según sus palabras como “un viaje que nos lleva a vida *esencializada*”, es decir, a una dimensión menos realista más abstracta en la que el intérprete puede experimentar y explorar a través de viajes creativos las profundidades de la poesía, de los colores, de las palabras y de los sonidos. Viajes creativos que asemejamos a los que Taraborrelli realiza en sus clases con su alumnado.

Las *máscaras expresivas* son otra variedad de máscaras que ayudarán al actor-mimo a ir perfilando las líneas que definen a los personajes desvelando sus actitudes esenciales. Estas máscaras las divide en *máscaras larvarias*, *de carácter* y *utilitarias*. Las primeras reciben la influencia de las máscaras del carnaval de Basilea, no definen a ningún personaje y son aptas para trabajar el mundo cotidiano del ser humano, las segundas de carácter ya representan personajes concretos e incluso pueden jugarse a actuar con ellas como si fueran *contra-máscaras*, es decir, el personaje actuará en el plano opuesto a lo que la máscara expresa y las terceras, las utilitarias son más teatrales y definidas.

La técnica de sus movimientos agrupa tres aspectos distintos, la preparación corporal y vocal, la acrobacia dramática y el análisis de los movimientos - técnicas aplicadas. Lecoq considera que todo movimiento, actitud o gesto debe estar justificado y afirma que tres son las maneras de poder hacerlo, a través de la indicación (aquí se acerca a la pantomima), de la acción (entra en el terreno de la comedia dell'arte) o del estado (cerca al drama).

Sus ejercicios de preparación corporal a los que denomina *gimnasia dramática* son aparentemente sencillos, primeramente se parte de balanceos con los segmentos y flexiones del cuerpo en diferentes direcciones para ir agrandando progresivamente el

movimiento y poder hacer un uso del espacio más completo, el movimiento es conducido hacia la búsqueda y descubrimiento de una dinámica dramática, el dominio de la respiración entra en juego al igual que la emisión de la voz.

Por otro lado, observamos que los ejercicios de dinámica de grupo, la acrobacia dramática y los juegos malabares, el trabajo de los apoyos, los movimientos de ondulación, ondulación inversa y eclosión considerados movimientos naturales de la vida, las actitudes y la inmovilidad, la economía del gesto, las dinámicas de la naturaleza con sus cuatro elementos, el trabajo con las materias y sus cualidades, el estudio de los animales, etc., son “contenidos” a trabajar en el desarrollo de su pedagogía enfocados directamente a potenciar y perfeccionar el trabajo corporal en el intérprete. Curiosamente el hecho de estudiar, al igual que Copeau, el método natural de Georges Hébert, le permitió indagar en una serie de acciones físicas (tirar de, empujar, trepar, andar, correr, saltar, levantarse, llevar, atacar, defenderse, nadar) que en el cuerpo trazan circuitos físicos donde se inscriben las emociones, parte de este trabajo adquirido lo modifica y amplía para trasladarlo a su pedagogía como otro elemento más de enriquecimiento para el intérprete.

La exploración *geodramática* término citado anteriormente, tiene como objetivo la creación dramática que aborda los lenguajes del gesto y la expresión del cuerpo en varias direcciones, la pantomima, la figuración mímica, las historietas mimadas y los narradores-mimos. Los territorios dramáticos explorados serán el melodrama, la comedia dell'arte, los bufones, la tragedia y los clowns con sus variaciones cómicas como lo burlesco, el absurdo o lo excéntrico. Sin duda, Lecoq ha contribuido con el juego físico del actor a fundamentar unas nuevas bases corporales para la creación escénica.

En el Théâtre del Atelier de Dullin será formado Jean **Vilar** (1912-1971) actor y director de teatro, codirige un teatro ambulante y funda en 1943 su compañía Compagnie des Sept (Compañía de los siete). Fue fundador del Festival de Teatro de Aviñón y director del Théâtre National Populaire (Teatro Nacional Popular). Director y hombre de teatro, influyó considerablemente en la formación escénica de Miguel Narros.

Vilar abogó por un teatro de calidad que llegase a todas las capas sociales, simplificó la puesta en escena con la idea de que un espectáculo tenía que ser la “expresión del cuerpo y alma del actor”, un actor que fuese artesano, de dicción clara y movimientos coherentes, un fiel “intérprete” de las palabras de los grandes textos clásicos y sus autores.

En este punto hemos de señalar la propuesta radical y teatralmente influyente formulada por Antonin **Artaud** (1896-1948) quien vinculado al movimiento Surrealista hasta que es expulsado por André Bretón por las desavenencias entre ambos, llega a sintetizar su concepción del teatro en lo que denomina *Teatro de la Crueldad*.

En la búsqueda de su lenguaje escénico articula los elementos teatrales dotándolos de una significación propia; la escenografía más bien es sustituida por objetos que marcan un lenguaje visual propio, el vestuario alude a los rituales antiguos, la música estridente, fuerte y penetrante ha de incomodar al espectador, los movimientos impulsivos, la danza y los gestos simbólicos serán llevados al extremo alejándolos de la cotidianidad, las cualidades de la voz y los sonidos serán signos entremezclados en una dinámica aparentemente agresiva y en ocasiones emitidos con matices musicales de tipo encantamiento, el espacio será visto como un lugar común donde se estrecha en íntima relación actor y público. Títeres, maniqués y esfinges de gran tamaño serán utilizados en contraste con los actores y la máscara como complemento al rostro tendrá por objetivo acentuar toda la expresión.

Todos estos elementos se conjugaban en un espacio con gran poesía visual, pretendiendo incidir de manera directa en la percepción del espectador con el único objetivo de provocarle una catarsis tanto sensorial como emocional e intelectual.

Artaud no elabora una técnica para actores aunque recibe una gran influencia del teatro balinés y sus danzas así como del misticismo oriental, el yoga y la cábala, ello le va a permitir elaborar una visión escénica diferente y desarrollar nuevas ideas acerca del arte del intérprete. El autor considera que “el actor es como un atleta físico, un atleta del corazón” que debe conocer su cuerpo y la relación entre lo orgánico con el psíquico. Desde su punto de vista “todos los movimientos obedecerán a un ritmo; y como los personajes serán sólo tipos, los gestos, la fisionomía, el ropaje, aparecerán como simples trazos de luz” (Artaud, 1996, p.112).

Así mismo, propugna una vuelta a las reacciones primitivas de ahí que el intérprete deba trabajar desde su interior utilizando su propia energía orgánica y vital, dueño del circuito físico de sus impulsos hará surgir sus más recónditas pasiones. Su teatro fue influyente para The Living Theatre, Peter Brook y Grotowsky.

Peter **Brook** (1925- ) impregnado por Artaud y Grotowski e influenciado por Shakespeare, considera que el arte del intérprete, lejos de adherirse a una técnica o método, debe ser un proceso orgánico en constante cambio para preservar su propia esencia. Piensa que el intérprete, sea cual sea su fisionomía, debe educar su cuerpo para ser consciente de todas las partes que lo conforman y apunta que “cuando el instrumento del actor, su cuerpo, se afina mediante ejercicios, las tensiones y costumbres perniciosas desaparecen. Entonces está preparado para abrirse a las posibilidades ilimitadas del vacío” (1999, p.31).

Brook se inclina a favor de un entrenamiento corporal que permita al intérprete desarrollar una gran sensibilidad favoreciendo de esa manera la conexión con todo su cuerpo, con los demás compañeros actores-actrices y con el público. Para lograr esa sensibilidad “el actor debe trabajar su cuerpo, de manera tal que su cuerpo se abra, sensible e integrado, en toda su capacidad de respuesta” (Brook, 2001, p.389).

A través de determinados ejercicios el intérprete logrará una de las cualidades que recomienda para el intérprete, *ligereza* en escena, así como la capacidad para economizar el gesto en sencillas formas expresivas. El concepto utilizado *transparencia* es entendido como una apertura física, emocional y mental del intérprete para comunicarse. Insiste en que el intérprete debe ser capaz de establecer una *conexión orgánica* entre su interioridad (círculo interno) con sus impulsos y vida íntima y su exterioridad (círculo externo) como vida social y relación con los demás, de manera similar a los grandes cuentistas que, según Brook, relatan el *Mahabharata*<sup>140</sup>

Una de las exploraciones corporales que exige a sus actores está vinculada al mundo animal, Yoshi Oída, actor del Centro Internacional para la Investigación del Teatro (CIRT), expone dicho trabajo de exploración:

Los animales se mueven de forma bella porque no tienen tensión en el cuerpo. Pero tampoco están totalmente relajados. Están siempre preparados para moverse en cualquier momento, para escapar de un ataque, o para atacar de repente a una presa. Los animales mantienen dos estados físicos a la vez. El cuerpo está libre y bien equilibrado, y la mente está centrada y consciente. Consecuentemente, los animales pueden reaccionar rápidamente. Pueden saltar en cualquier dirección, pueden usar la fuerza, o pueden emplear una delicada precisión. Este debe ser el estado fundamental del actor en el

---

<sup>140</sup> Brook conoció las formas clásicas del arte hindú, la tradición popular, el arte folclórico y los narradores de historias del Mahabharata.

escenario. Es muy importante observar esto hoy, ya que hay un importante grado de confusión sobre lo que significa realmente relajación. (Oída, 2002, p.49)

Brook aboga por un intérprete “físicamente llamativo”, entendido como el intérprete capaz de reflejar con su cuerpo un estilo propio y personal, además de expresivo y comunicativo. Un intérprete que tenga el estímulo constante de inventar, explorar, probar, dar calidad a los detalles de su trabajo, ser claro en sus acciones e intenciones y lo más importante, que su pensamiento, emoción y cuerpo sean capaces de expresarse armónicamente al unísono.

Dentro de su libro *El espacio vacío* menciona los tres tipos de teatro por los que ha transitado; por un lado el *sagrado*, en el que reivindica hacer visible el mundo invisible existente cargado de energías de gran potencia. Aquí, partía de la idea de que “sabemos que el mundo de la apariencia es una corteza: bajo la corteza se encuentra la materia en ebullición que vemos si nos acercamos a un volcán” (Brook, 1997, p.65). En este tipo de experimentación, el silencio interior y el rito eran algunos de los elementos clave, las imágenes cobraban gran significado estético. En segundo lugar, el teatro *tosco* que sigue la tradición de los grupos de teatro popular carente de estética. Y por último, el teatro *inmediato*, donde se sumerge en la preparación del arte del intérprete y propone entrenamientos complementarios como la acrobacia o las técnicas orientales del Nô, Kathakali o Thai Chi Chuan. Aquí reivindica que “el actor debe saber que, sea cual sea el movimiento que ejecute, éste puede seguir siendo una cáscara vacía o bien algo que se ha llenado deliberadamente de un auténtico significado. Depende de él” (Brook, 1999, p.92).

Figura clave del teatro occidental es Jerzy **Grotowski** (1933-1999) quien configura un entrenamiento que sistematiza, como herramientas para la práctica escénica, la preparación corporal, vocal y la relación psicofísica del individuo. Su trabajo está



dividido en cuatro etapas, Teatro de Producciones (1957-69), Parateatro y Teatro Originario (1969-82), Drama Objetivo (1983-86) y El Arte como Vehículo (1986-99) cuya constante común en todas ellas es el trabajo del cuerpo y la veracidad del intérprete en una entrega total.

Su mayor legado es, sin duda, su nueva concepción *Hacia un teatro pobre* formulada en su primera etapa cuando funda un *Laboratorio* experimental encaminado a la formación e investigación del intérprete. Comienza a profundizar en los conocimientos de técnicas anteriores tanto de Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht como del teatro japonés, chino e hindú recibiendo a su vez gran influencia de Carl Gustav Jung y Émile Durkheim.

Grotowski propone un arte escénico desnudo, sin escenografía, vestuario, maquillaje, iluminación o efectos de sonido, estrecha el contacto directo con el público y le desafía con el objetivo de alcanzar su “psique”. Según nos apunta Liuba Cid en cuanto a la dramaturgia; “el actor se adentra en los mitos centrales de su yo universal; Eros, Tántalo e Iris. Personajes que subyacen en el inconsciente colectivo del espectador, el actor y el dramaturgo” (1998, p.51).

Grotowski crea un intérprete “arquetípico”, un chamán que subyuga, un *actor santo* que desvela su intimidad, asume y acepta riesgos, que comporta un sacrificio llegando a las capas más profundas y ocultas de su ser desnudando su alma.

Elena Octavia nos resume en su artículo *Exploración metódica*, las condiciones esenciales que Grotowski establece para el intérprete:

Estimular el proceso de autorrevelación, hasta llegar al inconsciente. Ser capaz de articular este proceso, de dominarlo y de darle una configuración. Se trata de poder llegar a crear partituras al modo de un músico, con los signos encontrados por el actor. Se

eliminarán del proceso creativo todas las resistencias y los obstáculos que el aparato físico y psicológico del actor ha construido para protegerse. (2001, p.82)

Este último aspecto conlleva un aprendizaje al que Grotowski denomina la *vía negativa*, su proceso conduce al intérprete hacia una fatiga que traspasa sus límites físicos y resistencias mentales con el objetivo de alcanzar la sinceridad en su actuación. La espontaneidad y la disciplina serán complementarias en esa búsqueda de la organicidad.

De entre sus innovaciones y aportaciones teóricas, pincelamos los principios corporales que conforman su método aunque sin ahondar en sus numerosísimos ejercicios. Grotowski propone un training donde el intérprete a través de la autoexploración encuentra los ejercicios más adecuados para sí mismo a partir de unas pautas básicas, exige que exista una justificación de los movimientos apoyada por la utilización de imágenes mentales y subraya que el entrenamiento debe estar exento de contenido coreográfico.

Así mismo crea un lenguaje orgánico donde el cuerpo sirve de base para la palabra, la voz entra en contacto con los objetos (imaginariamente) creando una musicalidad cuya tonalidad e intensidad organizan el espacio escénico, el dominio de los resonadores y la correcta utilización de la respiración serán parte de su propuesta de entrenamiento.

En su búsqueda permanente Grotowski va añadiendo nuevos ejercicios que provienen de Delsarte (reacciones de extroversión-introversión), de Dullin (ejercicios rítmicos), un estudio de vectores opuestos basados en Dalcroze, ejercicios acrobáticos de saltos, volteretas, brincos y otros del Hata yoga. A su vez, va incorporando al entrenamiento las investigaciones que realiza sobre el centro de gravedad del cuerpo, los mecanismos de contracción-relajación muscular y la utilización de la columna vertebral en todas sus posibilidades. Realizan improvisaciones corporales, ejercicios de

composición inspirados en animales, en la naturaleza, exploran distintos modos de caminar, las etapas evolutivas del ser humano, las posibles analogías con el movimiento de bebés, diversas posturas, focos expresivos del cuerpo, ejercicios específicos de manos-dedos-pies, disociaciones, segmentación y coordinación corporal, así como un trabajo exhaustivo de los músculos faciales. Recupera tanto la importancia de la acción física orgánica y sus posibles micro-acciones existentes, como las nociones de impulso interno, intención y atención puestos en cada detalle gestual.

Paralelamente potencia el instrumento vocal del intérprete experimentando con cantos afrocaribeños y cantos de tradición antigua que son elegidos por su cualidad vibratoria y su utilización de la energía a través de la activación de los chakras. Su legado personal no es muy extenso pero sin duda, Grotowski es una de las influencias más relevantes del siglo XX en el panorama teatral.

Alumno y amigo de Grotowski es Eugenio **Barba** (1936- ) fundador de un nuevo campo de investigación teatral denominado *antropología teatral*, este concepto que acuña lo define como “el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas” (Barba, 1992, p.25) cuyos principios pretenden descubrir reglas de comportamiento útiles para el intérprete. Con gran vocación teatral desarrolla una intensa actividad investigadora y profesional que le conduce a crear el grupo Odin Theatre y la Escuela Internacional de antropología teatral (ISTA)<sup>141</sup>.

Los elementos técnicos más adecuados para el desarrollo del arte de la actuación siempre han sido para Barba motivo de estudio y preocupación, es importante resaltar su

---

<sup>141</sup> Individuos de diversos lugares pertenecientes al mundo del teatro e intelectuales tienen la oportunidad de aunarse en un espacio para trabajar conjuntamente e investigar acerca de los principios de la actuación.

aproximación a Oriente y a su cultura, conexión determinante que le permite recuperar y reelaborar nuevas técnicas codificadas y desglosadas para enriquecer su visión acerca del entrenamiento corporal y vocal del intérprete y su preparación para la actuación.

Su investigación sobre el training ha ido evolucionando tanto en la forma como en su finalidad debido a la experiencia e indagación constante tanto a nivel personal como de su equipo. Acerca del entrenamiento de la compañía explica:

El punto de partida y el rumbo de nuestro entrenamiento tiene como objetivo permitir al actor la conquista de su instrumento artístico, que llegue a ser consciente de todas las partes de su organismo, de los mecanismos musculares, del ritmo orgánico del cuerpo (el ritmo del corazón, el pulso, la respiración), de las posibilidades sonoras de la voz y de la capacidad de originar y controlar una intensidad emocional instantánea que dará autenticidad al dinamismo físico. (Barba, 1965, pp.28-29)<sup>142</sup>

En sus comienzos los actores se ejercitaban en grupo realizando ejercicios provenientes de la pantomima, la gimnasia, el ballet, el deporte, la rítmica, el yoga, la biomecánica de Meyerhold y la plástica. Poco a poco, ese entrenamiento se fue personalizando debido a los distintos ritmos orgánicos de cada intérprete y pasarían a ser ellos mismos los que decidiesen y elaborasen un trabajo propio sin perder en esa libertad aparente, la autodisciplina diaria, el rigor, el compromiso y la superación personal, motivos que justificaban y daban sentido a todo un trabajo.

El trabajo del Odin engloba un entrenamiento corporal psicofísico, vocal, sobre el texto, de tratamiento de las acciones y de elaboración de espectáculos. El número de *ejercicios físicos* es numerosísimo y las variaciones de los mismos son múltiples pero en muchos de ellos subyacen principios comunes.

---

<sup>142</sup> Recuperado de <http://www.odinteatretarchives.com/historiadelodin/doc-e-barba-acerca-de-nuestro-entrenamiento-1965> (17 de diciembre del 2018).

En su entrenamiento buscan las bases para una presencia escénica extra-cotidiana, mantienen el nexo de unión entre cuerpo-mente lo que les permite desarrollar después vida en escena, ejecutan posiciones recopiladas del teatro clásico de Oriente y de Hatha yoga para tomar conciencia de la propia musculatura y de sus procesos de tensión-distensión en los movimientos lentos, realizan acrobacias por el beneficio psicológico, por el control y la precisión en la ejecución de cada parte del cuerpo y del dinamismo energético que supone.

Igualmente trabajan el ritmo, las calidades de movimiento dando plasticidad expresiva al cuerpo, los ajustes tonales, las improvisaciones de movimiento con cambios en la velocidad, calidad de energía y volumen espacial tratado de romper así la repetición de una posible rutina mecanizada, improvisaciones basadas en las acciones básicas de Stanislavski y Dullin, ejercicios con máscara y algunos otros provenientes de la teoría de Delsarte.

Juegan con los ejes implicando el tronco y centros de gravedad, los contramovimientos, realizan trabajo específico de manos y pies, bailan jazz, movimientos del ballet, ejecutan partituras naturalistas sin objetos, integran los *Sats* entendidos como impulsos, como instantes que preceden a la acción con una energía retenida, suspendida y que nos remiten a un movimiento emanado de la inmovilidad, etc.

El *trabajo vocal* que realizan implica un dominio de la respiración y de sus tipos, elaboran trabajos de sonoridad y volumen asociados a imágenes mentales potenciando la imaginación, exploran calidades diferentes de voz, examinan los resonadores y sus vibraciones, diferentes cantos, etc.

En el trabajo que realizan *sobre el texto* inciden en cómo decir las palabras, en la calidad energética y musical de la voz. Ruiz nos aclara al respecto que el texto “llevado a la composición del espectáculo acaba definiendo una partitura vocal precisa: un

conjunto de variaciones en el tono, en el timbre y en la intensidad que atrapa al espectador por su musicalidad y su contraste sonoro” (2008, p.427). El entrenamiento diario es determinante a la hora de *elaborar un espectáculo* porque reconocen que a nivel físico, vocal y mental, podrán responder notablemente a las exigencias técnicas que estos demanden.

Dentro de la antropología teatral existen unos principios transculturales que definen su campo de investigación, los describimos brevemente a continuación. Un primer principio conlleva realizar un trabajo a un nivel *pre-expresivo*, es decir, modelando la calidad de la presencia escénica, “la eficacia del nivel pre-expresivo de un actor es la medida de su autonomía como individuo y como artista” (Barba, 1992, p.164).

De igual manera, profundizan en el equilibrio en acción o *alteración del equilibrio* natural, estudiando las fuerzas que gobiernan a favor y en oposición al equilibrio y gravedad. En este principio Barba se nutre del kathakali, las danzas balinesas, el teatro Nô, el mimo de Decroux y el ballet, todos ellos estudiados al detalle. De los bailarines asiáticos recoge varios conceptos que serán puestos en práctica como por ejemplo, el uso que hacen del tronco y de las líneas que dibuja en el espacio, las tensiones musculares que participan en la creación de formas, los cambios de peso y el uso de rodillas continuamente flexionadas, el trabajo minucioso de pies como centro expresivo con sus variadas maneras de caminar, desplazarse o detenerse, y la tensión de la columna vertebral con cierre fijo de omóplatos entre otros.

Utilizan la *danza de las oposiciones* que generará fuerzas contrapuestas en el cuerpo en acción. Es un principio de oposición frecuente en la Ópera de Pekín y también presente en la biomecánica de Meyerhold.

También aplican una *incoherencia coherente*, es decir, una realidad escénica coherente, la cual, está basada en formas codificadas aparentemente incoherentes pero

que siguen una lógica concreta y que son sostenidas por tensiones orgánicas, son códigos de comportamiento escénico específico que pertenecen a los actores de diferentes tradiciones.

El intérprete en el entrenamiento continuo que realiza fijará esa incoherencia alcanzando una nueva coherencia como si de una segunda naturaleza se tratase, simplificando así los comportamientos, sintetizando el movimiento a la vez que selecciona los esenciales para mantenerlos en toda su fuerza. Este proceso de *absorción* “compone lo pequeño como si fuese grande, esconde la energía y hace que, aun en inmovilidad, el cuerpo entero del actor adquiera vida” (Barba, 1999, p.52). Para el intérprete esa belleza de *omisión* significará retener, es la no acción que revelará con intensidad el mínimo de actividad.

Por otro lado, desarrollan el principio de *equivalencia* entendido por Barba como la acción real que no es realista, el intérprete recrea lo viviente en la acción, no revive la acción. Ello es parte de las técnicas extracotidianas del cuerpo cuya intención es precisamente limpiar al cuerpo de la obviedad cotidiana y crear una psicotecnia que permita al intérprete ser escénicamente vivo en su dinamismo físico. Barba observó que en diferentes tradiciones existen diferentes equivalentes a partir de una misma acción cotidiana.

Y por último, Barba considera imprescindible el empleo y manejo de la *energía*. Se trata de un trabajo de polaridad donde la energía es dividida en dos calidades diferentes, fuerte y vigorosa, débil y suave, dos temperaturas que el intérprete debe aprender para saber cómo utilizarlas, modelarlas, retenerlas, transformarlas, haciendo a su vez visible lo invisible, la intención.

El nexo entre energía y pensamiento será un aspecto importante para el intérprete pues podrá crear *partituras* de movimiento disciplinando la acción, ayudando a definir

cada trazo en los diseños y manteniendo la calidad en los fraseos. La partitura indica el inicio, clímax y conclusión del desarrollo general de la acción, define los impulsos, cambios de dirección, calidades de energía, variaciones de velocidad de todos los segmentos implicados en la acción, refleja la métrica de las acciones, la orquestación de todas las partes del cuerpo en consonancia, complementariedad o contraste. Esa manera de modelar y canalizar la energía, de concretar el movimiento y las acciones también existe en distintas tradiciones teatrales y ayudan a definir personajes íntegros en escena.

El Odin Teatret es el resultado de un entorno profesional y académico caracterizado por esfuerzos interdisciplinarios, de gran actividad investigadora y colaboración internacional.

Llegados a este punto observamos que la renovación teatral en el siglo XX tiene como base en común el redescubrimiento y recuperación del cuerpo del intérprete para el teatro y que se manifiesta en un cambio de percepciones con el objetivo de liberarlo de las formas hasta ese momento establecidas.

En España, llegan tardíamente las influencias de los maestros citados, es aproximadamente en la década de los años sesenta cuando varios grupos de profesionales, procedentes de diferentes áreas y vertientes artísticas, confluyen en un mismo camino creativo para llevar a cabo innovadores procesos de investigaciones teatrales bajo las premisas de algunos de estos teóricos, así como arriesgadas creaciones escénicas abogando por un novedoso y estimulante sistema de actuación para el intérprete.

### **3.3. Hacia una búsqueda corporal creativa para el actor-actriz**

---

#### **3.3.1. Primeros atisbos**

En 1962 Taraborrelli llega a España y se instala en Madrid. Como consecuencia de la visita años antes del presidente Dwight D. Eisenhower a España marcando un



cambio simbólico hacia la estabilización del país, Taraborrelli presencia el acelerado cambio social, político y económico que va sucediendo, un tiempo de apertura a nuevas ideas y estilos de vida con novedosos acontecimientos que irían marcando el camino hacia una sociedad más moderna.

Fue el año en el que, entre otros acontecimientos relevantes, se gesta la banda The Beatles en Liverpool, mueren Franz Kline y Marilyn Monroe, surgen nuevos estilos y movimientos artísticos como el Pop Art que comienza su senda con destacados artistas entre los que se encontraban Andy Warhold, Roy Lichtenstein o Jasper Johns, y se asienta el arte óptico u Op-art. Así mismo, Alberto Giacometti recibe el gran premio de escultura en la Bienal de Venecia convirtiéndole en un referente internacional y Luis Buñuel tras el éxito de *Viridiana* llega a la plenitud de su trayectoria con *El ángel exterminador*.

En el ámbito de la danza Michael Descombey inicia la dirección del Ballet Ópera de París, Rudolf Nureyev es artista invitado en la Royal Ballet, George Balanchine estrena *Sueño de una noche de verano* y Serge Lifar repone *Ícaro* aunque en esta ocasión con escenografía de Pablo Picasso, que también pinta por entonces *El rapto de las sabinas*.

En la escena teatral Alejandro Jodorowsky crea en compañía de Fernando Arrabal y Roland Topor el llamado *Teatro Pánico*, Peter Brook es nombrado director de la Royal Shakespeare Company y Grotowski recibe el premio Gazeta Robotnicza, como reconocimiento a sus experimentos artísticos en el Festival de Teatro Wroclaw, a la vez que estrena su comprometida obra *Akropolis*.

La década de los 60 se inicia con un fuerte impulso de renovación cultural reivindicando desde el ámbito artístico una mayor libertad y expresividad de la persona. El “cuerpo” adquiere una mayor importancia y su nueva concepción, libre y natural, influye en numerosas expresiones artísticas. Los happening y performance fueron una

tendencia con claras intenciones provocativas, surgieron grupos de trabajo de experimentación creativa que improvisaban a través de la danza y el movimiento, florecieron originales lenguajes corporales de expresión y nuevas modalidades terapéuticas donde el cuerpo era protagonista como la biodanza, danzaterapia o la expresión corporal e imperó una actitud voluntariosa hacia las creaciones conjuntas con propuestas rigurosas y coherentes, creando a su vez, espacios de encuentro para intercambiar expresiones contemporáneas con influencias vanguardistas.

Mientras tanto, entre todo ese auge cultural, en España las propuestas en torno al entrenamiento psicofísico del intérprete como aspecto o materia específica eran casi inexistentes, había un vacío en relación a esa área de formación aunque este renacer cultural supuso la apertura a nuevas vías de trabajo teatral en el país donde novedosos métodos y técnicas fueron llevados a cabo tanto en escuelas públicas como privadas, en laboratorios de investigación e incluso en compañías profesionales independientes.

La llegada de Taraborrelli a España supuso una gran innovación, primero en su “manera de hacer”, es decir, de entender la danza y el movimiento desde distintas formas de expresión y con gran influencia vanguardista, seguidamente por sus aportaciones como artista multidisciplinar en los espectáculos escénicos profesionales más relevantes del momento y paralelamente a ello, por su contribución progresiva a la preparación psicofísica en el arte del actor.

Tras su paso por los grupos de teatro independiente (TEM, TEI, TEC), Taraborrelli va siendo consciente de la importancia del control del cuerpo como elemento e instrumento expresivo del intérprete para su desempeño profesional. De ahí que vaya configurando y desarrollando un trabajo práctico original con el objetivo de posibilitar al intérprete ejercitar tanto su cuerpo, su voz, como sus emociones para la actividad teatral.

Es un tiempo de grandes descubrimientos donde alternará la enseñanza con la creación. Paralelamente a sus trabajos artísticos profesionales emprende una investigación teórico-práctica rigurosa, dinámica y constante para elaborar, desarrollar y configurar, un *Sistema* (entendido como procedimiento) pedagógico de entrenamiento psicofísico concebido mayormente para intérpretes. Un trabajo interdisciplinar que ha ido estructurando y modificando de manera sistemática y que está intrínsecamente ligado al proceso de creación. En una de las conversaciones con Taraborrelli, él mismo afirma que por aquellos años sus observaciones ya habían tomado cuerpo en la práctica, formando una escuela de pensamiento válida para el actor, bailarín o cualquier persona que quisiera tomar su cuerpo como un importante instrumento en la vida.

Durante más de cincuenta años de búsqueda incansable, selectiva indagación y exploración práctica, elabora una metodología creativa e innovadora, enriquecida continuamente de manera interdisciplinar bajo un halo de humanidad que le convierte en un creador y singular alquimista del arte, en un referente imprescindible para la preparación del arte del movimiento en el actor y artistas en general de nuestro país.

### **3.3.2. Propuesta práctica - ámbito pedagógico**

Taraborrelli dirige la enseñanza acorde a su manera de entender el arte y comprender el oficio. Con sensibilidad extrema deja entrever sus valores estéticos y culturales, sabiduría que muestra a su vez un gran conocimiento del cuerpo y de sus posibilidades técnicas y expresivas.

Englobar su práctica artística interdisciplinar, personal y creativa, en una palabra que lo defina resulta complejo y atrevido, no obstante, utilizamos el vocablo *Sistema*

entendido como “**procedimiento, práctica o estilo**”<sup>143</sup> y no como una finalidad en sí mismo para referirnos a ella con el mayor respeto y admiración. Igualmente señalar que al aproximarnos a describir su sistema pedagógico, en cierta medida, parece perder su sentido pues el sentido emerge directamente de la práctica activa.

Como creador, Taraborrelli busca incansablemente su inventiva y desarrollo ostentado por un espíritu semejante al de los renacentistas italianos del S.XV y XVI. Su discurso, en el que promueve la integración de las artes conciliando sus virtudes, es una poética práctica que muestra su gran vocación pedagógica y que supone un acto creativo de expresión emocional, intelectual y espiritual. Destacamos que la naturaleza de su trabajo parte de la cualidad que le define, humanidad.

En su práctica el trabajo en equipo es reflejo de su acción docente, la comunicación directa con el alumnado genera un proceso de enseñanza-aprendizaje constante, una simbiosis en la que todos aportan parte de sí y se nutren de la creatividad que impera.

La disciplina se convierte en hábito, según Taraborrelli “es como la matemática de la creatividad, la matemática de Bach, la matemática de la arquitectura, del diseño, de los cuadros...” (Blázquez, 2013, en línea) y el movimiento, con función catártica, actúa liberando tensiones, desbloqueando al cuerpo y alcanzando una dimensión vinculada con

---

<sup>143</sup> Para Taraborrelli definir en una palabra su trabajo práctico de entrenamiento para actores (técnica, método, disciplina...) le resulta complejo y difícil, precisamente, por ser un trabajo que ha ido modificando, transformando, creciendo, enriqueciendo en un periodo de tiempo de casi cincuenta años y con alumnos de diversas edades y características. En las conversaciones mantenidas con él al respecto, decidimos denominarlo *Sistema* pero entendido como procedimiento de trabajo o práctica de trabajo ya que no es algo cerrado, hermético o repetitivo sino creativo, abierto, experimental y en continuo proceso de cambio. Por otro lado, la Real Academia de la Lengua describe en su primera acepción *Sistema* como conjunto de reglas o principios sobre una materia racionalmente enlazados entre sí. Por lo que consideramos este término adecuado, bajo la aprobación de Taraborrelli, ya que denota una dimensión mayor, un razonamiento lógico e implica la interrelación de sus unidades. También consideramos que la originalidad de su sistema pedagógico, en cierta medida, no es completa pues está nutrida de enseñanzas correspondientes a otros maestros, directos e indirectos en Taraborrelli. Por último, añadir que consideramos su metodología permeable a la influencia sin que ello reste mérito alguno a su incansable labor desarrollada.

una plenitud espiritual y equilibrio emocional. Su práctica rigurosa genera un ambiente de seguridad y confianza que integra el conocimiento intelectual con la habilidad creativa.

Su *Sistema* pedagógico de entrenamiento se caracteriza principalmente por:

1. Implementar un trabajo de experimentación para la conciencia de la propia corporeidad del alumnado-intérprete.
2. Dotar al alumnado-intérprete de las herramientas necesarias para que descubra, desarrolle y optimice sus habilidades y posibilidades psico-físicas siendo capaz de responder a las necesidades de su oficio.
3. Potenciar la autonomía creativa y el lenguaje corporal individual con una finalidad comunicativa y cooperativa.
4. Estimular la imaginación convirtiéndola en un arma útil y eficaz para el trabajo.
5. Potenciar los aspectos del comportamiento del alumnado-intérprete en escena, ayudándole a dominarlos para adquirir una mayor presencia escénica.
6. Innovar con la vivencia de “experiencias teatrales” que implican desinhibir el cuerpo, la voz y la emoción.
7. Inculcar una disciplina como hábito saludable y un bienestar psicofísico del cuerpo con conciencia del propio ser.
8. Estimular las facultades corpo-rítmico-musicales del alumnado a través de un inventario polifacético de ejercicios con múltiples planteamientos rítmicos y expresivos.
9. Enriquecer la creatividad tomando la danza, la pintura y el teatro como base expresiva. A las que añade su interrelación con las demás artes.

### 3.4. Aproximaciones a su metodología de trabajo (1962 – 2014)

---

A la hora de aproximarnos a su trabajo práctico de entrenamiento para el intérprete nos planteamos las siguientes cuestiones:

¿Qué es exactamente lo que hace Taraborrelli en sus clases? ¿Cuáles son los fundamentos, principios y fines del entrenamiento psicofísico que propone al intérprete? ¿Cómo es su metodología? ¿Cuáles son sus aportaciones más significativas? ¿Cómo ha influido su personalidad de artista polifacético en su práctica y formación del intérprete?

Taraborrelli presenta un ávido espíritu experimental en la práctica de sus clases, le caracteriza la generosidad latente de su visión escénica y propone, con gran sentido de la ética, una guía de investigación abierta, una búsqueda como “camino” que supone un compromiso del alumnado con su cuerpo como instrumento creativo, plástico y rítmico a la vez. Su entrenamiento global (psicofísico, vocal y emocional) es adecuado a las necesidades que requiere el oficio del intérprete y ayuda a construir un cuerpo-escénico.

Parte de su interés radica en el movimiento del cuerpo-instrumento del intérprete en relación con el espacio, en el manejo de la imaginación creativa que juega un papel importante, en la interiorización de los ritmos internos-externos, en la búsqueda de una plástica rica en contenido y en un juego de sinestias colectivas.

Su legado como profesional en el arte ha ido quedando reflejado en múltiples publicaciones, revistas, programas de mano, dibujos, entrevistas personales, vídeos, películas, series de televisión, documentales... etc., así como en los testimonios de quienes le conocen o han trabajado directamente con él, pero acerca de su trabajo práctico y pedagógico, personalmente no ha dejado escritos o anotaciones al respecto, ello se debe en gran medida a que es un artista en *constante proceso creativo* por lo que la experiencia práctica en sus clases ha sido y es clave para entender su trabajo.

Una de las cualidades pedagógicas a destacar en Taraborrelli es su gran preocupación por la enseñanza y formación del intérprete. A lo largo de su experiencia como docente se ha planteado qué enseñar, porqué, para qué y cómo, aunque la comunicación e intercambio con el alumnado ha sido crucial. En una reseña del diario de Navarra afirma:

Cuando salgo de dar mis clases por la mañana y por la tarde acabo verdaderamente agotado. En esas horas en que estamos trabajando los treinta y cinco alumnos y yo, no hacemos otra cosa más que dar y recibir. Los conceptos y las ideas surgen con una velocidad sorprendente (APAT).

Parte de su quehacer lo ha enfocado a que el alumnado sea capaz, con un trabajo riguroso y una actitud respetuosa hacia la profesión, de construir y consolidar una guía corporal, vocal, emotiva y creativa de entrenamiento que le permita seguir en constante avance y desarrollo dentro de su arte. Taraborrelli defiende la idea de que “el alumnado no es una jarra a llenar sino una vela a encender”, de ahí que despierte el interés y motivación en cada uno de ellos para que sean capaces de aprender por sí mismos, de encontrar su propio camino, su propia manera de moverse, de bailar y expresar.

#### **3.4.1. Creativa, interdisciplinar e integradora**

Su metodología engloba tres aspectos fundamentales: creatividad, interdisciplinariedad e integración.

Consideramos que es **creativa**, primeramente, porque “la creación” es un fenómeno activo que sucede en cada clase, en el aquí y ahora, fomentando en el intérprete la búsqueda para encontrar la naturaleza de su personalidad creadora, de ahí que su propuesta se convierta, no en un método mecánico, una técnica o forma artística cerrada

sino abierta y capaz de adaptarse a los futuros cambios que todo proceso orgánico creativo conlleva.

Por otra parte, por la importancia que otorga a un “trabajo con y desde el cuerpo” del intérprete y su expresión, entendido como la capacidad para transmitir pensamientos, deseos y sentimientos.

Y a su vez, por el uso que hace primero de la “imaginación”, utilizando las imágenes como vehículo para despertar nuevas experiencias y como desarrollo de la conciencia cinestésica en la transmisión de discursos y comunicación, y segundo, por el uso que hace del “juego”, planteado como recreo del espíritu en donde se combina realidad y ficción, ambos mundos alternados o combinados tiñen de magia la ejecución de los movimientos. Imagen, imaginación y juego están en constante interrelación.

La creatividad de su metodología engloba diversos estímulos que incitan a la acción, por ejemplo:

1. *El estímulo sonoro-musical*: son aportes sonoros y musicales (su propia voz, la percusión con su pandereta y la música grabada) que van a enriquecer y profundizar el lenguaje corporal del intérprete permitiéndole desarrollar sus capacidades para reaccionar con respuestas corporales, sensibles y creativas a dichos estímulos. A través de estos aportes sonoro-musicales, el intérprete adquiere conocimientos de elementos musicales por medio de la corporación de los mismos, incorpora la percusión con sus palmas, percute su propio cuerpo y el suelo, crea sonidos con sus dedos y libera su voz a través de la utilización de sonidos, fonemas, palabras, frases, refranes, poemas, rimas...como un nuevo estímulo creativo añadido.

2. *El estímulo plástico-visual*: son aportes visuales que permiten desarrollar la manera de ver y mirar, de observar desde nuevos ángulos, agudizando la percepción de



formas y colores para integrarlos en la práctica corporal. Las imágenes mostradas materialmente o evocadas por Taraborrelli aluden a la naturaleza, a la cotidianidad, a cuadros, fotografías, prensa, objetos, a todo lo posible que sucede en nuestro mundo alrededor y en otros mundos que pueden ser imaginados e inventados en la práctica. Dichos estímulos permiten realizar una escritura corporal determinada cuya inscripción en el espacio escénico o ficcional de clase potencia la expresividad libre y fluida en relación con el imaginario, la intuición y la acción.

3. *El estímulo creativo-teatral*: al intérprete le otorga la posibilidad de metamorfosearse a través de su lenguaje corporal en infinidad de caracteres, personajes ficticios o teatrales. En el desarrollo de los ejercicios o en sus coreografías de estudio, las atmósferas y situaciones dramáticas planteadas y sugeridas son estímulos para la imaginación y permiten al intérprete desarrollar nuevos lenguajes corporales no verbales con veracidad y creatividad.

Taraborrelli, bajo el halo de su espíritu creador, demuestra que su metodología es creativa por que la dota de una existencia de convivencia artística ya que establece conexiones entre diferentes artes y formas expresivas (danza, plástica, música, palabra, voz, juego, teatro) bien para unificarlas o redistribuirlas según sus propuestas. Ello implica a su vez, diversos modos de ejecutar de manera sistemática, reflexiva y sobre todo creativa.

Su metodología con capacidad inventiva va unida al concepto de la **interdisciplinarietà**, segundo aspecto fundamental de su trabajo. Su visión holística en comunión con esa conjunción de las artes al servicio de finalidades concretas o experimentales, le permite sumar conocimientos y buscar nuevos significados que van creando nuevos discursos personales.

Por último, su metodología es **integradora** porque envuelve a nivel físico, mental y espiritual al intérprete, sensibilizándolo y concienciándolo sobre el valor del cuerpo en la experiencia vital de la comunicación humana.

Taraborrelli siempre ha defendido la idea y así lo relata, de que hay que habitar el cuerpo desde lo que cada uno es porque permite abrir nuevas posibilidades a la expresión y a la libertad creativa. Su metodología es por lo tanto flexible y promueve las capacidades y potenciales de cada persona. A través de las vivencias artísticas y la experimentación, el intérprete encuentra su propia realidad corporal y expresiva.

Como maestro-pedagogo siempre ha celebrado la diversidad y las relaciones interpersonales que conforman sus grupos, ya que favorecen la socialización y comunicación además de potenciar la creatividad colectiva. Inculca valores hacia el trabajo como el tesón, la disciplina, constancia, paciencia, rigor y sobre todo la honestidad.

Así mismo, los ejercicios cobran significado en cada clase porque Taraborrelli va modificando las intenciones de los movimientos, proponiendo diferentes maneras de abordarlos con nuevas exploraciones, planteando acciones simultáneas en la ejecución a través del juego o sugiriendo nuevas perspectivas, todo ello con el objetivo de que la práctica no se convierta en algo repetitivo, mecánico o predecible.

Igualmente, induce al intérprete en todo momento a que comprenda y reflexione sobre cómo hace lo que hace, porqué y para qué, es un planteamiento que le permitirá obtener resultados óptimos. El maestro estimula a abrir la “antena”, como decía Layton, a que el intérprete este receptivo, sensible y preste atención a los detalles.

### 3.4.2. Perspectiva del *Sistema pedagógico de entrenamiento psico-físico*

Su exhaustivo *Sistema* pedagógico de entrenamiento psico-físico conlleva una autoexploración en un constante proceso de autoconocimiento y aprendizaje.

Cada clase-sesión se convierte en un acto creativo, su desarrollo posibilita aunar lo físico, psíquico, emocional y espiritual de la persona y vincularlo estrechamente con un espacio y tiempo determinado, permitiendo liberar el cuerpo-mente y las emociones para que se muevan libremente por el mundo de la imaginación<sup>144</sup>.

El orden eficiente de una clase-sesión<sup>145</sup>, según Taraborrelli nos matiza, sigue la siguiente estructura:

1. *Calentamiento*: es la preparación del cuerpo. En base a un conjunto de ejercicios de carácter general y específicos, dispone las funciones orgánicas, musculares, nerviosas y psicológicas del intérprete. Cada ejercicio, a su vez, mantiene un principio, desarrollo y fin, mostrando los objetivos que pretende conseguir.

2. *Estructura y desarrollo de ejercicios*: los ejercicios son diseñados en una estructura concebida como una melodía sobre la cual Taraborrelli añade, resta, modifica o cambia aspectos o contenidos, dependiendo de los que considere que el intérprete necesita trabajar. Otorga gran importancia al conocimiento del espacio y cómo el cuerpo desplaza el aire y el peso del espacio.

3. *Composición y desarrollo de coreografías*: son enfocadas como “experiencias teatrales”. Taraborrelli elige para cada composición coreográfica un ambiente distinto.

---

<sup>144</sup> En palabras de Taraborrelli; “sus planteamientos imaginarios son creados e inventados en clase para despertar la imaginación y viajar por ellos. Hay que vivir situaciones como si fueran verdad. Ese es el trabajo de un actor” (Arribas, 2015, p.582).

<sup>145</sup> Al inicio de sus clases, Taraborrelli acostumbra cambiar su ropa por la de trabajo a la vez que calienta la voz emitiendo sonidos, según comenta; “es un proceso que lo considera como una ceremonia, es llamar a la alegría, al amor por lo que estás haciendo junto a otros seres humanos”, alegría que por otro lado le conduce a un estado de plenitud y paz consigo mismo.

Posteriormente existe una fase de enfriamiento en donde el intérprete realiza estiramientos o ejercicios de relajación libremente.

### 3.4.2.1. Fundamentos básicos

Los **fundamentos básicos**<sup>146</sup> en los que se sustenta su *Sistema* pedagógico de entrenamiento son el instrumento expresivo del actor y su plástica rítmica. A su vez, ambos pilares engloban varias áreas significativas y relacionadas entre sí con subdivisiones que incluyen una aproximación a los contenidos y conceptos psico-físico-expresivos desarrollados en sus sesiones.

Se expone una síntesis:

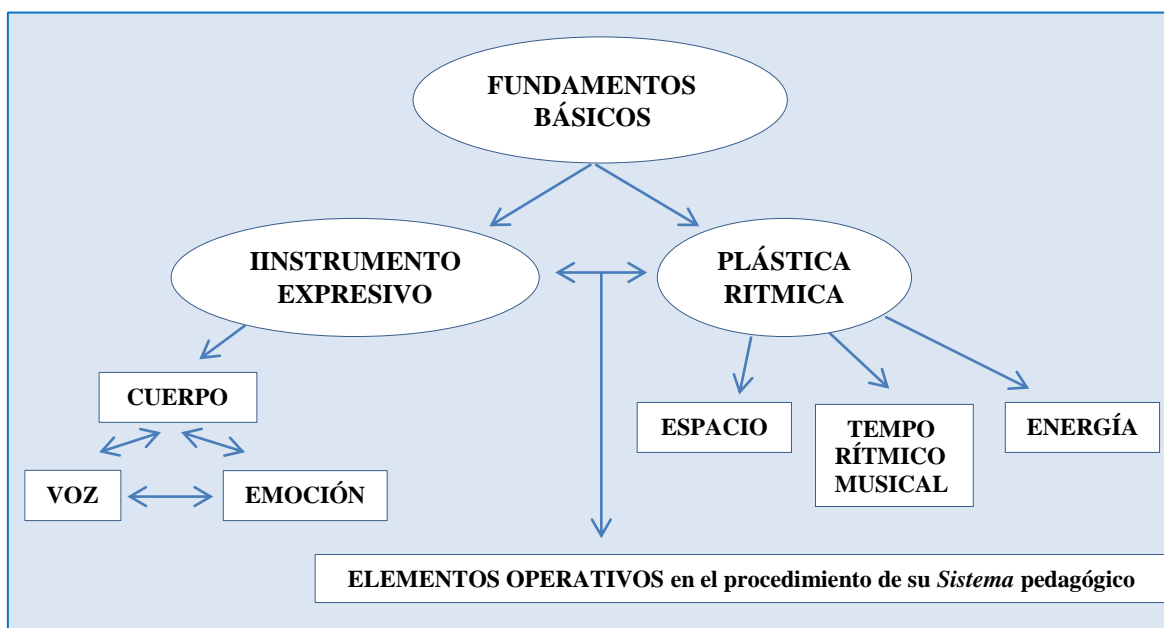


Diagrama 9. Principios básicos de su *Sistema* pedagógico de entrenamiento psicofísico.

<sup>146</sup> Los fundamentos básicos que describimos y desarrollamos en el *Sistema* de entrenamiento psico-físico para el intérprete han sido contrastados y revisados conjuntamente con Taraborrelli.

## INSTRUMENTO EXPRESIVO

En palabras de Taraborrelli; “El cuerpo es el instrumento de comunicación más rico que tenemos y yo quiero que todos nos llegemos a enamorar cada uno del nuestro, mi trabajo es más que nada el de un director de orquesta, ayudar a cada uno a sacar su manera de bailar” (APAT).

Este principio engloba tres áreas fundamentales: cuerpo, voz y emoción. El área corporal adquiere el mayor peso e importancia aunque las tres áreas están íntimamente relacionados entre sí y repercuten en la manera de estar, hacer y sentir del intérprete.

A continuación procedemos a su desarrollo:

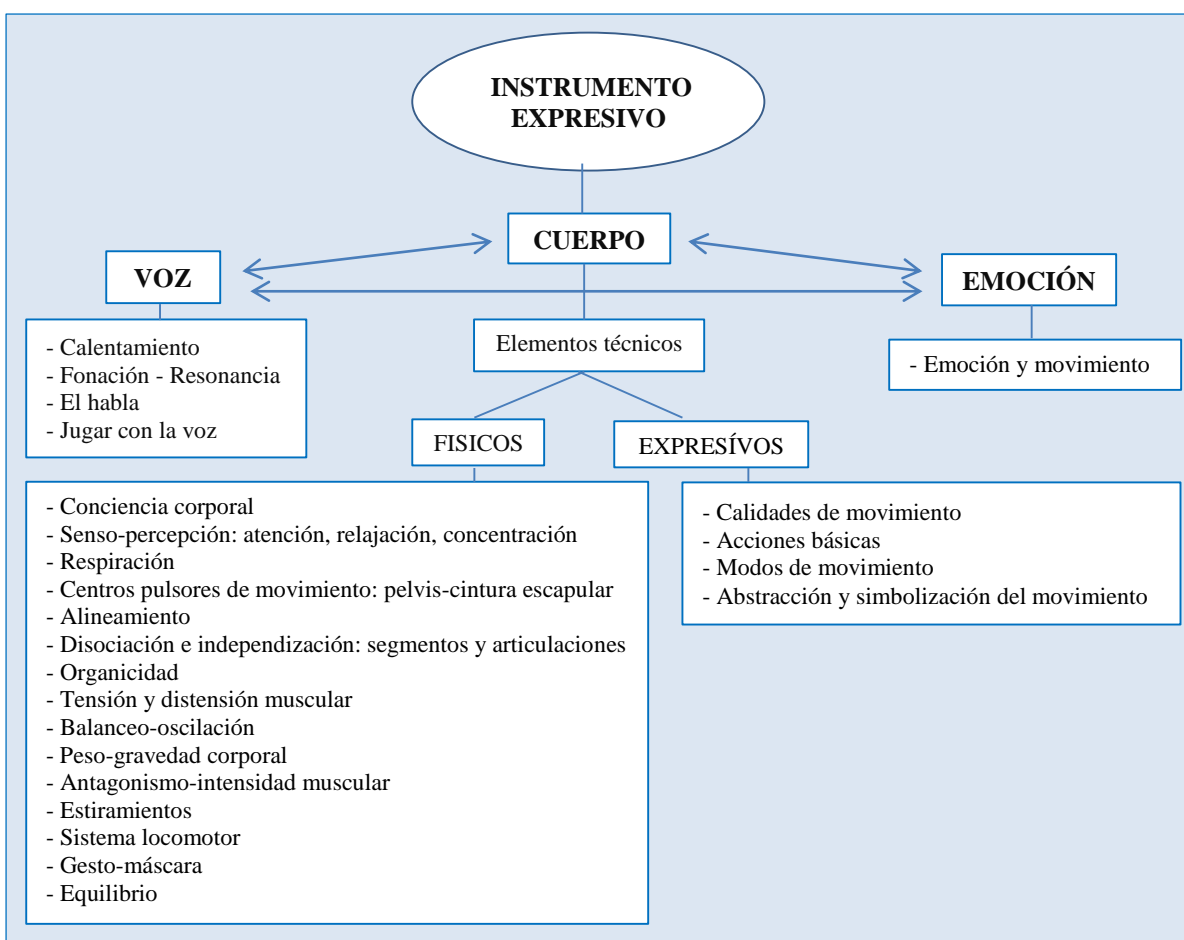


Diagrama 10. Elementos integradores del principio Instrumento Expresivo: cuerpo, voz y emoción.

## CUERPO

### Elementos técnicos físicos

#### *CONCIENCIA CORPORAL*

El objetivo de este elemento técnico físico sirve para adquirir un buen hábito postural y funcionamiento del cuerpo. Si la manera de movernos está ligada a nuestra autoimagen, el trabajo de conciencia de la postura corporal es esencial en el desarrollo de la práctica de entrenamiento.

Moshe Feldenkrais ya consideraba que la autoimagen<sup>147</sup> consiste en los cuatro componentes que intervienen en toda acción: el *movimiento*, que incluye los cambios en las configuraciones espaciales del cuerpo y sus partes, envuelve todas las capacidades del individuo (comer, saltar, correr, etc.) y el ámbito de las funciones respiratorias, digestivas...etc. La *sensación* que incorpora el sentido kinestésico, la percepción del cuerpo en el espacio, el sentido temporal y rítmico además de abarcar los cinco sentidos. El *sentimiento*, que engloba todas las emociones y el *pensamiento*, que abarca tanto el entendimiento intelectual como la imaginación y el conocimiento de las experiencias junto con los valores morales.

Observamos que Taraborrelli relaciona estos cuatro elementos entre sí permitiendo apreciarlos como una unidad en funcionamiento, los sentidos se ven involucrados y las sensaciones experimentadas evocan a su vez sentimientos y pensamientos concretos. Este aprendizaje de toma de conciencia corporal, tanto en movilidad como en inmovilidad, va unido a la vivencia y permite al alumnado entrenar sus capacidades para percibir sus huesos, las articulaciones y sus espacios, el peso que

---

<sup>147</sup> Concepto desarrollado en FELDENKRAIS, M, *Autoconciencia del movimiento*, Paidós: Barcelona, 2009, pp. 19-34

sustenta al cuerpo, los apoyos, el esquema corporal y sus formas tanto en quietud como en movimiento, en definitiva, habitar su cuerpo.

Los pies y las manos con sus dedos son también partes del cuerpo con gran importancia para el trabajo de conciencia expresiva del cuerpo en el intérprete, Taraborrelli aporta una experimentación con ellos otorgándoles sonidos, convirtiéndolos en personajes, inventando narraciones, dotándoles de significado figurado, etc. Esta consideración viene de su interés hacia cómo son utilizadas y consideradas estas partes expresivas del cuerpo en la Ópera de Pekín, las danzas balinesas y el Kabuki. Taraborrelli ejemplifica; “cada dedo de la mano es un actor, tenemos diez y cada uno de estos actores tiene ojos que miran y expresan. Mientras cinco actores de una mano hablan haciendo un movimiento, los otros cinco también trabajan porque están escuchando” (Arribas, 2014, p.513).



F.21 Manos y pies. Alumnado en clase (detalle).

### *SENSOPERCEPCIÓN*

La senso-percepción entendida como “proceso y resultado del registro de la realidad a través de los sentidos, punto de partida de la conciencia tanto del propio cuerpo como del mundo externo” (Kalmar, 2005, p.42) es dividida en propioceptiva (sensaciones de motricidad, peso y ubicación de nuestro cuerpo) y exteroceptiva (vista, oído, gusto, tacto, olfato), ambas estimulan la capacidad de observación, son requisito indispensable en su práctica y enriquecen el potencial creador.

La capacidad sensorio perceptiva del intérprete está puesta al servicio del trabajo que propone Taraborrelli, siendo motivada por un entrenamiento global de los sentidos que sirve de base para estructurar el uso de imágenes y dotar de contenido al movimiento. La *atención* pone en acción las funciones organizativas del cerebro y es otro elemento reclamado durante el desarrollo de su práctica, siempre está presente.

La *relajación* y la *concentración* son dos aspectos fundamentales para el intérprete, ya Stanislavsky los consideraba imprescindibles para su “técnica interior” y Strasberg los proponía para despertar el estado creador en el intérprete. Taraborrelli los aplica primeramente para que el alumnado pueda trabajar y crear con su cuerpo entero, tanto a nivel físico como espiritual, y seguidamente porque sabe que al alumnado le permite economizar la energía y evitar los riesgos que supone ejecutar un trabajo únicamente técnico.

### *RESPIRACIÓN*

La respiración es parte integral del funcionamiento total del cuerpo que ayuda a controlar los movimientos y a que fluyan de manera continua, fortaleciendo la postura y proporcionando una mayor oxigenación a los músculos y los órganos. Los ejercicios prácticos en su *Sistema* pedagógico de entrenamiento permiten realizar tanto la respiración intercostal, con aumento de capacidad torácica y contracción de los músculos abdominales profundos para estabilizar la columna, como la respiración plena o completa con prensa abdominal en la fase de la exhalación<sup>148</sup>.

El trabajo del diafragma, transverso abdominal y suelo de la pelvis, va a permitir en determinados momentos mantener constante la presión interna durante la respiración,

---

<sup>148</sup> Taraborrelli considera que la respiración ayuda a liberar y purificar la energía vital, dejar fluir la respiración o realizarla conscientemente con sus pausas ayuda al intérprete a percibirse, interiorizarse y concentrarse, es el ritmo de la vida. Así mismo, considera que la respiración a través de movimiento permite tomar conciencia de las partes del cuerpo y del cuerpo en su totalidad.



importante según Taraborrelli para la actividad orgánica y el movimiento, así como para la altura y elasticidad en los saltos. En sus coreografías la respiración en coordinación con la ejecución del movimiento es de suma importancia ya que dota al movimiento de precisión y expresividad.

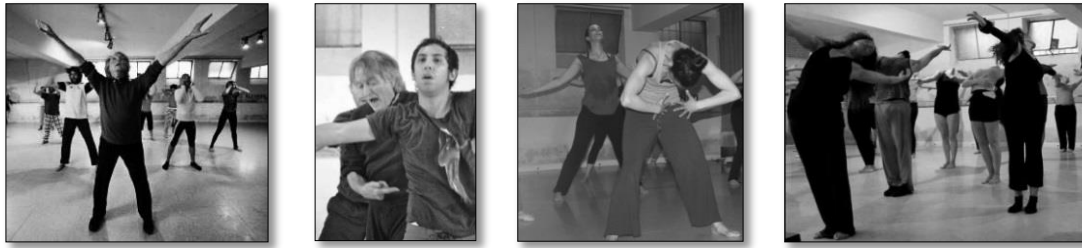
#### *CENTROS PULSORES DE MOVIMIENTO: PELVIS - CINTURA ESCAPULAR:*

Ambos centros de movimiento son considerados dos puntos clave en la importancia de toda la kinesiología. La pelvis es el principal centro energético, de control y de gravedad del cuerpo desde donde se controla cualquier movimiento, si está fuerte podrá conseguir movimientos sin tensión en la periferia ya que es el anclaje fijo para que la musculatura superior e inferior trabaje correctamente.

Según Taraborrelli, la importancia que otorga a este primer centro de movimiento viene influenciada por Marta Graham y su concepto de “contracción-liberación” con el cual, enfatiza desde el torso toda una gama de sentimientos humanos, por eso la musculatura abdominal (transverso, oblicuo externo e interno y recto) es contraída, activada y alargada ayudando a su fortalecimiento y flexibilidad. En otros ejercicios, el centro de gravedad es transferido a otras partes del cuerpo pero siempre bajo el impulso de sentimientos.

La cintura escapular como segundo centro energético del cuerpo trabaja coordinado con el primero. Su función es mejorar la calidad de movimiento de las extremidades superiores, cada uno de sus componentes debe mantener las relaciones anatómicas óptimas con las estructuras adyacentes.

El trabajo coordinado y profundo de la musculatura de los dos centros facilita la óptima movilidad de la columna vertebral en todos sus planos del espacio.



F.21 Centros pulsadores de movimiento. Taraborrelli con sus alumnos.

## *ALINEAMIENTO*

El alineamiento es producido por la correcta colocación de los segmentos óseos, los ligamentos y el equilibrio articular. Tanto con el cuerpo en movimiento como en diseños de poses, intervendrá en el alineamiento la conservación del equilibrio total o parcial y una intención de alargamiento corporal en contra de la gravedad<sup>149</sup>. En la práctica de Taraborrelli, el intérprete a través de recorridos corporales es capaz de sostener su esqueleto en una verticalidad con el mínimo esfuerzo, liberando las tensiones innecesarias para que los músculos estén disponibles para el movimiento. Por lo tanto, mantener alineado el cuerpo permite un equilibrio físico, un desbloqueo de tensiones y un fluir energético.

El trabajo específico y coordinado de la *columna vertebral* es clave en su entrenamiento, señala: “todas las emociones y todo, empiezan en la columna vertebral y si no sabes dónde está, si no la conoces, vas a tener un problema” (Azurmendi, 2010, en línea). El intérprete activa la conciencia corporal en torno a la elongación y flexibilidad de la columna como eje central del cuerpo consiguiendo en todas sus posiciones (flexión, extensión, latero flexión y rotación) óptimos efectos fisiológicos y un fluir energético que recorre toda la columna y se expande por el resto del cuerpo.

<sup>149</sup> Con respecto a elementos de referencia postural ver LANGLADE, Alberto *Gimnasia especial correctiva*. Editorial Stadium: Buenos Aires, 1984, pp. 45-54



F.22 Columna vertebral. Taraborrelli con sus alumnos.

Así mismo, Taraborrelli otorga un gran valor a la expresión de la *espalda*, influencia de su mentora H. Holm, por ser una parte del cuerpo con discurso propio. Sus formas (flexión, extensión, inclinación) son consideradas un reflejo de los estados anímicos, por eso, sensibilizarla a través de ejercicios de percepción, conciencia e imaginación, permite al intérprete sensibilizarla y dotarla de mayor presencia.

Los personajes de las pinturas de Gaspar Friedich (*El caminante sobre el mar de nubes* o *Mujer ante el sol poniente*) son un claro ejemplo para la comprensión de este trabajo, espaldas que según afirma Taraborrelli hablan, sienten y expresan. Aportamos detalles:



F.24 La espalda. Ilustraciones de Gaspar Friedich. Alumna en clase (detalle).

La alusión a este concepto en sus clases es habitual, pregunta y responde; “¿Cómo se puede ver la cara de la espalda? Porque la espalda también habla ¡hay que ver con la espalda, ella tiene ojos!” (Arribas, 2014, p.512).

## *DISOCIACIÓN E INDEPENDIZACIÓN DE SEGMENTOS – ARTICULACIONES*

Este trabajo permite por un lado, el descubrimiento gradual de las posibilidades del cuerpo y por otro, desarrollar la capacidad mental y muscular para mover y activar unas zonas del cuerpo e inhibir otras. La independización de segmentos corporales, según Taraborrelli, permite al alumnado mantener las articulaciones sueltas y el fluir de la energía por todo el organismo, desbloqueando al cuerpo y haciéndolo más receptivo, a su vez, se gradúan las escalas de tensión muscular ajustando el tono. La utilización de este concepto le permite crear diseños espacio-temporales, frecuentes en su práctica.

### *ORGANICIDAD*

El investigador Joaquín Benito define el movimiento orgánico como “el resultado del libre fluir de una energía que se transmite por el conjunto del cuerpo, regándole y activándole, lo que se manifiesta como una movilización encadenada, armónica y rítmica de las diferentes zonas corporales por donde el flujo energético va transcurriendo” (2001, p.42). El origen de dicho concepto nos lleva a la Alemania de principios del S. XX con Rudolf Bode<sup>150</sup>(1881-1970) quien elaboró un método de gimnasia a partir de las ideas de Heinrich Pestalozzi<sup>151</sup>(1746-1827) y François Delsarte<sup>152</sup>(1811-1871) así como de su trabajo elaborado con Jacques Dalcroze. Su método es conocido como “gimnasia rítmica” y/o “expresiva” y está basado en el estudio de las leyes naturales del movimiento con predominio de una gran conciencia en su ejecución.

Continuadores y discípulos de Bode fueron Henrich Medau, Hilma Jalkanen o Ernst Idlay, a ellos se les debe la divulgación de su método y las nuevas concepciones del

---

<sup>150</sup> Profesor de música y diplomado en el instituto de euritmia Dalcroze, es célebre por su trabajo creativo en la danza, y por su gimnasia expresiva.

<sup>151</sup> Destacado precursor de los nuevos lineamientos de la escuela moderna. Visitar: [www.centrepestalozzi.ch](http://www.centrepestalozzi.ch)

<sup>152</sup> Músico y profesor de declamación y canto, cuyo método de gimnasia permitía al actor hallar poses naturales y gestos expresivos para la escena.

cuerpo y del movimiento que se han visto reflejadas en las “gimnasias suaves” (Houareau, 1986). Así mismo, en América Latina surge un método derivado conocido como “gimnasia consciente” cuya creadora fue Inx Bayerthal discípula directa de Laban y maestra a su vez de Marta Shinca.

Taraborrelli aboga por una organicidad en la ejecución del movimiento aunque en oposición a ella, también trabaja el movimiento mecánico con el objetivo de ampliar la capacidad expresiva y comparativa en el intérprete. El maestro afirma que un movimiento orgánico es un movimiento honesto y comenta al respecto:

Un movimiento honesto es un desarrollo de una idea igual que la necesidad de una flor cuando crece, o los movimientos de los animales, los peces y los bichos, todos esos movimientos hay que investigarlos y saberlos ¿no? para que cuando tengas que montar un personaje estés en plena comunicación con él. (Arribas, 2014, p.508)

Como la organicidad no solamente abarca el nivel físico sino también el emocional e intelectual, Taraborrelli motiva al alumnado para adentrarse en situaciones imaginarias explorando el espacio, para poder aunar los elementos que conforman su expresión (cuerpo-movimiento, voz, pensamiento y emoción) y realizar la acción con veracidad, en el aquí y ahora, orgánicamente.

### *TENSIÓN - DISTENSIÓN MUSCULAR*

Stanislavski ya diseñó en su práctica ejercicios para activar la conciencia y desarrollar la auto-observación sobre los efectos de la tensión muscular en la construcción de las acciones físicas del actor. Taraborrelli entiende que la *tensión* en el movimiento vendrá dada por la contracción o extensión del cuerpo o de alguna de sus partes; la *distensión* cuando el pasaje de la tensión a la ausencia de tensión se realiza de forma

gradual y controlada, y la *relajación*, cuando se pasa de la tensión muscular al aflojamiento de manera súbita y repentina<sup>153</sup>.

Este trabajo de graduación de tensión y relajación muscular junto al equilibrio establecido entre ambas en el momento de la acción o reposo, contribuye a un cambio significativo en la regularización del tono. Es importante señalar cómo el concepto de regulación y adaptación consciente del tono, nos acerca a su vez al trabajo eutónico que realizó Gerda Alexander, quien con su técnica la Eutonía perseguía, entre otros objetivos, el de adquirir un tono equilibrado y armonioso a través del ajuste tónico para cada acción que realizamos. En sus palabras:

Desde siempre en las actividades artísticas se ha trabajado en la adaptación tónica. Cuando un actor se mete en la piel de un personaje y lo crea mediante gestos, sus movimientos y su voz se produce una transformación de su propio tono (...) La flexibilidad del tono se consigue gracias a un trabajo corporal consciente y facilita al alumno el desarrollo de su capacidad para experimentar y crear” (Alexander, 1998, p.55).

La combinación de tensión-distensión es una influencia de Graham que Taraborrelli aplica en su práctica de entrenamiento y coreografías, su ejecución permite un control consciente por parte del alumnado sobre su cuerpo, un uso adecuado del tono muscular en las acciones y una activación interna de imágenes, estados anímicos u otras necesidades que ofrecen matices expresivos al movimiento. El maestro opina que cuando ambas son combinadas en el movimiento, la tensión es quien “habla” y la distensión quien “escucha”<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> El trabajo de los distintos grados de tensión muscular le permite a Taraborrelli abordar el estudio sobre la *caída* proceso de tensión-relajación y distensión global del cuerpo. Influencia en el maestro de Doris Humphrey y su principio de caída-recuperación.

<sup>154</sup> Generalmente Taraborrelli asemeja estos distintos grados acciones para su mayor comprensión, la tensión pregunta, habla o narra y la distensión, responde o escucha.

Por otro lado, la relajación está enfocada hacia la liberación de tensiones superfluas e innecesarias, las cuales según Taraborrelli, restan plasticidad, organicidad al movimiento y restringen los impulsos internos y externos. Este hecho de implicar a todo el ser en la ejecución de los movimientos, con economía de esfuerzo y flujo de movimiento, fue esencial para la danza libre y sus creadores quienes prestaron gran importancia a estos principios, influencia directa en nuestro maestro de estudio.

### *BALANCEO – OSCILACIÓN*

Brieghel Müller, alumna directa de Gerda Alexander nos describe que “en los movimientos repetidos rítmicamente con un miembro (de balanceo) se utiliza el peso para dar un impulso que provoca una alteración entre la pasividad y la actividad musculares, y que permite practicar este movimiento durante largo tiempo sin sentir fatiga” (1974, p.168). Taraborrelli propone impulsos desde el centro de gravedad pélvico para propagarse como ondas hacia las extremidades, son “resortes”, balanceos continuos del cuerpo que combina entre pies y piernas, brazos, columna vertebral o cuerpo total.

Esta manera de implicar a toda la unidad del cuerpo en el movimiento partiendo de su centro y propagándose hacia las extremidades en forma de ondas, nos remite al concepto denominado “principio de totalidad” que Bode llevó a cabo en su método y dinámica corporal citado anteriormente. Bode aclara que “...los movimientos corporales deben semejarse a las ondas concéntricas que se producen en un sereno lago, al cual arrojamos una piedra. Las ondulaciones se suceden rítmicamente hasta morir besando la orilla” (Langlade, 1983, p.92).

Igualmente, parte de la influencia recibida en Taraborrelli acerca de las líneas y formas de la escultura del arte antiguo es trasladada en abstracción a su práctica en

originales ejercicios de balanceo-oscilación, siempre aludiendo verbalmente al origen de su inspiración. Un ejemplo:



F.25 Balanceo y oscilación. Discóbolo de Mirón y alumna en clase.

### *PESO - GRAVEDAD CORPORAL*

La fuerza de la gravedad está asociada al peso corporal e interviene en el equilibrio del cuerpo humano y en las actitudes y movimientos. El peso de los segmentos a su vez intervendrá directamente en el condicionamiento del esfuerzo muscular. Taraborrelli desplaza los cuerpos por el espacio utilizando sus energías a través de sus fuerzas kinéticas, les propone realizar acciones para ser ejecutadas a favor o en contra del peso y gravedad; por un lado, el intérprete origina *acciones pesadas-distendidas* cediendo a dicha fuerza y por otro lado *acciones livianas-dinámicas* que van en contra. Este principio de peso fue utilizado por Laban, Langlade recoge las palabras del maestro húngaro cuando dice:

Consideremos el movimiento fuerte y ligero, donde se produce el esfuerzo y el entrejuego elástico que existe entre los dos. Los factores de tiempo y peso dan la cualidad de la dinámica al movimiento y llevan a nuestra percepción el ritmo de la acción o frase (1986, p.77).

Decroux y posteriormente Barba, también trabajaron este concepto y sus contrapesos aunque enfocado hacia un juego de oposiciones que permitía amplificar el movimiento e intensificar las resistencias musculares desafiando la alteración del



equilibrio. Taraborrelli más cercano a Laban, utiliza el peso para el control de la intensidad muscular con respecto a la gravedad corporal y la transferencia del mismo para permitir que el alumnado adquiriera un mayor control de la energía, economía y precisión en la ejecución del movimiento.

En sus coreografías de estudio también observamos el principio de “caída y recuperación” desarrollado por Doris Humphrey y posteriormente por José Limón como una clara influencia en su trabajo. Este principio lo emplea como herramienta para que el intérprete adquiriera una mayor conciencia del trabajo de la gravedad en el cuerpo y a su vez, explore el impacto del peso en diferentes partes de su cuerpo al hacer un determinado movimiento.

#### *ANTAGONISMO - INTENSIDAD MUSCULAR*

Determinados movimientos en la práctica de entrenamiento de Taraborrelli son ejecutados con gran o mínima intensidad muscular, son *movimientos fuertes o suaves* que se producen por la relación entre una parte del cuerpo en movimiento con otra que ofrece resistencia o bien de la relación del cuerpo con el espacio. A mayor antagonismo mayor intensidad y viceversa. Estas conexiones despiertan estados de ánimo, imágenes y sensaciones en el intérprete potenciando su imaginación.

En el empleo de este concepto hemos de señalar la importancia que Taraborrelli otorga al *aire* por ser considerado un material más con el que trabajar y al que se le puede tocar, romper, acariciar, golpear, desplazar, traspasar...etc. La toma de conciencia del aire permite al intérprete ser consciente del espacio y de la relación que su cuerpo establece con él. Taraborrelli apunta: “cuando un actor se mueve, rompe el espacio y genera vibraciones, igual que un barco que surca el mar y genera olas” (Díaz de Quijano, 2012, en línea).

Esas vibraciones son consideradas por el maestro extensiones del movimiento que se prolongan imaginariamente por sendas espaciales. Este aprendizaje, importante para el intérprete, modifica considerablemente la forma en cómo ejecuta el movimiento en conexión con el espacio.

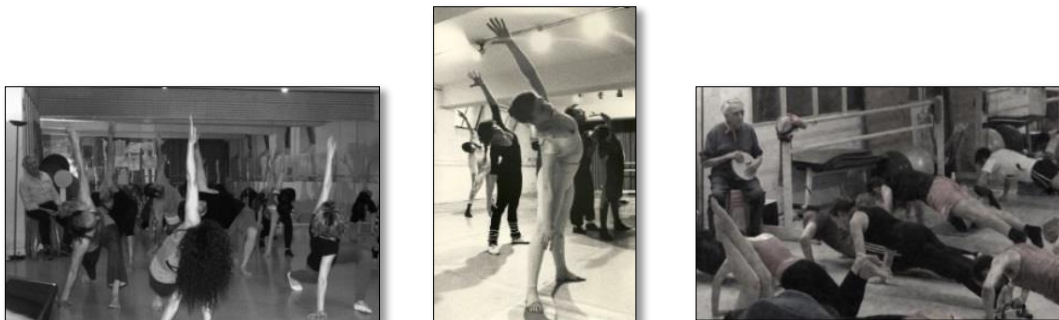
### *ESTIRAMIENTOS*

Los estiramientos son combinados con el movimiento proporcionando al intérprete una gran flexibilidad, tonicidad, elongación axial, descompresión vertebral, aumento del espacio interno y optimización del flujo energético a través de los meridianos.

Determinados ejercicios en la práctica de Taraborrelli combinan contracciones musculares dinámicas (concéntrica - excéntrica) y estáticas (isométricas), se realizan acciones de estabilidad y movilidad (una parte del cuerpo se mueve mientras el resto estabiliza), estiramientos específicos en oposición para lograr un mayor alargamiento de la musculatura, así como la combinación de posturas dinámicas con estáticas.

En su práctica incorpora los *contra-movimientos* definidos como “una oposición de fuerzas, de impulsos, de energías entre dos direcciones que se contraponen entre sí, lo que conlleva un grado de antagonismo elevado, acentuando y potenciando el gesto” (Ridocci, 2009, p.107), este mismo tipo de movimiento también fue uno de los utilizados por Delsarte en el desarrollo de su ley del movimiento armonioso.

Otro estiramientos realizados durante el desarrollo de sus clases provienen, según relata, de métodos afines como el yoga, stretching o principalmente del ballet.



F.26 Estiramientos. Taraborrelli con sus alumnos.

### *EL SISTEMA LOCOMOTOR*

El sistema locomotor engloba la biomecánica del movimiento, las locomociones más utilizadas en la práctica de Taraborrelli y en relación con el espacio son: saltos, giros, deslizamientos, el caminar y la marcha, con variaciones en ritmo, velocidad, duración, tonicidad y energía.

Los diferentes planos<sup>155</sup> (sagital, frontal y transversal), ejes de movimiento (vertical o frontal del plano horizontal, transversal del plano sagital y anteroposterior del plano frontal), simetrías y asimetrías, paralelismo, movimientos en abducción y aducción, rotaciones, circunducciones, participan en un juego de variadas combinaciones.

### *GESTO – MÁSCARA*

La anatomía y su morfo-fisiología son condiciones básicas para el desarrollo de la posibilidad de los gestos, los que nos definen y dotan de una estética determinada. Taraborrelli considera los gestos “palabras de movimiento con carga expresiva” y son utilizados en su práctica como recurso de comunicación corporal donde el intérprete a través de los diseños corporales cargados de intencionalidad, nos muestra parte de su ser interior.

<sup>155</sup> Ampliar información en CALAIS-GERMAIN, B, *Anatomía para el movimiento*. Tomo I, La Liebre de Marzo: Barcelona, 2006, pp. 8-10

Erika Fischer-Lichte en su libro *Semiótica del teatro* nos da una definición de signos mímicos:

Son signos que significan emociones del sujeto, se presentan evidentemente representados en el plano en el que se genera significado, el plano del sujeto. El plano de la intersubjetividad se toca también como expresión del sentimiento, representa a su vez un factor importante para la regulación de la comunicación y la interacción. (1999, p.69)

La mímica, por lo tanto, permite abrir la puerta hacia el interior del intérprete para dejar que exteriorice sentimientos y revele pensamientos que asociamos a determinadas actitudes humanas, de igual manera, manifiesta una idea o concepto a través de los ademanes.

En contraste con Lecoq que utilizaba como herramienta pedagógica la máscara material (neutra-expresivas) para ayudar al actor a concretar en lo esencial el movimiento y despojarlo de lo superfluo, Taraborrelli en su práctica opta por utilizar el rostro descubierto del intérprete como “máscara viviente”. Realiza un trabajo específico en donde el reconocimiento de los músculos faciales y su amplio abanico de expresiones son llevados a cabo a través de ejercicios de sensibilización, aislando, disociando y combinando sus posibilidades para enriquecer la gestualidad facial individual. El rostro y la mirada conforman la “máscara” capaz de enviar mensajes muy diversos, pero su trabajo en armonía con el resto del cuerpo y concebido como una unidad inseparable, permite canalizar la expresión de ambos (rostro-cuerpo) de una manera global.

Para el trabajo del rostro y de la máscara, Taraborrelli recoge información y se inspira en: el mundo del circo, en lo grotesco, en la iconografía gargólica, en las máscaras tradicionales del pasado, en héroes mitológicos y góticos, en el teatro de marionetas japonés Ningyo Johruri Bunraku, en los personajes de la commedia dell'arte junto a los

diseños de Donato Sartori, en el teatro experimental moderno de Schlemmer, en Mary Wigman, en la tradición carnavalesca, en el teatro del Noh y Kyogen, en las expresiones del rostro de Charles Le Brun, en los estudios de expresiones de Louis-Léopold Boilly, en los retratos de Da Vinci o en las pinturas negras de Goya, entre otros. De esta manera, el maestro potencia la imaginación y el trabajo del gesto-facial-corporal individual del intérprete. Además, le invitara explorar otros tipos de gesto como el estilizado, poético, simbólico, abstracto, cotidiano o neutro.



F.27 La máscara y el gesto: propiedad de Taraborrelli, Gásgolas (detalle) de Notre Dame y alumnos en clase.

## *EQUILIBRIO*

Taraborrelli incorpora las sensaciones de los conceptos de rotación, elongación y alineación en una totalidad integrada, eso va a permitir al alumnado reajustar las relaciones internas de una o más partes de su cuerpo mientras conserva una pose, se desplaza hacia distintas direcciones o gira potenciando la relación dual del equilibrio-desequilibrio.

Paralelamente al trabajo de equilibrio une el de *oposición*, dos principios pre-expresivos e influyentes entre sí y que nos remiten a Meyerhold, Barba y Lecoq en cuanto a que impregnan de dinamismo las acciones físicas y corporales del intérprete.

En la práctica de Taraborrelli existen ejercicios específicos que acompañan al trabajo del principio de equilibrio, incluye el uso de cadera (combinaciones de sus movimientos, inclinaciones, desplazamientos del centro de gravedad posibilitando alteraciones en el equilibrio, etc.) rodillas (por su importancia en los desplazamientos y

por sus capacidades de flexión y extensión) tobillos (para mantener la articulación óptima) y pies (por cumplir la función de mantener la estructura corporal y la acción de caminar, ejercicios de “punta y flex” para activar la flexión y extensión de los pies y dedos).

Según el maestro, el contacto de los pies con el suelo activa la conciencia de los *apoyos* y al igual que observamos en las esculturas de Degás, estos apoyos incrementan sentimientos de seguridad, soporte y firmeza.

En su *Sistema* pedagógico de entrenamiento también podemos observar aportes de la danza clásica, influencias de sus profesores F. Lensky, M. Graham y K. Taff. Las posiciones de piernas y brazos son el marco a través del cual fluyen determinados ejercicios. Las más utilizadas son: preparatorio, cinco posiciones básicas para piernas y pies, más algunas posiciones derivadas como pies juntos y en paralelo. Para brazos las cinco posiciones básicas. Ejercicios con plié-demipliés, relevés, attitudes, soupless, battements, tendús o saltos son también incluidos y combinados con el concepto de equilibrio.



F. 28 Equilibrio. Taraborrelli con sus alumnos.

### Elementos técnicos expresivos

#### *CALIDADES DE MOVIMIENTO*

El uso de las calidades de movimiento posibilita ampliar el vocabulario expresivo y funcional en el intérprete. Taraborrelli distingue las cuatro calidades desarrolladas por

Laban teniendo en cuenta la gravedad-resistencia corporal y la intensidad-esfuerzo muscular empleada, es decir, calidad *pesado y suave* (a favor de la gravedad y sin antagonismo muscular), *pesado y fuerte* (a favor de la gravedad y con antagonismo muscular), *liviano y fuerte* (en contra de la gravedad y con antagonismo muscular) y *liviano y suave* (en contra de la gravedad y sin antagonismo muscular, movimiento libre, sin sensación de peso).

Sin duda, “la parte expresiva del trabajo corporal es siempre una manifestación de calidad o calidades de movimiento” (Shinca, 2003, p.66) y para completar su valoración, Taraborrelli además de tener en cuenta el peso y el grado de tensión muscular, estima el fluir del movimiento (directo o flexible) y su desarrollo en el tiempo (súbito o sostenido). El uso de imágenes apoya el trabajo de las calidades que como mensajeras de sensaciones, emociones y sentimientos, dotan al movimiento de una cualidad expresiva para evitar que su ejecución sea puramente física.

#### *ACCIONES BÁSICAS de esfuerzo*

Las acciones básicas son importantes para los procesos expresivos del movimiento y están divididas en ocho: golpear, presionar, torcer, hendir, sacudir, flotar, deslizar y teclear<sup>156</sup>. Taraborrelli aborda estas acciones básicas de varias maneras: independientemente, en alternancia y combinándolas, bien sea en una parte del cuerpo o en el cuerpo total. No olvidemos que estas acciones básicas también se definen por las distintas interrelaciones entre los factores de intensidad, gravedad, tiempo, espacio y fluir como ya apuntó Laban. La diferencia entre la actividad básica y la calidad de movimiento es que la primera es la acción en sí, mientras que la segunda es la forma de definir dicha acción en el espacio.

---

<sup>156</sup>Aunque cada una de ellas tiene sus derivados, Laban en su libro *El dominio del movimiento* propone una serie de ejemplos que son interesantes revisar (2006, p.132).

## *MODOS DE MOVIMIENTO*

Taraborrelli experimenta diferentes modos de movimiento cuyas bases las encontramos desarrolladas en la expresión corporal, por ejemplo distingue; *movimientos articulados* en donde una o varias articulaciones se mueven en pequeños recorridos en el espacio y “chocan” con él. *Movimientos en sucesión o con recorrido* siendo aquellos que iniciados en una determinada parte del cuerpo ya sea pelvis, cintura escapular u otra parte por determinar, desarrollan un recorrido a través de las articulaciones y segmentos hacia la periferia. *Movimientos segmentados* donde solo se mueve un segmento quedando la articulación fija en el espacio y *movimientos ondulatorios* donde el recorrido de la energía de movimiento comienza en un punto y vuelve al mismo, reciclándose continuamente, generando un circuito cerrado de la energía<sup>157</sup>. Existen muchas posibilidades de combinar los modos de movimiento con las actividades básicas, Taraborrelli experimenta estas posibilidades mayormente en la creación de sus coreografías.

### *ABSTRACCIÓN Y SIMBOLIZACIÓN DEL MOVIMIENTO:*

El maestro recurre al concepto de abstracción cuando lejos de querer representar una idea, concepto o signo de manera concreta o evidente, tiene por objetivo crear un clima determinado o adjetivación. Dicha adjetivación adquiere una simbolización corporal ya que el cuerpo ha manifestado una transformación mediante el movimiento para comprender una nueva identidad.

En su práctica, el intérprete ejecuta las acciones propuestas mediante los elementos de esfuerzo que surgen de impulsos, deseos, estados de ánimo o pulsiones internas, y busca la esencia en el movimiento para adquirir un lenguaje expresivo

---

<sup>157</sup> Apuntes de la formación recibida en “Expresión corporal danza creativa” impartida por la escuela *Alfa-Institiut, movimiento y expresión*, Madrid, 2008.



diferente. La abstracción conlleva realizar gestos sugerentes, signos físicos donde la percepción en la forma produce sensaciones en sí mismas.

Este concepto lo recoge de la pintura y la danza, es un elemento esencial en su pedagogía y le permite sustituir el sentido figurativo por un lenguaje visual con significado propio.

## **VOZ**

El cuerpo como instrumento expresivo también tiene sonido. Según Michael McCallion, la voz es en sí misma un proceso de movimiento, una extensión del propio gesto, cuando hay algo realmente importante que decir siempre existe una base gestual que comparte la intención comunicativa y emocional con todo el conjunto de la persona (1989, p.247). Taraborrelli sin realizar un trabajo profundo y detallado o de ejercitación mecánica, aborda el trabajo vocal en consonancia con el corporal como recurso interno del intérprete pues considera de suma importancia que el cuerpo y la voz han de estar libres para poder expresar el ser del personaje.

El uso de la voz como parte regular del entrenamiento genera en el interior del cuerpo del alumnado una onda vibratoria que al propagarse durante la emisión del sonido afecta a diferentes tejidos y cavidades o resonadores. A su vez, ayuda a desbloquear y distender las tensiones que puedan coexistir en su cuerpo, liberando al diafragma para que la respiración sea fluida y relajando la musculatura en relación a la cabeza, cuello y espalda, el uso insistente en la correcta postura corporal facilita su correcta expresión vocal.

Taraborrelli reclama un cuerpo sonoro como recurso para evocar la gestualidad y el movimiento, por eso en su práctica utiliza recursos de expresión vocal<sup>158</sup> como por ejemplo; las *entonaciones* con sus registros agudo, medio, grave y sus posibles inflexiones, la *dinámica* variando las intensidades de volumen pianísimo-murmullo (susurros, zumbidos del cuerpo, etc.) medioforte (volumen medio), fortísimo (plena voz) y el *ritmo* jugando con velocidades que oscilan entre lento, normal y rápido. Además, presta gran atención al trabajo de las pausas y la escucha activa, aspectos importantísimos que según afirma, sirven para cargar de matices y de realidad la interpretación de los personajes.

La *fonación* de la voz es el resultado del uso que hace el alumnado de la altura, intensidad y timbre, por ello el uso correcto del proceso respiratorio es de suma importancia, inhalación-exhalación con apoyos de aire y sostén, facilitan la conciencia del instrumento corporal-vocal.

Por otro lado, el *habla* es un proceso que conlleva un uso de energía determinado y su claridad, depende de cómo esa energía, que involucra a todo el cuerpo, es utilizada. El maestro otorga una gran importancia a la palabra y a su intencionalidad, hace un uso cuidadoso de ellas y las valora, reitera que el intérprete es el soporte físico de la palabra. En las situaciones y contextos que propone Taraborrelli en el desarrollo de su práctica, el intérprete debe desentrañar las intenciones ocultas que provienen de las palabras, cuestionarse la importancia del ¿por qué se dicen? y ¿para qué se dicen? más que el ¿qué se dice?

---

<sup>158</sup> Según Taraborrelli estos recursos son herramientas que pueden ayudar y motivar al intérprete además de servirle para la creación de sus personajes. Considera que el cuerpo es un instrumento sonoro y que es importantísimo cantar, gritar, sacar fuera la voz y hacerla sonar. Por eso en sus clases, una vez que el cuerpo está libre ejecuta ejercicios para “toda esa fábrica sonora que tiene el cuerpo”.

La vocalización, que estimula y coordina los músculos y la respiración produciendo una voz correcta, es trabajada con Taraborrelli a través de la alternancia de vocales y consonantes, de trabalenguas, palabras inventadas, exclamaciones o sonidos (de agua, lluvia, viento, grillos, pájaros...) pero también, a través de pequeños textos y estribillos cantados en coordinación con el cuerpo y la percusión sin que se pierda su resonancia. Recursos que en definitiva crean espacios lúdicos de representaciones imaginadas.

El juego es un ingrediente clave a la hora de establecer una conexión entre el cuerpo (movimiento) y la voz (sonido). Taraborrelli en sus calentamientos en clase permite que la imaginación trabaje sobre el cuerpo y a través de éste con la voz, las imágenes evocadas permiten que la emisión del sonido amplíe a su vez la conciencia corporal en el alumnado, lo que lleva a afirmar que la voz y su vibración es un estímulo para el movimiento y viceversa. Señala:

Es importante cambiar la idea de que la caja de la voz no va con el cuerpo...en clase, me encuentro muchas veces trabajando con la voz y el sonido porque me interesa mucho la idea de qué forma tiene el sonido y si el color tiene sonido y el sonido color. Se puede jugar con estas ideas y con tu propio instrumento, tu voz. (Mediavilla, 2011)

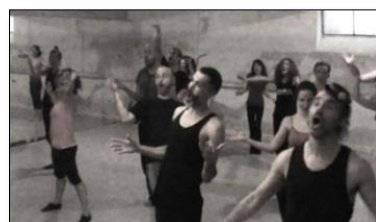
Esta concepción de trabajo en la que Taraborrelli establece una relación entre tres aspectos fundamentales como son el movimiento armonioso del cuerpo (con conciencia de las sensaciones musculares) la voz (expresando a través de la palabra el interior del ser humano o estados anímicos) y el ritmo-musical con su manifestación en el espacio, muestra una clara conexión con el concepto de la euritmia creado por Dalcroze<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) fue un compositor, músico y educador musical. Creó el método de la euritmia para experimentar la música a través del movimiento. Ver LANGLADE, A. y de LANGLADE, R. op. cit. pp. 58-72.

De igual manera, Taraborrelli realiza otro planteamiento que es el de otorgar sonido a cada parte del cuerpo para ser expresado a través del movimiento. Este procedimiento nos remite a su maestro José Limón y a su aporte del concepto cuerpo-orquesta.

Como recurso pedagógico y siendo eco de influencia de la música india, el maestro también emplea su voz acompañando la base de percusión rítmica como sello de identidad y lo realiza para efectuar marcaciones, sonidos, ritmos variados, acentuaciones, aceleraciones...etc. sumando estímulos al trabajo corporal que va realizando el alumnado.



F.29 La voz. Taraborrelli trabajando movimiento, ritmo y voz con sus alumnos.

## EMOCIÓN

La formación del actor está encaminada principalmente a capacitarle para dar respuestas emocionales ante los diferentes acontecimientos que tenga que vivir su personaje (Alonso de Santos, 2007, p.370). Según Taraborrelli, cada proyección física o movimiento intencionado que el cuerpo realiza conlleva una emoción, conocerlas y saber cómo proyectarlas ayuda a que la interpretación de los personajes en escena sea apreciada en su totalidad.

Fina Tomás en su artículo *Danza e interpretación dramática* (Garre y Pascual, 2009, p.123) pone en boca del coreógrafo Kurt Joos que solo la emoción profunda debe modelar los movimientos del cuerpo. En la práctica de entrenamiento de Taraborrelli, las vibraciones anímicas están siempre presentes y son estimuladas a través de la palabra, el

sonido, la música, el ritmo, las sensaciones, las imágenes, la variación en las intensidades musculares, etc. herramientas que permiten, al cuerpo-instrumento sensible y receptivo del alumnado, exteriorizar las emociones a través del movimiento.



F.30 La emoción. Taraborrelli con sus alumnos.

Las clases de Taraborrelli ayudan a minimizar el desasosiego que en ocasiones el mundo del arte impone, para el intérprete suponen una limpieza de alma, una catarsis<sup>160</sup> emocional donde el cuerpo queda libre y más abierto para recibir los personajes.

En la reseña de la revista Actores titulada *decir ARNOLD es decir muchas cosas...* la articulista señala que “Arnold ofrece mucho más que una clase de danza (...) Uno no sale de una clase de Arnold igual que entra. Este hombre tiene el poder de modificar el estado de ánimo”.

## **PLÁSTICA RÍTMICA**

El cuerpo para Taraborrelli es considerado texto, pincel, color, escritura, volumen, luz, arquitectura, geometría, elementos que parecen ir conformando toda una *gramática pictórica del cuerpo* en relación con el espacio y con unos tempos determinados.

---

<sup>160</sup> Según Aristoteles, la catarsis empleada en las artes tiene un efecto sobre nuestro bienestar. Las clases de Taraborrelli, en cierta medida, poseen una función metafísica, su práctica sana, alivia y ayuda a lograr la desaparición o mejora de la aflicción. El maestro comprende con exactitud que el ser humano tiene una parte que es irracional, incontrolable, en sus clases consigue que suceda catarsis colectivas.

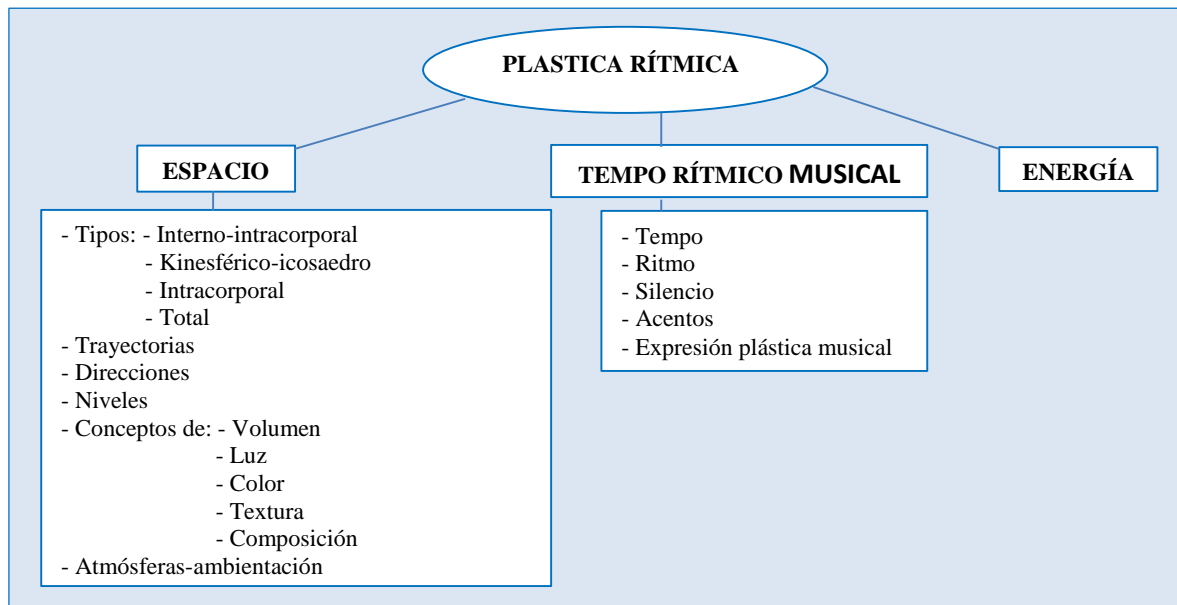


Diagrama 11. Elementos integradores del principio Plástica rítmica: espacio, tiempo rítmico musical y energía.

Diferenciamos tres áreas significativas:

## ESPACIO

La capacidad de Taraborrelli para diseñar espacios le convierte en un pintor del movimiento donde el cuerpo pasa a ser un elemento de formalidad espacial. Concibe el espacio como un lienzo en blanco a través del cual deja entrever sus conocimientos plásticos, desarrollando su faceta de pintor desplaza, cual trazos imaginarios, los cuerpos en combinación con las propiedades de profundidad, planos, alturas, líneas, curvas, huecos, volúmenes, direcciones, focos, etc. con el objetivo de que el espacio adquiriera una especial significación corpo-pictórico-expresiva. Recogemos sus palabras:

Para mí, las formas y el espacio hacen ruidos, y los ruidos hacen formas y espacios. Así, en un trabajo coreográfico, visualmente, el lienzo es el espacio y el material la gente. Pones a una persona en un sitio vacío y ya tienes un problema, porque has roto el espacio, y si levantas un brazo ya tienes el espacio más roto, y más problemas que ir solucionando. (Ceriani, 1988, p.136-137)

En la composición y desarrollo de sus coreografías, los intérpretes se convierten en pinceles y el maestro los ubica en el espacio bajo unas propuestas formales, conceptuales y de interacción rítmica.

Además, Taraborrelli se convierte en un poeta del movimiento porque facilita al alumnado, a través de la ejecución de los movimientos diseñados, la vía que da forma al amplio abanico de sentimientos, ideas, emociones y pensamientos que posee.

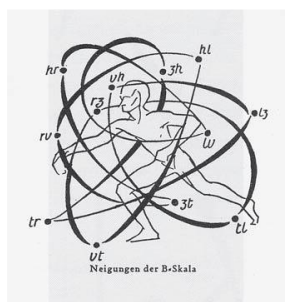
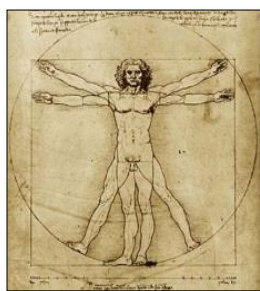
Lo importante en su práctica de entrenamiento es sentir el cuerpo ligado al espacio, la espacialidad al cuerpo, tomar conciencia de cómo el cuerpo a su vez es generador de espacios y de cómo el cuerpo se mueve en él y con él, abriéndolo, rompiéndolo, participando de su existencia para enriquecer la calidad de los movimientos y creando nuevas estructuras con fines expresivos.

Hemos apuntado anteriormente que Taraborrelli reconoce que un mínimo gesto o movimiento ya modifica el espacio, por eso cree conveniente que el alumnado tome conciencia de él pues su movimiento es el que le otorga vida al espacio.

Su práctica permite que el intérprete sea consciente de los espacios del propio cuerpo, del cuerpo en relación con el espacio y con el otro, de la relación entre un cuerpo con el grupo, de los cuerpos del grupo y entre posibles grupos. Ya mencionamos que para Taraborrelli el espacio es tridimensional, en este apartado señalamos los tipos de espacio utilizados por el intérprete en su práctica:

1. *Espacio interno-intracorporal*: es el espacio que ocupa el cuerpo limitado por la piel, es el espacio que sentimos en el cuerpo que habitamos a través de los sentidos interoceptivos y propioceptivos. La conciencia de este espacio a través del movimiento facilita tomar conciencia de los espacios creados entre las articulaciones, huesos y músculos, de las vísceras, etc.

2. *Espacio kinesférico e icosaedro*: siendo el espacio individual que abarca nuestro cuerpo hasta el límite de su movimiento sin desplazamiento, un espacio esférico imaginado que circunda nuestro cuerpo y en donde se ejecutan movimientos centrípetos y centrífugos, amplios y pequeños, pasajes de movimiento y oposiciones, cambios de orientación, direcciones...etc. es un espacio que marca la personalidad en lo físico, social y emocional, un espacio donde el alumnado-intérprete desarrolla su trabajo creativo.



F.31 Espacio kinesférico. El hombre de Vitruvio-1490, Trazos de movimiento-Rudolf V. Laban, Alumno en clase.

Este concepto de espacio, lo vemos reflejado en el *Canon de las proporciones humanas* y de igual manera, es uno de los grandes aportes que nos dejó Laban en relación con el movimiento. Taraborrelli lo aborda desde la movilidad de las diferentes partes del cuerpo y su máxima amplitud, desde la densidad que este adquiere según el antagonismo dado al movimiento, desde el volumen que genera el movimiento y desde la estructuración del espacio en el que se desarrolla el movimiento a través de direcciones, trayectorias, ejes y planos.

Así mismo, Taraborrelli hace hincapié, con la intención de aumentar la conciencia del esquema corporal en el alumnado, de los espacios existentes que creamos en el cuerpo en posición neutral (de pie y alineado el cuerpo en eje) y de los que se forman cuando el cuerpo realiza pausas o detenciones de movimiento repentinas, inesperadas o mantenidas.



3. *Espacio intercorporal*: es el espacio que existe entre una o más personas, es el paso que origina el principio estético de “descentralización”<sup>161</sup> creado por Alvin Nikolais y que Taraborrelli utiliza para crear y enfatizar un ambiente donde la acción colectiva de los cuerpos le permite investigar las propiedades del espacio físico, sus diseños, planteamientos formales y conceptuales, así como los principios del movimiento.

4. *Espacio total*: espacio donde uno puede proyectar su movimiento sin límites corporales, estará limitado por la dimensión espacial de la sala de trabajo. La base de su estructuración vendrá dada por los diferentes tipos de trayectorias, rectas, curvas y combinadas, que a través del desplazamiento kinesférico darán lugar al encuentro con los otros y a la comunicación.

Ya aludimos en el capítulo anterior que Taraborrelli, al igual que Cunningham, utiliza el espacio en su totalidad pues defiende la idea de que aunque el centro del espacio es donde recae la mayor fuerza expresiva, las esquinas que delimitan el contorno espacial también son importantes porque poseen un discurso expresivo propio.



F.32 Espacio total. Taraborrelli con sus alumnos.

## TRAYECTORIAS

Las trayectorias son dibujadas por el cuerpo del alumnado en sus desplazamientos por el espacio y tienen en su recorrido o acción un punto de inicio y otro de final.

---

<sup>161</sup> Concepto que consiste en despersonalizar a los bailarines para fundirles en el ambiente total de la obra, se convierten así en un elemento teatral añadido a los demás componentes de la escena, escenografía, vestuario...etc. comunicando un significado abstracto.

Taraborrelli considera las trayectorias líneas de tensión y establece una similitud con los “brochazos” ejecutados sobre un lienzo, en cuanto que en ambos casos, se mantiene en la acción una determinada intensidad muscular y un tiempo concreto. Analogías que establece por ejemplo con determinadas pinturas de Franz Kline o Willem de Kooning.

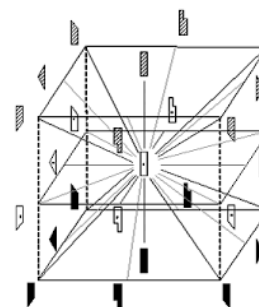
En su práctica, el cuerpo desde su centro energético combina varios tipos de trayectorias; rectas-directas (movimiento unidireccional), flexibles-indirectas (movimientos curvos y circulares) y mixtas (combinando ambos tipos de trayectorias).

### *DIRECCIONES*

En el campo de la danza, Agrippina Vaganova, Vladimir Stepanov y Enrico Cecchetti fueron inicialmente quienes aportaron diseños de las *orientaciones* del cuerpo en el espacio sin desplazamiento. Sus contribuciones fueron consideradas incompletas por estar ceñidas al espacio escénico, ser definidas en relación a la ubicación del público y estar relacionadas directamente a la danza clásica académica.

Con la llegada de Laban se completa este concepto gracias al diseño de su cubo de seis direcciones dimensionales (espacial vertical arriba-abajo, horizontal derecha-izquierda y anteroposterior delante-detrás), ocho direcciones diagonales que correspondería a las ocho esquinas del cubo y doce direcciones diametrales correspondientes a cada uno de los puntos centrales de cada una de las aristas del cubo.

Este concepto también utilizado por Taraborrelli permite al intérprete identificar y combinar las veintisiete posibles direcciones partiendo del punto central, dependiendo de cómo se utilicen estas direcciones así será la carga expresiva adquirida por el movimiento.



F.33 Direcciones. Alumnos en clase. Laban, Choreutics.

## NIVELES

En la práctica de Taraborrelli son utilizados los tres niveles corpo-espaciales: bajo, medio y alto. El nivel *alto* es la máxima altura a la que se puede llegar, permite estar de pie y dar saltos. El nivel *medio* conlleva apoyar las rodillas en el suelo o mantener las piernas flexionadas de pie ejecutando determinados movimientos. El nivel *bajo* es considerado fuente de energía, instrumento con sonido y vibraciones, trabajar con y sobre él como una herramienta más a utilizar sirve para conocer, entender y dominar las posibilidades que brinda en armonía con el espacio total.

El *suelo* adquiere una gran importancia para Taraborrelli y lo considera un espacio más que potencia el trabajo corporal y expresivo en el intérprete, comenta:

El suelo es el mejor enchufe y concretamente para un actor. Toda la información está ahí y la gente no tiene ningún respeto por el suelo y sin el suelo no se puede hacer nada. ¡Vamos! Su mejor amigo es el suelo” (Arribas, 2014, p.515).



F.34 Niveles. Alumnos en clase de Taraborrelli.

## CONCEPTO DE VOLUMEN

Si entendemos que el cuerpo es un material modelable, el volumen son las *formas* (alargadas, anchas, redondas, angulosas y retorcidas) que el cuerpo, bien estático o en movimiento, adquiere. Taraborrelli alude, entre otros, a Moore, Archipenko o Lipchitz como estímulo y relaciona los tipos de formas antes citados entre sí creando el concepto de volumen, induciendo al intérprete a modelar su cuerpo en las tres dimensiones (altura, anchura y profundidad), cargando el espacio tridimensional de significación expresiva.

La figura que el cuerpo adquiere en el espacio interrelaciona volumen y calidad determinando lo que se denomina *diseños corporales*, es decir, formas dibujadas por el cuerpo en relación con el espacio, creando huecos, dibujando líneas y que son motivadas por una intención, “la forma es pues la expresión del contenido interno” (Kandinski, 2012, p.58).

Cuando Taraborrelli diseña el espacio con las formas de los cuerpos, un gran dominio de la geometría espacial, con significados expresivos y sugerentes, es puesta a merced del trabajo conjunto.

La conciencia del concepto de volumen corporal y de las formas que el cuerpo toma en el espacio está en estrecha relación con la “cualidad psico-física de forma” defendida por M. Chejov y referida a que cuanto más apreciación de sus formas corporales tenga el intérprete, mayor plasticidad podrá dotar al movimiento y mayor receptividad tendrá su cuerpo.

Por otro lado, señalar que el alumnado que se ha ejercitado de manera constante en el *Sistema* pedagógico de entrenamiento propuesto por Taraborrelli ha visto progresivamente “esculpido” su cuerpo y modificada su morfología. Esta capacidad para esculpir personalmente uno su materia viva a través de la práctica constante, nos recuerda

al método de François Méziers y su labor de “antropoescultora”, en el sentido de que lejos de conformar el cuerpo perfecto acorde a la escultura griega del periodo clásico, el alumnado en su práctica constante es el escultor que reestructura su cuerpo y modifica el volumen de sus músculos adquiriendo salud y belleza.

### *CONCEPTO DE LUZ*

Este concepto es entendido como foco de atención e iluminación del propio cuerpo del intérprete, de alguna de sus partes y de la ubicación del cuerpo en un espacio determinado. Esta idea depende de las características físicas de los personajes que se quieran resaltar e incluso de su carácter, son focos de atención e iluminación que serán definidos por el intérprete, *focos* que como bien afirmaban Stanislavski o Chéjov son también pulsos de energía, puntos de arranque o centros desde donde se inician los movimientos.

En otras ocasiones, Taraborrelli asocia los conceptos de luz y sombra con gestos o actitudes corporales abiertas y/o cerradas, claroscuros en formas corporales imprecisas o en relación con su ubicación en un espacio. La luz, como concepto imaginativo, es la que recorre el cuerpo del intérprete describiendo la emoción, cuerpo que en ocasiones es luz y el escenario su sombra. Taraborrelli añade:

Yo hablo mucho de iluminación en mis clases porque pienso que lo que también tiene que iluminar la escena es el actor y por eso trabajamos con esa idea de luces en la palabra, el sonido y el movimiento del cuerpo. (Arribas, 2014, p.525)

Un foco de luz y atención importante que considera Taraborrelli es el situado en el plexo solar ya que permite imprimir equilibrio, apertura física y emocional, belleza y presencia al cuerpo. Este foco está estrechamente relacionado con la idea de “centro

solar” definido por Ellén Foster<sup>162</sup> por ser una zona del cuerpo considerada fuente de movimiento y sede de las emociones.

La utilización de los focos de atención en el cuerpo durante el desarrollo de los ejercicios y las coreografías de estudio son una clara influencia de su faceta pictórica. Para el primer caso, Taraborrelli parte de la idea de que los focos pueden ser ubicados en una o distintas partes del cuerpo pero siempre el resto de las zonas corporales han de adecuarse a la significación del foco principal para dotar de sentido coherente a la composición del diseño corporal. En algunas ocasiones y para composiciones coreográficas, el maestro ha utilizado focos asignados a uno o varios cuerpos, mientras que el resto de los cuerpos debían apoyar su significación con sus diseños en el espacio.

### *CONCEPTO DE COLOR*

Para Taraborrelli, al igual que para los pintores flamencos, el color tiene significados simbólicos y significados implícitos que van asociados a estados de ánimo y emociones, además de ser una inspiración para el desarrollo de la imaginación creativa.

En su práctica por ejemplo, establece analogías entre el color y el adjetivo al que se le asocia (frío, cálido, relajante, etc.) con la forma y figura expresiva que crea el cuerpo del intérprete. Esa forma que puede ser una pose y actitud o una manera de moverse y caminar, a su vez desvela tras el color imaginado, el posible carácter de un personaje ficticio y la emoción de los pliegues de su alma.

Ya apuntamos que para Taraborrelli el color tiene sonido y el sonido tiene forma y viceversa, de ahí también que en su práctica los colores se asemejen a sonidos (trabajo vocal) y sean visualizados como materia viva (forma) que se traslada al cuerpo

---

<sup>162</sup> Pianista francesa que creó un método cuya principal característica de estudio e investigación reside en la importancia primordial que le concede al plexo solar como fuente de movimiento y emoción.

(movimiento interno) como música. El maestro apunta: “el cuerpo es un instrumento que puedes tocarlo, en él también está la voz y por ella surge todo lo que llevamos dentro. Me gusta trabajar con el cuerpo, desarrollar sus facultades expresivas” (Zapater, 1983, p.16).

### *CONCEPTO DE TEXTURAS*

Según Taraborrelli, el movimiento de los cuerpos en el espacio puede adquirir diferentes texturas, y su trabajo específico, ser un medio para potenciar la expresividad. El modo con el que “teje”, mezcla y combina los cuerpos en el espacio da lugar a unas texturas visuales interpretadas como representaciones geométricas donde los cuerpos, con su volumen variable, se transforman en formas-figuras llenas de significado. La textura es por lo tanto la forma-volumen de los cuerpos plasmada en el espacio-lienzo.

Pero también como la textura está vinculada al campo de lo táctil, Taraborrelli utiliza como recurso didáctico texturas naturales inspiradas en la naturaleza (corteza de los árboles, piedras, hojas, tierra, pétalos...) y texturas artificiales (el terciopelo, arpillera, madera, lija...) con el fin de que el intérprete pueda trasladarlas al trabajo corporal y a su interpretación de personajes en escena logrando una mayor expresividad repleta de matices.

### *CONCEPTO DE COMPOSICIÓN*

Como Taraborrelli concibe el espacio como un lienzo, bajo su imperiosa necesidad de otorgarle al movimiento un carácter dinámico y consciente, pinta con los cuerpos espirales, arcos, serpentinadas, ondulaciones, el círculo y sus variantes (desplazándose sobre él, entrando y saliendo en él, concéntricos, interpuestos, en ocho...etc.) rectas, curvas o diagonales, diseños espaciales en los que combina formas, en consonancia o disonancia, abstractas o geométricas, rítmicas, etc. en definitiva,

trazados geométricos que impregnados de sentimiento configuran espacios de gran dinamismo y nos remiten a las abstracciones de Kandinsky.

El concepto de composición es puesto en práctica por Taraborrelli en su actividad docente, ha realizado composiciones coreográficas grupales, con o sin interacción entre el alumnado y siempre respetando el lenguaje corporal y los gestos de cada intérprete como signo de singularidad y distintivo de personalidad.

Aproximadamente componía una coreografía cada mes durante el curso anual y lejos de pretender que el intérprete realizase movimientos virtuosos o grandes piruetas, el maestro diseñaba partituras de movimiento, pasos encadenados, pequeños alfabetos gestuales, para que cada intérprete, bajo estructuras determinadas, desarrollase progresivamente su propia danza (dependiendo de sus capacidades, necesidades y limitaciones) aunando, como hacían los creadores de la danza moderna, los movimientos en el espacio de manera orgánica, potenciando a su vez la expresividad libre y fluida en relación con el imaginario y la acción dramática.

Taraborrelli ha compuesto coreografías variadas en temática y estilo como trabajo de aula; danzas primitivas, indias, abstractas, narrativas, de carácter, contemporáneas, con ecos de la danza jazz, de la danza moderna, del cabaret, music-hall, etc., todas ellas planteadas como *experiencias teatrales*<sup>163</sup>, término que implementa en su práctica pedagógica. De hecho, en la entrevista *Las experiencias teatrales de Arnold Taraborrelli en la Academia The Ballet Studio*, el maestro alude: “realizamos una experiencia teatral

---

<sup>163</sup> Taraborrelli denomina parte de su trabajo experiencias teatrales, son historias donde prima la emoción, el sentimiento, las situaciones de la vida cotidiana y la imaginación. “porque somos teatrales y vivimos un mundo que es teatral. Somos actores y tenemos un instrumento, el cuerpo, al que debemos cuidar (APAT).



terapéutica ya que lo que pretendo es que todos aprendan a conocer su cuerpo (...) Es una experiencia muy positiva el que cada uno aporta lo que en ese momento siente” (APAT).

Dichas experiencias teatrales son pedagógicas, artísticas y sensorialmente únicas, en muchas ocasiones, se nutren de la vida cotidiana siendo esta transformada y adaptada a otros contextos, es decir, que lo cotidiano se convierte en un teatro de la experiencia, el maestro explica al respecto:

La belleza de lo cotidiano se nos escapa, fíjate por ejemplo en la ceremonia del comer. Todo el festival de movimientos que produce se ha perdido en la inconsciencia. El modo de partir el pan, la forma de coger el cuchillo, la manera de servir el vino...es una maravilla si se sabe observar. Y quien dice el hecho de comer dice también el hecho de lavar la ropa, de afeitarse, de vivir. En las clases, recupero lo cotidiano para darle el valor que tiene. (APAT)

De igual manera, Taraborrelli fusiona la danza-teatro desde su visión pictórica en estas composiciones, el potencial comunicativo que encierran es sustentado por su motivación, ya que de antemano, el maestro elabora sus razones internas y personales, orgánicas y coherentes, para saber qué decir, contar o expresar. Los esquemas de movimientos son bocetos, depurados y analizados, que llevados a la práctica ponen en juego la experimentación, la creatividad del intérprete y componen una plástica animada al servicio del espacio con nociones de cuadro bien compuesto, con presencia del marco-ventana, en definitiva, sus composiciones son oleos en un intento de arte global.

### *ATMÓSFERAS - AMBIENTACIÓN*

En relación a estos dos conceptos nuestro maestro aclara: “intento marcar los ejercicios transportando al alumno por paisajes que puedan recorrer geografías de fábula,

caminos con diferentes relieves, proponiendo texturas... y sobre todo el tacto (...) texturas de distintos materiales...” (Arribas, 2014, pp.515-516).

Taraborrelli es un mago para crear ambientes y atmósferas, propicia que el alumnado las integre, las amplíe y enriquezca con sus recursos expresivos. Según nos comenta, distingue entre atmósferas generales (un jardín, escenario, calle, bosque...etc.) y atmósferas personales (pertenecientes al universo imaginario del propio alumnado), estas últimas estimulan al intérprete a descubrir lo que atesora dentro de sí.

Por otro lado, como Taraborrelli es consciente de la influencia que ejerce la atmósfera en el estado psicofísico del intérprete motivando sus estados anímicos y sentimientos, intenta que el intérprete mantenga despierta su percepción en los ambientes que recrea en el aula, describe múltiples elementos implicados como la iluminación, el espacio, la temperatura, los objetos presentes, aromas y sonidos, la música, el aire del tiempo así como aspectos históricos o algún otro elemento externo.

Señalamos que para Taraborrelli la primera influencia notable en estos conceptos fueron los bailarines Bamby Lynn and Rod Alexander. Con respecto a sus propuestas de creación de ambientes comenta:

Por ejemplo, si estamos intentando crear el ambiente de los años 20, hablamos de la historia de los musicales de los años 20 y 30. Aprendemos bailes de la época utilizando trabajos de esos años, trajes, gestos, maneras de hablar o cantar. O, quizá, un mes hablamos del ambiente de los trabajos de García Lorca. Entonces investigamos en los bailes, y la música española, en las texturas de la vida de pueblo, desde la tierra, la madera y avanzando desde otras cosas encontramos ideas para trabajar. (Mediavilla, 1994, p.19)

## TEMPO – RÍTMICO MUSICAL

La exploración con el ritmo ocupa un lugar fundamental en el trabajo de Taraborrelli por ser soporte del movimiento y base para su interpretación. Influenciado por Katherine Dunham con su tambor y Pearl Primus con sus danzas afro-americanas, encontramos resonancias evidentes de la tendencia expresionista de Rudolf V. Laban y Mary Wigman, de la rítmica Delcroziana e Isadora Duncan, sin olvidarnos que anteriormente los precursores de los “sistemas rítmicos” fueron Jean Georges Noverre y François Delsarte.

La comprensión del ritmo y el tempo así como su interrelación son para el alumnado claves de acceso al movimiento corporal, su trabajo está enfocado tanto a nivel individual como colectivo.

El *TEMPO* referido a la velocidad con la que se desarrolla una secuencia de movimiento, es el latido interno del movimiento y engloba gamas de matices intermedios, es reflejo del estado de ánimo de uno mismo. Según apunta Edgar Willens; “cuando hablamos de tempo no debemos pensar en el que pueda marcar un metrónomo sino en el viviente “metrónomo interior”, el cual, dependerá del estado de ánimo que regula y domina la continuidad del devenir musical” (1964).

El *RITMO* es manifestado en lo sonoro y en lo cinético. En el movimiento, el ritmo es generado por un juego de acciones y reacciones, de liberación y condensación de energía, de reposos e impulsos, que propagan la energía y generan recorridos y secuencias en las distintas partes del cuerpo, en ocasiones, manifiestan aspectos de la naturaleza como el ritmo del mar o el movimiento de las hojas de los árboles. La repetición de determinados impulsos ordenados en un tiempo da lugar a ritmos binarios, terciarios, cuaternarios, de amalgama, simples y compuestos.

Si Dalcroze apuntaba que el cuerpo es el instrumento musical por excelencia, Taraborrelli también realiza un estudio activo y creativo del ritmo corporal y musical, y a través de los ritmos marcados con su pandereta y su voz, consigue que el intérprete libere su cuerpo y espíritu. Por un lado, combina ritmos métricos de compases regulares que permiten estructurar el movimiento precisando su ejecución y economizando esfuerzos y por otro lado, realiza ritmos libres, espontáneos, alternados con momentos percutidos donde el tempo es intrínseco al movimiento, manera que nos remite a los utilizados a gran escala por Alvin Nikolais o Pina Bausch.

En ambas marcaciones rítmicas, Taraborrelli hace sentir y bailar el ritmo en sus fracciones más ínfimas por todo el cuerpo, varía la intensidad (sonidos débil-fuertes), el tono (sonidos agudos-graves), la duración (más o menos prolongada, sostenido-súbito) el timbre (utilizando su voz como el material que emite el sonido), realiza silencios y acentuaciones, el movimiento corporal se mimetiza con el ritmo<sup>164</sup>.

La melódica está presente cuando liga movimientos sin interrupción entre uno y otro en algunos de sus ejercicios prácticos. Las figuras rítmicas más utilizadas son la redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea y anacrusa.

Este trabajo rítmico-corporal conlleva una exploración y conciencia del cuerpo en relación a determinados aspectos temporales, en ocasiones, además el cuerpo se convierte en instrumento de percusión, Taraborrelli apunta: “el cuerpo es el instrumento de comunicación más rico que tenemos y yo quiero que todos nos lleguemos a enamorar cada uno del nuestro” (APAT). Allí donde hay vida también hay acción, donde hay acción también hay movimiento, pero allí donde hay movimiento también hay tempo y donde hay tempo también hay ritmo (Ósipovna, 2000, p.183).

---

<sup>164</sup> En Taraborrelli la pandereta se ha convertido en su sello de identidad, a través de ella y con su voz genera multitud de ritmos diferentes que consiguen que cada clase sea distinta.

En el transcurso de sus clases, el alumnado desarrolla su musicalidad corporal intrínseca, el *ritmo interno* se adapta a los estímulos sonoros percibidos así como a los variados ritmos propuestos por músicas, piezas sonoras y composiciones musicales ya grabadas. Igualmente, Taraborrelli incluye en su concepción del movimiento otros tipos de ritmo como los propios del cuerpo; latidos cardiacos y respiración o externos como el ritmo de alternancia entre el día y la noche.

La improvisación rítmica-aleatoria, que es ocasiones es intencionada, involucra al intérprete con todo su ser para adentrarse en un proceso rítmico común moldeando la capacidad creadora del grupo, orquestando los movimientos. Sin duda, la adaptación del movimiento al tiempo se integra espontáneamente en los movimientos pero una vez que el alumnado ha adquirido un dominio corporal coherente.



F.35 Tempo rítmico-musical. Taraborrelli con sus alumnos.

El ritmo, para Taraborrelli, es un ingrediente de configuración del cuerpo en la escena, clave en la utilización del texto dramático y esencial para el desarrollo de una obra. Afirma que tan solo tenemos que observar la vida para percibir que todo es ritmo, a través de una escucha activa podemos ser conscientes de los diferentes patrones de ritmo y trasportarlos al movimiento corporal acompañándolos de música o sin ella.

## EL SILENCIO

El silencio es un componente indispensable para el intérprete en lo verbal y en lo gestual. Taraborrelli considera importantísimo este concepto porque cree que en el

silencio queda reflejada la carga expresiva del movimiento recorriendo el cuerpo y proyectándose hacia el exterior. Según Pavis:

Las pausas contribuyen al establecimiento del ritmo, estructuran, tonifican y miman la enunciación del actor y de la puesta en escena. Están más o menos motivadas por la situación psicológica, pueden ser rupturas voluntarias o involuntarias para aumentar la tensión, preparar un efecto o instalar un vacío donde la reflexión y la desilusión puedan hundirse fácilmente. (1998, pp.420-421)

El silencio en el movimiento es para Taraborrelli una pausa e inmovilidad dinámica “Delcroziana” que nos deja expectantes, sin abandonarnos a la relajación, son posturas aparentemente estáticas, en actitud de escucha y que mantienen la continuidad de un tempo interno. Esa quietud corporal considerada silencio es así mismo tensión muscular, fuerza dinámica donde existen micro-movimientos constantes percibidos en el interior del cuerpo que permite ajustar la postura, provocar cambios de actitudes y sentir la energía en su recorrido interno. El silencio, por lo tanto, está lleno de posibilidades expresivas para el maestro.

## *LOS ACENTOS*

Los acentos son utilizados como impulsos tensionales que se producen con alguna parte del cuerpo o con el cuerpo entero marcando rítmicamente los tiempos, son estimulantes y remarcan el significado, intención o texto del movimiento matizando su expresividad.

## *EXPRESIÓN PLÁSTICA CORPO-MUSICAL*

Para Stanislavski: “el movimiento y la acción, que nacen en los recovecos del alma y siguen una estructura interna, son esenciales para los verdaderos artistas en el drama, el ballet o cualquier otra forma de arte teatral o plástico” (1995, p.83). Taraborrelli

coordina la rítmica y las formas corporales para transformar el cuerpo en símbolos plásticos con contenido emocional brindando al intérprete un conocimiento más amplio y detallado sobre el funcionamiento de su cuerpo.

En oposición a Schelemmer que utilizó el cuerpo como elemento de configuración espacial y formal sin pretensión de justificar su movimiento a través de la emoción, Taraborrelli aborda la composición desde una plástica pictórica subjetiva donde existen unos códigos visuales de una teatralidad que sí que exterioriza sentimientos.

Esa plástica-corpo-musical evidente en su práctica, la enriquece a través del uso de la imaginación, en ocasiones, la asemeja con las formas en movimiento de la naturaleza y sus ritmos y otras veces, son reflejo de acciones cotidianas que utilizadas como espejo trascienden nuestra propia realidad de ser humano invitando a la reflexión.

Al tener presente que la plasticidad del movimiento tiene como base la sensación del flujo ininterrumpido de la energía muscular, semejante percepción a la de Stanislavski, en su práctica acompaña, motiva y estimula esa energía con aspectos rítmicos que activan una serie de impulsos permitiendo alcanzar una expresión plástica musical que abarca todo el cuerpo.

Helena Ferrari en su artículo *El movimiento expresivo tienen su propia musicalidad* apunta; “Los matices dinámicos, agógicos y melódicos del movimiento, percibidos y reproducidos por el cuerpo, permiten captar el mundo musical y su relación con la plástica gestual” (Garre y Pascual, 2007, p.130). De ahí que en las clases de Taraborrelli, los diversos diseños que se originan en el cuerpo y su musculatura confluyen con aspectos temporales y espaciales, combinando acentos, ostinatos, pulsaciones orgánicas y del movimiento, contratiempos, cánones, cambios de intensidad, etc.

elementos que interfieren dando plasticidad, coherencia y vitalidad a las partituras de movimiento. El maestro relata:

Busco la forma que tiene la música en el espacio y el espacio y las formas que hacen la música. Yo intento ayudar a la gente a escuchar cuadros y a mirar la música. Eso para un actor es muy importante, tener ese tipo de sensibilidades, recibir información para luego utilizarla en la construcción de futuros personajes. (Mediavilla, 2011)

El alumnado convierte su aprendizaje en un despertar sensible, se transforma en el dibujante de sus formas plásticas y diseños espaciales, integrando en la precisión de los movimientos técnica adquirida y organicidad.

La concepción de “forma” ayuda al intérprete a vivir los impulsos orgánicos en su cuerpo y a moldear la forma de sus personajes para el hecho escénico, prestando atención a los detalles y matices casi imperceptibles.



F.36 Expresión plástica corpo-musical. Taraborrelli con sus alumnos.

## ENERGÍA

Cada uno de los sistemas (musculo-esquelético, nervioso, endocrino, urogenital, respiratorio, circulatorio, inmunológico y digestivo) que conforman el organismo humano contribuye al mantenimiento de la energía y a su armonización. Para Taraborrelli, la energía es considerada un elemento esencial para la expresión del gesto, cada acción corporal lleva implícita un impulso de energía que activa el flujo del movimiento, se impone, lo irradia.



A través del diseño de determinados ejercicios, el maestro consigue primeramente que la energía circule libremente por el cuerpo del intérprete creando su melodía interna, algo similar al descubrimiento de las “corrientes biovegetativas” de las que hablaba Wilhelm Reich en su técnica bioenergética<sup>165</sup>. En segundo lugar, el recorrido de la energía con la que el alumnado desarrolla el movimiento es proyectada más allá de su cuerpo expandiéndose por el espacio y abriendo un canal de comunicación con los otros, esta segunda apreciación como proyección espacial es parte de la influencia recibida de la danza libre y de los principios de Isadora Duncan y en tercer lugar, la energía combina estados de control y restricción con estados de fluidez y libertad dependiendo de las diferentes propuestas de movimiento e intencionalidades.

Nelly Duarte en su libro *Crónicas en danza. Movimiento-ritmo-energía* apunta las palabras de Graham cuando dice: “existe una energía, un impulso vital, una fuerza que se convierte en acción a través de nuestro yo, y esa expresión es única. Por encima de todo es necesario mantener ese canal abierto” (2015, p.40).

Taraborrelli que ha sido definido como “el cirujano de las capas energéticas”<sup>166</sup>, conduce al alumnado a calentar su energía con la emoción para que se manifieste libre en la acción llena de contenido e intención. Energías espontáneas-mantenidas, fuertes-débiles son utilizadas como componentes del movimiento expresivo.

---

<sup>165</sup> Reich descubrió la energía orgánica, sus teorías acerca de estas corrientes biovegetativas coincidían con los circuitos de la acupuntura tradicional china. Esta energía que circula por el cuerpo de todo ser humano debe ser libre. Ampliar información en FALK, Ana *Sofrología y relajación, nuevas terapias*, pp 167-172

<sup>166</sup> Frase acuñada por José Maya registrada en el documental *Dos Palmas* (4'47'').

### 3.4.2.2. Elementos operativos

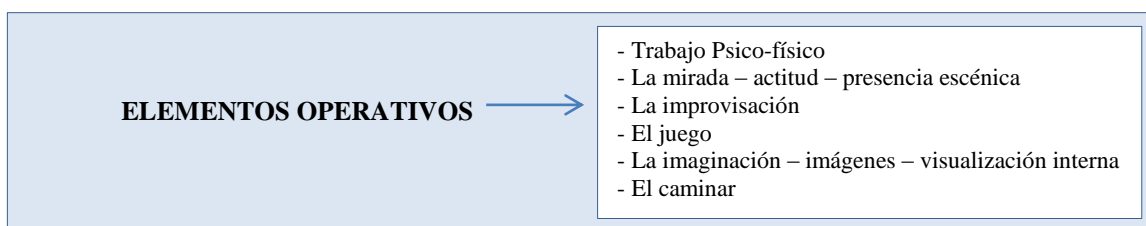


Diagrama 12. Elementos operativos en el procedimiento de su *Sistema* práctico.

En la práctica de Taraborrelli son incorporados otros elementos como parte fundamental del trabajo integral del intérprete en relación a su entrenamiento psicofísico como artista. Citamos los que el maestro considera más importantes:

#### TRABAJO PSICO-FÍSICO

Su *Sistema* pedagógico de entrenamiento es un *trabajo psicofísico* porque lejos de repetir mecánicamente una serie de ejercicios estructurados considera el cuerpo físico un instrumento creativo inseparable de la mente. Taraborrelli genera relaciones entre el cuerpo y la mente implicándolos en la acción para que se influyan mutuamente y el alumnado alcance un rendimiento considerable.

#### LA MIRADA - LA ACTITUD - PRESENCIA ESCÉNICA

Según apunta Patrice Pavis: “la *mirada* del actor es una fuente inagotable de informaciones, no sólo por su caracterización psicológica, su relación con los demás actores, sino también por la estructuración del espacio, la enunciación del texto, la construcción del sentido” (1998, p.294). Taraborrelli considera la mirada una “proyección” lineal con movimiento que agudiza la expresión, un pre-impulso que muestra la dirección a recorrer, el lugar que indica un foco de atención, es un potenciador del movimiento del cuerpo, un elemento que ilumina y desvela el pensamiento convocando al sentimiento. Reitera que “con los ojos escuchamos, pues interpretan y evalúan”, la mirada es una manera de escuchar y hablar al mismo tiempo.

Por otro lado, la *actitud* que el intérprete debe tener en su manera de mantener el cuerpo con respecto al escenario y los demás personajes es otro elemento clave de investigación para Taraborrelli, quien entiende que la actitud es la que da forma a la acción corporal, a las poses, posturas, posiciones de unas partes del cuerpo con respecto a otras, a los gestos mantenidos...etc.

En su práctica, las actitudes son exploradas como maneras de estar, de habitar un cuerpo y de ubicarse en un espacio y en la relación con otros. Esta manera de sostener el cuerpo, física, psicológica y moralmente, conecta con las palabras de Decroux cuando afirmaba que “el gesto pasa, la actitud queda”. Sin duda alguna, la actitud es un vínculo esencial en el alumnado a la hora de interpretar y/o escenificar sus discursos con juicio propio.

Además, la actitud va asociada a la postura que adquiere el cuerpo revelando los sentimientos del individuo. Flora Davis en su libro *La comunicación no verbal* nos recuerda que la postura no es solamente una clave acerca del carácter sino que también es una expresión de la actitud. Taraborrelli a su vez nos recuerda que:

La comunicación no verbal es algo impresionante, si llegas a comprender el lenguaje del cuerpo puedes olvidarte de todo lo demás. Los gestos son mensajes continuos. Si hubiese que ubicar el origen de las parrafadas no verbales, serían probablemente en el pecho, el tronco. El tronco es como una caja de ecos que inicia los otros movimientos no reflejos.  
(APAT)<sup>167</sup>

Para el alumnado es clave tomar conciencia de la comunicación no verbal y de la actitud como formas de ser, estar y actuar, como comportamientos o conductas para poder

---

<sup>167</sup> Diario de Navarra, 19 de agosto de 1983, Reseña *Arnold Taraborrelli, profesor del curso de movimiento* (APAT).

extrapolarlo en todas sus variantes al trabajo de construcción e interpretación de posibles personajes teatrales. La actitud de los personajes viene determinada por una serie de impulsos que orientan sus acciones hacia unos determinados objetivos, actitud que es considerada una respuesta emocional y mental ante unas circunstancias dadas.

En último término, nos referimos al concepto de *presencia escénica* como aspecto que adquiere el alumnado durante el desarrollo y práctica del entrenamiento que describimos. Taraborrelli facilita las herramientas necesarias que permiten desarrollar un cuerpo-mente-escénico, partiendo de la toma de conciencia de los hábitos del cuerpo-mente cotidiano, ayuda a transformarlos en comportamientos escénicos. Asocia la presencia escénica al hecho de mantener un cuerpo despierto, abierto y proyectado en su pensar, sentir y hacer, en relación con la respiración, la energía y la fuerza vital o motora.

Bajo su opinión, la “presencia” representa la propia ausencia, es estar vivo en escena y llenar el espacio, es un código extra-cotidiano, es estar presente “iluminando” con el cuerpo y estableciendo una comunicación directa (a través de la tridimensionalidad del mismo, de su centro de gravedad y periferia) hacia quienes observan cautivados, víctimas de una experiencia estética. Sin duda, para el intérprete adquirir presencia escénica es un gran “misterio” y ha sido también tema de estudio e investigación de otros grandes maestros de la escena del S. XX.

## LA IMPROVISACIÓN

Mari Paz Brozas nos define la *improvisación* como “el método que simboliza la ruptura con la imposición externa sobre la expresión motriz individual en torno a la cual se ha gestado la pedagogía de la actividad física del actor de la segunda mitad de siglo” (2003, p.96). Taraborrelli considera la improvisación clave en el proceso de descubrimiento y aprendizaje del alumnado y la emplea como estímulo para la

creatividad, como canal de acercamiento a la ficción permitiendo aflorar la expresión de la propia integridad de forma libre e instantánea.

A través de ella, genera acciones que muestran situaciones donde el movimiento participa de un juego vinculando como base elementos sonoros, de movimiento y plásticos. En otras ocasiones, es empleada como herramienta pedagógica para investigar cómo hablan, miran, se mueven o relacionan entre sí, personajes de distinto estatus social.

Taraborrelli reconoce además, que la improvisación estimula en el intérprete la imaginación, clave para cualquier proceso creativo. Comenta:

Una vez que el alumno controla su físico y los movimientos de su cuerpo puede pasar ya a la improvisación, uno aprende de accidentes, de lidiar con cosas inesperadas, de descubrir, pero para ello debe tener un mínimo de preparación física (...) dominar su cuerpo para después hacer lo que quieran con él (...) como un músico. (Arribas, 2015, p.588)

Taraborrelli, a través de la improvisación, ayuda al intérprete a estar más libre y flexible mental, emocional y sentimentalmente, a ser más creativo, atento, imaginativo en sus propias experiencias, haciendo un uso de su cuerpo, de su voz y de los personajes creados con una mayor libertad, “la improvisación aunque requiere de una técnica va asociada al juego y es importantísimo”.

## EL JUEGO

La disciplina y la diversión van de la mano en el trabajo de Taraborrelli, el humor, la ironía, el sentido lúdico de la imaginación y sobre todo la relación de juego establecida con el alumnado son herramientas esenciales en su metodología. El *juego* es utilizado como medio para recrear personajes ficticios, como impulso para desarrollar una situación establecida o como ingrediente clave para las improvisaciones conjuntas. El

alumnado participa de ese juego y lo convierte en experiencias creativas que implican a todo su ser.

## LA IMAGINACIÓN – IMÁGENES – VISUALIZACIÓN INTERNA

Alberto Langlade en su libro *Teoría General de la Gimnasia* nos reseña que Dalcroze escribió:

La práctica de movimientos corporales despierta en el cerebro imágenes. Cuanto más fuertes son las sensaciones musculares más claras y precisas son las imágenes y por consecuencia el sentimiento métrico y rítmico se desarrolla normalmente, pues el sentimiento nace de la sensación. (1983, p.65)

Taraborrelli por un lado, potencia la imaginación como poderosa herramienta, a través de la evocación de imágenes, sus palabras son un acontecimiento poético de metáforas, referencias abstractas, símiles y analogías donde las imágenes son parte de un viaje que genera sensaciones en el cuerpo.

Por otro lado, desde el inconsciente y con la fantasía estimulada, el alumnado a través de una *visualización intuitiva*, se convierte en el propio creador de sus imágenes internas a las que da forma, sustancia y realidad para expresarlas a través de sus gestos, movimientos e inteligencia corporal, cargándolos así de contenido y sin restricciones para el impulso de su libertad.

Este uso que se hace de las imágenes nos acerca, en algunos de sus ejemplos, a la “Ideokinesis” como proceso de idear, imaginar o visualizar movimiento en la mente, bien cuando hay ausencia de movimiento, bien mientras se realiza una secuencia de movimiento que difiere de lo que se está visualizando o cuando se ejecuta la secuencia de movimiento simultáneamente a lo que se está visualizando.

Así pues, como el movimiento para Taraborrelli es generador de imágenes y su visualización mental como estrategia facilita, enriquece y justifica el movimiento<sup>168</sup>, en sus clases también utiliza la *visualización ideocinética*<sup>169</sup>. El alumando la experimenta con su cuerpo en el espacio y mejora su coordinación neuromuscular ya que los estímulos imaginarios enriquecen los matices en el movimiento.

Igualmente en sus clases distinguimos dos tipos de imaginación utilizadas: la *imaginación representativa* como memoria de las experiencias personales y la *imaginación creativa*, donde el alumnado juega a combinar, transformar y crear sus imágenes con finalidad artística<sup>170</sup>.

El alumnado con respecto a este concepto en la práctica del maestro, opina:

El trabajo con imágenes es una de las cosas más bellas de su técnica. Él no explica cómo debe hacerse esto o lo otro. Él te muestra una postal y te dice ¡así! O busca una reproducción de un cuadro y te indica que tal coreografía hay que hacerla como Chejov, o tal otra como un barco azotado por el viento. Y siempre la imagen es tan precisa y tan eficaz que surge la comprensión y todo se ve claro de inmediato<sup>171</sup>.

Así mismo, Taraborrelli plantea *situaciones imaginarias* como recurso para que intérprete despierte su imaginación y aprenda a comportarse orgánicamente, a escuchar, mirar, hablar y reaccionar con verdad. Taraborrelli sabe que “la magia del buen actor es

---

<sup>168</sup> Es interesante para ampliar la información, el aporte que hace Eric Franklin en el capítulo dos titulado “La integración de imágenes” de su libro *Danza, acondicionamiento físico*, pp. 17-29.

<sup>169</sup> La visualización ideocinética consiste en visualizar, percibir y sentir los cambios que se desean en la alineación corporal y distribución del peso en el cuerpo mediante el uso de metáforas. Esta visualización fue desarrollada por los educadores del movimiento Mabel Todd, Lulu Sweigard, Bárbara Clark y André Bernard con el objetivo de mejorar la coordinación neuromuscular a través del uso de imágenes.

<sup>170</sup> Estos dos tipos de imaginación en el actor como armas principales del creador son expuestas y desarrolladas por José Luis Alonso de Santos en su libro *Manual de Teoría y Práctica Teatral*, pp. 422-423.

<sup>171</sup> Esta opinión está recogida de la reseña dedicada al maestro en la revista *Actores* que lleva por título “decir Arnold, es decir muchas cosas...”, p.19.

la imaginación unida a una técnica que pueda proyectarla” (Layton, 1990, p. 26), por eso la estimula continuamente, apunta:

En clase partimos de una idea y luego surgen otras nuevas y ahí vamos trabajando potenciando la imaginación y desde ahí nacen y creamos cosas nuevas, ahí está nuevamente la improvisación y el trabajo orgánico y el trabajo de memoria, tu diccionario, pero claro, tienes que vivir para tener material propio y luego utilizarlo. (Arribas, 2015, p.590)

Si la imaginación está relacionada con la energía y el movimiento genera imágenes, “las imágenes más efectivas son aquellas que vienen del trabajo, del cuerpo” (Garre y Pascual, 2009, p.55). Evidenciamos otra opinión del alumnado asistente a sus cursos específicos: “bailar con Arnold es fantástico. Nos está enseñando el movimiento teatral a través de la música, pero funcionando siempre a través de imágenes” (*Cursillos intensivos alrededor de un castillo*, 1983, p.3).

## El CAMINAR

El arte de caminar es una acción ontogenética y básica en el movimiento aunque llevada a la escena, supone para el intérprete una alta conciencia corporal dada su complejidad técnica. Taraborrelli incluye como elemento operativo de su práctica el “caminar”, entendido como el desplazamiento orgánico y rítmico del peso del cuerpo en el espacio, generador a su vez de emociones.

Su planteamiento es partir del caminar cotidiano para llegar al análisis de la acción del caminar escénico donde se alcanza un mayor nivel pre-expresivo, tomando conciencia de la musicalidad que supone el movimiento del caminar, el intérprete puede dotar de musicalidad a sus personajes con resonancias internas que crearán plasticidad en el cuerpo.



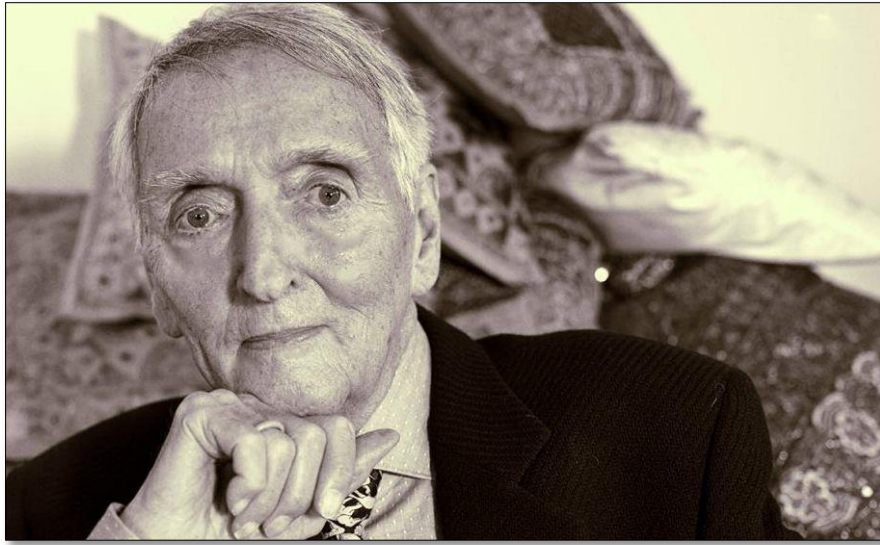
Esa conciencia del caminar como actividad física es trabajada desde movimientos vibratorios por medio de cambios rápidos de direcciones, transferencias de peso en pies y piernas ligado a la alteración del equilibrio, ondulaciones conscientes del cuerpo en el plano vertical, el uso de la mirada marcando direcciones, etc. El objetivo de Taraborrelli es doble, primero el alumnado debe alcanzar un caminar ideal que represente de forma natural el espíritu del ser humano y segundo, su caminar escénico debe proyectar su presencia y las particularidades de expresión de sus personajes en escena.

### **3.4.3. Aportaciones**

Resumimos algunas de las aportaciones que Taraborrelli incluye en su *Sistema* pedagógico de entrenamiento psico-físico para el intérprete:

1. Un exhaustivo entrenamiento práctico innovador como camino para que el intérprete profile la autonomía de su trabajo psico-físico, vocal y emotivo con resonancia.
2. Un trabajo global que permite al intérprete desarrollar su corporeidad: aspectos cognitivos, motrices, afectivos y sociales.
3. El diseño de “multicuerpos” en relación con el espacio, cuerpos capaces de pintar, bailar, narrar, expresar, sentir, dibujar, sonar, pensar, cuerpos que son signo, forma, transmisores de emociones.
4. Sus denominadas “experiencias teatrales” estimulan el desarrollo de la inteligencia cenestésica corporal, la imaginación expandiendo su dimensión expresiva, el juego, la creatividad y la comunicación.
5. Una visión escénica interdisciplinar novedosa a través de la cual redistribuye y unifica, según sus propuestas, las formas expresivas y artísticas, su discurso está fundado por un espíritu creador en comunión con las artes.





F.37

*“Yo todo lo he aprendido viviendo la vida. La belleza cotidiana se nos escapa. El nacimiento y renacimiento de cada primavera me encanta, también el otoño cuando todo va cayendo para desaparecer... ¡no somos nadie!*

#### **Capítulo 4. Concepción de su poética**

Las anotaciones acerca de su proceso creativo desvelan su manera de abordar tanto las creaciones conjuntas como las individuales y más personales.

El universo creativo de Taraborrelli es articulado, en parte, desde una vinculación manifiesta con la naturaleza y el concepto de belleza. Se apuntan algunas claves de su poética creativa que, en cierta medida, nos acercan a su concepción plástica y discurso estético.

Un estudio iconográfico sobre la persona y universo de Arnold Taraborrelli se incluye como legado en un “atlas de la memoria”.



## Capítulo 4. Concepción de su poética

### 4.1. Introducción

---

Todos los seres humanos, en mayor o menor medida, poseemos capacidad para manifestar creatividad aunque la conducta creativa, como cualidad humana, no siempre se muestra habitualmente.

Taraborrelli posee una actitud creativa amplia y polifacética, ante la vida y ante cualquier proyecto artístico que se le presente, que ligada a la dimensión de su pensamiento creativo, le permite vivir en un estado de transformación permanente, perpetuando su curiosidad intelectual como cuando era un niño. La intuición, observación y percepción son materia para su pensamiento y capacidad crítica.

El hecho de haber tenido unos padres con un alto interés cultural y creativo, tolerantes al pluralismo de ideologías y razas, influyó en la “expresión creativa espontánea” de la infancia, potenció la fe en sus capacidades como artista y en su propia vocación vital y alentó un espíritu de compromiso y entrega, el cual, ha sido fortalecido hasta la actualidad junto a su alegría de vivir.

Hablar del proceso de creación en Taraborrelli conlleva una cierta dimensión reflexiva que permite una aproximación general. Su visión global del arte, como artista planetario que es, acentúa su apertura al mismo y convierte el Arte en su aliado. En sus procesos creativos integra tres ámbitos fundamentales; el kinésico, el espacial y el pictórico. Su concepción un tanto híbrida permite, a su vez, que otras artes retroalimenten sus procesos, de ahí que sean interdisciplinarias y logren gran capacidad expresiva.

Comenta:

Yo creo que estoy siempre influido por todas las artes a la vez (...) es como *Luperca* de Rómulo y Remo chupando de las tetas del animal ¡es así! Unas veces chupas de aquí, otras veces de allí, para sacar la información que te interesa porque además eso te da vida. Y luego todo eso lo haces también sin pensar porque todo está conectado y una te lleva a otra. (Arribas, 2014, p.533)

La motivación e ilusión han sido condición *sine qua non* en sus procesos creativos, algunos sencillos otros complejos, en todos ellos lo artístico y la investigación han ido simultáneamente de la mano retroalimentando su campo cultural.

## **4.2. Anotaciones acerca de su proceso creativo**

### **4.2.1. Procesos creativos conjuntos: maestro transversal**

Según Taraborrelli, cada proyecto artístico conlleva un proceso creativo distinto. Sin unas reglas o principios básicos a seguir, comenta que él ha ido cambiando y modificando su manera de abordar los procesos según las necesidades y resultados esperados. Como creador prefiere los procesos interactivos, nada lineales, por ser más enriquecedores y porque dejan intervenir al ingenio y la imaginación de manera constructiva.

Sus dibujos, anotaciones, cuadernos de pasos y asociaciones libres al inicio de los procesos iban siendo concretados en el tiempo, “mis bocetos, al igual que Walt Disney, son la primera idea de la obra para entrar en un proceso creativo que requiere paciencia y fe”, desafortunadamente poco queda de este material.

Resaltar que parte de sus procesos creativos han estado influenciados por los movimientos de vanguardia, siendo algunos rasgos claves de su trabajo; la abstracción, el expresionismo abstracto, el simbolismo o el cubismo, sin subestimar otras corrientes.

En proyectos artísticos de gran envergadura, Taraborrelli como maestro transversal, siempre ha mantenido un alto compromiso y una relación de consonancia con los directores de escena, a ellos mostraba un gran interés por saber exactamente qué querían que hiciera en relación a su trabajo como parte global del espectáculo. Trabajos que han visto la luz en ballets, revista, teatro, ópera y zarzuela.

Los libretos y la música han sido herramientas claves y puntos de partida para su proceso creativo individual en consonancia con el del equipo artístico y técnico en estas producciones.

Las mayores dificultades con la que se encontraba eran, por un lado, el elevado número de intérpretes presentes en escena, este hecho evidencia una vez más, el dominio absoluto que del espacio, el movimiento y la composición tiene el maestro. Y por otro lado, abordar las músicas para crear sus composiciones era una labor de gran complejidad. Señalar que Taraborrelli no sabe leer música, sin embargo, siempre ha realizado un estudio riguroso de las mismas al inicio del proceso creativo junto al equipo. Destacan sus composiciones coreográficas y de movimiento con músicas de A. Berg, M. de Falla y F. Shaw, José María y Ramón Usandizaga, G. Verdi, A. García Abril, G. Rossini, C. W. Gluck y F. A. Barbieri, entre otras.

En el campo de la televisión es donde Taraborrelli experimenta, de manera más intensa, procesos creativos conjuntos, destacamos sobre todo los que llevó a cabo en Londres, él mismo explica cómo eran los procesos en aquella época:

La televisión fue beneficiosa para mí en el sentido de que todas las semanas tenía que montar y coreografiar nuevas cosas y todo eso ha servido hasta hoy, ser capaz de estar creativo constantemente. En Londres por ejemplo, estábamos grabando dos shows por semana y tenía que montar como ocho números cada semana. Tenía un ayudante y en el espacio que trabajábamos disponía de dos plantas, yo montaba en el espacio de arriba con los cantantes y mi ayudante después se iba al espacio de abajo para limpiar el trabajo, mientras tanto yo seguía con los bailarines y así sucesivamente. (...) Era muy intenso, los viernes era el día de rodaje y los sábados teníamos reuniones para hablar de lo que íbamos a hacer para la próxima semana, el domingo era el único día libre y era un día con mucha preocupación porque el lunes tenía que empezar de nuevo. (Arribas, 2014, p.503)

En el campo teatral, otros creadores de la escena como Miguel Narros, William Layton, José Carlos Plaza o Francisco Nieva entre otros, han influido notablemente en su interés por el texto y la palabra.

Taraborrelli ha trabajado textos de autores del teatro de la antigüedad, del teatro español, del teatro inglés, francés, alemán, escandinavo, eslavo, estadounidense e italiano. A partir del estudio minucioso de los libretos u obras de determinados dramaturgos, de los documentos preparados a disposición del equipo artístico y de la idea propuesta o sugerida por el director de escena, Taraborrelli iniciaba su proceso de creación acorde al global de todo un equipo, contrastando ideas, propuestas y manteniendo un seguimiento del trabajo conjunto.

En otras ocasiones, a Taraborrelli se le ha otorgado mayor libertad creativa y ha apostado por iniciar su proceso creativo desde una idea o más bien recogiendo algunas sensaciones, emociones, formas, movimientos o gestos, que veía en los intérpretes durante los ensayos. De su trabajo con los intérpretes dice: “A mí me gusta estar en los ensayos, estar siempre, pero comienzo mi trabajo con los actores cuando ya está algo



montado. Trabajo con los personajes, no con los actores directamente. Yo entro también como personaje desde fuera” (Mediavilla, 2011, en línea).

Dentro el ámbito de la escenografía, Taraborrelli experimentaba en sus procesos creativos planos estéticos, sirviéndose de las líneas, niveles, perspectiva y composición, manifestaba su concepción tridimensional del espacio. Uno de sus mayores intereses radicaba en dotar de una mayor plasticidad la interpretación de los actores y actrices, es decir, realzar su trabajo kinésico en el espacio escénico junto a la escenografía pues tanto el cuerpo del intérprete como la escenografía son, considerados por el maestro, elementos vivos en el espacio escénico que deben estar en comunión durante la representación<sup>172</sup>.

A lo largo de su trayectoria en España, su trabajo coreográfico converge con el de otros escenógrafos con quienes ha compartido conocimientos de este campo, destacamos como relevantes a Francisco Nieva, histórico de nuestra escena y Andrea D’Odorico, el italiano con influencia de Carlo Scarpa y ecos de Palladio o Le Corbusier.

En sus diseños de vestuario, abocetados y hechos a lápiz, ha mantenido el interés por mostrar las formas, las texturas y los detalles, incluyendo en ocasiones posibles elementos simbólicos, metafóricos o abstractos. Ya mencionamos en el capítulo segundo que para el maestro “el traje tiene que convertirse en la segunda piel del actor” y debe proporcionarle comodidad para los movimientos en escena. Su colaboración en grandes producciones le ha permitido presenciar los procesos creativos de otros figurinistas como por ejemplo Pedro Moreno o Miguel Narros, cuyos figurines son verdaderas obras de arte que han sido llevadas a la escena.

---

<sup>172</sup> Coincide con Narros en la idea de que “la escenografía debía ser la segunda casa del actor”. Taraborrelli siempre ha propuesto un ejercicio esencial a los intérpretes antes de cada ensayo o representación, caminar y moverse en y con la escenografía, habitarla.

#### **4.2.2. Procesos creativos individuales: maestro y pedagogo**

Es en los trabajos más personales donde Taraborrelli desarrolla su creatividad en solitario, aunque en cierta medida, estos procesos creativos también han estado supeditados a las necesidades técnicamente expresivas demandadas por los intérpretes.

Unas veces, estos procesos eran iniciados en el espacio vacío donde Taraborrelli, frente al espejo como si estuviera ante un lienzo en blanco, dibujaba con su cuerpo una línea sabiendo con certeza que ese movimiento le llevaría a otro nuevo y de ahí a otro y así sucesivamente. Posteriormente, el alumnado participaba del proceso creando imágenes plásticas junto al maestro, concepto básico en su imaginario artístico. A través de la combinación del cuerpo, el movimiento, la palabra, la música y la interpretación, Taraborrelli manifiestaba su concepción visual como marco pictórico y viviente, manteniendo presente su noción de cuadro.

Otras veces, Taraborrelli partía de una idea, la cual, según apunta, tenía que ser profundamente sentida. Por un tiempo convivía con ella, paralelamente comenzaba a establecer asociaciones como camino de búsqueda hacia posibles inspiraciones, escuchaba y seleccionaba la música, daba paso a la experimentación y al diseño de los primeros pasos y definía la atmosfera. Eran ideas que iban empujando a otras ideas nuevas de manera encadenada, su imaginario comenzaba entonces a expandirse y su creatividad fluía. También ha enriquecido estos procesos a raíz del trabajo propio de los intérpretes, aclara; “estoy trabajando con gente y vengo de ellos, por ejemplo, veo a alguien rascándose la cabeza y eso me puede provocar un movimiento nuevo” (Arribas, 2014, p.523).

En otras ocasiones, la emoción y su expresión era el punto de partida, también el escorzo de un cuerpo en una fotografía, la imagen de un paisaje o actitudes corporales combinadas en libertad con las artes plásticas.

Una vez que Taraborrelli definía los que quería contar, su discurso expresivo, era imprescindible presentar al alumnado el material sonoro y rítmico con el que se iba a trabajar. En clases sucesivas, el maestro llegaba al estudio con suficiente antelación para contar nuevamente la música, repasar los pasos que había diseñado y preparar su cuerpo para la clase. Todo estaba ideado como si fuera un ritual. Ya con el alumnado en el espacio de trabajo, comenzaba a enseñarles los primeros pasos y a describirles la esencia y atmósfera que debía tener la coreografía. En las siguientes clases, iba añadiendo información de interés relativa a los personajes y a la situación dramática. Potenciaba los sentidos y la creatividad a través de los materiales ubicados en su estudio como herramientas validas para la creación: cuadros, olores, objetos, sonidos, luces, fotografías, etc.

Una vez creada la coreografía, Taraborrelli cuidaba el tratamiento de imágenes, la composición, la precisión del uso de la palabra si la había (prestando atención a lo que se dice, al cómo se dice y al porqué se dice), la atmosfera creada, la consideración del espacio-tiempo, mantenía la energía en el vocabulario de los movimientos, la irradiación y proyección de los cuerpos, el tempo-ritmo, los silencios como fuente de sentido, la mirada, la emoción y sus resonancias, mimaba las acciones propuestas, la importancia de los detalles, etc. con la intención, consciente, de experimentar una poética plástica y teatral que posibilitase trascender.

En estos procesos creativos individuales, sus composiciones han abarcado un amplio abanico temático, aunque destacamos como constante su necesidad personal de

profundizar en aspectos de la propia existencia, es decir, de la condición humana. Esto le ha llevado a coreografiar piezas con un cariz más metafísico aportando a la creación escénica su visión personal del mundo. La poesía siempre ha estado presente como medio para contar una historia.

Ya hemos mencionado con anterioridad que las clases de Taraborrelli eran planteadas como “experiencias teatrales” y que con las coreografías que diseñaba para tal fin, abría nuevos lenguajes de experimentación para los intérpretes, los cuales, enriquecían los procesos desde sus propias formas de moverse, desde sus lenguajes corporales y mundos imaginarios únicos y personales. El maestro dice al respecto:

A veces tengo que montar alguna cosa concreta porque yo creo que les hace falta y otras veces otras y esto sucede para contribuir a su preparación, para lo posible que puedan hacer luego en escena o trabajando fuera, entonces monto experiencias teatrales. (Arribas, 2014, p.529)

Referentes son sus coreografías en las que recrea los ambientes de Chéjov con música de Ludovico Einaudi (*Le Onde*), los caracteres de los personajes en obras de Shakespeare con música de Shigeru Umebayashi (*Yumeji's Theme*), la celebración de lo maravilloso de la vida con música de Luis Armstrong (*What a wonderful Word*) o el music-hall americano experimentado con la voz de Frank Sinatra (*Love and marriage*).

En una de nuestras conversaciones, Taraborrelli apunta que mimaba mucho estos procesos para que desde el inicio todo fluyera orgánicamente como un río, explica que eran procesos en donde su miedo inicial se convertía en adrenalina y donde había un gran interés, por su parte, por provocar un resultado que apelase a los sentidos. El juego y la improvisación dentro de lo prefijado eran elementos a estimular.

### **4.3. Elementos que articulan su universo creativo**

#### **4.3.1. La Naturaleza como inspiración**

La naturaleza es fuente de luz, madre por excelencia de sabiduría y reflejo de una constante transformación infinita en sus formas. Su estudio minucioso es una constante en la vida de Taraborrelli, por eso la ensalza, contempla todas sus manifestaciones y se sirve de ella alimentando sus vivencias. Afirma que “participar con ella es llenarse de vida”.

Para el maestro la naturaleza es “una obra anónima cuyos elementos naturales expresan emociones, evocan ideas y cambian a cada instante”, es un entorno vivo que merece ser admirado como la vida misma, como el fluir del tiempo e insiste en la importancia de la observación como herramienta para extraer material y poder plasmarlo en el trabajo artístico. Con este pensamiento Taraborrelli vincula al hombre con la naturaleza y el arte.

El transitar por espacios naturales se convierte en una necesidad interior para Taraborrelli, contemplar la naturaleza, mientras en su cabeza resuena *Pinos de Roma* de Ottorino Respighi, le permite captar su esencia con todas sus complejidades. La línea que aparece en un sinnúmero de fenómenos en los reinos mineral, vegetal y animal (Kandinsky, 1995, p.112) es observada por el maestro con gran atención, formas esquemáticas naturales que son puras composiciones lineales.

En sus paseos acostumbra a emplear una imaginación metafórica (dejándose sorprender por perspectivas y detalles que en un principio le pasan desapercibidos, sus metáforas le permiten redescubrir los entornos), exploradora (por ejemplo acaricia la corteza de un árbol, se cuestiona su edad, admira sus formas y hojas, percibe con los cinco sentidos sus cualidades) y ampliadora (contextualiza lo que mira en una historia narrativa,

imagina la vida de una piedra encontrada en la playa y cuestiona la fuerza con la que el mar ha limado sus formas).

Por otro lado, el juego participa en la contemplación que hace de la naturaleza y suele seleccionar un fragmento desde una perspectiva concreta para enmarcarla, su vista la reduce entonces a una imagen para apreciar la belleza natural hasta el mínimo detalle, estableciendo así un juicio estético ante lo que percibe, haciendo un estudio minucioso de la composición. Apunta que “la naturaleza ha sido creada para que uno emplee su capacidad de imaginar y contemple ese entorno de una manera libre y creativa”, su apreciación estética toma como base la imaginación, la cual, favorece la empatía del entorno observado.

Como individuo, reivindica el cuidado y respeto a la naturaleza, costumbre que le conecta con la filosofía oriental.

#### **4.3.2. El valor de la belleza**

El disfrute de lo artísticamente hermoso es una condición de la propia naturaleza humana. Cada artista posee un concepto individual de la belleza e identifica su concepto con su propia imaginación, de manera que para comprender su sentido de belleza solo tenemos que comprender su imaginación (Venturi, 1978, p.198). Para Taraborrelli definir la belleza, sin aspirar a una definición única y demasiado restringida, es una tarea difícil, apunta que aun siendo relativa, diversa y mudable, tiene un valor real, universal, y está afincado en nuestro sentimiento. Comparte la opinión de Einstein cuando afirma que “la belleza reside en el corazón de quien la contempla”.

En nuestra charla relativa a esta temática, Taraborrelli indica que su visión particular de lo bello es también lo que produce el bien, aspectos que nos remiten a la excelencia de los griegos, *Kalos kagathos*. Lo bueno y lo hermoso le permite a

Taraborrelli captar el equilibrio y la armonía de las cosas como deleite racional y emotivo, apreciar lo que ve regido por su sensibilidad y por el disfrute de las impresiones sensoriales percibidas<sup>173</sup> que, en cierta medida, apelan por un lado a su imaginación y por otro, a su sentido estético como fuente de conocimiento del mundo exterior.

Si parte de la inspiración de Taraborrelli emana de la naturaleza es porque conecta e interactúa directamente con ella. Un ejemplo claro es la simple hoja que cae de un árbol y estimula su imaginación, para el maestro, el movimiento de la hoja tiene un sentido artístico suficiente como para ser representado, bien traspasándolo a la visibilidad escénica o simplemente describiéndolo como belleza, al fin y al cabo ambos medios le conducen a la autoexpresión. Su sentido de lo bello no es otra cosa que su sentido artístico y gracias a su imaginación fluye su creatividad. Su concepción humanista de la naturaleza va ligada a su área intelectual de la danza, el espacio, lo pictórico y lo musical.

La búsqueda hacia la belleza<sup>174</sup> es una constante en Taraborrelli: el cuidado sumo, la maestría de su mirada y su sensibilidad artística (Arte-Ntza) le han comprometido con el rigor del lenguaje estético. Su adiestramiento es experiencia de sentimiento, imaginación, pensamiento y voluntad. Manifiesta que “para crear la belleza debemos activar los sentidos y la percepción visual, eso provocará una experiencia vivida en la realidad”.

El maestro es capaz de generar belleza haciendo que la vida se convierta en una obra de arte, concepto y experiencia imbricados muestran su percepción del mundo y en consecuencia, su inteligencia del Amor.

---

<sup>173</sup> Experiencias estéticas que acontecen en su observación.

<sup>174</sup> Siendo respaldada por su buen gusto, por el cuidado de las cosas, matizando los detalles y traspasando el umbral de la originalidad.

#### 4.4. Claves de su poética creativa

##### 4.4.1. Concepto de mimesis

La primera referencia a las artes plásticas aparece en *La Iliada*<sup>175</sup> al describir el escudo de Aquiles y donde aparecen los conceptos de la metamorfosis y la mimesis. Ya en *La República* de Platón aparece el concepto asociado a las actividades artísticas pero como una copia de la realidad, más tarde Aristóteles es quien señala en su *Poética* que “el poeta es imitador, igual que el pintor o el hacedor de imágenes” y distingue tres maneras posibles de imitación: o bien como eran las cosas o son, o bien como se dice o se cree que son o cómo deben ser. La imitación conlleva acción y se realiza por individuos que actúan, los cuales, serán de una manera u otra en función de su carácter o su manera de pensar (2013, p.48). En cierta medida, los intérpretes imitan a seres humanos en acción.

Sistemas como la mímica, el gesto y el movimiento, pertenecen al trabajo de Taraborrelli. Su arte también es mimesis como traslado de la realidad, sobre ella trabaja, la modifica y transforma.

Si en la mimesis se expresa tanto la emoción como el pensamiento en una articulación total, para el maestro, verosimilitud, concepción de lo real y mimetismo de ilusión, son códigos teatrales a integrar por los intérpretes para autenticar la representación. La mimesis<sup>176</sup> les acerca a la identificación de las realidades aludidas.

---

<sup>175</sup> Homero – Iliada-Canto XVIII, 478 614.

<sup>176</sup> En el caso de sus danzas de imagen, tiende a representar la esencia de las cosas acercándose en forma y movimiento a lo representado.



#### 4.4.2. Género del paisaje

Taraborrelli apuesta por el género del paisaje como iconografías de espacio y tiempo que liberan su imaginación. Los paisajes, reales o ficticios, conviven en su universo y al igual que la música o los libros son alimento para su alma.

El maestro destaca paisajes como reflejo de música poética y significación escénica que exaltan su imaginación: *La vista de Toledo* (El Greco), *La avenida de Middelharnis* (M. Hobbema), *Paisaje de invierno con patinadores* (H. Avercamp), *Impresión sol naciente* (C. Monet), *Lluvia, vapor y velocidad* (J.M.W. Turner), *Ráfaga de viento* (C. Colet), *Paisaje en L'Estaque* y *Paisaje en Ciotat* (G. Braque), entre otros.

Igualmente evoca como predilectos los múltiples paisajes de E. Manet, J. Constable, G. Friedrich<sup>177</sup>, A. Sisley y los urbanos de Venecia<sup>178</sup> que suenan a Vivaldi bajo la visión pictórica de Canaletto.

Por otro lado, realidades de paisajes inspiradores para el maestro son: el cerro de Santa Catalina con la escultura *El elogio del horizonte* (Cimavilla, Gijón), Picadilly Circus, Trafalgar Square o el puente Tower Bridge junto al Támesis (Londres), Time Square y Long Beach (Nueva York), el Hampton Court (Inglaterra), los paisajes salpicados con esculturas de H. Moore, la Plaza Mayor (Madrid), San Marcos (Venecia), las playas desérticas, los puentes de Calatrava y Angkor Wat (Cdad. de Siem Riep, Camboya).

---

<sup>177</sup> Son referente los cuadros *Caminante ante un mar de niebla*, *La luna saliendo a la orilla del mar*, *Abadía en el robledal*, *La ruina de Eldena*, *El mar de hielo* y *El árbol solitario*.

<sup>178</sup> Taraborrelli revela que sus viajes a la ciudad italiana, urbe armoniosa y teatral, han sido altamente inspiradores para su trabajo como artista. Merino y Blázquez ya nos recuerdan que Venecia fue plataforma de moda para escenógrafos y músicos, destacando la genialidad y la vanguardia que se evidenció en Torelli (2014, p.203).

Entre sus paisajes edénicos cita por un lado, el Hay Park (Inglaterra), cuya floresta llena de plenitud su espíritu y por otro lado, Guisando<sup>179</sup> (Ávila), considerado un *locus amoenus* donde con solo contemplar la naturaleza que lo envuelve, Taraborrelli es capaz de escuchar a Barber, Mahler, Bach y Strauss; “al ver el paisaje en continua transformación también vivencio una melodía musical”.

Concretamente y desde la óptica del maestro, Guisando, por sus texturas, colores y espacios, es un paisaje del alma con el que se identifica, un paisaje vinculado al romanticismo por sus itinerarios mágicos y al simbolismo por sus rincones de misterio significativo. Si Da Vinci ya miraba los paisajes para comprobar lo distintos que podían ser sus aspectos bajo el efecto de las variaciones atmosféricas, Taraborrelli sabe que la naturaleza tiene mucho que enseñarle: las nubes y sus formas, las extensiones infinitas, el movimiento de las hojas de los árboles con su coloración de sombras, el sonido del agua, las apariencias sucesivas, la estela sonora del cucú o pájaro carpintero y la plasmación de la luz siempre cambiante, van transformando continuamente su paisaje mítico llamado Guisando.

Taraborrelli apuesta como pintor por el *plein-air* de los impresionistas y afirma que “basta con refrescar constantemente la mirada para tener nuevas visiones de una vida inagotable”. En ocasiones humaniza los paisajes, haciendo partícipe de ese sentimiento de vida constante a cada objeto, ya sean piedras, hojas, palos, flores o frutos. Abraza la manera de entender lo sagrado y se siente muy unido a la forma en que los antiguos, Homero y Virgilio, ensalzaban la vida y la belleza. Las iconografías espaciales le

---

<sup>179</sup> Taraborrelli subraya que el arte de Guisando manifiesta su propia identidad y que observando su paisaje percibe murmullos de la historia de España, “si uno es capaz de contemplar y escuchar ese espacio poético de naturaleza, puede saber las cosas que han pasado por allí”. Un escenario esencial que apoya su discurso en relación a la naturaleza.

permiten estudiar el paisaje, la metamorfosis de la naturaleza se convierte en recurso de fantasía y lo potencia en clave poética, capta la impresión fugitiva de la realidad y la une con los sueños. Manifiesta:

También en mi trabajo yo invento paisajes, son los de ficción, por ejemplo ahora estoy montando una coreografía que tiene que ver con los personajes de C. Dickens, entonces el otro día les decía a los alumnos; - mirad, hay que buscar y enseñenme la niebla en el ambiente, dónde esas personas pueden esconderse en las calles para participar con la niebla y poder robar a los ricos más fácilmente -, entonces este paisaje por ejemplo es ficción y ayuda a construir el personaje por que el paisaje influye en la manera de andar, de moverse el personaje. (Blázquez, 2013, en línea)

Igualmente hemos de señalar pequeños paraísos<sup>180</sup> de paisaje que reconfortan al maestro un gran placer sensorial y espiritual: el café Gijón (Madrid) y el café de Flore (París), el tejado del British Museum o el Tec Mahler Museum, las catedrales de Toledo y Santiago de Compostela, Saint- Sulpice y la abadía de Saint Germain (París), el Teatro María Guerrero o el Teatro Real (Madrid), por citar los que le vienen de inmediato a la memoria.

En definitiva, son tipologías paisajísticas, iconografías de lugar, espacios de transformación y de variedad, que Taraborrelli pone al servicio de la práctica artística como herramientas que entroncan con sus visiones escenográficas imaginadas. Comenta:

A veces traslado paisajes reales al trabajo y otras veces pinto los paisajes en mi imaginación, también dejo que cada alumno imagine el suyo propio, que a su vez será

---

<sup>180</sup> Para Taraborrelli encontrar el paraíso también significa hacerlo uno diariamente o por lo menos intentarlo. Aclara que siempre hay paraísos personales a los que uno mismo puede viajar si mantiene el espíritu abierto ya que la vida está llena de infinidad de cosas que se deben aprovechar al máximo. A los paraísos a los que viaja siempre son diferentes, solo y acompañado, en algunos hay naturaleza y en otros, arquitectura, arte, música.

diferente y “espero” que cada uno tenga el suyo, sí, yo los veo en sus caras. (Blázquez, 2013, en línea)

#### **4.4.3. La botánica**

El origen de los jardines se remonta a la Edad Media con sus huertos y jardines conventuales y a los jardines renacentistas. Al Edén nos retornan Bomarzo, Boboli, La Villa de Pratolino o el Pensil en Babilonia, todos ellos emblemáticos de un periodo irrepetible. Para Taraborrelli, los jardines constituyen un espacio simbólico de diversidad vegetal en sus formas, colores, texturas y tamaños. Tal es el caso de los jardines botánicos, frecuentados con asiduidad por el maestro y en donde gusta de realizar lecturas iconográficas que son dignas de escucha.

Las plantas, en opinión de Cirlot, son “imagen de la vida, expresan la manifestación del cosmos y la aparición de las nuevas formas” (2007, p.373), sin embargo, para Taraborrelli son evocadoras resonancias edénicas que le aportan bienestar físico y mental, con su cuidado y sentido común plasma espacios poéticos.

Durante el desarrollo de nuestra conversación, el maestro relata que en estrecha relación de convivencia con las flores, estas le han deleitado por sus estructuras diversas, sus delicados coloridos y sus fragancias, matiza que son reflejo de estados anímicos y representan un mundo de simbolismos y significados para él. La botánica es por lo tanto una destacada fuente de inspiración para el maestro.

Taraborrelli en su magisterio remitía a su amiga la artista botánica y pintora Christine Stephenson<sup>181</sup>, cuyos retratos de plantas minuciosamente detalladas en acuarela

---

<sup>181</sup> La artista aclara: “a pesar de que mis pinturas han ganado premios por su precisión botánica no soy un ilustrador de botánica sino un pintor. Pinto retratos vegetales minuciosamente detallados en acuarela. Mis pinturas tienen que ver con la observación intensa y una expresión de la dramática realidad del sujeto”. Para más información acerca de su obra, consultar en: <http://www.paintingsofplants.com/>

son reflejo de una observación intensa y una expresión de realidad dramática del tema. Otro ejemplo de recurso pedagógico que estimulaba la imaginación y servía para trabajar las atmosferas de Chejov era el famoso libro de tréboles de Arnold, altamente evocador y realizado por su pareja John.

Con especial interés, señalar que el hogar de Taraborrelli es un apartamento<sup>182</sup> sobrio, austero y espartano, un espacio habitado mayormente por plantas y flores que dan origen a mitos y leyendas donde late un universo natural convertido en un pequeño paraíso-jardín.

Su ceremonia con las flores constata el valor simbólico que les otorga; “vivo la naturaleza en contacto directo con ella, trasplantando unas plantas, regando unas flores, cuidándolas para que no lloren”. En su escenario íntimo, estructura los colores de su pequeño paraíso en el que destacan orquídeas, bambús, jacintos, petunias, lirios, laurel y flores campestres, representando la fugacidad de la vida, la belleza en sus manifestaciones. Taraborrelli es un hombre contemplativo refugiado en la naturaleza, donde las flores y su aroma se convierten en imágenes protectoras.

Si la casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano (Bachelard, 2000, p.59), el lenguaje de imágenes que crea Taraborrelli en su casa corresponde a la realidad de su psicología, a sus vivencias vitales y vicisitudes, al estado de su alma. Sin duda, es un espacio con capacidad narrativa.

Lo sagrado también es manifestado en los objetos, como testimonio sensible de una necesidad de comunicación les da un nombre y los incorpora a su vida cotidiana, su

---

<sup>182</sup> En definitiva y como él mismo señala, vive en una habitación, lugar íntimo y luminoso con un pequeño espacio de creatividad donde tiene sus materiales y ordenador, un espacio terapéutico que es la cocina, un aseo y una terraza-jardín. Nada está ubicado con intención de decorar y nada es fruto del azar, duerme en el mismo lugar que hace de sofá repleto de cojines de colores, mantiene conversaciones con lo que le rodea; santeros puertorriqueños, plantas, piedras, silla... es su refugio, un espacio que trasciende con valor vivo.

imaginación visita mundos posibles que habitan en cada cosa. Objetos mimados que propagan la realidad de su ser, que son tratados con el don de ver su vida interior y ordenados, ocupan un lugar donde tejen lazos que unen pasado y presente, reflejo de un cierto estilo de vida y de una manera de entender las cosas.

De igual manera, los árboles como representación de la naturaleza, sean raros, densos, altos, bajos, oscuros y claros, apiñados o dispersos, son esenciales en la vida de Taraborrelli y establecen una conexión directa con su parte espiritual; “los árboles son personajes, dicen cosas distintas. Cada árbol tiene un discurso<sup>183</sup>, hay que escucharles, es un coro maravilloso ¡ay, me encantan los árboles! Y luego lo que hay debajo que no ves ¡las raíces!” (Arribas, 2014, p.564).

Para el maestro son altamente inspiradores los distintos espacios que existen entre las ramas de los árboles y el movimiento de las hojas junto a la luz que hace cambiante sus colores y tonos. Taraborrelli abraza los árboles para llenarse de vida, caminar entre ellos le libera:

Vivo con ella mirando sus árboles, por ejemplo cuando voy al estudio hay unos cuantos arboles antes de llegar y yo siempre voy tocando los árboles hasta que llego a la puerta, el contacto con su corteza me resulta muy agradable y además estoy recibiendo energía y eso lo hago todos los días cuando voy al estudio, cojo un árbol y le doy una vuelta, cojo otro y le doy otra, y como están ahí no puedo ignorarlos y además, ellos saben muy bien quién soy, seguro. (Blázquez, 2013, en línea)

---

<sup>183</sup>Algunos de los árboles ubicados en el Paseo de Recoletos han sido bautizados por Taraborrelli con el nombre de “Rooty” de root-raíz, por el empuje que hacen sus raíces en el pavimento dando la impresión de querer salir y asomarse a través de las baldosas.

El olivo, por sus formas “shakesperianas”, es uno de sus árboles favoritos aunque el maestro destaca el abedul<sup>184</sup>, recuerdo de su infancia y de las canoas de los indios que recorrían enormes distancias.

Manifiesta que la estructura vertical y diferenciación morfológica sucesiva de los árboles constituyen una representación del universo, una “triangularidad cósmica” pues sus raíces, tronco y ápice simbolizan el trigramma tierra, hombre y cielo. Para el maestro son tres conceptos importantes que reafirman su culto al árbol, tres como el número más influyente en su vida, como las obras de Matisse, tres como síntesis espiritual, como las hojas de un trébol, como las *Tres hermanas* de Chejov o los pasos de un vals.

#### **4.4.4. La poética de los elementos**

Al hablar del universo de Taraborrelli es importante aludir a los cuatro elementos<sup>185</sup> de la naturaleza pero sin adentrarnos en teorías ni aspectos astrológicos. Por un lado, como dice Bachelard, “son las verdaderas hormonas de la imaginación” y por otro, los elementos agua, fuego, tierra y aire, desempeñan un papel fundamental en la visión de Taraborrelli acerca del microcosmos humano y el macrocosmos del universo. Para el maestro, ambos universos son energías “arquetípicas”, visibles e invisibles, que tienen un efecto en su ser, en su conciencia y en su forma de entender el mundo.

De igual manera, recordemos que ya Calderón alude a los cuatro elementos en versos de *La vida es sueño* (Jornada I, escena II) o Shakespeare en los recitados por

---

<sup>184</sup> En Guisando, Taraborrelli tiene plantados tres abedules en la casa de Helio Pedregal y Begoña Valle que rinden honor a las imágenes en tres utilizadas por Matisse. El abedul, es un árbol sagrado venerado por los celtas, símbolo de renovación, de las nuevas oportunidades, de todos los árboles es el primero en echar nuevas hojas.

<sup>185</sup> Taraborrelli le gusta jugar con las imágenes que le sugiere el agua, la tierra, el fuego y el aire así como con sus posibles combinaciones, son elementos utilizados en clase como herramienta para el desarrollo de la creatividad.

Horacio en *Hamlet* (Acto I, escena I). Taraborrelli también se sirve de ellos para que formen parte de su universo creativo.

El **agua** es símbolo del inconsciente, lugar de pulsión de vida, de entraña materna, es fuente de creatividad, espejo y música. Según Taraborrelli, además de ser un elemento esencial para la vida, es fuente de inspiración para su trabajo en cuanto a su mecánica sonora, simbología y poesía.

La cualidad de transparencia y profundidad, que tantas veces poseen las aguas, explica buena parte de la veneración de los antiguos hacia este elemento femenino (Cirlot, 2018, p.69). Sus variados estados (profunda, estancada, dulce, salada, estrepitosa...) encierran simbologías que evocan en Taraborrelli imágenes y universos de gran efecto sensorial, recursos que alimentan su creatividad.

Según el maestro, las aguas frescas “ríen como campanas” y manifestadas en el arroyo y su balbuceo o en la cascada estrepitosa definen un camino irreversible<sup>186</sup> pues evidencian de manera clara el transcurrir del tiempo, además de ser un reflejo del cambio constante, “el todo cambia nada permanece” de Heráclito quien gustaba del símil “nadie puede bañarse dos veces en el mismo río”.

Para Taraborrelli la rotundidad de la tormenta resuena a Wagner, gusta presentar los mares bajo la imagen de Neptuno, hablar de las aguas dormidas y silenciosas remitiendo a los paisajes de Monet y Manet<sup>187</sup>. La lluvia le suena en los cristales a ritmo de *Tiempo de lluvia* de Serrat a la vez que afirma que este agua “mantiene un romance

---

<sup>186</sup> Entendido como impermanencia. Según la muy honorable Real Academia Española, se entiende por permanencia la duración firme, constancia, perseverancia, estabilidad e inmutabilidad. Así que entendemos por impermanencia la negación de estos estados.

<sup>187</sup> Los impresionistas trataban de captar un momento específico cuya luz, color y reflejo en el agua eran creados por la yuxtaposición de pinceladas. Durante el puntillismo también se retrataron muchos ríos y puentes donde el agua jugaba un papel importante.



con el verde, con las plantas y los árboles purificando en un ciclo circular”. La nieve por el contrario como un paisaje en blanco, le invita a jugar, a esculpir, a caminar deleitándose con su sonido.

Pensar en las aguas como recurso poético le permite a Taraborrelli vincular el elemento con la mitología. En nuestra conversación, el maestro rememora ciertos mitos como por ejemplo el de Narciso, cantado por Ovidio, cuyo reflejo en el agua unido a la luna simula un espejo. El miedo y la fascinación cobran presencia ante la experiencia de verse reflejado, es una vida que se agota y muere, una ensoñación que se “cosmifica”. O bien las representaciones pictórico-poéticas de Ofelia<sup>188</sup> cuyo destino está escrito en las aguas silenciosas y estancadas de un río. Dulcemente y sin escándalo, muere por los pecados de otro como un ser durmiente flotando en “su propio elemento”, el que le otorga Shakespeare para inmortalizarla.

Es bien sabido que el agua ha sido fuente de inspiración para escritores, compositores o cineastas, para artistas en general. Taraborrelli cita como referentes a los poetas Edgar Allan Poe o Georges Rodenbach, a los compositores Vivaldi con *Las cuatro estaciones*, Debussy con *El baile de las olas*, Handel y su *música acuática*, Stravinsky y su *Consagración de la primavera* o Tchaikovsky con *La tempestad* o *El lago de los cisnes*, las películas *Cantando bajo la lluvia* con Gene Kelly o *Azul* de Krzysztof Kieślowski. Subraya a su vez, la labor del arquitecto Nicola Salvi y del escultor Bracci, responsables de construir la Fontana de Trevi, un espacio para el maestro que “denota frescura y diversión” en la ciudad de Roma.

---

<sup>188</sup> Taraborrelli utiliza mucho las imágenes de Ofelia para provocar y estimular la imaginación en el alumnado aunque reconoce que son imágenes muy recurridas en el mundo del arte. Para el maestro, el agua en Ofelia es una manera de llevarte a otro sitio.

Las aguas simbolizan la suma universal de las virtualidades por ser fuente y origen, depósito de todas las posibilidades de existencia (Eliade, 1988, p.112) y sus distintas calidades las reconoce Bachelard en su libro *El agua y los sueños*. Cuando cabalga este elemento en el pensamiento de Taraborrelli, no duda en citar a las nereidas, a las sirenas como divinidades de las aguas, a Tales de Mileto, Venus, Hydra, a los piratas y vikingos, a los barcos hundidos en las profundidades de las aguas.

Para Taraborrelli el **fuego** es un elemento que simboliza destrucción y renovación, tiene dos valorizaciones contrarias, el bien y el mal. A su vez opina que el fuego habita en nuestros corazones, es luz, fuente de vida y cuando lo observamos, simbólicamente “parece que siempre quiere irse”. Pensar en sus formas, sonidos y olor, traslada al maestro a la chimenea de la casa de sus amigos Helio Pedregal y Begoña Valle en Guisando, a formas corporales en movimiento en el espacio, a la idea de transformación y regeneración personal.

Pensar en la **tierra** es para Taraborrelli pensar en la magna mater, en Gea, en La Rioja cuya “tierra vibrante representa lo sólido, el campo, aquello que nos alimenta”, la naturaleza más pura. Su aproximación a este elemento lo realiza a través de los sentidos y la percepción: huele, pisa, mira, escucha y sobre todo palpa<sup>189</sup> la tierra. El maestro considera imprescindible establecer una relación con este elemento porque reporta experiencias vitales necesarias para el intérprete; el hecho de manchar las manos con barro haciendo esculturas o cerámica, caminar descalzos por la naturaleza percibiendo las

---

<sup>189</sup> En clase de Arnold, cuando el alumnado trabaja con el suelo como herramienta expresiva, él siempre dice; ¡miren la tierra, háblenle, no solo es el suelo de la clase, hay que imaginar que están en el campo, cojan la tierra, ensucien sus manos!

texturas de las rocas, hierba, arena<sup>190</sup> y fango o transitar por las imágenes de la tierra que metaforizan la imaginación como por ejemplo las grutas, laberintos o cuevas<sup>191</sup>.

Por último, el **aire** es un elemento relacionado con las artes, la poesía, la danza y la música. Ya afirmó Monet que el fin último de su arte era "pintar la belleza del aire que envuelve a los puentes, a los ríos, a los barcos"<sup>192</sup>. Para Taraborrelli, el aire es el elemento que conecta con su pensamiento más abstracto, su dinamismo está por todos lados pues rodea y abraza. Según comenta, el valor de lo aéreo lo percibimos a través de las sensaciones; "el aire es vuelo, libertad, belleza y además participa de nuestro proceso vital, la respiración".

Cuando Taraborrelli piensa en este elemento recuerda los silbidos sonoros, las ráfagas de su musicalidad, el movimiento de las banderas, la imagen de las cometas puertorriqueñas "Chiringas", las sensaciones sugerentes de un aroma o el sutil erotismo de un perfume.

Con rasgos muy personales, Taraborrelli utiliza los fenómenos de la naturaleza como objeto para sus composiciones coreográficas, en definitiva son elementos que unen sentimiento y materia, alaban la magia de la naturaleza y fertilizan su alma femenina.

#### **4.4.5. Otros conceptos inspiradores**

Los **cielos** son lugares imaginarios donde depositar conceptos o reconstruir imágenes que sirven de inspiración a ideas que Taraborrelli quiere expresar, "son un escenario con el que vivimos y hay que participar con ellos" (Arribas, 2014, p.562). En

---

<sup>190</sup> Su experiencia laboral en el Sahara (Marruecos) le permitió conocer el desierto y sus dunas, un paisaje vivo, nada muerto y en constante cambio según el capricho del viento.

<sup>191</sup> Lugares míticos y parajes simbólicos en la representación de la naturaleza. Son de gran interés las aportaciones y el estudio exhaustivo que de estas iconografías de lugar hace Blázquez Mateos. Ampliar información en sus obras *Iconografía de lugar en la danza y en el cine*, *Espacio escénico y representación simbólica – Atlas escenoplástico* y *Claves de la escenografía – Ut Pictura poesis a Escena*.

<sup>192</sup> Una hazaña que él mismo calificó de "nada menos que imposible" y que persiguió a lo largo de su carrera.

el maestro son referentes los cielos de los lienzos de G. B. Tiepolo, J. Constable, A. Sisley, E. Boudin y C. Monet. En ocasiones, la iconografía que Taraborrelli hace del cielo es una referencia al mundo infantil, otras veces a la dimensión abstracta.

Si para Bachelard las **nubes** son simbólicamente tomadas como mensajeras, Taraborrelli simboliza sus formas como fenómenos y apariencias, crea la ilusión al observarlas y participa de ese doble juego metafórico que convierte la imagen en signo y el signo en símbolo estético de su vida cotidiana. Cielos y nubes con su riqueza cromática crean en Taraborrelli la ilusión desde la armonía y la luz.

Las **constelaciones** conviven en el mundo celeste y son también para el maestro elementos poéticos concebidos como “ojos que potencian su capacidad soñadora, una decoración teatral hecha por Dios”. La **luna**, Selene, atrae a su memoria la capacidad de H. Rousseau para plasmar su luz en *Noche de carnaval* o su simbología latente sobre todo en los textos Lorquianos.

El **arcoíris** es “un puente hacia los sueños repleto de esperanza”, un sueño que cambia todos los días pero que Taraborrelli concreta en seguir viviendo como vive. Un sueño que acabará al otro lado del puente multicolor mientras lo transita tarareando *Somewhere over the rainbow*.

Taraborrelli habita el mundo contemporáneo desarrollando una filosofía de la imaginación, imágenes e imaginarios, infinitos mundos posibles donde ensambla en uniones armónicas árboles con nubes, bosques con cielos o aguas con mitología, entre otras múltiples combinaciones. Su discurso estético va asociado a la plástica como lenguaje elocuente y en él condensa su observación, imaginación e inspiración, sublima la naturaleza con su volumetría tridimensional y su mundo de luz desvelando así su concepción poética.

#### 4.5. Atlas de imágenes – Mnemósyne de Arnold Taraborrelli

Una interpretación habitual de la historiografía artística del S.XX divide a las partes más sustanciosas de ésta en dos grandes corrientes, el formalismo<sup>193</sup> y la iconografía. Nuestro interés se centra en la segunda corriente, la cual, contemplaría la Historia del arte desde el punto de vista de los contenidos y los temas representados. El héroe de esta tendencia sería Erwin Panofsky (1892-1968) y tendría su precedente en los estudios de Aby Warburg (Checa, 2010, p.135).

Warburg utiliza la iconografía<sup>194</sup> como herramienta básica en el análisis de la obra de arte. Panovsky amplía las ideas de Warburg y desarrolla el método iconográfico-iconológico<sup>195</sup>. Ambos estudiosos defendieron el lema horaciano que confluye en la interrelación de las artes para el conocimiento profundo del hecho artístico, *ut pictura poesis*.

Warburg con *Atlas Mnemosyne*<sup>196</sup>, su último e incompleto trabajo, propone un nuevo método de investigación como herramienta para la conexión de conceptos iconográficos e iconológicos, reivindicando a su vez, el papel activo del espectador desde el momento en el que comienza a establecer un juego de asociaciones a partir de sus percepciones. Nos empuja a pensar en imágenes, a observar los diseñados que evocan múltiples analogías. Warburg localiza su pensar en un espacio virtual dinámico, siempre cambiante, mudable, regido por criterios propios y que desafía al orden del tiempo.

---

<sup>193</sup> El formalismo haría hincapié en los aspectos estilísticos, estéticos y fundamentalmente formales (tradición de autores como Alois Riegl (1858-1905) o Heinrich Wölfflin (1864-1945)).

<sup>194</sup> La Iconografía nos acerca a la imagen y a sus formas.

<sup>195</sup> La Iconología indaga en la interacción entre las formas y el contenido penetrando con ello en el significado profundo de la imagen.

<sup>196</sup> La finalidad del atlas fue la de explicar a través de un repertorio de imágenes, palabras y textos, el proceso histórico de la creación artística en lo que hoy denominamos Edad Moderna, sobre todo, en sus momentos iniciales de los comienzos del Renacimiento en Italia, centrándose en algunos aspectos esenciales de finales de siglo XV en Florencia y buscando sus fundamentos en la Antigüedad (Checa, 2010, p.138).

Hemos querido acercarnos al método Warburgiano con gran interés para inspirarnos en su proceso metodológico y presentar aquí un estudio iconográfico sobre la persona y universo artístico de Arnold Taraborrelli.

A través de esta investigación hemos creado un atlas que constituye un *Work in Progress*, un laboratorio de imágenes, como fase documentada de trabajo, con los dibujos, pinturas, esculturas, estampas, fotografías, esquemas de diseños de vestuario, de escenografía, documentos personales, etc. de Taraborrelli. Su mundo como cultura visual.

El montaje de las imágenes y palabras en los paneles híbridos resultan ser “cajas de resonancia” que informan e interrogan en silencio. En su conjunto, conforman un atlas como fuente de conocimiento, de memoria y de documento histórico del maestro.

#### PANELES DEL ATLAS

Las fotografías desplegadas, forman mosaicos y reconstruyen paneles o secuencias, son un retorno a la imagen como objeto histórico, cultural y artístico. Por sí mismas, en relación mutua y cambiante, generan un espacio de pensamiento warburgiano.

Con esta idea hemos confeccionado los paneles: sobre fondo negro hemos fijado las fotografías procedentes de material gráfico, vida cotidiana y artística, detalles personales...etc. de manera que pudiéramos ilustrar varios ámbitos temáticos, motivos o contextos históricos de ejecución. Cada panel forma una página del atlas. Los paneles mantienen los siguientes aspectos:

1. Las imágenes están dispuestas ordenadamente como si estuvieran pegadas sobre *passepapouts* convenientemente cortados.
2. Cada panel muestra un epígrafe que indica el tema de las imágenes reunidas.
3. Existen datos junto a algunas imágenes.

Las presentamos como una superposición simbólica de contenidos latentes y manifiestos portadores de significados. Son una herramienta visual que nos permite la aproximación de las relaciones temporales, cada colocación tiene un significado aunque su lectura no es de manera secuencial sino que está abierta a diversas interpretaciones. Es una manera distinta de leer y entender a Arnold Taraborrelli.

## NUMERACIÓN DE LAS IMÁGENES REPRODUCIDAS

En la página anterior a la reproducción del panel del atlas, hemos querido disponer, siguiendo un esquema, la numeración de las fotografías con el objetivo de poder identificarlas fácilmente. Dicha numeración es llevada a cabo de manera que siga los significados, por eso, el orden de colocación parece algo arbitrario pero lejos de ser así, ofrece una interpretación que corresponde a unas constantes temáticas, motívicas, de oposición, asociación y ocurrencia. La numeración mantiene las siguientes características:

1. La serie numérica natural (1, 2, 3...) designa una serie de reproducciones que constituyen una unidad reconocible de sentido.
2. El número de cada imagen se mantiene y en ocasiones, se acompaña de una letra mayúscula (1A, 2B, 3C...) para referirnos a un detalle de la imagen o a otra versión.
3. El número de cada imagen se acompaña de un número en posición superíndice (1<sup>1</sup>, 1<sup>2</sup>, 1<sup>3</sup>...) cuando varias imágenes se hallan montadas en un mismo *paspartout* o bien van juntas por pertenecer a un mismo complejo.

## LOS DATOS DE LAS IMÁGENES Y LOS TEXTOS

Los datos indican: el tema de la imagen, la fuente y en ocasiones la época. Aparecen textos a máquina que pertenecen a escritos de Taraborrelli, textos que son

reflexiones personales del maestro y textos a puño y letra que pertenecen a alumnos y colaboradores.



# **ATLAS MNEMÓSYNE**

**Arnold Taraborrelli**

## PANEL 1

*El origen de un Arnold italoamericano. Ruta de emigración. Primeros encuentros de noviazgo (padres). Anunciato in memoriam. Antonetta como guía.*

1. País de nacimiento del padre. Recuperado de:  
<http://www.tageo.com/index-e-it-v-00-d-m183188.htm>

2. Guardiagrele – Italia (APAT):

2<sup>1</sup>. Cattedrale di Santa Maria Maggiore - Affresco di San Cristoforo.

2<sup>2</sup>. Vistas a la montaña.

2<sup>3</sup>. Piazza S. Maria Maggiore.

3. Anunciato, padre (APAT).

4. Encuentro entre Anunciato y Antonetta en tarde de primavera (APAT).

5. La figura del padre junto a Rocco y Arnold (APAT).

6. Filadelfia como lugar de acogida. Recuperado de:  
<https://www.istockphoto.com/es/foto/mapa-que-muestra-de-filadelfia-y-la-ciudad-de-nueva-york-gm182168657-12661985>

7. In memoriam (APAT):

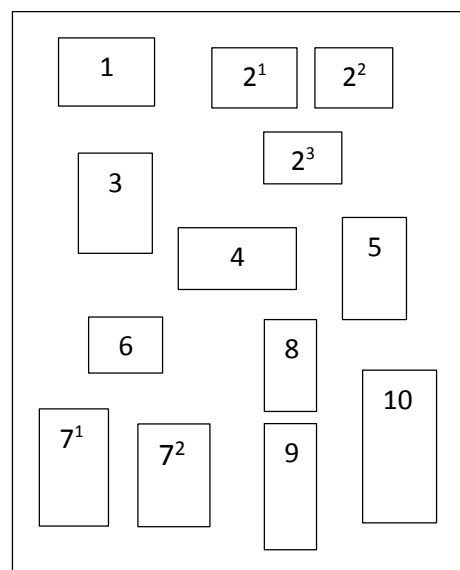
7<sup>1</sup>. Parte de defunción del padre.

7<sup>2</sup>. Recordatorio del día de su fallecimiento.

8. La viuda Antonetta (APAT).

9. Arnold, niño (APAT).

10. Madre Antonetta y tía Ana (APAT).





**IN LOVING MEMORY**  
 Philadelphia Bulletin  
 Pm. JUN 13 1959

**TARABORRELLI**—June 13, 1959. JOHN V. husband of Maria (nee) Taraborrelli, of 212 Providence St., Malvern, formerly of 2122 York St., Philadelphia, former employee Gulf Oil Co., invited to General Hosp., 9 A. M., from Victor J. Ruffenach Funeral Home, Torrington, Line 4, Harbortown Rd., Dorset Hill, Solberg Requesens Mass, Our Lady of Perpetual Help Church, 10 A. M., at St. Peter & Paul Cem. Friends may call Sunday evening.

**Nunziato Taraborrelli**  
 Nunziato Taraborrelli, a retired foreman of the Gulf Oil Corp., died Thursday. He was 61 and lived at 212 Providence road, Morton.

He was a member of the Sons of Italy, the Unione Abruzzese and the Men of Malvern.

Surviving are his wife, Antoinette, and two sons, Rocco and Arnold. Requesens Mass will be celebrated at 10 A. M. Monday at Our Lady of Perpetual Help Roman Catholic Church, Morton. Burial will be in St. Peter and Paul Cemetery.

Memphis Associates, 11-42 4th St., Long Island City 1, N. Y.

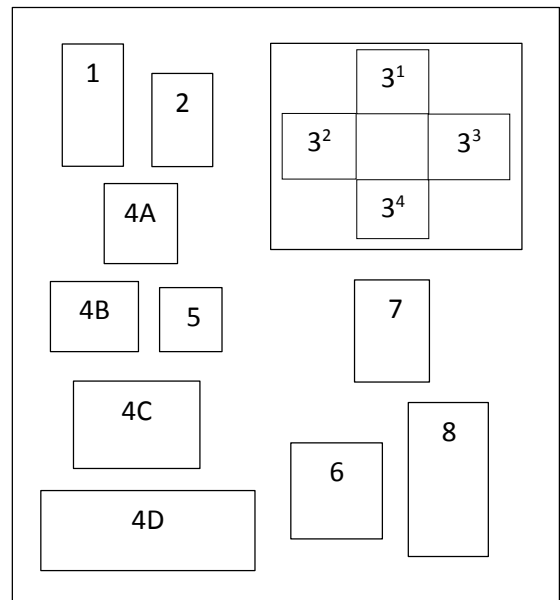
**GREATEST HEART**  
 of Jesus, ever present in the Blessed Sacrament, ever consumed with burning love for the poor captive souls in Purgatory, have mercy on the soul of Thy departed servant. Be not severe in Thy judgment but let some drops of Thy precious blood fall upon the devouring flames, and do Thou O merciful Saviour send Thy angels to conduct Thy departed servant to a place of refreshment, light and peace. Amen. May the souls of all the faithful departed through the mercy of God rest in peace. Amen.

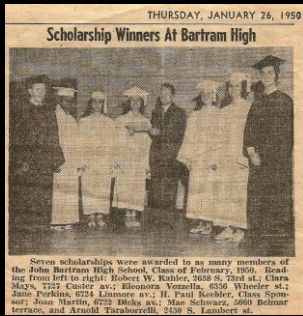
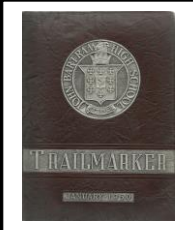


## PANEL 2

*Progenitores italoamericanos. El triángulo femenino que arropa su infancia. Neicer Margoles, el hombre que determina su formación artística y personal.*

1. Juventud – padres (APAT).
2. Madurez - padres (APAT).
3. El triunvirato femenino familiar influyente en Arnold (APAT):
  - 3<sup>1</sup>. Teresa (abuela).
  - 3<sup>2</sup>. Antonetta (madre).
  - 3<sup>3</sup>. Ana (tía).
  - 3<sup>4</sup>. Arnold con la edad de 4 años, 1935.
4. Documentos del John Bartram High School (APAT):
  - 4A. Portada del libro de graduación de estudios secundarios. Expediente 2450.
  - 4B. Neicer Margoles, figura clave para su acceso a los estudios universitarios.
  - 4B. Detalle fotográfico de Arnold con sus profesores y resto de alumnado.
  - 4C. El profesorado escribe en el libro de graduación sus mejores deseos para Arnold.
5. El conocimiento ilumina. Dibujo (APAT).
6. El día de su graduación, prensa del 26 de junio de 1950 (APAT).
7. Arnold bailarín – juventud (APAT).
8. La dualidad del ser humano. Dibujo (APAT).







**ARNOLD TARABORRELLI**  
 2450 South Lambert Street  
 Vocational Art

*his prof. Robert Taraborrelli*

"Arn" has talent great,  
 For art he needs no light.  
 We soon shall hear his famous  
 And hope, as friends, he'll name us.  
 Art: Clerk; Trailmarker Art Editor;  
 Stage Decorator; Corridor Guard.  
 Birthday: August 31, 1931

### PANEL 3

*La Universidad. La influencia de sus primeros maestros. La danza como medio de expresión artística en plena juventud.*

1. Actual Tyler of Art, Temple University, 2018. Filadelfia, EEUU. Recuperado de: <https://www.brinjac.com/portfolio/temple-university-tyler-school-of-art>

2. La influencia de sus mentores:

2<sup>1</sup>. Boris Blai junto a su escultura en honor a Mary Wigman. Recuperado de: [http://www.roberthaller.com/html/boris\\_blai.html](http://www.roberthaller.com/html/boris_blai.html)

2<sup>2</sup>. Rudolf Staffer, ceramista. Recuperado de: <https://craftcouncil.org/recognition/rudolf-staffel>

3. Arnold mimo: secuencia de movimiento (APAT):

3<sup>1</sup>. En 1.

3<sup>2</sup>. En 2.

3<sup>3</sup>. En 3.

4. Juventud (APAT).

5. Palabras de Arnold presentes en su pedagogía (APAT).

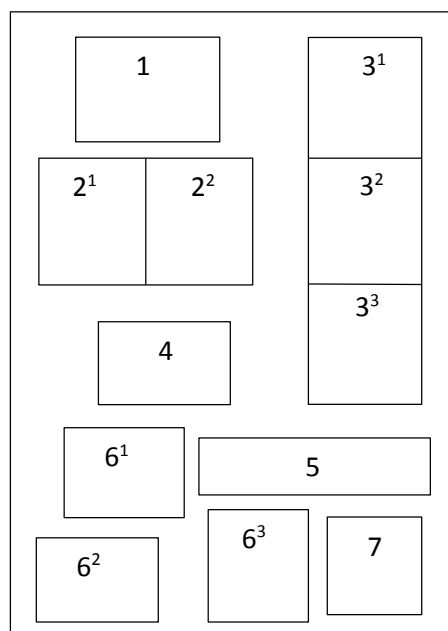
6. Arnold bailarín (APAT):

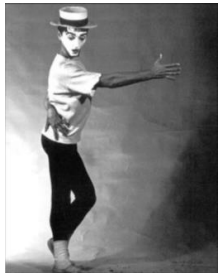
6<sup>1</sup>. One (nivel bajo).

6<sup>2</sup>. Two (nivel medio).

6<sup>3</sup>. Three (nivel alto).

7. Arnold juventud inquieta (APAT)





El alumno no es una jarra para llenar, sino una vela para encender.

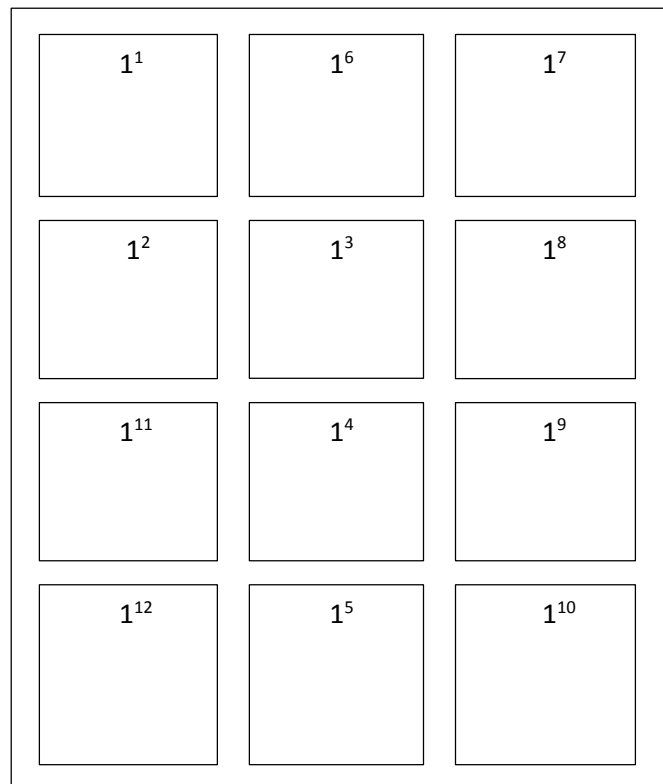


## PANEL 4

*La creatividad volcada en los lienzos y en la creación de objetos poetizados. Influencias de vanguardia.*

### 1. Inspiraciones (APAT):

- 1<sup>1</sup>. Posado
- 1<sup>2</sup>. Diálogo
- 1<sup>3</sup>. Juego
- 1<sup>4</sup>. Presentación
- 1<sup>5</sup>. Escucha
- 1<sup>6</sup>. En pensamiento 1
- 1<sup>7</sup>. Pensamiento 2
- 1<sup>8</sup>. Pensamiento 3
- 1<sup>9</sup>. Pensamiento 4
- 1<sup>10</sup>. Pensamiento 5
- 1<sup>11</sup>. Junto a sus primeras obras plásticas
- 1<sup>12</sup>. En proceso creativo







## PANEL 5

*Pintar para sentir las cosas que nos rodean y expresar lo invisible. Oil, Gouache, Collage.*

### 1. Espacio pictórico de creación:

1<sup>1</sup>. Estudio de pintura de Arnold en Puerto Rico (APAT).

1<sup>2</sup>. Arnold pintor (APAT).

2. Cuadro 1 (APAT).

3. Cuadro 2 (APAT).

4. Cuadro 3 (APAT).

5. Cuadro 4 (APAT).

6. Cuadro 5 (APAT).

7. Exposición de pintura (11 de diciembre al 15 de enero de 1959), Puerto Rico (APAT).

8. Segunda exposición de pintura en Puerto Rico (APAT):

8A. Programa de mano de exposición.

8B. Detalle de su curriculum vitae – programa de exposición.

8C. Arnold y amiga en el espacio de la exposición junto a su obra.

9. Arnold y dos de sus obras, ambas estuvieron expuestas en su estudio hasta el cierre del mismo (APAT).

10. Arnold pintor-juventud (APAT).

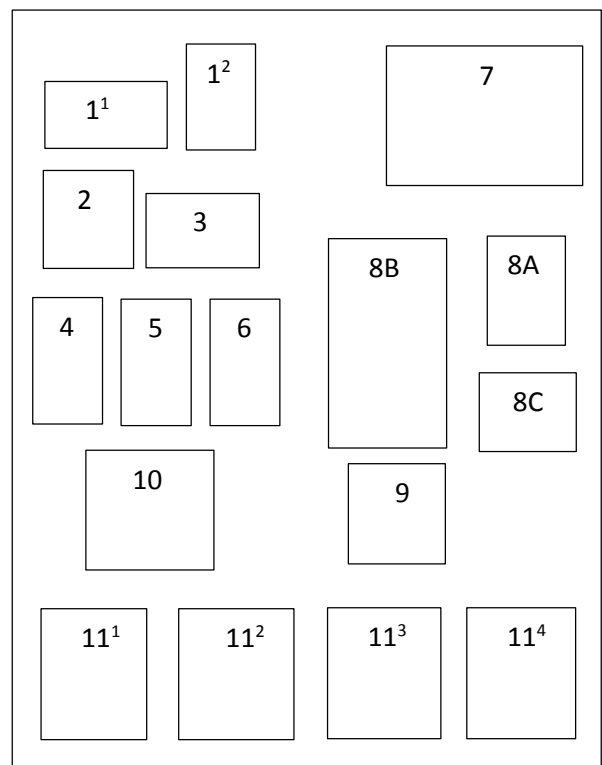
11. Serie de collage, aportación vanguardista:

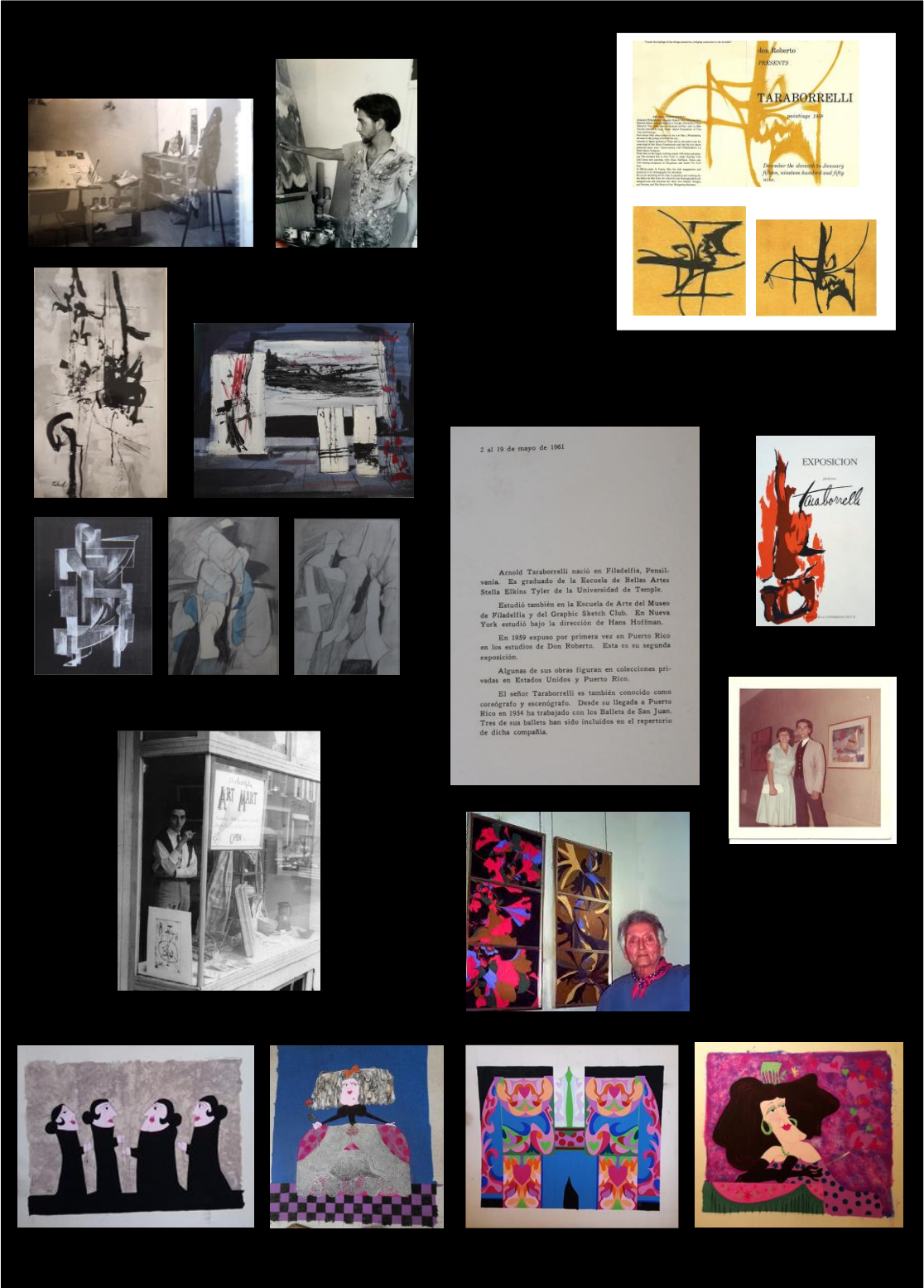
11<sup>1</sup>. La casa de Bernarda Alba.

11<sup>2</sup>. Menina

11<sup>3</sup>. Torero

11<sup>4</sup>. Flamenca





## PANEL 6

*Taraborrelli y Los ballets de San Juan en Puerto Rico. Eterna amistad con la bailarina Elena Gandía.*

1. Calle San Sebastián 272 en Puerto Rico. La casa de la derecha fue el lugar de residencia de Taraborrelli. (APEG).

2. Ballets de San Juan en el Festival Casals, abril de 1958 (APEG).

3. Portada de los programas de mano de los ballets (APEG):

3A: Ballets San Juan 1.

3B: Ballets San Juan 2.

4. Imágenes del ballet *Diseños y mecanismos* (APEG):

4<sup>1</sup>: Taraborrelli dando indicaciones a los bailarines (APEG).

4<sup>2</sup>: Momento del ballet 1.

4<sup>3</sup>: Momento del ballet 2.

4<sup>4</sup>: Momento del ballet 3.

4<sup>5</sup>: Momento del ballet 4.

5. Arnold Taraborrelli con Elena Gandía, coreógrafo y bailarina:

5<sup>1</sup>: Taraborrelli y Gandía, Madrid, 1963 (APAT).

5<sup>2</sup>: Taraborrelli y Gandía, Madrid, 2015 (Fotografía realizada por la autora de esta tesis en casa de Arnold).

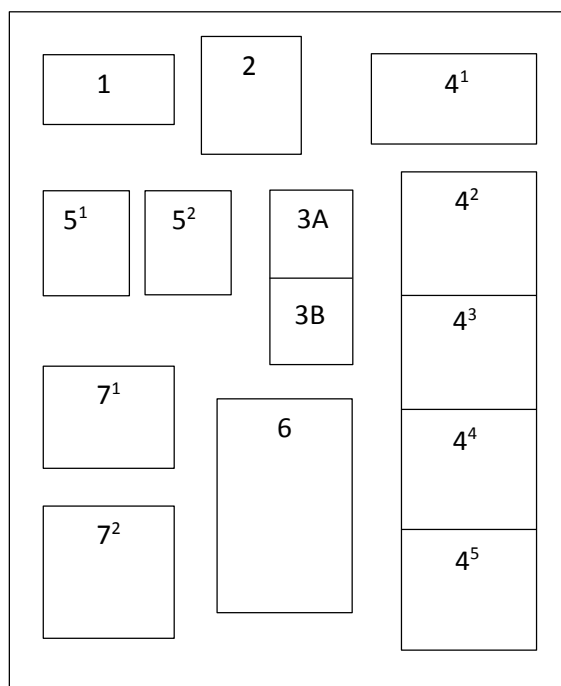
6. Curriculum de Taraborrelli para los programas de Los Ballets de San Juan (APEG).

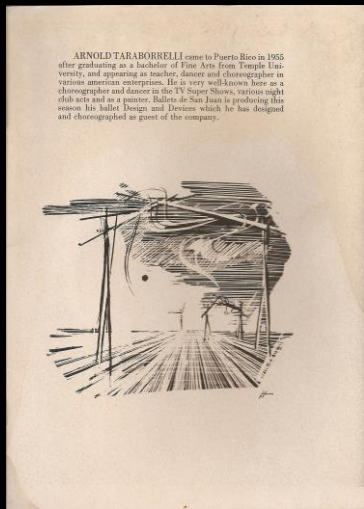
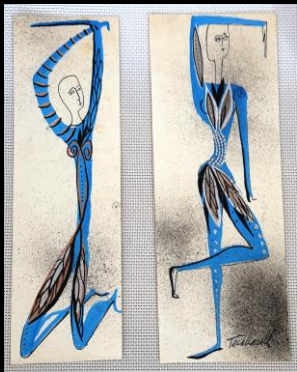
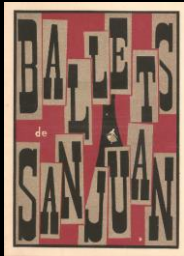
7. Diseños de vestuario realizados por

Taraborrelli para los ballets (APAT):

7<sup>1</sup>: Ballet *Diseños y mecanismos*.

7<sup>2</sup>: Ballet *Suite de juventud*.





## PANEL 7

### *Creaciones artísticas en Puerto Rico.*

#### 1. Taraborrelli y Tina Tanno (APAT):

1<sup>1</sup>: Taraborrelli bailarín.

1<sup>2</sup>: Pax de deux 1.

1<sup>3</sup>: Pax de deux 2.

#### 2. Coreografías para televisión (APAT):

2<sup>1</sup>: Danza clásica 1. Taraborrelli solista.

2<sup>2</sup>: Danza clásica 2. Taraborrelli solista.

#### 3. Escenografía realizada por Taraborrelli. Pareja de baile (APAT).

#### 4. Taraborrelli en plena representación junto al cuerpo de baile (APAT).

#### 5. Taraborrelli en los estudios de televisión:

5<sup>1</sup>: Taraborrelli junto a Nina Lejet y amigo.

5<sup>2</sup>: Taraborrelli caracterizado del personaje gato.

#### 6. *El mago de Oz*. Versión para televisión (APAT):

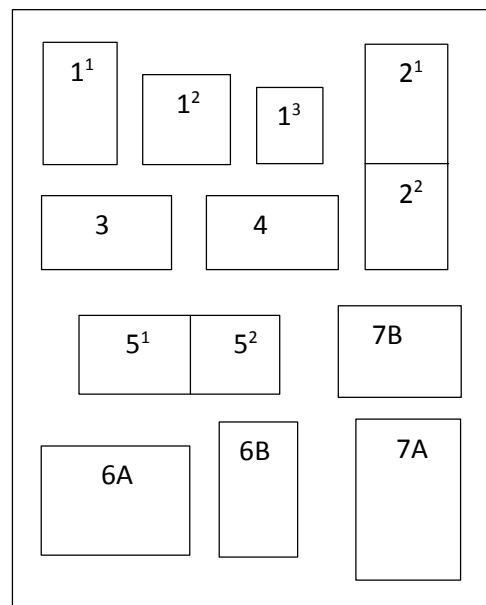
6A. Taraborrelli caracterizado para el personaje espantapájaros.

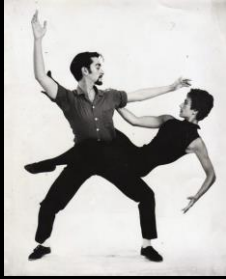
6B. Arnold como coreógrafo de la versión musical. Recorte en prensa.

#### 7. Anuncio para publicidad (APAT):

7A: Taraborrelli caracterizado de pirata.

7B: Taraborrelli en pleno rodaje. Detalle.






A local RKO Theatre program was "The Wizard of Oz" (above). It is a musical version of the perennial favorite, Jack and the Beanstalk.

**Live English TV Show a Hit**

Regular cast members are Arnold - Tashoff, who plays the Wizard, and the other cast members. The show is a hit.

Tomorrow night's show is to be a musical version of that perennial favorite, Jack and the Beanstalk.

A treasure chest for Beides

This man won the grand prize in a contest... He is now a millionaire.



## PANEL 8

*La cosmopolita Londinium a las orillas del Támesis. Interculturalidad en Arnold.*

1. Los jardines de Londres como escenario (APAT):

1<sup>1</sup>. Arnold-árbol.

1<sup>2</sup>. Londres, 1962.

2. Bailarín en Londres (APAT).

3. Arnold y John (APAT):

3<sup>1</sup>. John, juventud.

3<sup>2</sup>. Fotografía de Arnold enviada a Jan, 1965. (I love forever).

3<sup>3</sup>. Antonetta en Trafalgar Square junto a Arnold y John, abril de 1970.

4. Pensamiento reiterado de Arnold.

5. La serie *Here come The Doublé Deckers*. Arnold caracterizado del personaje hombre de lata (APAT).

6. Taraborrelli junto a bailarina en descanso de rodaje (APAT).

7. Taraborrelli y la Orquesta de Edmundo Ros en los estudios de Televisión, Londres (APAT).

8. Coreógrafo para la TV (APAT):

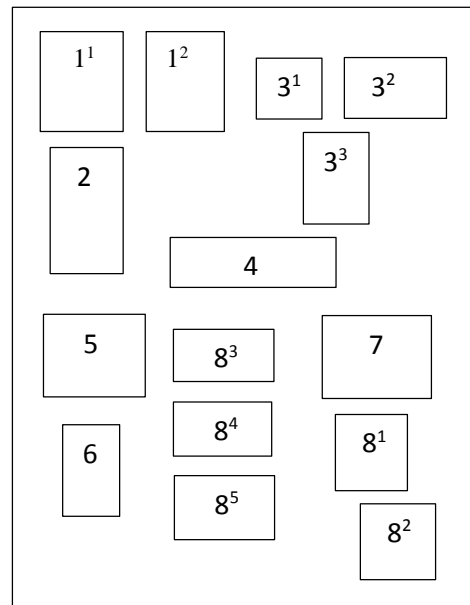
8<sup>1</sup>. Taraborrelli en pleno rodaje.

8<sup>2</sup>. Taraborrelli y la TV.

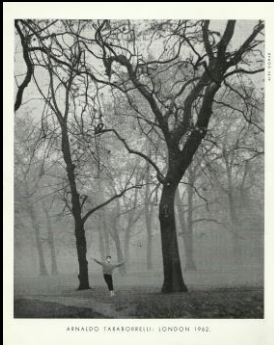
8<sup>3</sup>. Coreografía diseñada 1

8<sup>4</sup>. Coreografía diseñada 2

8<sup>5</sup>. Coreografía diseñada 3







«La belleza del movimiento cotidiano se nos escapa»



## PANEL 9

*Triunvirato creativo. Maestros de la escena, colaboraciones y reconocimientos.*

### 1. Confluencia de creadores:

1<sup>1</sup>. Miguel Narros, 1988. Archivo CDT. Fotografía recuperada de:  
<http://teatro.es/profesionales/miguel-narros-4499/documentos-on-line/fotografias>

1<sup>2</sup>. William Layton, 1988. Archivo CDT. Fotografía recuperada de:  
<http://teatro.es/profesionales/william-layton-3442/documentos-on-line/fotografias>

1<sup>3</sup>. Arnold Taraborrelli. Fotografía recuperada de:  
<https://www.danza.es/multimedia/biografias/arnold-taraborrelli>

2. Debate sobre la enseñanza teatral. Círculo de Bellas Artes, 1987. Fotografía de Chema Barroso. (APAT)

3. Taraborrelli, Plaza, Layton y Narros. Ensayo de *La dama boba*, 1979, TEC. (APAT).

4. Cartel diseñado por Taraborrelli para *Preludios para una fuga*, TEI, 1977. (APAT).

5. Cartel diseñado por Taraborrelli para *Proceso por la sombra de un burro*, TEI, 1973. Archivo CDT. Fotografía recuperada de: <http://teatro-independiente.mcu.es/grupos/teatro-experimental-independiente-tei.php>

6. Cartel diseñado por Taraborrelli para el TEI. (APAT).

7. *Cándido*, TEI, 1976, (APAT):

7A. Cartel diseñado por Taraborrelli.

7B. Detalle del dibujo.

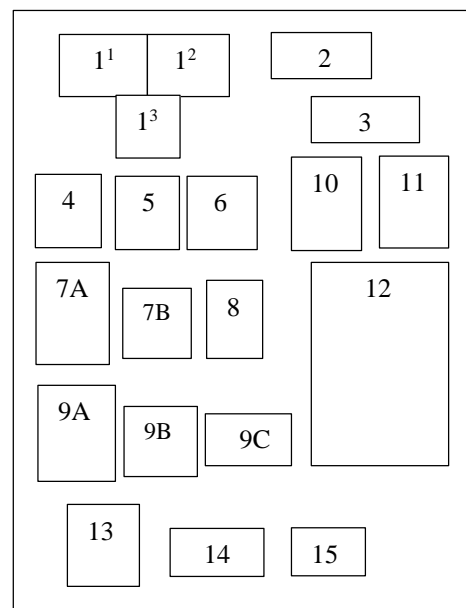
8. Cartel para *La increíble fábrica del profesor Smith*, 1976. (APAT).

9. *Danzas Urbanas*, 1975:

9A. Cartel diseñado por Taraborrelli.

9B. Detalle del dibujo.

9C. Fotografía realizada por Raimundo Castro para la revista *Guadiana*, recorte. (APAT).



10. Fotografías cedidas por Elvira Sanz de su archivo personal (APES). Elvira bailando *Passacaglia*. Taraborrelli y Elvira conversando, fotografía realizada por la autora de esta tesis (29 de septiembre del 2013).

11. Programa de mano para sus cursos titulados “Experiencias Teatrales”. (APAT).

12. Concesión de la Medalla de Plata al Mérito en las Bellas Artes, 31 de enero de 1995. (APAT).

13. Programa de mano de *Terror y miseria del III Reich*, 1974. (APAT).

14. Fotografía de García Pelayo, 15 de abril de 1988, estreno de *Ermione* en el Teatro Lírico Nacional de La Zarzuela. (APAT).

15. Cartelería para el estreno de *Macbeth* en el Teatro Romea de Murcia, 1994. (APAT).



## PANEL 10

*La ilustración infantil como forma artística, cultura visual y gusto por la belleza. El dibujo como base, a lápiz y de forma manual.*

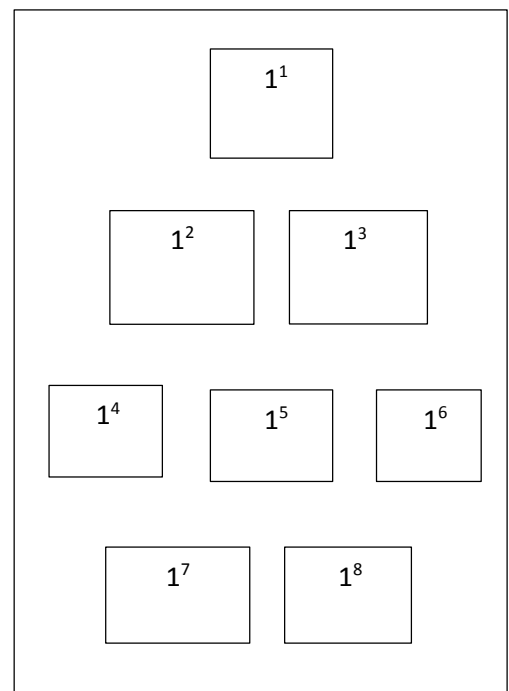
1. Ilustraciones infantiles para el libro *Hildegarde H and her friends* del autor Glyn Jones ISBN 9, Abydos Publishing © 1972 (APAT). Personajes:

- 1<sup>1</sup>. Presentación
- 1<sup>2</sup>. Hipopótamo
- 1<sup>3</sup>. Hipopótama
- 1<sup>4</sup>. Ardillas
- 1<sup>5</sup>. Cocodrilo
- 1<sup>6</sup>. Reno
- 1<sup>7</sup>. Búfalo
- 1<sup>8</sup>. Oso hormiguero

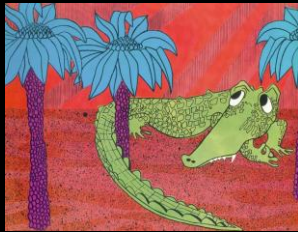
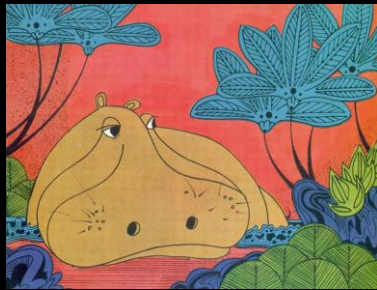
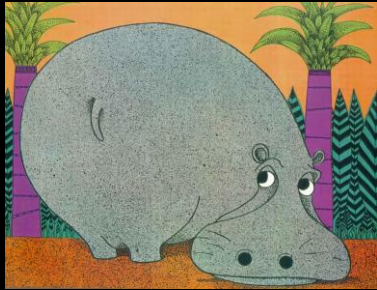
### Synopsis:

(A book of children's poems. Illustrations by Arnold Taraborelli)

Hildegarde, a hippopotamus fair,  
With knobbly brown skin and a hair here and there,  
Had warts on her nose and a sort of a flair,  
For lying in mud with never a care.  
On the steep river bank beneath the sun's glare,  
At her lovely reflection for hours she would stare,  
And, head on one side, would fondly declare,  
Hildegarde H, you're a lady most fair.  
Most fair, a lady most fair.  
She was very vain.



HILDEGARDE H  
and friends...  
HILDEGARDE H



## PANEL 11

*Inspiración flamenca: bocetos y dibujos artísticos como lenguaje y forma de expresión.*

1. Apunte de figura flamenca en movimiento (APAT):

1<sup>1</sup>. Dibujo rápido 1.

1<sup>2</sup>. Dibujo rápido 2.

1<sup>3</sup>. Dibujo rápido 3.

1<sup>4</sup>. Dibujo rápido 4.

2. Taraborrelli bailaor flamenco (APAT).

3. Bailarín (APAT).

4. Bailaora (APAT).

5. Toreador (APAT).

6. Bailaoras en bata de cola (APAT):

6A. Bailaora con 10 pies. En agradecimiento a Gilda Navarro, BSJ, Puerto Rico.

6B. Bailaora con pies de ave.

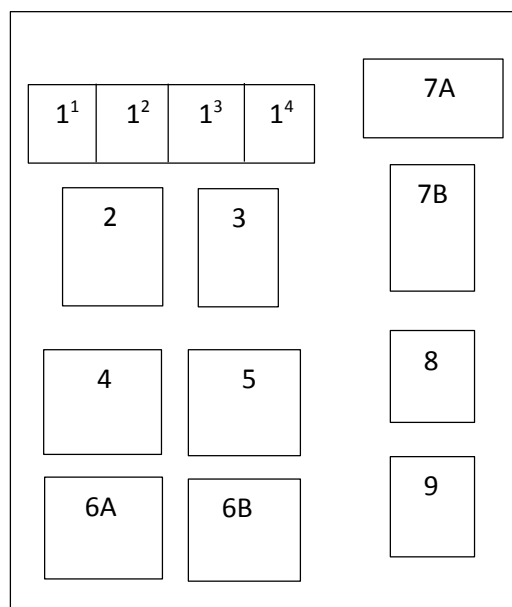
7. Sevilla es una maravilla (APAT):

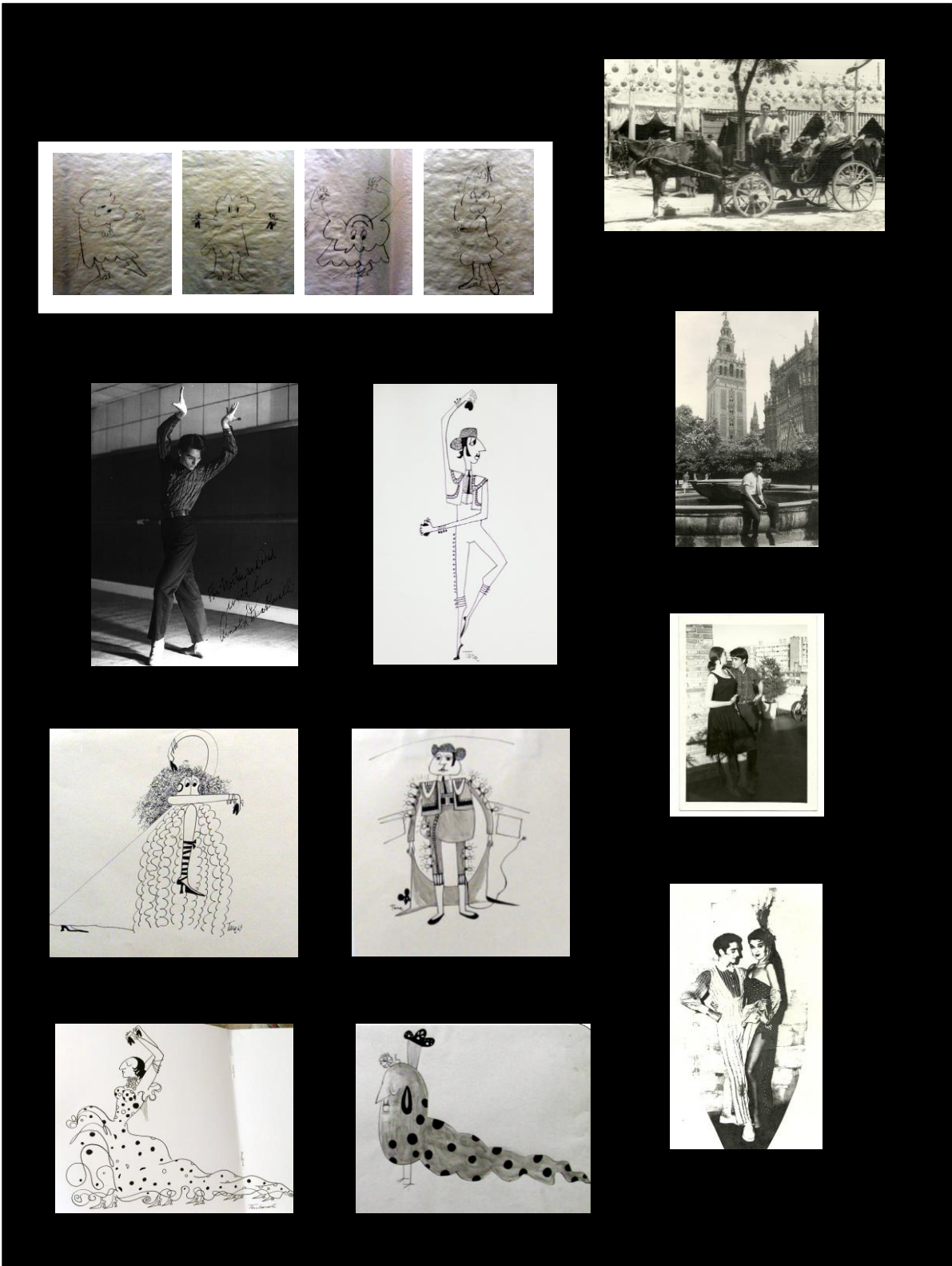
7A. Arnold en la feria de abril con amigos, Sevilla (APAT).

7B. Arnold y la Giralda de Sevilla (APAT).

8. Arnold posando con bailaora de flamenco (APAT).

9. Arnold con bailarina a ritmo de sevillanas (APAT).





## PANEL 12

*Escultura y artes decorativas.*

1. Escultura 1 en madera (APAT):

1A. Arnold junto a su obra.

1B. Escultura a vista frontal.

2. Escultura 2 en madera (APAT).

3. Escultura 3 en madera (APAT).

4. Escultura 4 en madera (APAT).

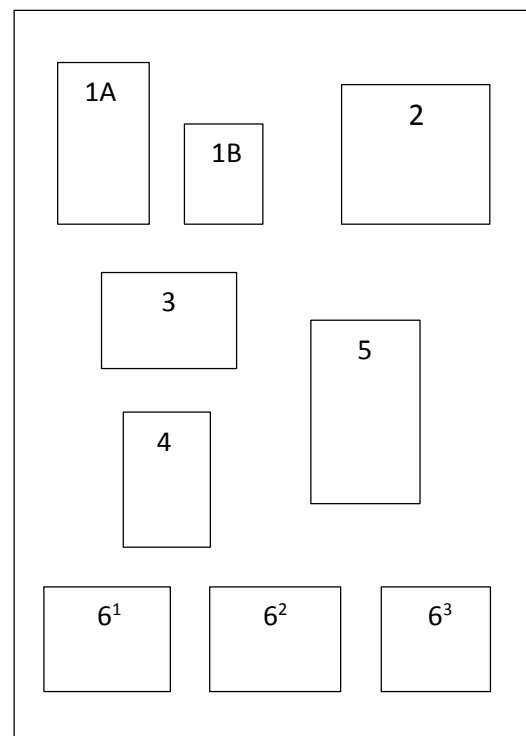
5. Escultura 5 en madera (APAT).

6. Obras en cerámica (APAT):

6<sup>1</sup>. Jarritas, arcilla y esmaltado.

6<sup>2</sup>. Vasos, cerámica pintada.

6<sup>3</sup>. Cuenco, cerámica esmaltada.





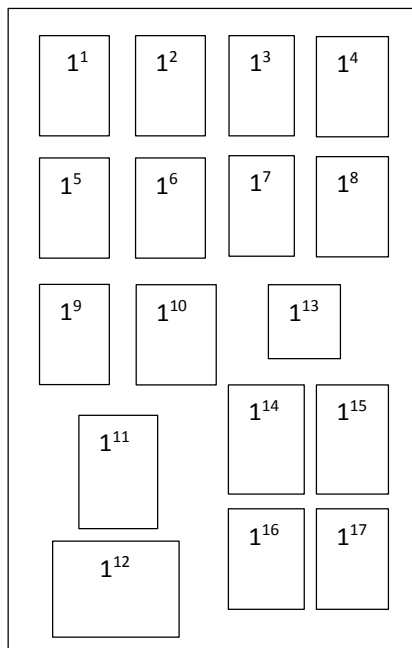


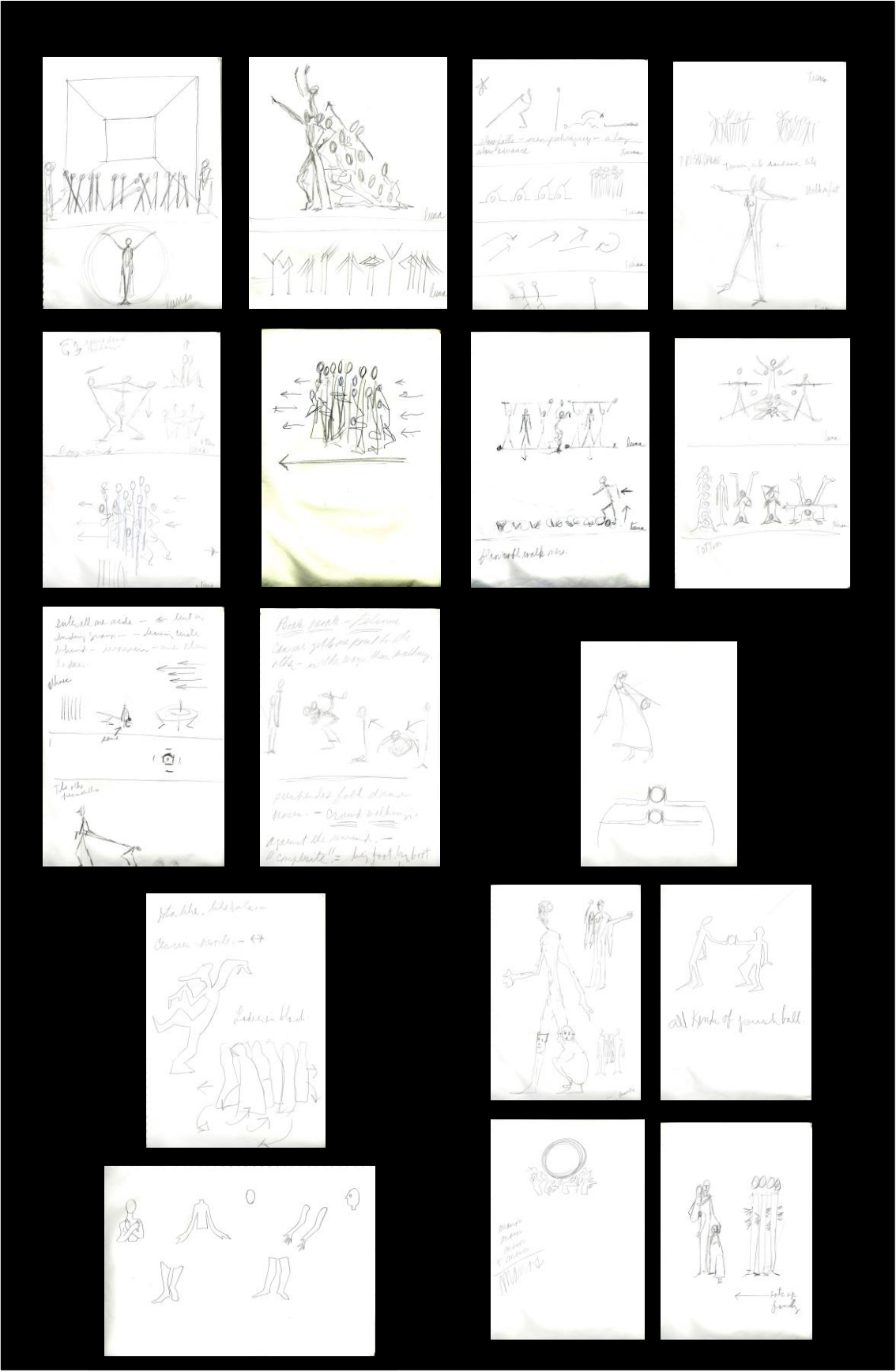
## PANEL 13

*Bocetos para la obra de Selene, 1996.*

### 1. Composiciones espaciales (APAT):

- 1<sup>1</sup>. Composición 1: en perspectiva.
- 1<sup>2</sup>. Composición 2: líneas.
- 1<sup>3</sup>. Composición 3: cuatro fases de movimiento conjunto.
- 1<sup>4</sup>. Composición 4: tribu damas.
- 1<sup>5</sup>. Composición 5: pareja, trío, grupo.
- 1<sup>6</sup>. Composición 6: direcciones en grupo.
- 1<sup>7</sup>. Composición 7: luna y tierra.
- 1<sup>8</sup>. Composición 8: tótem en luna (triangular) y tierra (niveles).
- 1<sup>9</sup>. Composición 9: notas de movimiento espacial.
- 1<sup>10</sup>. Composición 10: la medida de los pasos.
- 1<sup>11</sup>. Composición 11: concreción en el movimiento.
- 1<sup>12</sup>. Composición 12: la expresividad en brazos, manos y piernas.
- 1<sup>13</sup>. Composición 13: escorzo y detalle.
- 1<sup>14</sup>. Composición 14: actitudes (pesadilla).
- 1<sup>15</sup>. Composición 15: un momento puntual, detalle.
- 1<sup>16</sup>. Composición 16: las manos.
- 1<sup>17</sup>. Composición 17: la familia.



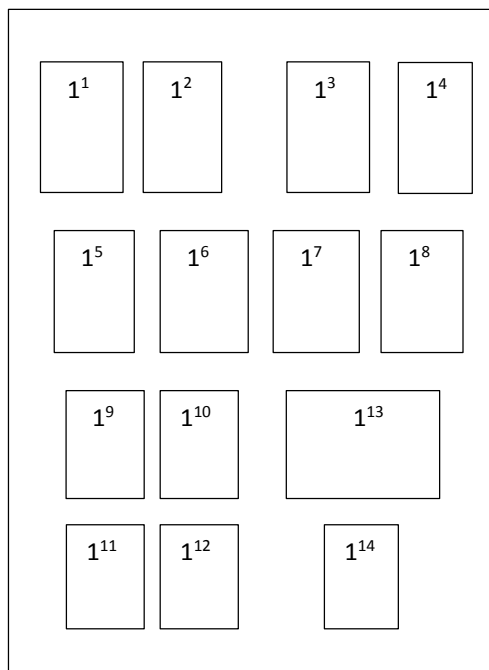


## PANEL 14

*Macbeth de William Shakespeare, 1984.*

1. Figurines abocetados:

- 1<sup>1</sup>. Personaje 1.
- 1<sup>2</sup>. Personaje 2.
- 1<sup>3</sup>. Personaje 3.
- 1<sup>4</sup>. Personaje 4.
- 1<sup>5</sup>. Personaje 5.
- 1<sup>6</sup>. Personaje 6.
- 1<sup>7</sup>. Personaje 7.
- 1<sup>8</sup>. Personaje 8.
- 1<sup>9</sup>. Personaje 9.
- 1<sup>10</sup>. Personaje 10.
- 1<sup>11</sup>. Personaje 11.
- 1<sup>12</sup>. Personaje 12.
- 1<sup>13</sup>. Personaje 13 más notas.
- 1<sup>14</sup>. Personaje 14.



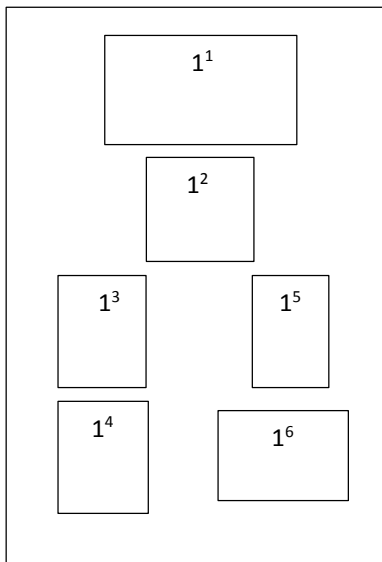


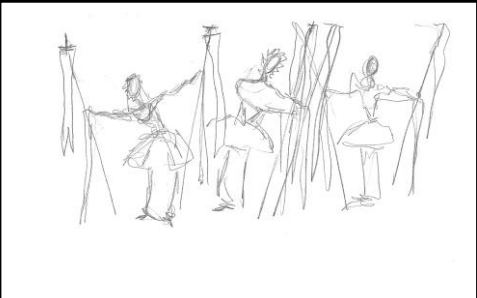
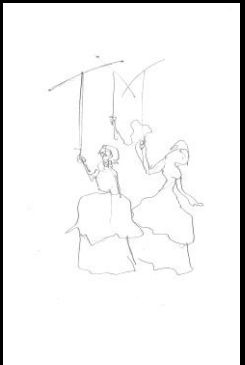
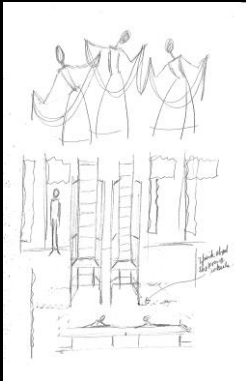
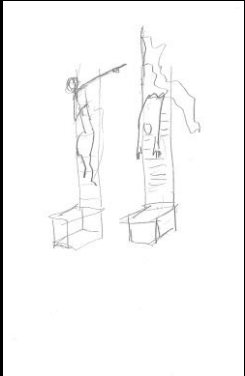
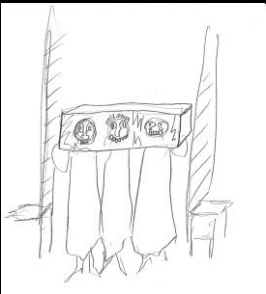
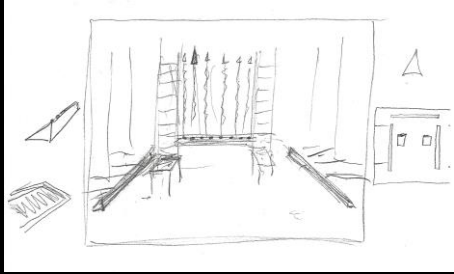
## PANEL 15

*Diseños escenográficos para Macbeth de William Shakespeare, 1984.*

### 1. Diseños abocetados:

- 1<sup>1</sup>. Diseño escenográfico más elementos a considerar.
- 1<sup>2</sup>. Tres personajes en escena con elementos escenográficos a utilizar en la obra.
- 1<sup>3</sup>. Dos personajes en escena sobre elementos escenográficos.
- 1<sup>4</sup>. Dos personajes femeninos en escena con objetos.
- 1<sup>5</sup>. Escenografía y diseño espacial de personajes femeninos en escena.
- 1<sup>6</sup>. Diseño espacial de personajes femeninos en escena con objetos.





## PANEL 16

### *La pedagogía del maestro.*

1. Instantes. (Fotografía realizada por la autora de esta tesis el 5 de junio de 2014).
2. El trabajo vocal. Juventud (APAT).
3. Dos palmas (APAT).
4. Arnold corrigiendo posiciones (APAT).
5. Recordando la precisión en el movimiento. (APAT).
6. Observando al alumnado en pleno trabajo. (Fotografía realizada por la autora de esta tesis el 5 de junio de 2014).

### 7. El proceso creativo (APAT):

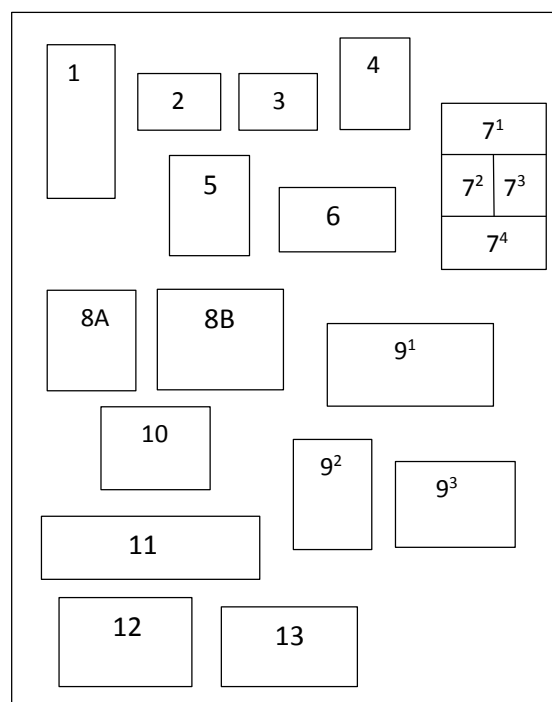
- 7<sup>1</sup>. Coreografiando 1.
- 7<sup>2</sup>. Coreografiando 2.
- 7<sup>3</sup>. Coreografiando 3.
- 7<sup>4</sup>. Coreografiando 4.

### 8. Sin pausa (APAT):

- 8A. Desde lejos.
- 8B. Desde cerca.

### 9. La disciplina (APAT):

- 9<sup>1</sup>. Desde el juego.
- 9<sup>2</sup>. Desde la imaginación.
- 9<sup>3</sup>. Desde el propio limite.



10. Directrices a los intérpretes en los ensayos de *El Sueño de una noche de verano*, 1986 (programa de mano, APAT).

11. Palabras escritas a máquina por Arnold, escritos personales (APAT).

12. Entre los cuerpos. (Fotografía realizada por Carolina Villafruela. Recuperada de: <http://carolinavillafruela.com/porfolio/>).

13. Guiando en el aprendizaje. (Fotografía realizada por Carolina Villafruela. Recuperada de: <http://carolinavillafruela.com/porfolio/>).





## PANEL 17

*Notaciones coreográficas, de movimiento y musicales.*

1. Notas de dirección para *Macbeth*, 1984. Zampanó Teatro (APAT):

- 1<sup>1</sup>. Notaciones mediante texto (letras y palabras) y movimiento 1.
- 1<sup>2</sup>. Notaciones mediante texto (letras y palabras) y movimiento 2.
- 1<sup>3</sup>. Notaciones mediante texto (letras y palabras) y movimiento 3.

2. Notaciones para *Selene*, 1996, Teatro de la Zarzuela (APAT):

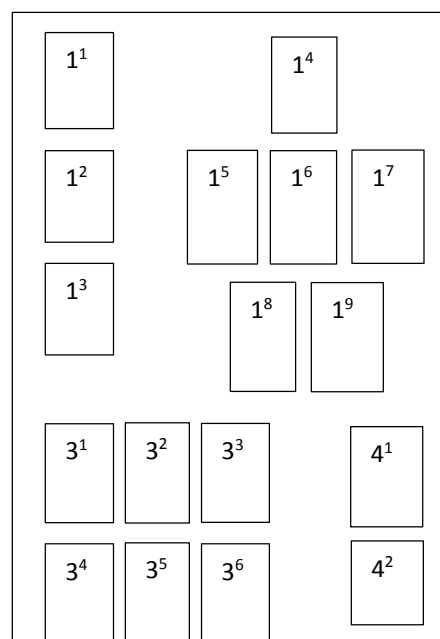
- 2<sup>1</sup>. Composición por escenas.
- 2<sup>2</sup>. Notaciones con notas del sistema musical, texto y símbolos abstractos 1.
- 2<sup>3</sup>. Notaciones con notas del sistema musical, texto y símbolos abstractos 2.
- 2<sup>4</sup>. Notaciones con notas del sistema musical, texto y símbolos abstractos 3.
- 2<sup>5</sup>. Notaciones con notas del sistema musical, texto y símbolos abstractos 4.
- 2<sup>6</sup>. Notaciones con notas del sistema musical, texto y símbolos abstractos 5.

3. Coréutica desde la mirada de Arnold para *Selene*, 1996, Teatro de la Zarzuela (APAT):

- 3<sup>1</sup>. Noción de espacio y perspectiva corporal en escena, primera.
- 3<sup>2</sup>. Noción de espacio y perspectiva corporal en escena, segunda.
- 3<sup>3</sup>. Noción de espacio y perspectiva corporal en escena, tercera.
- 3<sup>4</sup>. Noción de espacio y perspectiva corporal en escena, cuarta.
- 3<sup>5</sup>. Noción de espacio y perspectiva corporal en escena, quinta.
- 3<sup>6</sup>. Noción de espacio y perspectiva corporal en escena, sexta.

4. Primeros abocetados para dos escenas de *Selene* (APAT):

- 4<sup>1</sup>. Composición espacial 1.
- 4<sup>2</sup>. Composición espacial 2.





## PANEL 18

*El estudio de Taraborrelli: recorrido laberintico hacia un espacio de fantasía (1ª parte).*

1. Edificio donde estaba ubicado el estudio del maestro, calle General Oraá, núm. 9, Madrid.

1A. Puerta de acceso al edificio.

2B. Detalle en puerta, la Sociedad General de Autores de España en memoria al escritor D. Ramón M<sup>a</sup> del Valle Inclán que vivió en esta casa, 1964.

2. Hall del edificio.

3. Patio central:

3<sup>1</sup>. Mirada panorámica hacia el cielo desde el primer patio.

3<sup>2</sup>. Al fondo, acceso directo al segundo patio.

3<sup>3</sup>. Paso al segundo patio.

4. Segundo patio:

4A. Indicación del maestro para acceder al estudio.

4B. Ventanas del estudio.

5. Las plantas como guías al estudio.

6. La escalera, iconografía universal, como símbolo de apertura a otro mundo, al mundo imaginario puesto al servicio de la voluntad.

7. El estudio:

7<sup>1</sup>. Puerta del estudio.

7<sup>2</sup>. Licencia de apertura del estudio, 1983.

8. Acceso al estudio, presente Marta Graham.

9. Arnold ultimando notas antes de iniciar una clase.

10. Espacios del estudio:

10<sup>1</sup>. Espacio-sala 1: acceso a vestuarios.

10<sup>2</sup>. Espacio-sala 2: acceso al vestuario de Arnold.

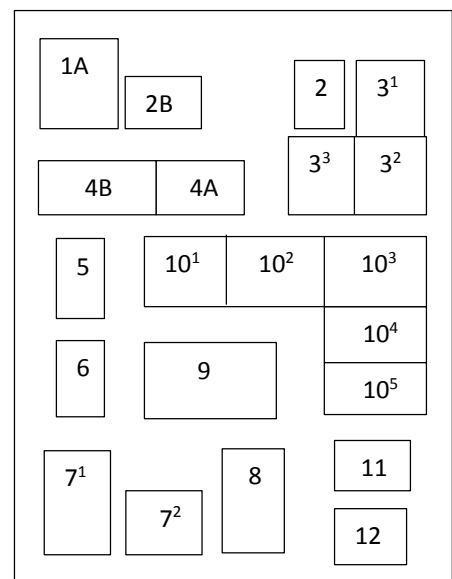
10<sup>3</sup>. Espacio-creativo, perspectiva 1. Reflexión.

10<sup>4</sup>. Espacio-creativo, perspectiva 2.

10<sup>5</sup>. Espacio creativo, perspectiva 3.

11. Tarjeta de visita de Taraborrelli, años 80.

12. La minuciosa corrección de un maestro al intérprete.





## PANEL 19

*El estudio de Taraborrelli: clave museística (2ª parte).*

### 1. Estudio de Arnold:

- 1<sup>1</sup>. Nombre de origen germánico, “arn” (poderoso) y “wald” (águila) “poderoso como un águila”. Indicación de acceso al estudio.
- 1<sup>2</sup>. Mandala como representación simbólica espiritual de la evolución del universo. Ubicado a la entrada del estudio.

### 2. Información para el alumnado:

- 2<sup>1</sup>. Collage cultural informativo.
- 2<sup>2</sup>. Frase de Arnold reiterada en sus clases.
- 2<sup>3</sup>. La forma plástica del abrazo en dos futbolistas. Recorte en prensa.
- 2<sup>4</sup>. “Para ver lo que hay enfrente se necesita una lucha constante” frase de George Orwell (1903-1950).
- 2<sup>5</sup>. Las líneas expresivas de un cuerpo bailando.

### 3. Fotografías del recorrido artístico de Taraborrelli.

### 4. Obras pictóricas en imanes.

### 5. Lola Flores junto a la Dolorosa.

### 6. Icónica primera portada de la revista *The New Yorker*, la figura del dandy Eustace Tilley, ilustrada por Rea Irvin.

### 7. El hombre de Vitruvio o estudio de las proporciones ideales del cuerpo humano, Leonardo Da Vinci, 1490.

### 8. La juventud de Arnold:

- 8A. Fotografía de juventud.
- 8B. Poema.

### 9. Seguimiento de las clases:

- 9<sup>1</sup>. Listados de asistencia.
- 9<sup>2</sup>. Anotaciones en puño y letra.
- 9<sup>3</sup>. “Las clases están completas” = Entradas agotadas.

### 10. Espacio sonoro y de publicidad:

- 10A. Junto al piano, esculturas, premios, publicidad de los espectáculos en cartelera, programas de exposiciones, objetos poetizados.

10B. Recortes de prensa: cabeza de caballo que alude al concepto de la atención. Tribu que alude a tres personajes integrando el concepto de apertura y foco en el pecho, mirada y energía proyectada.

11. Máscara.

12. Las imágenes como fuente de inspiración:

12A. Múltiples imágenes como herramienta de trabajo.

12B. Libros de retratos, indumentarias, actores y actrices, arte en general.

12C. Frase de Arnold reiterada en clase.

13. Dibujos representativos de sus clases.

14. Simbología de objetos:

14<sup>1</sup>. Las cinco preguntas “mágicas”. La presencia de Layton.

14<sup>2</sup>. La pandereta como objeto poetizado.

14<sup>3</sup>. Elemento desde donde dirigir las experiencias teatrales.

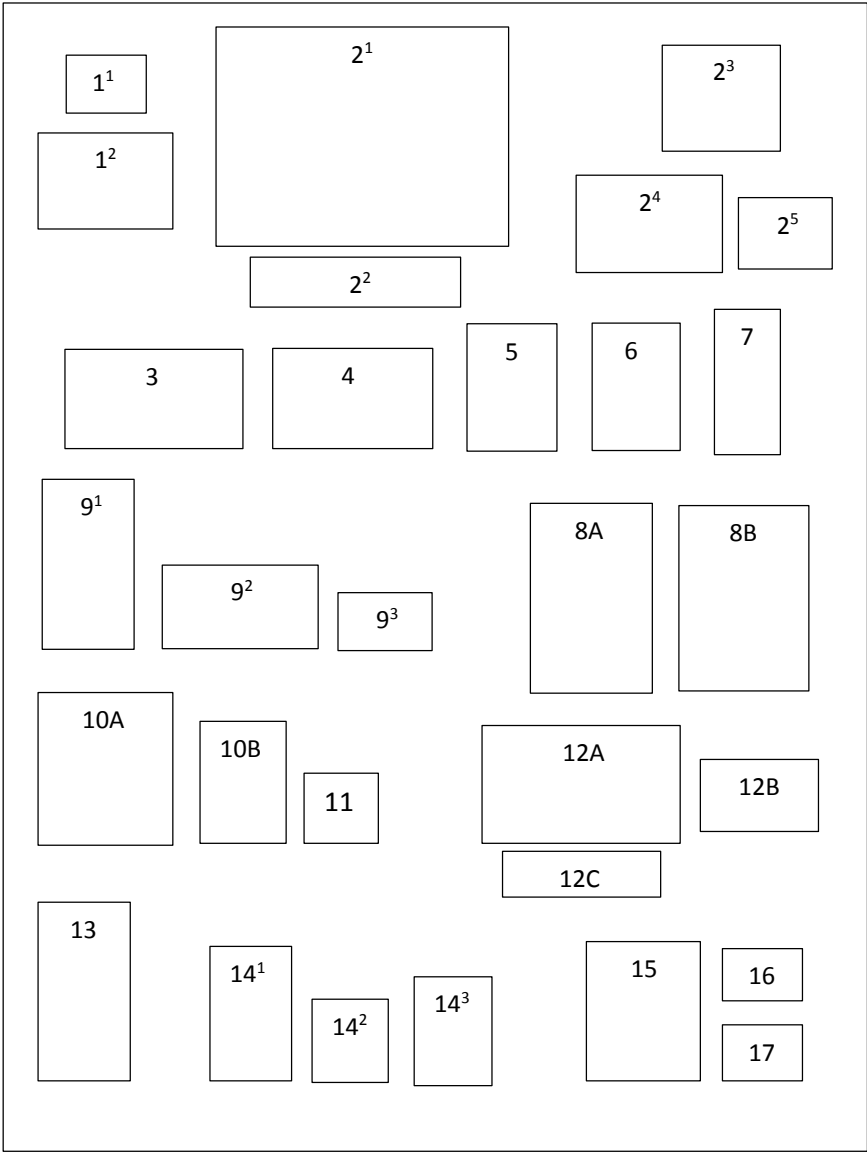
15. Las flores, el tiempo y Arnold.

16. Broadway en clase.

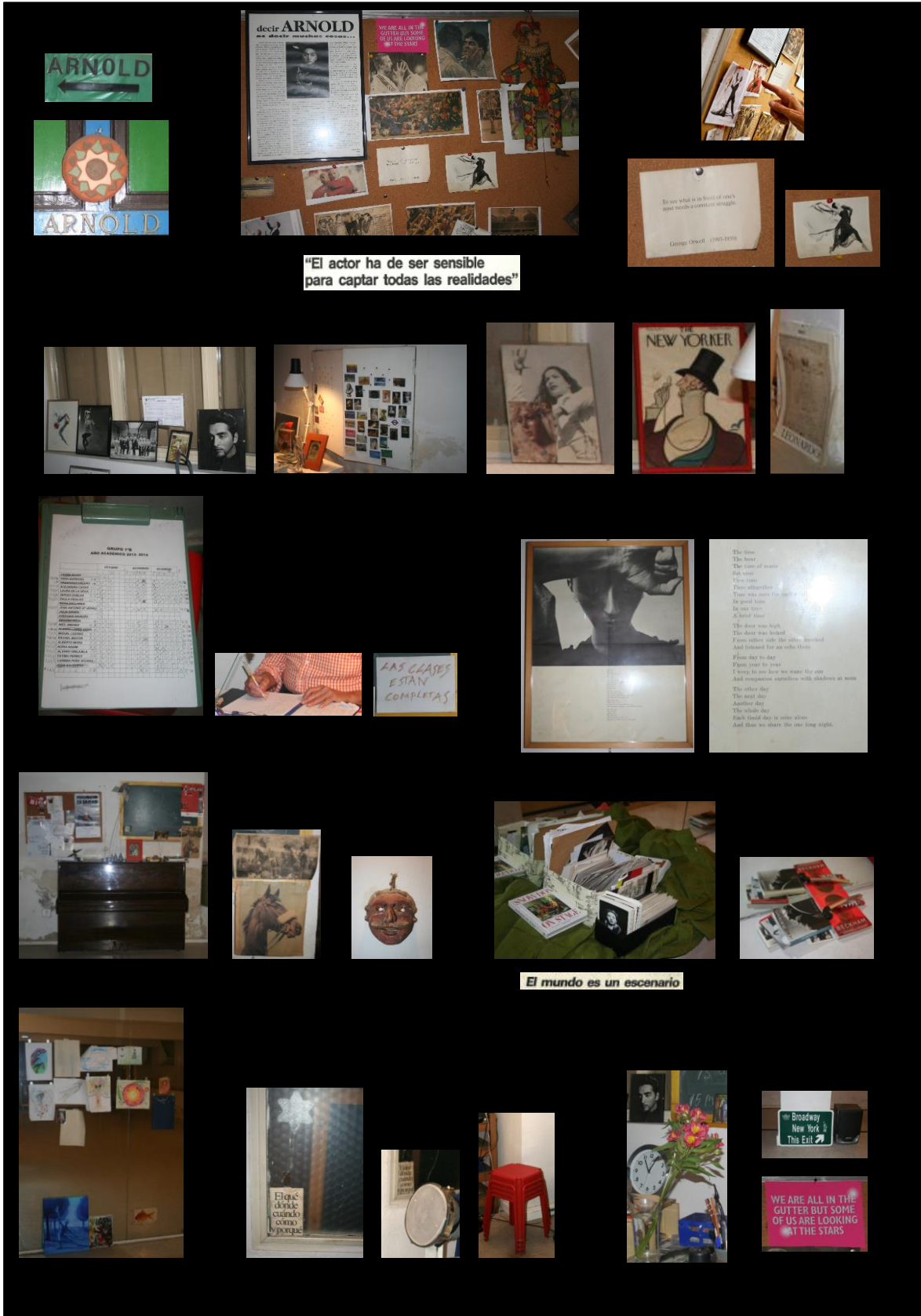
17. “Todos estamos en la cuneta, pero algunos de nosotros estamos mirando las estrellas”, frase de Oscar Wilde que proviene de *Fan de Lady Windermere*, una obra que escribió al principio de su carrera en 1892.

#### REFERENCIA DE IMÁGENES:

Las fotografías incluidas en este panel fueron realizadas por la autora de esta tesis en el estudio de Arnold Taraborrelli, 2014 salvo la 2<sup>3</sup> que fue realizada por Carolina Villafruela.







"El actor ha de ser sensible para captar todas las realidades"

El mundo es un escenario

## PANEL 20

*Instantes. La naturaleza y las flores en la vida cotidiana.*

1. En la naturaleza londinense:

1<sup>1</sup>. Arnold campestre.

1<sup>2</sup>. Entre amigos: Arnold, amiga y John.

2. Arnold en la tierra de El Quijote.

3. Los árboles:

3<sup>1</sup>. Los paseos entre los árboles del Paseo de Recoletos, Madrid.

3<sup>2</sup>. Dibujo de Hombre-Árbol.

3<sup>3</sup>. Tres abedules plantados en honor a Arnold como principio universal de la alquimia. (Jardín de la casa de Begoña Valle y Helio Pedregal, Guisando).

4. El jardín en casa:

4<sup>1</sup>. Ático de Arnold, Madrid.

4<sup>2</sup>. Vistas a los cielos de Tiepolo.

4<sup>3</sup>. La belleza suprema de las orquídeas.

4<sup>4</sup>. Naturaleza a la vista desde la cama.

4<sup>5</sup>. Lilioms y detalles siempre a mano.

5. Arnold y John en casa de campo.

6. Arnold y John de turismo.

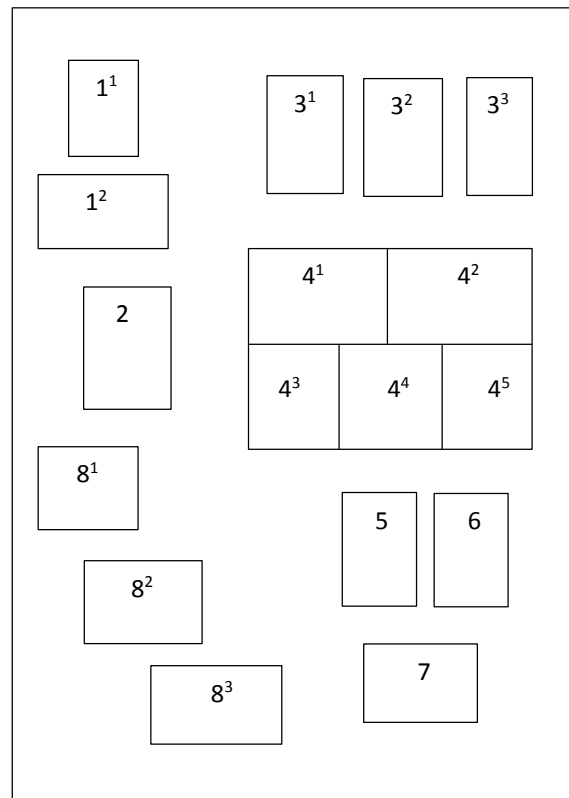
7. Arnold y John desayunando.

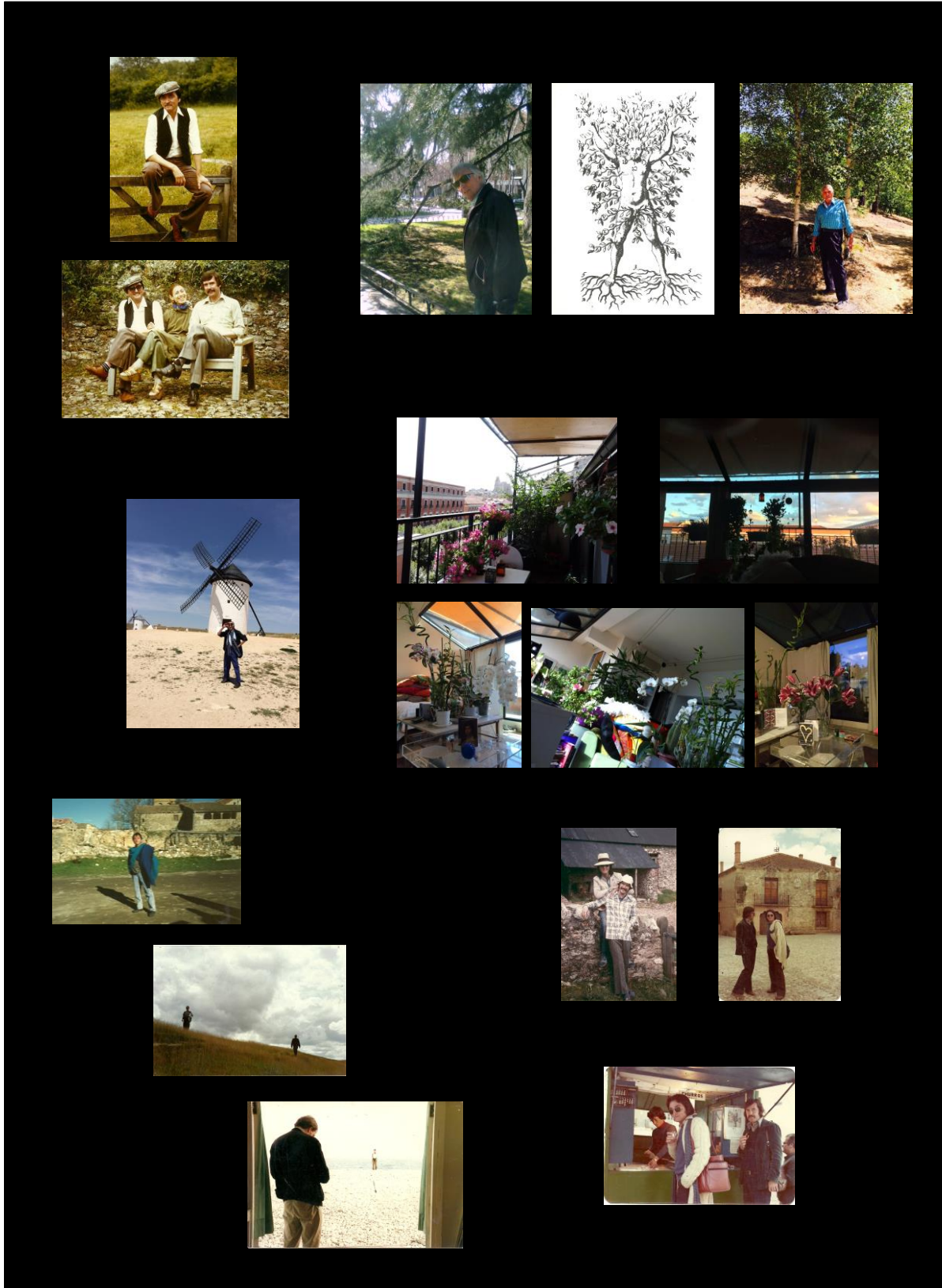
8. Los paseos:

8<sup>1</sup>. Por tierra.

8<sup>2</sup>. Por montaña.

8<sup>3</sup>. Por mar.





## PANEL 21

### *Los retratos de un maestro.*

1. Recorte en prensa. (Recuperado de: Feito, M. (s.f.). decir ARNOLD es decir muchas cosas... *Actores*, p. 19).
2. Arnold y su objeto rítmico poetizado:
  - 2A. Arnold con un cubo como instrumento de percusión en plena clase (APAT).
  - 2B. Arnold con su pandereta como instrumento de percusión en plena clase. (Recuperada de: Ares, C. (s.f.). Arnold Taraborrelli. *A Nosa Nostra*, p. 20).
  - 2C. Arnold inmerso en su clase con alumnos, juventud (APAT).
  - 2D. La pausa del maestro (APAT).
  - 2E. Arnold inmerso en su clase, madurez (APAT).
3. Retratos de la juventud del maestro (APAT):
  - 3<sup>1</sup>. Un joven Arnold.
  - 3<sup>2</sup>. En su casa de Madrid, años 60.
  - 3<sup>3</sup>. Fotografiado en un instante del tiempo 1.
4. El rostro 1 (APAT):
  - 4A. Primer plano 1.
  - 4B. Primer plano 2.
5. Retratos en la madurez del maestro:
  - 5<sup>1</sup>. Arnold coreógrafo (APAT).
  - 5<sup>2</sup>. Arnold posando (APAT).
  - 5<sup>3</sup>. Fotografiado en un instante del tiempo 2. (Recuperada de: <https://actoresrevista.com/entrevista-arnold-taraborrelli/> )
6. El rostro 2 (Fotografías realizadas por David Soria, recuperada de: <http://davidsoriaphotographer.blogspot.com/2013/01/arnold-taraborrelli.html> ).
  - 6A. Plano medio corto 1.
  - 6B. Plano medio corto 2.
7. Recorte. (Recuperada de: Sanz, E. (1987). Arnold Taraborrelli: una simbiosis de danza y canto. *Primer Acto*, 219, pp. 17-19).
8. La sonrisa de Arnold (APAT):
  - 8A. Luminoso 1.
  - 8B. Luminoso 2.

9. La mirada del maestro:

9A. Con la edad de 80 años. (Recuperada de:  
<https://www.babab.com/2011/06/13/arnold-taraborrelli-mi-vida-es-mi-clase/>).

9B. Con la edad de 85 años. (Fotografía realizada por Antonio Castro, 2016).

10. Arnold en su homenaje en el Centro Dramático Nacional, 12 de noviembre del 2012 (Recuperada de: [cdn.mcu.es](http://cdn.mcu.es)).

11. Arnold fotografiado posando (APAT).

12. Brillando como una estrella. (Recuperada de:  
<http://elrinconcillodereche.blogspot.com/2015/02/arnold-taraborrelli-y-eva-boucherite-el.html>).

13. El abrazo (Fotografía realizada por Carolina Villafruela, recuperada de:  
<http://carolinavillafruela.com/porfolio/> ).

14. La energía de un maestro (APAT).

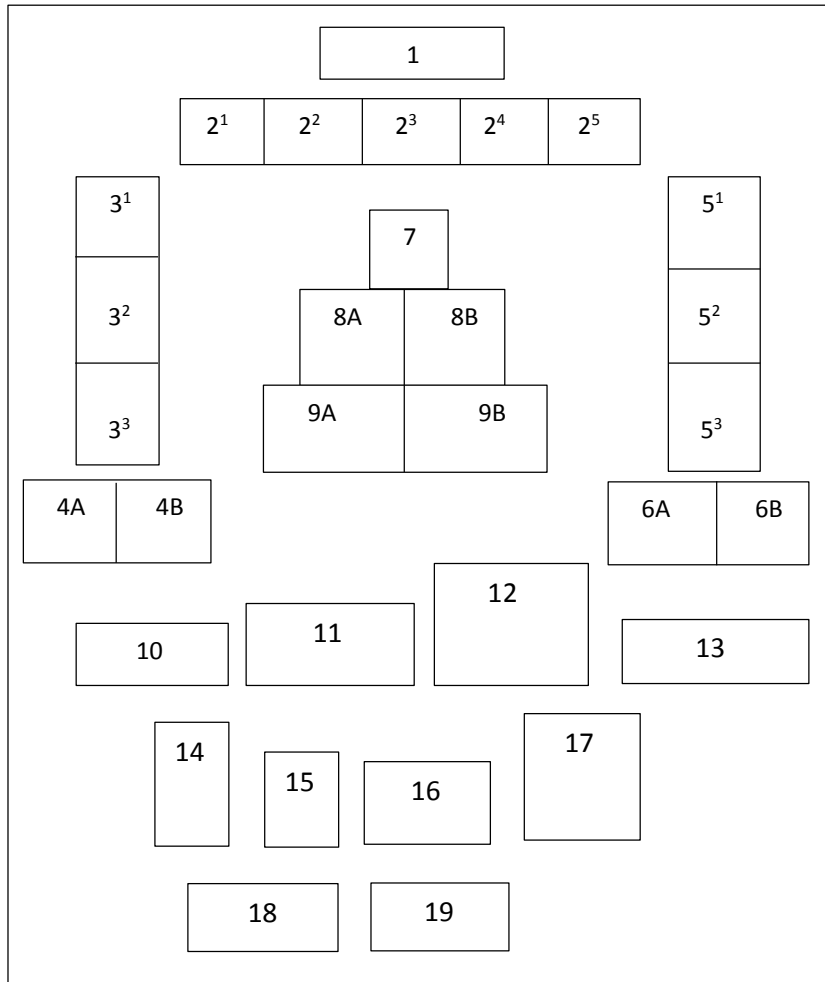
15. Mago del movimiento. (R.A. (s.f.). Arnold taraborrelli, coreógrafo, verdadero mago del movimiento. *Vogue*, p. 18).

16. Las cinco preguntas mágicas. (Fotografía realizada por Carolina Villafruela, recuperada de:  
<http://carolinavillafruela.com/porfolio/> ).

17. La expresión de un maestro. (Feito, M. (s.f.). decir ARNOLD es decir muchas cosas... *Actores*, p. 19).

18. Arnold en el Café Gijón de Madrid. (APAT).

19. Última clase de Taraborrelli en su estudio (Fotografía realizada por la autora de esta tesis, 30 de junio de 2014)



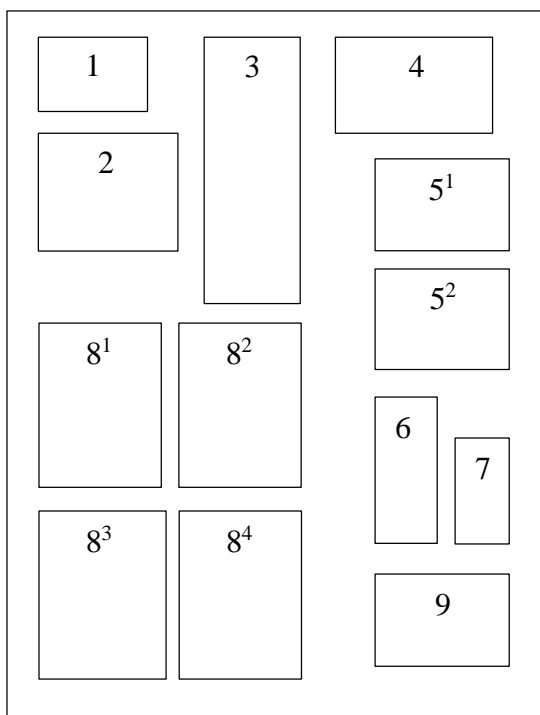
decir **ARNOLD**  
es decir muchas cosas...



## PANEL 22

*Las huellas de un maestro, ecos y palabras.*

1. Tarjeta navideña de alumno para Arnold (APAT).
2. Tarjeta navideña de felicitación, 2005 (APAT).
3. Separador de libros para Arnold, regalo de alumna, 25 de mayo de 1986 (APAT).
4. Agradecimiento por escrito tras presenciar una de sus clases (APAT).
5. Agradecimiento de alumno, julio de 1990 (APAT):
  - 5<sup>1</sup>. Parte 1.
  - 5<sup>2</sup>. Parte 2.
6. Notas de agradecimiento tras su clase (APAT).
7. Nota de cariño y agradecimiento, 15 de noviembre de 1989 (APAT).
8. Carta de la Escuela Navarra de Teatro, tras impartir un curso. Pamplona, 25 de abril de 1990, notas de alumnado (APAT):
  - 8<sup>1</sup>. Folio 1.
  - 8<sup>2</sup>. Folio 2.
  - 8<sup>3</sup>. Folio 3.
  - 8<sup>4</sup>. Folio 4.
9. Reconocimiento a Arnold, recorte (APAT).









## CONCLUSIONES

Con el presente estudio que lleva por título *Aproximaciones al universo artístico de un creador: Arnold Taraborrelli. Maestro transversal en las artes escénicas, España (1962-2014)* nos hemos acercado a la figura de un maestro, cuya vida ha estado vinculada al mundo del arte en todas sus manifestaciones. La hipótesis general más las extraídas como secundarias, planteadas en la introducción, se han convertido en aseveraciones.

Como hemos visto en el desarrollo de su trayectoria profesional y artística, Taraborrelli desde muy joven se interesó por el mundo del arte y el espectáculo. El ambiente familiar propició en su infancia y juventud el desarrollo de sus inquietudes artísticas. La Universidad se convirtió en un auténtico espacio de conocimiento, fuente constante de aprendizaje y desde donde inicia profesionalmente su andadura por diversos senderos del Arte.

Su figura está vinculada a grandes coreógrafos como Limón, Dunham, Holm, Primus, Mattox, Graham o Lensky. Baila para las compañías de Thomas Cannon y Elfrida Mahler. Pisa siendo bailarín escenarios emblemáticos como The Metropolitan Opera o La Scala Opera Company y como coreógrafo, el Centro Dramático Nacional, el Teatro Español, el Teatro María Guerrero o el Teatro Real, entre otros muchos.

A lo largo de su carrera coreográfica, Taraborrelli ha experimentado diversas fases creativas marcadas por múltiples inspiraciones. Sus composiciones coreográficas han fluctuado en un sinfín de formas de danzar y son numerosos los estilos que abarca su amplio repertorio, desde danzas primitivas (miméticas) hasta narrativas, pasando por danzas abstractas, líricas, de revista, rituales, ballets, piezas musicales, pax de deus e incluso coreografías en pequeño formato para estudio.

Son destacadas sus aportaciones como maestro transversal en grandes producciones para ópera y zarzuela, donde asume el reto del movimiento escénico de numerosos intérpretes, algunas notaciones coreográficas correspondientes a estos montajes son incluidas en este trabajo de investigación.

Con especial hincapié subrayamos su colaboración en la *Fiesta Barroca* (1992), cuyo desafío profesional implicó coordinar el movimiento de más de un centenar de intérpretes y artistas, labor que supuso un impulso a su carrera. Queda confirmado a través de fuentes orales y hemerotecas que sus creaciones más personales han sido un referente por su innovación y creatividad en el uso del cuerpo como instrumento expresivo y rítmico a la vez, tal es el caso de *Danzas Urbanas, pequeñas cosas para un sitio pequeño* (1975). Actualmente no es posible entender el teatro español sin tener en cuenta a Arnold Taraborrelli, maestro reconocido en la concepción del movimiento corporal para la escena. Su contribución como coreógrafo es vista y reconocida en términos plásticos.

Con las artes plásticas el maestro convive desde niño siendo el hogar familiar, el Museo de Arte de Filadelfia y la escuela de Hans Hoffman, sus primeros referentes. Interesado por múltiples corrientes y artistas, expone en numerosas salas y galerías gran parte de su obra como pintor y escultor, en esta tesis aportamos datos de más de 80 obras. En paralelo, la publicidad al igual que la ilustración, fueron dos campos de experimentación y desarrollo artístico que le permitieron desarrollar su faceta como dibujante, posteriormente plasmada en sus bocetos, en diseños de cartel y programas de mano de numerosos espectáculos así como en sus figurines y diseños de escenografía.

De espíritu inquieto y viajero, Taraborrelli llega a Europa y desarrolla en Londres sus dotes artísticas en el medio televisivo. Una intensa y frenética labor creativa le mantiene en constante proceso creativo entre Londres y España. En esta tesis citamos 80

colaboraciones episódicas, además de nombrar algunas de sus participaciones en producciones cinematográficas.

En España, su labor teatral está vinculada a otros grandes de la escena como M. Narros, W. Layton y J. C. Plaza principalmente. Han sido reconocidas y aplaudidas sus colaboraciones en los grupos de teatro independiente (T.E.M., T.E.I., T.E.C.)<sup>197</sup>, con los cuales, también experimenta problemas de censura<sup>198</sup> en versiones de textos teatrales e incluso prohibiciones de estrenos o posteriores representaciones como *Terror y miseria del III Reich* (1969) o *Cuento para la hora de acostarse* (1973).

Alabadas son sus participaciones artísticas como maestro transversal en múltiples producciones, a lo largo de este trabajo hemos recopilado más de 60, en las que ha compartido procesos creativos con grandes referentes de las artes escénicas de nuestro país, siendo Andrea D´Odorico, Pedro Moreno, Francisco Nieva, Paco Leal, Juan Gómez Cornejo, Gerardo Vera, Mariano Díaz, Francisco Vidal, José Maya y Amalia Curieses o Juan Pastor, algunos ejemplos a señalar.

En lo que respecta a la crítica teatral, el trabajo de Taraborrelli ha sido valorado por grandes periodistas culturales como Eduardo Haro Tecglen, Lorenzo López Sancho, Rosana Torres, Pérez Coterillo o Díaz de Quijano, sus consideraciones han sido aportadas y analizadas en el capítulo uno de esta tesis. Otros críticos y comentaristas de grandes ciudades españolas también han alabado la labor de sus propuestas, en numerosas revistas y en varias secciones de periódicos han incluido en sus secciones comentarios que elogian su figura. Taraborrelli es considerado un creador de enorme efervescencia.

---

<sup>197</sup> El maestro es quien incorpora el “teatro visual” en la experimentación de estos grupos teatrales y es quien mejor conoce las vanguardias, rasgos claves que volcará en el trabajo de los colectivos.

<sup>198</sup> Taraborrelli comenta en el documental *Dos Palmas* (33’02’’) como anecdótico, que incluso fueron prohibidos los cascos que llevaban los actores en *Historia de un soldado* por estar pintados de rosa y que tuvieron que ser sustituidos por otros hechos en papel de periódico.

Por otro lado y en reconocimiento a su trabajo, Taraborrelli ha recibido varios galardones; la Medalla al Mérito de las Bellas Artes, en su categoría de plata (1995), el “Premio Especial” por la Unión de Actores de Madrid (1995) y el premio “Gredos de Guisando” (2015).

El universo artístico de Taraborrelli desvela su personalidad polifacética, su visión global del arte y su actitud de apertura al mismo. Bailarín, coreógrafo, pintor, dibujante, escultor, figurinista, escenógrafo, pedagogo, cartelista, percusionista y en sus ratos de ocio coquinaro, un amplio abanico de lenguajes que le han permitido lograr un máximo nivel de expresión en su carrera y que le definen como un auténtico creador<sup>199</sup>.

Taraborrelli, también ha sido profesor en centros públicos y privados, en instituciones de reconocido prestigio o en centros de formación actoral referentes como es el caso del Laboratorio de Teatro William Layton. Invitado a impartir charlas, conferencias y master-class por toda la geografía española, también visita la sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), el Centro Dramático Nacional, la UNIR – Escuela de actores o el Ballet Nacional de España.

El maestro, que considera el arte como camino educativo y con poder de curación casi mágico, se convierte en Apolo para encender la creatividad humana y proveer la inspiración. Taraborrelli consigue que el intérprete experimente una sensación con lo divino a través de su medio creativo interdisciplinar e inspirador para la expresión del alma. Se establece una conexión entre Arnold y la vocación en su sentido más profundo.

En nuestro país, su *Sistema* de entrenamiento, entendido como procedimiento o práctica de trabajo, abierto y en constante evolución, es un referente para el intérprete porque facilita un gran número de herramientas psicofísicas, las cuales, están orientadas

---

<sup>199</sup> Del lat. *creātor*, -ōris. El DRAE define *creador* en su primera acepción; “Que crea, establece o funda algo. Poeta, **artista**, ingeniero creador. Facultades creadoras. *Mente creadora*”.

a enriquecer la calidad del gesto y movimiento, a potenciar las capacidades expresivas y rítmicas, habilidades físicas y emocionales, a desarrollar la creatividad e imaginación, ayudando a dar respuesta a los retos creativos y a las necesidades que el medio profesional presente. Teniendo como principio básico y consciente el que cada “cosa” pasa aquí y ahora, los ejercicios se ejecutan con el objetivo de vivirlos desde el presente y la verdad del instante, estableciendo a su vez puentes con el juego y el imaginario. La pandereta como instrumento rítmico es convertida en objeto poetizado.

Parte de su metodología ha sido enriquecida por los postulados de otros maestros precedentes así como por las enseñanzas de Layton y Narros con quienes además contribuye, desde los Laboratorios originados por los grupos de teatro independiente, a que el intérprete libere las tensiones y se desbloqué emocional y físicamente para alcanzar el objetivo de poder “vivir sinceramente situaciones imaginarias”.

Sus denominadas “experiencias teatrales” liberan el potencial personal y apuestan por un cuerpo afinado y preparado, un cuerpo cuya presencia esté viva para la escena, un cuerpo que aporte a la creación algo de lo propio y genuino. Trabajos experimentales que por otra parte, no obvian su compromiso con la contemporaneidad.

Compromiso, disciplina y honestidad son las cualidades que le definen como pedagogo, considerado un “gurú en la preparación de actores”, ha compartido el entusiasmo de varias generaciones de intérpretes, de entre cuyos nombres destacan Begoña Valle, Carlos Hipólito, Ana Belén, Nacho Duato, Carmen Machi, Helio Pedregal, José Pedro Carrión, Juan Pastor, Luz Casal, Carlos Hipólito, por citar algunos de los innumerables artistas que se han acercado a su arte.

En la aproximación que hacemos a la concepción de su poética constatamos que integra conceptos como pintura-kinesis, pinturas escénicas o mímesis, siendo igualmente

imprescindibles los tratamientos que hace de la línea y del boceto<sup>200</sup>. Taraborrelli, engendrado en y para la belleza, reivindica lo bueno y lo hermoso, su concepción humanista deja entrever su pensamiento vital y su capacidad expresiva estética que evidencia una personalidad sensible y con encanto. Arnold es magia porque su persona encanta, hechiza, deleita y subyuga.

Igualmente hace ecos de las voces de la naturaleza, una de sus mayores fuentes de inspiración, fiel al género del paisaje y a la botánica, es un poeta con capacidad para soñar, imaginar e inventar mundos habitables de exquisita plasticidad. Su mirada gusta de ensalzar el concepto museístico<sup>201</sup> y la dialéctica que establece con todas las disciplinas es proyectada en sus procesos de creación reinventando otros mundos posibles.

Arnold Taraborrelli, profesional incansable, en constante proceso creativo, riguroso y exigente, es un hombre curioso y cultivado, un humanista conocedor del alma humana. Su testimonio ha sido imprescindible en el proceso de esta tesis.

Sus aportaciones al mundo de las artes escénicas están repletas de fuentes de información que han enriquecido y dignificado el arte del intérprete en nuestro país, su forma “de hacer” ha contribuido de forma tangible al desarrollo de un lenguaje artístico particular, innovador y creativo. Es icono de una época, su impacto en el mundo del teatro y de la danza, entre otros campos, le convierte en un referente imprescindible, en figura clave de la historia del teatro español. A punto de cumplir sus 88 años, a Taraborrelli le avala toda una vida dedicada al Arte.

Los resultados obtenidos en esta tesis apoyan futuras líneas de investigación.

---

<sup>200</sup> Poética que desvela su discurso estético asociado a la plástica como lenguaje elocuente.

<sup>201</sup> Taraborrelli también utiliza juegos performativos en clave museística en todas sus acciones cotidianas, sus adornos son ubicados en los espacios de su casa como destinados a una exposición.



## BIBLIOGRAFÍA

### 1. ARCHIVOS, BIBLIOTECAS, INSTITUCIONES

- Archivo personal de Arnold Taraborrelli (APAT).
- Archivo personal de Elena Gandía (APEG).
- Archivo personal de Elvira Sanz (APES).
- Archivo personal de Carmen Arribas (APCA).
- Centro de Documentación Teatral (CDT).
- Centro de Documentación de Música y Danza (CDMD) } Actual Centro de Documentacion de las  
Artes Escénicas y de la Música (CDAEM)
- Biblioteca URJC
- Archivo ISDAA
- Biblioteca ESAD de Córdoba
- Biblioteca Nacional de España (BNE).
- Temple University Library de Filadelfia
- New York Public Library for the Performing Arts (NYPL).
- Archivo de la danza – Universidad de Puerto Rico. <https://archivodeladanza.wordpress.com/>
- Centro Nacional de investigación. Documentación e información de la danza José Limón (México).
- William Layton Laboratorio de Teatro.

### 2. OBRAS COMPLETAS

- ABAD, Ana: *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza, 2012.
- ACHENBRENNER, J: *Katherin Dunham Dancing of life*. Chicago: University of Illinois Press Urbana and Chicago, 2002.
- ALBERTI, L.B: *Tratado de pintura*. México: colección ensayos, 1998.
- ALEXANDER, G: *La Eutonía. Un camino haia la experiencia total del cuerpo*. Barcelona: Paidós, 1998.
- ALONSO DE SANTOS, J. L: *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Castalia, 2007.
- AMORÓS, A y DÍEZ BORQUE, J. M. (Coord.): *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 1999.
- ARISTÓTELES: *Poética*. Madrid: Alianza, 2017.
- ARNAND, M: *La mitología clásica*. Madrid: Acento, 2001.
- ARTAUD, A: *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1996.
- ASLAN, O: *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- BACHELARD, G: *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- \_, *El agua y los sueños*. México: Martí Soler-Fondo de Cultura Económica, 2005.

- BACHMANN, M: *La rítmica de Dalcroze, una educación por la música y para la música*. Pirámide, 1998.
- BARBA, E: *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. México: Gaceta, 1992.
- \_, *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. Mexico: Gaceta S.A., 1988.
- BARIL, J: *La danza moderna*. Barcelona: Paidós, 1987.
- BARRAL L ALTET, X.-B. G.-R: *Sculpture from antiquity to the present day*. Köln: Tachen, 2002.
- BASTÚS Y CARRERA, J: *Tratado de declamación o arte dramático. Edición, introducción y notas de Guadalupe Soria Tomás y Eduardo Pérez Rasilla*. Madrid: Fundamentos, 2008.
- BASTUS, V: *Tratado de declamación o arte dramático*. Barcelona: Por los herederos de D.A. Roca, 1833.
- BENITO, J: *Cuerpo en armonía*. Barcelona: Inde, 2001.
- BERENGUER, A y PÉREZ, M: *Tendencias del Teatro Español desde la transición política (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca nueva, 1998.
- BERENGUER, A: *Teoría y crítica del teatro*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1996.
- BLÁZQUEZ MATEOS, E y MERINO PERAL, E: *Divino escenario: aproximaciones a la historia de las artes escénicas*, Madrid: Ediciones Cumbres, 2014.
- BLÁZQUEZ MATEOS, E: *Claves de la Escenografía. Ut pictura poesis a Escena*. Madrid: OMPRESS Artes Escénicas, 2017.
- \_, *Espacio y representación simbólica. Atlas escenoplástico*. Madrid: OMPRESS Artes Escénicas, 2016a.
- \_, *Iconografía de lugar en la danza y en el cine*, Madrid: Ediciones Cumbres, 2016b.
- \_, *El Reino Veneciano de Tetis. La tumba de Jacinto*. Madrid: Ediciones Cumbres, 2015.
- \_, *Mansiones en el cine*, Avila: ISDAA-Sociedad Cultural Aleroañil, S.L., 2006.
- \_, *Viajes al paraíso. La representación de la naturaleza en el Renacimiento*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004.
- BORRAS, G, ESTABAN, J y ÁLVARO, I. *Introducción general al arte*. Madrid: ISTMO, 1996.
- BURCKHARDT, J: *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona: RBA, 2005.
- BRECHT, B: *Escritos sobre teatro*. Madrid: Alba, 2015.
- BRIEGHEL MÜLLER, G: *Eutonía y relajación*. Barcelona: Hispano europea, 1974.
- BROOK, P: *La puerta abierta, reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba, 1999.
- \_, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península, 1997.
- \_, *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera*. Barcelona: Alba, 2001.
- \_, *Provocaciones. 40 años de experimentación en el teatro (1946/1987)*. Buenos Aires: Fausto, 1989.
- BROZAS POLO, M: *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Guadalajara: Ñaque, 2003.

- CALAIS GERMAIN, B: *Anatomía para el movimiento. Tomo I*. Barcelona: La Liebre de Marzo, 2006, pp.8-10.
- CASTIGLIONE, B: *El cortesano*. Barcelona: Orbis, S.A., 1985.
- CASTRONUOVO, E: Vsélovod Meyerhold: el teatro del actor. En J. Dubatti, *Historia del actor: de la escena clásica al presente* (págs. 163-164). Buenos Aires: Coliue Teatro, 2008.
- CHECA, F: *Atlas Mnemosyne. Aby Warburg*. Madrid: Akal, 2010.
- CHEVOJ, M: *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona: Alba, 1999.
- \_, *Lecciones para el actor profesional*. Barcelona: Alba, 2006.
- CID, L. y NIETO, R: *Técnica y representación teatrales*. Madrid: Acento, 1998.
- CIRLOT, E: *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2007.
- CORNAGO BERNAL, O: *Discurso teórico y puesta en escena en los años 60: la encrucijada de los "realismos"*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.
- \_, *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*. Madrid, Visor, 1999.
- CUNNINGHAM, M. y LESSCHAEVE, J: *El bailarín y la danza*. Barcelona: Global Rhythm Press S.L., 2009.
- DALLAL, A: Figuras y figuraciones. En A. Dallal, *La danza de la muerte* (págs. 163-166). México: Intituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional autónoma de México, 1993.
- DA VINCI, L: *Tratado de pintura*. Madrid: Akal, 2010.
- DENNIS, A: *El cuerpo elocuente. La formación física del actor*. Madrid: Fundamentos, 2014.
- DIDEROT, D: *La paradoja del Comediante*. Buenos Aires: Longseller, 2003.
- DUARTE, D: *Crónicas en danza. Movimiento-ritmo-energía*. Buenos Aires: Dunken, 2015.
- DUNCAN, I: *Isadora Duncan. Mi vida. Tribuna feminista*. Madrid: Debate, 1980.
- ELIADE, M: *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1988.
- ELVIRA, A.I. et al.: *Historia de la danza contemporánea en España. Volumen I de los últimos años de la dictadura hasta 1992*. Madrid: Academia de la Artes Escénicas de España, 2019.
- FALK, A: *Sofrología y relajación. Nuevas Terapias*. Madrid: Psicología y Libro Hooby, 2000, pp.167-172.
- FELDENKRAIS, M: *Autoconciencia del movimiento*. Barcelona: Paidós, 2009.
- FERNÁNDEZ TORRES, A: *Documentos sobre El Teatro Independiente Español*. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1987.
- FISCHER-LICHTE, E: *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros S.L., 1999.
- FRANKLIN, E: *Danza. Acondicionamiento físico*. Barcelona: Paidotribo, 2010.
- FO, D: *Manual mínimo del actor*. Guipúzcoa: Darío Fo y Giulio Einaudi, 1998.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L: *Como se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis S.A., 2007.

- GARCÍA, A. M: *Aproximaciones a los géneros y estilos teatrales*. Valladolid: Diputación de Valladolid. Area de Educación, Cultura y Deportes, 1990.
- GARCÍA, D: *Metodología del trabajo de investigación. Guía práctica*. México: Universidad Anáhuac – Trillas, 2015.
- GARRE, S y PASCUAL, I: *Cuerpos en escena*. Madrid: Fundamentos, 2009, pp.47-57.
- GOMBRICH, E: *La historia del arte*. New York: Phaidon, 2013.
- GOMEZ MOLINA, J.J. (Coord.): *La representación de la representación. Danza, Teatro, Cine, Música*. Madrid: Cátedra, 2007.
- GRAVES, R: *Los mitos griegos*. Barcelona: RBA, 2009.
- GROTOWSKI, J: *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI, 1992.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, F: *Teoría y praxis de semiótica teatral*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993.
- HAGEN, U. y FRANKEL, H: *El arte de actuar*. México: Árbol, 1990.
- HERAS, G: Apuntes para una definición del Teatro Independiente. En A. F. Torres, *Documentos sobre El Teatro Independiente Español* (págs. 245-248). Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1987.
- HERRERO, V: *José Estruch: el teatro como nexo identitario*. Madrid: Fundamentos, 2015.
- HERRERO MUÑOZ, J: *Las raíces históricas del teatro físico en el siglo XX*. Murcia: Diego Marín Librero, 2013.
- HETHMON, R: *El método del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid: Fundamentos, 1984.
- HOMERO, *La Iliada*. Madrid: Gredos, 2006, pp.379-380.
- HORMIGÓN, J.A: *Meyerhold: textos teóricos*. Madrid: ADE de España, 1992.
- HOUAREAU, M. J: *Guía práctica de las gimnasias suaves*. Barcelona: Martinez Roca S.A., 1986.
- HUERTA CALVO, J: *El teatro en el siglo XX*. Madrid, Playor, 1985.
- HUMPHREY, D: *El arte de crear danzas*. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.
- HUTCHINSON GUEST, A: *Dance notation: the process of recording movement on paper*. New York. Dance Horizons, 1984.
- KALMAR, D: *Qué es la expresión corporal. A partir de la corriente de trabajo creada por Patricia Stokoe*. Buenos Aires: Lumen, 2005.
- KANDINSKI, V: *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 2012.
- \_, *Punto y línea sobre el plano*. Contribuciones al análisis de los elementos pictóricos. Barcelona: Colección Labor, 1995.
- KASSING, G: *History of dance. An Interactive Arts Approach*. United States: Human Kinetics, 2007.
- LABAN, R: *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos, 1987.

- LANGLADE, A y DEL LANGLADE, N: *Historia general de la gimnasia*. Buenos Aires: Studium, 1986.
- LAYTON, W: *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos, 2011.
- LECOQ, J: *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba, 2009.
- LEWIS, D: *La técnica ilustrada de José Limón*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 1994.
- MAHLER, E., GUERRA, R., LIMÓN, J.: *Fundamentos de la danza*. Ciudad de la Habana: Pueblo y Educación, 1982.
- McMILLION, M: *El libro de la voz. Un método para preservar la voz y dotarla de la máxima expresividad*. Barcelona: Urano, 1989.
- MEISNER, S y LONGWELL, D: *Sobre la actuación*. Madrid: La Avispa, 2002.
- MEYERHOLD, V.: *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos, 2008.
- MILLÁ, L. (1913). *Tratado de tratados de declamación*. Bcn: Teatro Mundial.
- MÜLLER, C (Coord): *El training del actor*. México: Universidad Nacional Autónoma, 2007.
- NOVERRE, J. G: *Cartas sobre la danza y los ballets*. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz S.L., 2004.
- OIDA, Y: *Un actor a la deriva*. Madrid: Ñaque, 2002.
- OLIVA, C y TORRES MONREAL, F: *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1997.
- OLIVA, C: *Teatro español del siglo XX*. Madrid, Síntesis, 2003.
- ÓSIPOVNA KNÉBEL, M: *La palabra en la creación actoral*. Madrid: Fundamentos, 2000.
- \_, *El último Stanislavsky*. Madrid: Fundamentos, 2003.
- OVIDIO, *Las metamorfosis*. Madrid: S.A. de Promoción y Ediciones Club Internacional del Libro, 1985.
- PRECKLER, A. M: *Historia del arte universal de los S.XIX y XX. Tomo II. Pintura y escultura del S.XX*. Madrid: Editorial Complutense, 2003.
- RIDOCCI, M: *Expresión corporal, arte del movimiento. Las bases prácticas del lenguaje expresivo*. Madrid: Biblioteca nueva, 2009.
- RUIZ, B: *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai S.L., 2008.
- RUIZ RAMÓN, F: *Historia del teatro español. S.XX*. Madrid: Cátedra, 1984.
- SANCHEZ, J: *La escena Moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal, 1999.
- \_, *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1992.
- SAURA, J (coord.), *Actores y actuación. Antología de textos sobre la interpretación escritos por los propios intérpretes. Vol. III (1915-2000)*. Madrid, Fundamentos, 2007.

SCHLEMMER, O: *Escritos sobre arte. Pintura, teatro, ballet: cartas y diarios*. Barcelona: Paidós Estética, 1987.

SHINCA, M: *Manual de Psicomotricidad, ritmo y expresión corporal*. Barcelona: Praxis, 2003.

SIEGEL MARCIAL B: *The Shapes of Change. Imagines of American Dance*. United States of América: Houghton Mifflin Company, 1979.

STANISLAVSKI, C: *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza, 1995.

\_, *La preparación del actor*. Madrid: La Avispa, 1992.

\_, *Manual del actor. Recopilación alfabética de consideraciones concisas sobre los aspectos de la actuación*. México: Diana, 1967.

\_, *El trabajo del actor sobre su papel*. Madrid: Alba, 2018.

\_, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona, Alba, 2009.

\_, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Barcelona: Alba, 2003.

\_, *Mi vida en el arte*. Madrid: Barcelona, Alba, 2013.

TATARKIEWICZ, W: *Historia de la estética. La estética antigua*. Madrid: Akal, 1991.

\_, *Historia de las seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 2001.

TORRES, J: *Las mil caras del mimo*. Madrid: Fundamentos, 2000.

TORRES, L: *Arnold y John. Ola sombra de la luna llena con bigote*. 2003 (Inédito).

UBERSFELD, A: *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1993.

WARBURG, A: *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

WILLENS, E: *El ritmo musical*. Buenos Aires: Eudeba, 1964.

### 3. TESIS DOCTORALES Y TRABAJOS FIN DE MASTER

AMESTOY D´ORS, A, *Historia de la dirección escénica en España: Miguel Narros*. Tesis doctoral. Madrid, Facultad de Filología, Universidad Complutense, 2015.

BOUCHERITE, E. *Representaciones plásticas de Arnold Taraborrelli*. Trabajo Fin de Master. Madrid, URJC, 2012.

CARAZO AGUILERA, J, *William Layton en España*. Tesis doctoral. Madrid, Departamento de Filología Española II (Literatura Española), Facultad de Filología, Universidad Complutense, 2016.

FERNANDEZ VILLANUEVA, J.J, *Aportaciones de William Layton a la creación escénica. Metodología y puesta en escena*. Tesis doctoral. Alcalá de Henares, Departamento de Filología, Universidad de Alcalá, 2015.

FERRARI SHINCA, E. *Schinca, Teatro del movimiento*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2014.

GÓMEZ DE LA BANDERA, C, *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: (Dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos)* Tesis doctoral. Madrid, Departamento de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

LISOWSKA , A: *Del Teatro Estudio de Madrid (TEM) al Teatro Experimental Independiente (TEI): la independencia del actor.* Tesis doctoral. Madrid, Departamento de Filología Española, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, 2013.

#### 4. ARTÍCULOS, CATÁLOGOS, REVISTAS Y DICCIONARIOS

A.L. (1993). "Proceso a la sombra de un burro", en Pequeño Teatro para conmemorar sus dos años de existencia. *ABC*. 12 de junio de 1973, p. 97.

A.P.R. (1992). "Zampano volvió a medrar distancia entre el Siglo de Oro y el año 2000". *Cultura- Correo de Zamora*. 23 de mayo de 1992, p. 7.

ABELEIRA, J. (1991). "Laboratorio de teatro William Layton. El peso de la coherencia". *El Público*. marzo-abril, p.24.

ALONSO, G. (1996). "Selena no es breve". *ABC*. 26 de marzo de 1996, p. 82.

ALTARES, P. (1978). "Decididamente una obra maestra ("Tío Vania")". *Teatro*.

ÁLVAREZ, C. (1976). "Nueva estética para Voltaire". *Blanco y Negro*, pp.52-53.

\_, (1975). "La estética de la alineación ciudadana". *Blanco y Negro*, sp.

ANÓNIMO. (1972). "Mesa redonda: el TEI, historia y método". *Primer Acto*, núm. 142. (marzo), pp. 10-31.

\_, (1979). "No hay derecho por Agua Viva en el Valle Inclán". *Hoja del Lunes*. 18 de septiembre de 1979, sp.

\_, (1977). "Preludios para una fuga". *Mundo Obrero*. 17 de noviembre de 1977, p. 19.

\_, (1966). "Proceso por la sombra de un burro por el Teatro Estudio de Madrid, en el Beatriz". *ABC*. 3 de febrero de 1966, p. 73.

\_, (1976)."Candido crítico". *Cambio 16*, p.52.

\_, (1984)."Chorizos y Polacos". *ABC*. 15 de noviembre de 1984, p. 115.

\_, (1976)."Distingamos entre niños y tontos". *El País*. 3 de mayo de 1976, sp. Recuperado de: [http://elpais.com/diario/1976/05/30/cultura/202255214\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1976/05/30/cultura/202255214_850215.html) .

\_, (1977). "El TEI presentó *Preludios para una fuga*". *El País*, 10 de noviembre de 1977, sp. Recuperado de: [http://elpais.com/diario/1977/11/10/cultura/247964410\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1977/11/10/cultura/247964410_850215.html) .

\_, (1976). "Festival de la danza. *En la cuerda floja*". *Cambio 16*, núm.253. 11 de octubre de 1976, p. 81.

\_, (1979). "La Dama Boba, en el Espronceda". *Hoja del Lunes*. 3 de noviembre de 1979, sp.

\_, (1977). "La Reina, el Príncipe de Asturias y la Infanta Doña Cristina asistieron a la función de *Divinas palabras*". *ABC*. 31 de octubre de 1997, p. 135.

- \_, (2005). "Laboratorio de Teatro William Layton". *Actores*. abril-mayo-junio 2005, p.43.
- \_, (1976). "Réquiem por Pequeño Teatro". *Cambio 16*. 19 de julio de 1976, p. 61.
- \_, (1975). "Teatro Independiente contra Teatro Comercial. Un centenar de Compañías carecen de normativa legal". *Blanco y Negro*, pp.57-61.
- \_, (1987). "Debate sobre la enseñanza teatral (II)". *Primer Acto-cuadernos de investigación teatral*, 5 (separata 221), pp.2-24.
- \_, (1954). "2 opera Companies report menger plan". Especial *The New York Times*, 16 de noviembre de 1954, p.35.

APAT:

- \_, (s.f.). *Actualidad Económica* (reseña de prensa), 14 de septiembre de 1975, sp.
- \_, (s.f.). *Europeo* (reseña de prensa), 8 de noviembre de 1975, sp.
- \_, (s.f.). Recorte prensa Teatro Lara, 3 de septiembre de 1976.
- \_, (1983). "Arnold Taraborrelli, profesor del curso de movimiento". *Diario de Navarra*. 19 de agosto de 1983, sp.
- \_, (1983). "Arnold Taraborrelli, profesor del curso de movimiento. La belleza del movimiento cotidiano se nos escapa". *Diario de Navarra*. 19 de agosto de 1983, sp.
- \_, (1983). "Cursillos intensivos alrededor de un castillo". *Jaiegin*. 20 de agosto de 1983, p. 3.
- \_, "El sueño de una noche de verano" (Dossier), 1986.
- \_, (1994). "Un "Wozzeck" muy convincente". *Diario 16*. 26 de junio de 1994, sp.
- \_, (1994). "A life in the Theatre". *Independence Day Special*. 1 de julio de 1994, p. 21.
- \_, (sf). "Arnold, una nueva dimensión para el cuerpo". *Arte y cultura*, p. 49.

ARAGONÉS, J. E. (1975). "El hombre (urbano) y su circunstancia". *Ya*. 21 de octubre de 1975, sp.

ARCO, A. (1994). "Nieva, para bien y para mal". *La Verdad*. 5 de octubre de 1994, sp.

ARES, C. (sf). "Arnold Taraborrelli. O actor é un reflexo do mundo". *Guieiro*, p. 20.

ARROYO, J. (1986). "La reina del Nilo: de la expectación a la desilusión". *YA*. 23 de marzo de 1986, sp.

AZUMENDI, I. (2010). "Arnold Taraborrelli. El alumno ha perdido la vergüenza, el sentido del ridículo. Y eso es un gran cambio". *Actores*, sp.

BALTÉS, B. (2011). "Copeau: un actor consciente". *ADE Teatro*, núm. 87. Septiembre-Octubre, pp. 43-48.

BANÚS, R. (9 de mayo de 1999). Las golondrinas.El sábado llega al Real la obra maestra de Usandizaga. *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/musica/Las-golondrinas/13982> .

BARBA, E. (1965). "Acerca de nuestro entrenamiento". *A mis espectadores*. pp. 28-32). Recuperado de [http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/A\\_MIS\\_ESP\\_PART-1.pdf](http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/A_MIS_ESP_PART-1.pdf)



- BLÁZQUEZ, E. (16 de marzo de 2014). "Arnold Taraborrelli como Apolo. Carmen Arribas ilustra un Parnaso Pensil". *Tribuna Ávila*. Recuperado de <http://www.tribunaavila.com/blogs/alas-de-perseo-armadura-de-andr-meda/posts/arnold-taraborrelli-como-apollo-carmen-arribas-ilustra-un-parnaso-pensil>.
- \_,(16 de junio 2013). "Arnold Taraborrelli". *Tribuna Segovia*. Recuperado de <https://www.tribunasegovia.com/blogs/el-jardin-de-hercules/posts/arnold-taraborrelli>
- C.C. (1976). "Musical Volteriano". *Actualidad Económica* núm.965. 14 de septiembre de 1976, p. 40.
- C.G. (1994). "*Don Juan*, de Moliere, por Joven Escena, en la Comedia". *ABC*. 11 de marzo de 1994, p. 95.
- CARAZO, J. (2011). William Layton, director de escena en España. *Acotaciones*, pp.47-66.
- CASTRO, A. (2015). "Ha sido una vida maravillosa. Taraborrelli". *La Revista de la Academia. Artes Escénicas*, pp.24-30.
- CATÁLOGO: *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid: MNCARS-Aldeasa, 2000.
- \_, *Andrea D'Odorico. Escenógrafo, gestor y productor teatral. Los espejos del alma*. Madrid: A. Peláez y J.M. Montero. Museo Nacional del Teatro, 2015.
- CERIANI, C. (1988). "Arnold Taraborrelli, el mundo es un escenario". *Cambio 16*, pp.136-137.
- CORBALÁN, P. (1974). Mambrú se fue a la guerra de David Rame (pequeo teatro). *Informaciones*. 17 de abril de 1974, p.33.
- \_, (1976). "*Cándido*, de Voltaire - TEI". Reseña, sp.
- \_, (1977). "Preludios para una fuga" del TEI. *Informaciones*. 14 de noviembre de 1977, p. 25.
- \_, (1979). La Dama Boba de Lope de Vega. *Informaciones*. 5 de diciembre de 1979, sp.
- DÍAZ DE QUIJANO, F. (2012). Arnold Taraborrelli, el gurú de los actores. *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/noticias/escenarios/Arnold-Taraborrelli-el-guru-de-los-actores/4025>. (Consultado el 24 de abril del 2016).
- DÍAZ SANDE, J. R. (1994). El grito acusador de Peter Weiss. *Reseña*, núm. 249, p.3. Recuperado de [http://www.madridteatro.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1219:marat-sade-resena-1994-critica&catid=69:critica&Itemid=24](http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1219:marat-sade-resena-1994-critica&catid=69:critica&Itemid=24). (Consultado el 16 de julio de 2017).
- \_, (22 de marzo del 2011). "William Layton y el TEC en el recuerdo" Se incluye la entrevista "Levantamos el telón para un autor español: Alfonso Vallejo". *Reseña*. Recuperado de [http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2181:william-layton-y-el-tec-en-el-recuerdo&catid=209:entrevistas&Itemid=184](http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=2181:william-layton-y-el-tec-en-el-recuerdo&catid=209:entrevistas&Itemid=184).
- \_,(2003) "Don Juan Tenorio vestido de Dalí". *Reseña*. Recuperado de <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro147.htm>
- ELVIRA, A (2012) "Arnold Taraborrelli. La danza como catarsis". *Por la Danza*, núm. 94, pp. 86-89
- FEITO, M. (s.f.). "decir ARNOLD es decir muchas cosas... ". *Actores*, p.19.
- FERNÁNDEZ-CID, A. (1987). "Extraordinario triunfo de *Wozzeck*, obra maestra del siglo XX". *ABC*. 31 de marzo de 1987, p. 85.
- FIGUEROA, N. (1971). "Clase en el Pequeño Teatro". *ABC*. 22 de diciembre de 1971, p. 127.

- FRANCO, E. (17 de abril de 1988). "Inolvidable Caballé". *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/1988/04/17/cultura/577231204\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1988/04/17/cultura/577231204_850215.html)
- FREIRE, Á. (s.f.). "Las *experiencias teatrales* de Arnold Taraborrelli en la academia The Ballet Studio", s.p.
- GALÁN, G. (s.f.). "*Danzas Urbanas* deslumbrante festival de la antidanza".
- GÓMEZ GARCÍA, M. (2007). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal.
- GÓMEZ ORTÍZ, M. (1977). "Propaganda de partido. *Preludios para una fuga*, del TEI, en el Valle-Inclán". *YA*. 11 de noviembre de 1977, p. 40.
- GORTARI, C. (1982). "Coronada y el toro, de Francisco Nieva. Los milagros se hacen solos y son científicos". *Pipirijaina*, 23, pp.52-53.
- GUEREBARRENA, J. (1988). "William Layton. El recurso del método". *El Público*, pp.6-38.
- HARO TECGLÉN, E. (5 de diciembre de 1980). "Juguetes". *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/1980/12/05/cultura/344818816\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1980/12/05/cultura/344818816_850215.html).
- \_, (14 de diciembre de 1984). "Desde el olvido y hacia el olvido". *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/1984/12/14/cultura/471826808\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1984/12/14/cultura/471826808_850215.html) .
- \_, (6 de octubre de 1988). "El brillo de la Revista". *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/1988/10/06/cultura/592095606\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1988/10/06/cultura/592095606_850215.html) .
- HERAS, A. (1990). "Fedor Lensky: un maestro para profesionales". *Cuadernos CENIDI-DANZA José Limón*. num 22, pp. 57-59.
- LABORDA, A. (1972). ¡Oh,papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena! *ABC*. 16 de enero de 1972, p. 79.
- LANGER, S. K. "La obra artística como forma expresiva". En A. S. Vázquez, *Antología textos de estética y teoría del arte* (pp. 145-153). Mexico: Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 1978.
- LASTRA, B. (2019). "Arnold Taraborrelli: el maestro de cómo moverse en el teatro, la danza y la vida". *El Asombrario & Co, Espectáculos*. 14 de abril del 2019, sp.
- LISOWSKA,A. (2015). Teatro experimental Independiente (TEI) y el Pequeño Teatro Magallanes hacia la independencia del actor. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, ISSN 1133-3634, N° 24* , pp. 405-424.
- LÓPEZ SANCHO, L. (1971). "Si Shakespeare escribiera hoy...tal vez haría *Lo que te de la gana*, como en el Pequeño Teatro Magallanes". *ABC*. 9 de julio de 1971, p. 75.
- \_, (1977). "*Preludios para una fuga*, nuevo ejercicio del TEI, en el Valle-Inclán". *ABC*. 13 de noviembre de 1977, p. 51.
- \_, (1980). "El *Cristobal Colón*, de Miralles, hacia una nueva dramaturgia". *ABC*. 23 de diciembre de 1980, p. 60.
- \_, (1986). "*La reina del Nilo*, una alegría de Alpuente en la movida de Madrid". *ABC*. 22 de marzo de 1986, p. 79.
- \_, (1988). "*Carmen Carmen*, un hito de calidad en el musical español". *ABC*. 6 de octubre de 1988, p.107.

- \_, (1990). "El *Kant-Hoffman* de Sastre, trabajo interesante". *ABC*. 23 de febrero de 1990, p. 99.
- \_, (1992). "Calderón puesto al gusto del día en la Fiesta Barroca de la Plaza mayor". *ABC*. 7 de julio de 1992, p. 105.
- LÓPEZ, M. (1965). "Nuestro trabajo en el TEM". *Primer Acto*, pp. 5-7.
- LLOVET, E. (1976). "El TEI, nuestra esperanza". *El País*. 12 de septiembre de 1976, p. 27.
- \_, (19 de noviembre de 1977). "El TEI: ciudadanos y actores". *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/1977/11/19/cultura/248742001\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1977/11/19/cultura/248742001_850215.html) .
- MALONDA, A. (1965). "El actor y su expresividad corporal. Principios de estética y ritmo". *Primer Acto*, num.66, pp. 8-12.
- MARTÍN, A. (1988). "Artistas que no fueron profetas en su tierra triunfan en España". *Cambio 16*. 5 de diciembre de 1988, pp. 140-142.
- MARTÍNEZ ROGER, A. (2001). "Los ámbitos de la ficción escenográfica". *ADE Teatro num 88*. nov-dic de 2001, pp 45-50.
- MARTÍNEZ TOMÁS, A. (1973). "¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!". *La Vanguardia*. 18 de noviembre de 1973, p. 61.
- \_, (1974). "Presentació del TEI de Madrid, con ¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena! de Arthur Kopit". *La Vanguardia*. 4 de julio de 1974, p.54.
- MEDIAVILLA, P. (2011). "Arnold Taraborrelli: mi vida es mi clase". *Babab*, sp.
- MÉNDEZ-LEITE, F. (1972). "*Historia del soldado Igor Stravinski al servicio de TEI*". *Teatro*. Diciembre de 1972, p.46.
- MESEGUER, M. M. (1974). "La encantadora aventura familiar de Mambrú soldado". *ABC*. 17 de mayo de 1974, pp. 127-131.
- MONLEÓN, J. (1976). "La vuelta del TEI". *Triunfo num.711*. 11 de septiembre de 1976, sp.
- \_, (1977). "TEI: *Preludios para una fuga*". *Triunfo digital*, p. 65.
- \_, (1970). "Del teatro de cámara al teatro independiente". *Primer Acto*, num.123-124. Agosto-septiembre 1970, pp. 8-14.
- MORALES, S. (s.f.) *TELVA* (recorte).
- MUÑOZ, C. (2001). "Helio Pedregal. Árboles y estacas". *Actores*, pp. 44-47.
- MUÑOZ, D. (12 de junio de 1990). "José Carlos Plaza estrena su *Orestiada* rock". *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/1990/06/12/cultura/645141614\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1990/06/12/cultura/645141614_850215.html)
- NARROS, M. (1966). "La vocación y la profesión del actor en la actual sociedad". *Primer Acto*, núm. 73, pp. 4-5.
- NIEVA, F. (1994) "Manuscrito encontrado en Zaragoza. La inspiración de Potocki" II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Recuperado de <http://muestrateatro.com/obra/manuscrito-encontrado-en-zaragoza/> (Consulta el 15 julio de 2017)
- OCTAVIA, E. (2001). "Grotowski y el arte del actor". *ADE Teatro num 87*, septiembre-octubre 2001, pp. 80-84.

- OLANO, A. (1972). "Historia del soldado de Igor Stravinsky. El TEI o la formula del éxito". *Teatro*, p.4.
- OLIVA, C. (s.f.). "Ética y metodo stanislavski en la España de los años sesenta". *Ensayo de teatro: revista de la Asociación de Investigación y Experimentación Teatral*, pp.193-199.
- OLIVA, M. V. (abril, 1987). "Chantecler, de Corral-86. Revoloteo sobre el gallinero de los clásicos". *El Público*, pp.28-29.
- ORDOÑEZ, M. (20 de marzo de 2014). "El señor Layton (una conversacion con Carlos Hipólito)". *El País*. Recuperado de <https://blogs.elpais.com/bulevares-perifericos/2014/03/el-senor-layton-una-conversacion-con-carlos-hipolito.html> (consultado el 3 de noviembre del 2016).
- ORTEGA, P. (2009). "Un Universo llamado Arnold". *El País*. 24 de octubre de 2009. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2009/10/24/madrid/1256383466\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/10/24/madrid/1256383466_850215.html).
- PARÍS, C. y BAYO, J: *Diccionario biográfico de la danza*. Madrid: Librerías Deportivas Estaban Sanz S.L., 1997.
- PAVIS, P: *Diccionario de teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998.
- PERALES, L. (1999). "El teatro clásico de las compañías independientes. Comediantes del verso". *El Cultural*. 14 de marzo de 1999. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/teatro/El-teatro-clasico-de-las-companias-independientes/13785>.
- PEREDA, R. M. (1976). "Cierra el Pequeño Teatro". *El País*. 13 de julio de 1976. Recuperado de [http://elpais.com/diario/1976/07/13/cultura/206056804\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1976/07/13/cultura/206056804_850215.html).
- PÉREZ COTERILLO, M. (1975). "Danzas urbanas" (Un montaje de Arnold Taraborrelli con la colaboración del C.I.T.). *Nuevo diario*. 25 de octubre de 1975, sp.
- \_, (1983). "Regreso del TEC con un sainete de Dario Fo". *ABC*. 4 de enero de 1983, p. 53.
- PÉREZ JIMÉNEZ, M. (junio-diciembre de 1993). "La escena madrileña en la transición política (1975-1982)". *Teatro (Revista de estudios teatrales) num 3/4*, Universidad de Alcalá.
- POMPO BRAVO, M. (1972). ¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha colgado en el armario y a mí me da tanta pena! por pequeño Teatro. *La Vanguardia*. 20 de enero de 1972, p. 50.
- PRECIADO, N. (1975). Entrevista a Jose Carlos Plaza. *ABC* reportaje. 1 de febrero de 1975, pp. 95 y 99.
- PREGO, A. (1972). "¡Oh, papá, pobre papá..., de A. Kopit por el Pequeño Teatro". *ABC*. 19 de Enero de 1972, p. 73.
- \_, (1975). "Danzas urbanas en el TEI". *ABC*. 23 de octubre de 1975.
- QUESADA, B. (1974). "Estreno de *Terror y miseria del Tercer Reich*, de Bertolt Brecht, en el teatro Benavente". *ABC*. 11 de agosto de 1974, p.57.
- R.A. (s.f.). "Arnold taraborrelli, coreógrafo, verdadero mago del movimiento". *Vogue*, p.18.
- RICO, E. (1975). "Danzas Urbanas de Taraborrelli (Espléndido producto de Laboratorio)". *Pueblo*. 27 de octubre de 1975, sp.
- ROCA, J. (1988). "La cara oculta de Rossini". *Cambio 16 num.885*, pp.136-137.
- RUFFINI, F. (septiembre-octubre 2001). "El sistema Stanislavski". *ADE Teatro El arte de la interpretación (I) núm. 87*, pp.34-36.

- RUIZ COCA, F. (1987). "Wozzeck, de Berg, con todo su vigor expresionista". *YA*. 1 de abril de 1987, p. 41.
- SANCHEZ, J.A. "Genealogías. Teatros y artes del cuerpo". En J. A. Sánchez, *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002* (pp. 57-102). España: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2006.
- SANCHO, L. (1986). "La reina del Nilo, una alegría de Alpuente en la movida madrileña". *ABC*, 22 de marzo de 1986, sp.
- SANZ, E. (1987). "Arnold Taraborrelli: una simbiosis de danza y canto". *Primer Acto*, 219, pp.17-19.
- (s.f.). "Que nos quiten lo bailao de la compañía Factoría Teatro". Recuperado de [http://www.factoriateatro.com/\(i\)qnq.html](http://www.factoriateatro.com/(i)qnq.html) (Consulta el 20 de octubre de 2018)
- TORRES, R. (1986). "Una bocanada de aire fresco". *El País*. 14 de marzo de 1986, sp.
- \_, (1988). "Antonio Gala define *Carmen Carmen* como un canto a la alegría". *El País*. 6 de Octubre de 1988. Recuperado de [http://elpais.com/diario/1988/10/06/cultura/592095604\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1988/10/06/cultura/592095604_850215.html)
- TORRES MONREAL, F. (1978). "La descentralización teatral francesa y la dramaturgia del pasado". *Revista Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras*, vol.36, núm. 3-4, pp.371-392.
- VENTURI, L. "Como se mira un cuadro". En A. S. Vázquez, *Antología Textos de estética y teoría del arte*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, pp. 195-203.
- VEZA, J. L. (1989, núm 196). "Así que pasen cinco años. Plazo de amor y muerte". *Reseña*, p.3.
- VIZCAÍNO, J. A. (1986). "Arnold Taraborrelli". *Teatra*, pp.48-52.
- ZAPATER, J. (1983). "Arnold Taraborrelli ha iniciado su curso de movimiento. *El cuerpo es un valioso instrumento*". *Navarra Hoy - Festivales de Olite*. 16 de Agosto de 1983, p. 16.
- ZUBILLAGA, Y. (s.f.). "Arnold Taraborrelli imparte unos cursos de coreografía en el ENT. El actor ha de ser sensible para captar todas las realidades". *Diario de Navarra*, sp.

## 5. REFERENCIAS EN INTERNET. PÁGINAS WEB Y RECURSOS ELECTRÓNICOS

- Biblioteca virtual Miguel de Cervantes:  
[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)
- Academia de las Artes Escénicas de España:  
[www.academiadelasarteseszenicas.es](http://www.academiadelasarteseszenicas.es)
- El Teatro Independiente en España (1962-80), CDT:  
<http://teatro-independiente.mcu.es/>
- Los Ballets de San Juan, Puerto Rico:  
[www.balletsdesanjuan.org](http://www.balletsdesanjuan.org)
- Alfa-Institut, Escuela de Expresión Corporal, el arte del movimiento:  
[www.movimientoyexpresion.org](http://www.movimientoyexpresion.org)
- Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (Danza.es):  
<http://www.danza.es/multimedia/biografias/arnold-taraborrelli>

Página actual de Arnold Taraborrelli en Facebook:

<https://www.facebook.com/arnold.taraborrelli>

Colección de las Artes del Sistema de Bibliotecas de la Universidad de Puerto Rico:

<https://archivodeladanza.wordpress.com/>

Sindicato de actores Equity Association, Nueva York:

<https://www.actorsequity.org/aboutequity/>

Entrevista a Boris Blai:

[http://www.roberthaller.com/html/on\\_dance.html](http://www.roberthaller.com/html/on_dance.html)

Archivo de Arte Americano: Entrevista a Rudolf Staffel:

<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-rudolf-staffel-13047>

Página oficial del Museo de Filadelfia:

<http://www.philamuseum.org/collections/results.html?searchTxt=&bSuggest=1&searchNameID=16648>

Odin Teatret Archives:

<http://www.odinteatretarchives.com/historiadelodin/doc-e-barba-acerca-de-nuestro-entrenamiento-1965>

Universidad de La Rioja:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6123122.pdf>

New York Public Library

<http://www.nypl.org/research/lpa/lpa.html>

The Actors Studio

<http://theactorsstudio.org/>

Legado de Edmundo Ros

<http://legadosentiuna.blogspot.com/2011/11/edmundo-ros-un-tributo-ofrendado-en-su.html>

Fundación Pau Casals:

<http://www.paucasals.org/?idIdioma=es&idSeccion=-PAU-CASALS-cronologia&id=5>

IMBd Entertainment Matters:

[https://www.imdb.com/name/nm1850699/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](https://www.imdb.com/name/nm1850699/?ref_=nv_sr_1)

Centro Nacional de Investigación. Documentación e Información de la Danza José Limón:

<http://www.cenidadanza.bellasartes.gob.mx/index.php/repisa/item/124-cua18>

Fundación de Danza José Limón:

[www.limon.org](http://www.limon.org)

Academy of Acting and Theatre Stella Adler:

<http://www.stellaadler.la/>

School of the Theatre Neighborhood Playhouse:

<http://neighborhoodplayhouse.org>

## 6. OTROS: dossiers, apuntes

(APAT) *Experiencia personal del ritmo corporal*. Arnold Taraborrelli. (Dossier) Barcelona: El Instituto de Interacción Humana y Dinámica Personal, 1982.

(Apuntes) *Del Chiaro oscuro al non finito*. Asignatura “Lenguajes escénicos en función del contexto histórico”. Master en Artes Escénicas. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2012.

(Apuntes) Formación en expresión corporal - Alfa-Institut / CID Unesco (2007-2010), Madrid.

(Apuntes) Córdoba Llorca, M.D. (ISS – Cuba) y Caffarel Serra, C. (URJC). *Metodologías de la investigación*.

(Apuntes) Nubiola, J. *Cómo escribir hoy una tesis doctoral*. Metodología de la investigación en humanidades. (URJC, 2015).

## 7. ENTREVISTAS PERSONALES

Entrevistas realizadas a Arnold Taraborrelli, Madrid:

- (16 de enero del 2014)
- (3 de febrero del 2014)
- (10 de marzo del 2014)
- (24 de marzo del 2014)
- (10 de abril de 2014)
- (27 de mayo de 2014)
- (7 de junio de 2014)
- (14 de octubre de 2014)
- (19 de noviembre 2014)
- (29 de diciembre de 2014)
- (6 de enero de 2015)
- (13 de febrero de 2015)
- (3 de marzo de 2015)
- (19 de abril de 2015)

Entrevista realizada a Elena Gandía, Madrid, el 22 de marzo del 2014.

Entrevista realizada a Elvira Sanz, Madrid, el 29 de septiembre del 2015.

## 8. REFERENCIAS VISUALES, DE AUDIO Y FRAGMENTOS RECOGIDOS DE YOUTUBE

Homenaje “Los lunes con voz” – Arnold Taraborrelli. Centro Dramático Nacional, 2012:

- <https://www.youtube.com/watch?v=NeTMx2ULG9M>
- <https://www.youtube.com/watch?v=gbVe842H6jk>
- [https://www.youtube.com/watch?v=GKNwz3g\\_qC0](https://www.youtube.com/watch?v=GKNwz3g_qC0)
- <https://www.youtube.com/watch?v=hf2c46S28Qc>
- <https://www.youtube.com/watch?v=tmK4FTGcVAo>
- <https://www.youtube.com/watch?v=yaWhfuiUWE>
- <https://www.youtube.com/watch?v=cybK4dPazQo>
- <https://www.youtube.com/watch?v=goNCG-zZm2c>
- <https://www.youtube.com/watch?v=LW6oRHDuCr0>
- <https://www.youtube.com/watch?v=WKwHvZjYddM>
- [https://www.youtube.com/watch?v=-2Y9-\\_RBFuY](https://www.youtube.com/watch?v=-2Y9-_RBFuY)
- <https://www.youtube.com/watch?v=QweKSMyosiM>

“Arnold Taraborrelli”. (9 de enero del 2011). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ar48VIVe06I> (Consultado el 10 de septiembre del 2019).

“La expresión corporal necesaria para el actor”. UNIR La Universidad en Internet, 17 de marzo de 2016. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ksw48EuqWfo> (Consultado el 8 de septiembre del 2019).

“Estudio Arnold. Arnold Taraborrelli”. Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/18470841> (Consultado el 8 de abril del 2018)

“Y vamos 8 ya. Arnold Taraborrelli”. Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/12423932> (Consultado el 25 de mayo del 2018)

“Arnold Taraborrelli: Yo doy clases de los que soy”. (Entrevista radio). Recuperado de [www.maquinadeanimos.es](http://www.maquinadeanimos.es) (Consultado el 12 de febrero del 2018).

## **9. DOCUMENTALES**

Arday, Santos, Villafruela (2012). *Dos Palmas!! Arnold Taraborrelli* (DVD). Madrid: Laboratorio audiovisual La Noche Tuerta.

En el estudio de Arnold (2011) Documental sonoro por Débora Gros (17'33) Recuperado de <https://soundcloud.com/deborahgros/en-el-estudio-de-arnold>

## **10. RTVE**

Fichas de series y programas de televisión.

## **11. ARCHIVOS DE INTERÉS**

Peticion de subención al INAEM para elproyecto de la Asociación Cultural “Taraborrelli”, 1987 (APAT)

Carta de agradecimiento a su labor docente, 2001 (APAT).



## **ANEXOS**



## Anexo 1. Cronología artística de Taraborrelli (aproximaciones)

Listado de trabajos artísticos de Taraborrelli referenciando, por décadas, la labor desempeñada en diferentes disciplinas, país y datos significativos relativos a sus colaboraciones:

AÑO	TÍTULO	COMPAÑÍA / DIRECCIÓN ESCÉNICA / COLABORADORES	LABOR	MEDIO	PAÍS
DÉCADA 1950-60	Piezas coreográficas	Compañía de Danza de la Tyler School of Art-Temple of University	Bailarín	Danza	Filadelfia
	Varios	Estudio de pintura de Neicer Margoles	Modelo	Pintura	Filadelfia
	<i>Shows</i> (varios)	Tiendas John Wanamaken Dirección: Thomas Cannon	Bailarín	Danza	Filadelfia
	Piezas coreográficas	Elfrida Mahler and Company	Bailarín	Opera	Filadelfia
	<i>Gargoyles</i>	Tyler of Art-Temple of University	Miembro del equipo de redacción	Revista Universitaria	Filadelfia
	<i>Carmen</i>	La Scala Opera Company Dirección: Thomas Cannon	Bailarín	Opera	Filadelfia
	Clases	Estudio de escultura de Boris Blai	Profesor	Escultura Danza	Filadelfia
	Obras artes plásticas	Graphic Sketch Club	Pintor	Exposición	Filadelfia
	Múltiples trabajos publicitarios	Agencia de Publicidad	Diseñador Dibujante	Publicidad	Nueva York
	Varias producciones	The Metropolitan Opera	Figurante	Opera	Nueva York
	Espectáculo de danza	Compañía de Danza de Fedor Lensky	Bailarín	Danza	Puerto Rico
<i>Performances Shows</i> (varios)	Nigth Club (programa TV)	Coreógrafo	TV	Puerto Rico	

	<i>Revista</i> (numerosas)	TV Puertorriqueña	Coreógrafo Ambientación	TV	Puerto Rico
	<i>El Mago de Oz</i>	Versión para TV	Coreógrafo Actor	TV	Puerto Rico
	Anuncio publicitario	Compañía Eastern Airlines	Actor	Publicidad	Puerto Rico
	<i>Persianas Murmurantes</i>	Los Ballets de San Juan	Coreógrafo	Ballet	Puerto Rico
	<i>Diseños y Mecanismos</i>	Los Ballets de San Juan	Coreógrafo Escenógrafo Figurista	Ballet	Puerto Rico
	<i>Suite de Juventud</i>	Los Ballets de San Juan	Coreógrafo Escenógrafo Figurista	Ballet	Puerto Rico
<b>DÉCADA 1960-70</b>	<i>Tientos</i>	Los Ballets de San Juan	Escenógrafo Figurista	Ballet	Puerto Rico
	<i>Ingenioso El Coloso 1750</i>	Los Ballets de San Juan	Coreógrafo	Ballet	Puerto Rico
	<i>Suites de Cascanueces</i>	Los Ballets de San Juan	Escenógrafo Ejecutante	Ballet	Puerto Rico
	Artes plásticas (51 obras)	Estudios Don Roberto	Pintor Escultor	Exposición	Puerto Rico
	Artes plásticas (29 obras)	Museo Universitario de P.R.	Pintor	Exposición	Puerto Rico
	<i>Broadway goes Latin</i> (52 programas)	Edmundo Ros Orquesta Dirección: Milton H. Lehr	Coreógrafo	TV (serie)	Londres Lisboa
	<i>The Magnificent Six y ½: Los fantasmas y Ghoulies</i> (1episodio)	The British National Childrens Film Foundation (CFF), Century Film	Diseñador de títulos y créditos	TV	Londres
	<i>Here come The Double Deckers</i> (17 capítulos)	20Th Century Fox Television, Century Film Productions David Gerber Productions	Coreógrafo Ambientación	TV	Londres
<i>El Juglar de Notre Dame</i>	Lou Tillman Producciones Dirección: Milton H. Lern	Ambientación Vestuario Movimiento	Cine para TV	Yugoslavia	

	Clases de danza y movimiento	Estudio de Danza Karen Taft	Profesor Coreógrafo	Danza	Madrid
	Clases de danza y movimiento	Estudio de Danza María de Ávila	Profesor Coreógrafo	Danza	Zaragoza/ Madrid
	<i>Una señora estupenda</i> (1967)	Coprod. España-México; Impala / Películas Rodríguez Dirección: Eugenio Martín	Coreógrafo Figurista Ambientación	Cine	Madrid
	Entrenamiento corporal	Laboratorio Escénico TEM	Coreógrafo Profesor	Danza y movimiento	España
<b>DECADA 1970-80</b>	Coreografías para números musicales de película	(sin datos) El cantante Raphael como protagonista	Coreógrafo	Cine	Madrid
	Entrenamiento corporal	Laboratorio Escénico TEI	Coreógrafo Profesor	Danza y movimiento	España
	<i>Lo que te dé la gana</i> (1971)	TEI	Coreógrafo	Teatro	España
	<i>La muy leal esclavitud</i> (1971)	TEI Creación colectiva	Coreógrafo Movimiento escénico	Teatro	España
	<i>¡Oh papá, pobre papá, que mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!</i> (1972)	TEI	Equipo de dirección Decorados Figurines Diseño cartel	Teatro	España
	<i>Amantes, vencedores y vencidos</i> (1972)	TEI	Equipo de dirección	Teatro	España
	<i>Después de Prometeo</i> (1972)	TEI Creación colectiva	Coreógrafo Movimiento escénico	Teatro	España
	<i>Hildegarde H and her friends</i> (1972)	Editorial Abydos Publishing Autor: Glyn Jones	Ilustrador	Literatura infantil	Londres
	<i>Historia de un soldado</i> (1973)	TEI	Idea Coreógrafo Supervisión de decorado Diseño de cartel	Teatro	España

<i>Asamblea General</i> (1973)	TEI	Coreógrafo Movimiento escénico	Teatro	España
<i>Proceso por la sombra de un burro</i> (1973)	TEI	Expresión corporal	Teatro	España
<i>Mambrú se fue a la guerra</i> (1974)	TEI	Espacio escénico Idea y diseño de decorado Diseño de cartel	Teatro	España
<i>Terror y miseria del III Reich</i> (1974)	TEI	Coreógrafo Ambientación Figurinista Diseño de cartel	Teatro	España
<i>Súbitamente el último verano</i> (1974)	TEI	Escenógrafo Figurinista Diseño de cartel	Teatro	España
<i>Pequeñas cosas para un sitio pequeño. Danzas Urbanas</i> (1975)	TEI-Centro de Investigaciones Teatrales	Idea Director Coreógrafo Diseño de cartel	Danza-Teatro	España
Piezas coreográficas	Compañía Klappa-Danza	Dirección Coreógrafo	Danza-Teatro	España
<i>La increíble fábrica del profesor Smith</i> (1976)	TEI	Coreógrafo	Teatro Infantil	España
<i>Cándido</i> (1976)	TEI	Coreógrafo Ambientación Figurinista Diseño de cartel	Teatro	España
<i>Preludios para una fuga</i> (1977)	TEI	Movimiento espacio escénico Diseño de cartel	Teatro	España
Clases y cursos (años 70)	Ayuntamientos, Diputaciones provinciales e Instituciones.	Coreógrafo Profesor de Movimiento	Danza Expresión corporal	España

	<i>Jueves Locos</i> (1977) (13 programas)	Programa de TVE <i>Un globo, dos globos, tres globos</i> Dirección: Fernando Méndez Leyte TEI	Coreógrafo	TV	España
	<i>No hay derecho</i> (1977)	Grupo Agua Viva	Dirección Coreógrafo	Comedia musical	España
	<i>Improntu</i> (1978)	TEC Creación colectiva	Coreógrafo Movimiento escénico	Teatro	España
	<i>Así que pasen cinco años</i> (1978)	TEC	Equipo de dirección	Teatro	España
	<i>Tío Vania</i> (1978)	TEC	Equipo de dirección	Teatro	España
	<i>Historias de un jardín</i> (1978)	TEC	Director	Teatro	España
	<i>De California a Manila, pasando por Nebraska</i> (1979)	Centro de estudio de movimiento y espacio	Dirección Coreógrafo	Danza-Teatro	España
	<i>Retrato de dama con perrito</i> (1979)	Centro Dramático Nacional Dirección: Miguel Narros	Coreógrafo	Teatro	España
	<i>Don Carlo</i> (1979)	TEC	Equipo de dirección	Teatro	España
	<i>La dama boba</i> (1979)	TEC	Coreógrafo	Teatro	España
<b>DÉCADA 1980-90</b>	Talleres de formación	Ballet Nacional de España Dirección: Antonio Ruiz Soler	Coreógrafo	Danza	España
	<i>El cero transparente</i> (1980)	TEC	Equipo de dirección	Teatro	España
	<i>Llámame...señora</i> (1980)	Prod. Juanjo Seoane Dirección: Ángel F. Montesinos	Coreógrafo	Teatro	España
	<i>La señora tártara</i> (1980)	TEC	Equipo de dirección	Teatro	España

<i>Cristóbal Colón</i> (1981)	Compañía Octubre Dirección: Alberto Alonso	Coreógrafo	Teatro	España
<i>La más fuerte</i> <i>Antes del desayuno</i> <i>La voz humana</i> (1981)	TEC	Equipo de dirección	Teatro	España
<i>El patito feo</i> (1982)	Teatro Zampano Dirección: Amaya Curieses	Coreógrafo Movimiento escénico	Teatro Infantil	España
<i>La reina de las nieves.</i> <i>Una comedia musical</i> (1982)	Teatro Zampano	Coreógrafo	Comedia musical	España
<i>Coronada y el toro</i> (1982)	Teatro María Guerrero Dirección: Francisco Nieva	Coreógrafo	Teatro	España
<i>Aquí no paga nadie</i> (1982)	TEC	Equipo de dirección	Teatro	España
Clases (desde 1983)	Estudio Arnold	Profesor	AAEE	España
<i>El rey de Sodoma</i> (1983)	Teatro María Guerrero Dirección: Miguel Narros	Coreógrafo	Teatro	España
<i>Barrio Sésamo</i> (1983-85)	RTVE (serie infantil)	Coreógrafo	TV	España
<i>Poppers</i> (1984)	Dirección: José María Castellví	Coreógrafo	Cine	España
<i>Chorizos y Polacos</i> (1984)	Teatro de la Zarzuela Dirección: José Luis Alonso	Coreógrafo	Zarzuela	España
<i>La reina del Nilo</i> (1986)	Prod. RA-Carlos Sánchez Dirección: Ángel F. Montesinos	Coreógrafo	Musical	España
<i>Orfeo y Eurídice</i> (1986)	Teatros Leal y Guimera de Santa Cruz de Tenerife Dirección: José Carlos Plaza	Coreógrafo Movimiento escénico	Opera	Tenerife
<i>El sueño de una noche de verano</i> (1986)	Teatro Español Dirección: Miguel Narros	Coreógrafo	Teatro	España
Clases y cursos (varias ocasiones)	Ayuntamientos, Diputaciones Provinciales e Instituciones	Coreógrafo Profesor de Movimiento	Danza Expresión corporal	España



	Talleres de formación (varias ocasiones)	Festival de Teatro de Olite (Navarra)	Coreógrafo Profesor de Movimiento	Danza Expresión corporal	España
	<i>Chantecler</i> (1987)	Corral 86 Dirección: J. A. Vizcaíno.	Coreógrafo	Teatro	España
	Jornadas de Enseñanza Teatral (1987)	Círculo de Bellas Artes Varios profesionales	Coreógrafo	Enseñanza teatral	España
	<i>Ermione</i> (1988)	Teatro de la Zarzuela Dirección: Hugo de Ana	Coreógrafo	Opera	España
	<i>Carmen Carmen</i> (1988)	O.M. Producciones Dirección: José Carlos Plaza	Coreógrafo	Musical	España
	<i>Así que pasen cinco años</i> (1989)	Teatro Español Dirección: Miguel Narros	Movimiento	Teatro	España
<b>DÉCADA 1990-00</b>	Clases (década)	Estudio Arnold	Profesor	AAEE	España
	<i>Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Hoffman</i> (1990)	Teatro María Guerrero-CDT Dirección: Josefina Molina	Coreógrafo	Teatro	España
	<i>La Orestiada</i> (1990)	Centro Dramático Nacional Dirección: José Carlos Plaza	Coreógrafo	Teatro	España
	<i>El rufián Castrucho</i> (1991)	Teatro Zampano	Coreógrafo	Teatro	España
	<i>La vida es sueño</i> (1992)	Teatro Zampano	Coreógrafo	Teatro	España
	<i>Esther con H</i> (1992)	Programación Sala Ensayo 100	Dirección	Teatro	España
	<i>Fiesta Barroca</i> (1992)	Compañía Nacional de Teatro Clásico Dirección. Miguel Narros	Coordinador de movimiento	Teatro	España
	<i>La isla</i> (1992)	Teatro del Laberinto Dirección: Francisco Vidal	Movimiento Escenógrafo Figurinista	Teatro	España
	<i>Passacaglia</i> (1992)	Compañía Universitaria de Danza Dirección: Elvira Sanz	Coreógrafo Asesor	Danza	España

	<i>La señorita Julia</i> (1993)	Producciones Mirández Teatro María Guerrero Dirección: Emilio Hernández	Ayte. de dirección	Teatro	España
	<i>Marat-Sade</i> (1994)	Centro Dramático Nacional Dirección: Miguel Narros	Movimiento	Teatro	España
	<i>Don Juan</i> (1994)	Escena Joven Teatro de la Comedia Dirección: Juan Pastor	Coreógrafo	Teatro	España
	<i>Traición</i> (1994)	Teatro del Laberinto Dirección: Francisco Vidal	Movimiento escénico	Teatro	España
	<i>Wozzeck</i> (1994)	Teatro de la Zarzuela Dirección: José Carlos Plaza	Coreógrafo Movimiento escénico	Ópera	España
	<i>El manuscrito encontrado en Zaragoza</i> (1994)	Teatro del Laberinto-Fin de Siglo Dirección: Francisco Vidal	Escenógrafo Vestuario Coreografía	Teatro	España
	<i>Macbeth</i> (1994)	Teatro Zampano	Director Vestuario Escenógrafo	Teatro	España
	<i>Exilios</i> (1995)	Prod. Lab. W. Layton. Teatro Instituto Francés de Madrid Dirección: Concha Doñaque	Escenógrafo	Teatro	España
	<i>Selene</i> (1996)	Teatro de la Zarzuela Dirección: José Carlos Plaza	Coreógrafo	Ópera	España
	<i>Divinas palabras</i> (1997)	Teatro Real Dirección: José Carlos Plaza	Coreógrafo	Ópera	España
	<i>Las golondrinas</i> (1999)	Teatro Real Dirección: José Carlos Plaza	Coreógrafo	Ópera	España
	<i>Otello</i> (1999)	Teatro Real Dirección: Elijah Moshinsky	Coreógrafo	Ópera	España
<b>DÉCADA 2000-10</b>	Clases (década)	Estudio Arnold	Profesor	AAEE	España
	<i>¡Ay, Carmela!</i> (2000)	Estudio 1, RTVE Dirección: Manuel Iborra	Coreógrafo	TV	España

	Talleres de formación (2000)	Centro Dramático Nacional	Coreógrafo Profesor de movimiento	Teatro	España
	<i>Sueño de una noche de verano</i> (2002)	Prod. Andrea D'Odorico Dirección: Miguel Narros	Coreógrafo	Teatro	España
	<i>Don Juan Tenorio</i> (2003)	CDN-CD de Castilla y León Dirección: Ángel Fernández Montesinos	Coreógrafo	Teatro	España
	<i>El canto del cisne</i> (2004)	Producciones Inconstantes Dirección: Emilio del Valle	Coreógrafo	Teatro	España
	<i>Que nos quiten lo bailao</i> (2005)	Factoría Teatro Dirección: Gonzala Martín Scherman	Coreógrafo	Teatro	España
A partir del <b>2010</b>	Clase magistral	Escuela Superior de Música	Coreógrafo Movimiento escénico	Música Danza	España
	Clase magistral para <i>La cortesía de España</i>	Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico Dirección: José María Mestres	Coreógrafo y maestro del movimiento	Teatro	España
	<i>Dos Palmas</i> (2012)	Laboratorio audiovisual La noche Tuerta	Maestro de las AAEE	Documental	España
	Clases (hasta 2014)	Estudio Arnold	Profesor	AAEE	España
	Conferencia (2016)	Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)	Maestro	AAEE	España

Diagrama 13. Cronología artística de Taraborrelli (aproximaciones).



## **Anexo 2. Compendio cronológico de las contribuciones artísticas de Taraborrelli en España.**

A continuación, presentamos un listado aproximado de los trabajos artísticos realizados por Taraborrelli en España como director, coreógrafo, responsable del movimiento escénico, escenógrafo, figurinista, diseñador de carteles, asesor, supervisor, miembro de creaciones colectivas, responsable de expresión corporal y responsable de ambientación.

En las fichas correspondientes a cada producción subrayamos su función desempeñada e incluimos datos que referencian título de la obra, equipo artístico, en ocasiones equipo técnico, reparto, producción, fecha y lugar de estreno. Sus contribuciones artísticas en televisión y cine las referenciamos con título del programa, capítulo o episodio y año, producción, dirección, fecha de emisión o estreno, país y labor desempeñada de Taraborrelli.

Los datos están recopilados principalmente de: los archivos del Centro de Documentación Teatral (CDT) en Madrid, Hemerotecas, Archivo de RTVE, tesis doctoral *Historia de la dirección escénica en España: Miguel Narros*, libro *William Layton: La implantación del método en España*, fuentes orales, archivos del propio Taraborrelli e Internet.

## **ARTES ESCÉNICAS**

### *Lo que te dé la gana*

Título: *Lo que te dé la gana*.

Basado en el musical 'Your own thing' de Hal Hester y Danny Apolinar. (Versión musical de *Noche de Reyes* de Shakespeare).

Adaptación: T.E.I.

Dirección: José Carlos Plaza.

Supervisión: William Layton.

Director escénico: Francisco Ramos.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Vestuario: Begoña Valle.

Asesor musical: Pilar Francés.

Arreglos musicales: Víctor Martín Kino.

Producción: T.E.I.

Intérpretes: Silvia Vivó, Carmen A. Buylla, Cecilia Azagra, Manuel A. Egea, Francisco Vidal, Eduardo Pueceiro, Joaquín Rodríguez y Francisco J. Algora.

Estreno: 7 de julio de 1971 en el Pequeño Teatro Magallanes.

*La muy leal esclavitud*

Título: *La muy legal esclavitud*.

Autoría: Antonio Martínez Ballesteros.

Dirección: Antonio Martínez Ballesteros.

**Creación colectiva.**

Producción: T.E.I.

Intérpretes: Francisco Vidal y Francisco Algora, entre otros.

Estreno: 1971.

*Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!; Oh , papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!*

Título: *Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!*  
*Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!*

Autoría: Arthur L. Kopit.

Traducción: Conchita Montes.

**Supervisión:** William Layton, **Arnold Taraborrelli** y Pilar Francés.

**Decorado:** **Arnold Taraborrelli**, realizado por Eduardo Puceiro.

**Vestuario:** **Arnold Taraborrelli**, realizado por Margarita López.

**Diseño de cartel:** **Arnold Taraborrelli**.

Música: Antonio D. Corveiras.

Producción: T.E.I.

Intérpretes: María Francisca Ojea, Begoña Valle, Victoria Vera, Francisco Vidal, Francisco Algora, Jorge Fernández Guerra, Joaquín R. Pueyo y Antonio D. Corveiras.

Estreno: 17 de enero de 1972 en el Pequeño Teatro Magallanes.



*Amantes: vencedores y vencidos*

Título: *Amantes: vencedores y vencidos*.

Autoría: Brian Friel.

**Supervisión:** William Layton, **Arnold Taraborrelli** y Pilar Francés.

Música: Nino González y Jorge Fernández.

Arreglos Musicales: Rogelio Rodríguez.

Producción: T.E.I.

Intérpretes: Enriqueta Carballeira, María Francisca Ojeda, Manuel R. Coronado, Francisco Vidal y Joaquín R. Pueyo.

Estreno: 8 de mayo de 1972 en el Pequeño Teatro Magallanes.

*Despues de Prometeo*

Autoría: colectivo TEI a partir de Esquilo.

**Creación colectiva.**

Producción: T.E.I.

Intérpretes: Actores del T.E.I.

Estreno: 25 de septiembre de 1972.

## *Historia de un soldado*

Título: *La historia de un soldado*.

Autoría: Charles F. Ramuz, sobre música de I. Stravinski.

Dirección: José Carlos Plaza.

**Idea: Arnold Taraborrelli.**

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

**Supervisión de decorado: Arnold Taraborrelli.**

**Diseño de cartel: Arnold Taraborrelli.**

Producción: T.E.I.

Intérpretes: Joaquín R. Pueyo, Antonio Llopis, Pepe Vidal, Begoña Valle y Toni Madigan.

Estreno: 1973.

## *Asamblea General*

Título: *Asamblea General*.

Autoría: Pilar Enciso y Lauro Olmo.

**Creación colectiva.**

Producción: T.E.I.

Intérpretes: Actores del T.E.I.

Estreno: 1973.

*Proceso por la sombra de un burro*

Autoría: Friedrich Dürremant.

Adaptación: María López y Miguel Narros.

Versión escénica del TEI.

Dirección: José Carlos Plaza. Supervisa Miguel Narros.

**Expresión corporal:** Arnold Taraborrelli y Pilar Francés.

Producción: T.E.I.

Reparto: Francisco Salazar, José Francisco Vidal, Joaquín Pueyo, Antonio Llopis, Miguel Ángel G. Ayones, José María Buzón, Carmen Álvarez Buylla, Trinidad Rugera, Julio morales, José Carlos Plazas, José Luis Renovales y José Luis Alonso.

Estreno: 17 de junio de 1973 en el Teatro Beatriz de Madrid.

*Mambrú se fue a la guerra*

Título: *Mambrú se fue a la guerra*.

Versión del T.E.I. sobre “Sticks and Bone” de David Rabe.

Traducción de Carla Matteini.

Dirección: William Layton.

**Escenografía: Arnold Taraborrelli.**

**Idea y diseño de decorado: Arnold Taraborrelli.**

**Diseño de cartel: Arnold Taraborrelli.**

Sonido: NR. PIBODY SONIDO.

Diapositivas: Demetrio Enrique.

Producción: T.E.I.

Intérpretes: Ana María Ventura, José Francisco Vidal, Rosa Márquez, Juan Pastor, J. María Muñoz, Antonio Madigan y J. Pedro Carrión.

Estreno: 17 de abril de 1974.

*Terror y miseria en el III Reich*

Título: *Terror y miseria en el III Reich*.

Autoría: Bertolt Brecht.

Dirección: José Carlos Plaza.

**Ambientación: Arnold Taraborrelli.**

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

**Figurines: Arnold Taraborrelli.**

**Diseño de cartel: Arnold Taraborrelli.**

Decorados: Ignacio Valle.

Vestuario masculino: E. Plaza.

Peluquería: Vicente Muñoz.

Registro y montaje de sonido: SINTONIA.

Documentos sonoros: C.V.S.

Maquinaria: Antonio Espinosa.

Luminotecnia: Carlos Guerrero.

Regidor: Ricardo Charin.

Apuntador: Cayetano Fernández.

Gerencia: José Carpena.

Directora de producción: María Navarro.

Producción: T.E.I.

Intérpretes: Actores del T.E.I.

Estreno: 8 de agosto de 1974 en el Teatro Benavente de Madrid.

*Terror y Miserias del Tercer Reich* de Brecht, en realidad ya estrenado en 1969 con otro título y prohibido hasta 1974.

*Súbitamente, el último verano*

Título: *Súbitamente, el último verano*.

Autoría: Tennessee Williams.

Versión, dirección y montaje del T. E. I. / José Carlos Plaza.

**Diseño de escenografía: Arnold Taraborrelli.**

Decorado: Ignacio Valle. Realizado por Antonio Espinosa.

**Diseño de vestuario: Arnold Taraborrelli.** Realizado por Charito.

Sombreros: Manoli.

**Diseño de cartel: Arnold Taraborrelli.**

Maquillaje: J. Pedro Hernández,

Música: Francisco Guerrero y Pablo Ricardos. (mundo 4) realizado por el Laboratorio ALEA.

Producción: T.E.I.

Intérpretes: María Francisca Ojea, Enriqueta Carballeira y Joaquín Hinojosa.

Estreno: 29 de noviembre de 1974.



*Danzas Urbanas. Pequeñas cosas para un sitio pequeño.*

Título: *Danzas Urbanas. Pequeñas cosas para un sitio pequeño.*

**Idea y Dirección: Arnold Taraborrelli.**

**Coreografías: Arnold Taraborrelli.**

**Diseño de cartel: Arnold Taraborrelli.**

Sonido: Luis Olmos.

Producción: TEI y Centro de Investigaciones Teatrales.

Actores- bailarines: Ana de Yebra, Alin de Yebra, Isabel González, Antonio Llopis, Juan Pastor y Emilio Bugallo. Leda Barriel y Miguel Criado.

Estreno: 1975 en el Pequeño Teatro Magallanes.

*La increíble fabrica del profesor Smith*

Título: *La increíble fabrica del profesor Smith.*

Autoría: J.L. García y M.A. Pacheco.

Dirección: Irina Kouberskoya.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Producción: T.E.I.

Intérpretes: Actores del T.E.I.

Estreno: 1976 en el Teatro Alfil de Madrid.

## *Cándido*

Título: *Cándido*.

Autoría: Voltaire.

Versión: Manuel Coronado y los componentes del T.E.I.

Dirección: José Carlos Plaza.

Música y canciones: Víctor Manuel.

Arreglos e interpretación musical: Juan Cánovas, Mariano Díaz, Antonio de Diego y Miguel Ángel Rojas.

Escenografía: Ignacio Valle.

**Coreografías: Arnold Taraborrelli.**

**Ambientación: Arnold Taraborrelli.**

**Figurines: Arnold Taraborrelli.**

**Diseño de cartel: Arnold Taraborrelli.**

Iluminación: Fontanals.

Producción: T.E.I.

Intérpretes: T.E.I.

Estreno: 3 de septiembre de 1976 en el Teatro Lara de Madrid.

Participan en la Bienal de Venecia.

## *Preludios para una fuga*

Título: *Preludios para una fuga*.

Autoría: en base a los textos de M. Gorki, J.J. Rosseau, una recopilación de datos de Juan Trías Bejarano y propios del TEI.

**Creación colectiva.**

**Movimiento y espacio escénico: Arnold Taraborrelli.**

**Diseño de cartel: Arnold Taraborrelli.**

Vestuario femenino: Margaret.

Vestuario masculino: Charito.

Representante: Lola Hisado.

Publicidad: Salvador Collado.

Directora de producción: N.N.

Director técnico: José Carpena.

Iluminación: Teo Escamilla.

Producción: T.E.I.

Intérpretes: T.E.I.

Estreno: 11 de noviembre de 1977 en el Teatro Valle-Inclán de Madrid.

*No hay derecho*

Título: *No hay derecho*.

**Dirección: Arnold Taraborrelli**

Textos poéticos: Alberti, León Felipe y B. Brecht.

**Coreografías: Arnold Taraborrelli**

Dirección musical: Pepe Nieto.

Saxo: Vladimiro Bass.

Producción: Agua Viva.

Intérpretes: Carmen Sarabia, Myriam Moreno, José Antonio Muñoz, José Egea, Rogelio Lorenzo, José Manuel Yanes, José María Panizo, Virgilio Fernández y Ricardo Duque.

Estreno: 1977 en el Teatro Valle-Inclán de Madrid.

## *Improntu*

Título: *Improntu*.

Autoría: Aunille.

**Creación colectiva:** intervienen Ana Belén, Enriqueta Carballeira, María Navarro, Laly Soldevilla, Esperanza Roy, Andrea Dórico, William Layton, Miguel Narros, Enrique LLOvet, **Arnold Taraborrelli** y el grupo T.E.I.

Producción: T.E.C.

Estreno: 1978 en el Centro Cultural Juana Mordó.

## *Así que pasen cinco años*

Título: *Así que pasen cinco años* de F.G. Lorca

Dirección: Miguel Narros.

**Equipo de dirección:** William Layton, **Arnold Taraborrelli** y José Carlos Plaza.

Escenografía y vestuario: José Hernández.

Director técnico: Andrea D'Odorico.

Música original: Mariano Díaz (piano), Antonio Pérez (Guitarra), Miguel A. Rojas (bajo), ejecutada por Juan Robles.

Diseño iluminación: Francis Maniglia.

Realizador: José Luis Rodríguez.

Realización decorado: Mariano López.

Realización vestuario: Peris Hermanos.

Maquillaje: Juan Pedro Hernández y Equipo 24.

Regidor: José Luis Arza.

Maquinaria: Paco Ponce.

Eléctrico: Alejandro Docarmo.

Dirección producción: María Navarro.

Producción: TEC

Intérpretes: Guillermo Marín, Manuel Ángel Ega, Esperanza Roy, Heliodoro Pedregal, Isabel García Lorca, Soledad Mallol, Pedro Miguel Martínez, María Luisa San José, José María Muñoz, Amaya Curieses, Julián Argudo, Begoña Valle, Carlos Hipólito, Virginia Mataix, Claudia Gravi, Jesús Manso, José Pedro Carrión.

Estreno: Verano de 1978 en el Corral de Comedias de Almagro. / 20 de septiembre de 1978 en el Teatro Eslava de Madrid.

## *Tio Vania*

Título: *Tio Vania*.

Autoría: Antón Chejov.

Versión: Enrique Llovet.

Dirección: William Layton y Miguel Narros. **Supervisa Arnold Taraborrelli.**

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Figurines: Miguel Narros.

Producción: T.E.C.

Intérpretes: Ana Belén, Enriqueta Carballeira, José Pedro Carrión, Carlos Lemos, Maruchi Fresno, José María Muñoz, María Paz Molinero y Fernando Sansegundo.

Estreno: 28 de noviembre de 1978 en el Teatro Marquina de Madrid.



## *Historias de un jardín*

Título: *Historias de un jardín*.

Autoría: espectáculo musical sobre textos de Oscar Wilde.

**Idea y dirección: Arnold Taraborrelli.**

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Intérpretes: actores del T.E.C.

Estreno: 1978.

*De California a Manila pasando por Nebraska*

Título: *De California a Manila pasando por Nebraska*.

Dramaturgia: Enrique Llovet.

**Idea y dirección: Arnold Taraborrelli.**

**Coreografías: Arnold Taraborrelli**

Música: Mariano Díaz.

Estreno: 1979.

## *Retrato de dama con perrito*

Título: *Retrato de dama con perrito*.

Autoría: Luis Riaza.

Dirección: Miguel Narros.

Ayte. de dirección: Francisco Melgares.

Asistente de dirección: Marise Fontanet.

Asistente de producción: María Ruiz.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Vestuario: Miguel Narros.

Realización de vestuario: Peris Hermanos.

Música: Mariano Díaz.

Iluminación: Francisco Fontanals.

Máscaras y fanticos: Gabriel Carrascal.

Jefe de montaje: Anselmo Alonso.

Jefe de maquinaria: Antonio Redondo.

Jefes de utilería: Benito Campoamor y Federico González.

Técnico de sonido: Mariano Santos.

Atrezo: Mateos.

Sastrería: Ángel Ramos.

Apuntador: José Burgos.

Regidor: Garrido de Loyola.

Zapatería: Gallardo.

Peluquería y maquillaje: Carlos Paradela.

Producción: Centro Dramático Nacional.

Intérpretes: Berta Riaza, Inmanol Arias, Socorro Anadón y Paco Guijar.

Estreno: 9 de marzo de 1979 en el Teatro Bellas Artes de Madrid.

## *Don Carlo*

Título: *Don Carlo*.

Autoría: Friedrich Schiller.

Versión castellana: Enrique Llovet.

Dirección: José Carlos Plaza. **Supervisan** William Layton, Miguel Narros y **Arnold Taraborrelli**.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Figurines: Miguel Narros.

Música: Mariano Díaz.

Producción: T.E.C.

Intérpretes: José Luis Pellicena, Carlos Hipólito, Manuel Ángel Egea, Julián Argudo, Francisco Vidal, Alberto de Miguel, Mariano Díaz, Jesús Manso, Pedro Miguel Martínez, Heliodoro Pedregal, Victoria Vera, Begoña Valle, Dolores Mateo, Amaya Curieses, Soledad Malloly y Carmen Arévalo.

Estreno: 27 de marzo de 1979 en el Teatro de la Comedia.

## *La dama boba*

Título: *La dama boba*.

Autoría: Félix Lope de Vega y Carpio.

Dirección: Miguel Narros.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Iluminación: José Luis Rodríguez.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Vestuario: Miguel Narros.

Ilustraciones musicales: Carmelo Bernaola.

Producción: T.E.C.

Intérpretes: Esperanza Roy, Amaya Curieses, Begoña Valle, Gloria Martín, José María Escuer, Vicente Gisbert, Francisco Vidal, Carlos Hipólito, Helio Pedregal, Marcelino Buendía, Alberto de Miguel, Julián Argudo y José Maya.

Estreno: 26 de septiembre de 1979 en el Corral de Comedias de Almagro.

28 de noviembre de 1979 en el Teatro Espronceda de Madrid.

## *El cero transparente*

Título: *El cero transparente*.

Autoría: Alfonso Vallejo

Dirección: William Layton. En el **equipo Arnold Taraborrelli** y José Carlos Plaza.

Escenografía: Javier Navarro.

Vestuario: Pedro Moreno.

Producción: T.E.C.

Intérpretes: Fernando Delgado, Julián Argudo, Kino Pueyo, Claudia Gravi, Fernando Sotuela, Antonio Llopis, Juan Pastor y Amaya Curieses.

Estreno: 11 de marzo de 1980 en el Teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

*Llámame...señora*

Título: *Llámame...señora*.

Autoría: Pierrette Bruno.

Versión y Dirección: Ángel F. Montesinos.

Decorado: Emilio Burgos.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Intérpretes: Esperanza Roy, Pepa Ferrer, Blaki, Francisco Cecilio y José Cerro.

Producción: Juanjo Seoane Producciones.

Estreno: 8 de mayo de 1981, Teatro Beatriz.

## *La señora tártara*

Título: *La señora tártara*.

Autoría: Francisco Nieva.

Dirección: William Layton, José Carlos Plaza y **Arnold Taraborrelli**.

Trabajo teatral y escenografía: Francisco Nieva.

Composición musical: Ignacio Morales Nieva y Francisco Nieva.

Realización de decorado: Javier Navarro.

Producción: T.E.C.

Intérpretes: Ana María Ventura, Tina Sáinz, Amaya Curieses, Carlos Hipólito, Nicolás Dueñas, José Pedro Carrión, Juan Carlos Sánchez, Roberto Quintana, Francisco Vidal y Manuel de Blas.

Estreno: 3 de diciembre de 1980 en el Teatro Marquina de Madrid.



## *Cristóbal Colón*

Título: Cristóbal Colón

Autoría: Alberto Miralles.

Montaje y Dirección: Alberto Alonso.

Música: J. J. García Caffi.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Intérpretes: María José Alfonso, José Camacho, Emilio Alonso, Antonio Asunción, Francisco Lahoz, Helio Pedregal, Manuel Gallardo, Pilar Bayona, Manuel de Blas, Carmen Cano, Marisa Lahoz, Gloria de Benito, Ana María Casas, José Luis Pardo y Gustavo Beruete.

Producción: Compañía Octubre.

Estreno: 1981, El Chapito-Teatro Circo, plaza de la Villa de París.

*Tres monólogos*

Título y autoría: *La más fuerte* de A. Stringberg.

*Antes del desayuno* de O'Neill.

*La voz humana* de Cocteau.

Dirección: William Layton, José Carlos Plaza. **Supervisa Arnold Taraborrelli.**

Intérpretes: Irene Gutiérrez Caba, Julieta Serrano y Amparo Rivelles.

Producción: T.E.C.

Estreno: 9 de abril de 1981 en el Teatro Lara de Madrid.

## *El patito feo*

Título: *El patito feo*.

Autoría: Hans Christian Andersen.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Producción: Teatro Zampano.

Estreno: 1981

*La reina de las nieves. Una comedia musical*

Título: *Reina de las nieves*. Una comedia musical.

Autoría: Hans Christian Andersen.

Adaptación: José Maya y Amaya Curieses.

Escenografía y vestuario: María Luisa Engel.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Intérpretes: Lorenzo Cabellos, Amaya Curieses, José Maya, Josefina Calatayud, Pedro Miguel Martínez y Antonio Montero.

Producción: Teatro Zampano.

Estreno: 1982.

## *Coronada y el toro*

Título: *Coronada y el toro*.

Autoría: Francisco Nieva.

Dirección: Francisco Nieva.

Ayte. de dirección: Manuel Gijón.

Escenografía: Francisco Nieva.

**Coreografía y coordinación de movimiento: Arnold Taraborrelli.**

Vestuario: Juan Antonio Cidrón y Francisco Nieva.

Música y montaje musical: Josemi y Concha Barral.

Intérpretes: Esperanza Roy, José Bódalo, Manuela Vargas, Lola Perro, Juan Carlos Montalbán, Julia Trujillo, Ana M<sup>a</sup> Ventura, Francisco Vidal, Alfonso Vallejo, Douglas McNicol, Joan Llaneras, José M<sup>a</sup> Pou, Miguel Calceo, Paco Maestre, Iñaki Guevara, Carlos Creus, Joaquín Arjona, Manuela Madrid, Paloma Vaselle, Miguel Ángel Gredilla, Alfonso Romera, De- Miguel Bilbao, José Luis Matienzo, Francisco Ledesma, Juan Ramón Sánchez, Ricardo Lozano y Carlos de Yebra.

Estreno: 29 de abril de 1982 en el Teatro María Guerrero de Madrid.

*Aquí no paga nadie*

Título: *Aquí no paga nadie*.

Autoría: Dario Fo

Versión: Carla Matteini.

Dirección: José Carlos Plaza. **Supervisa Arnold Taraborrelli**

Asistenetes de dirección: Fernando Sansegundo y Paula Borrel.

Escenografía y vestuario: Pedro Moreno.

Realización de decorados: Manuel López.

Música: Mariano Díaz.

Producción: T.E.C.

Intérpretes: Esperanza Roy, Mayte Blasco, Nicolás Dueñas, Ángel de Andrés, Alberto de Miguel.

Estreno: 30 de diciembre de 1982 en el Teatro Lara de Madrid.

## *El Rey de Sodoma*

Título: *El rey de Sodoma*.

Autoría: Fernando Arrabal.

Dirección: Miguel Narros.

Ayte. de dirección: Francisco Vidal.

Escenografía: Andrea D'Odorico. Realización Enrique López y equipo del Teatro María Guerrero.

Vestuario: Miguel Narros. Realización Ana Lacoma.

Sastrería: Encarnación Díez y Teresa Cruz.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Música: Mariano Díaz.

Peluquería: Mari Luz de la Morena.

Atrezo: Mateos.

Regidor: Eduardo Lalama.

Apuntador: José Burgos.

Coordinación técnica: Juan José Granda.

Jefe de sonido: Antonio Gallego.

Jefe de maquinaria: Guillermo Nieto.

Jefe de utilería: Antonio Gutiérrez.

Jefe de electricidad: Francisco Pérez Collado.

Caracterizaciones: Enrique y Néstor.

Exposición: Ángel Berenguer.

Produccion: Teatro Nacional María Guerrero.

Intérpretes: José Luis Pellicena y Yolanda Farr.

Estreno: 27 de mayo de 1983 en el Teatro María Guerrero de Madrid.

## *Chorizos y polacos*

Título: *Chorizos y polacos*.

Libro de Luis Mariano de Larra.

Director escénico: José Luis Alonso.

Música: F.A. Barbieri.

Director musical: Miguel Roa.

Vestuario: Elisa Ruiz.

Escenografía: Wolfgang Burmann.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.** Colaboración Alberto Lorca.

Coro: Titular del Teatro de la Zarzuela.

Director de coro: José Perera.

Orquesta: Orquesta Sinfónica de Madrid.

Intérpretes principales: Josefina Meneses, Marujita Díaz, Antonio Ordóñez, Tomás Álvarez, Jesús Castejón, Javier Alaba, José Luis Alcalde, Jesús Landín, Francisco Navarro, Tito García, Joaquín Molina, Carlos L. Rubio, Rafael del Río, Manuel Fernández, Luis Bellido, José Luis Sánchez, Ángel Pascual, José Varela, Emilio García Carretero, Wenceslao Berrocal, Mercedes Hurtado, Rosaura de Andrea, Katy Gómez, Santiago Lice y Francisco Ortiz.

Estreno: 12 de diciembre de 1984 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.



## *La reina del Nilo*

Título: *La reina del Nilo*.

Autoría: Moncho Alpuente.

Director escénico: Ángel Facio.

Dirección artística: Oscar Mariné.

Música: Alberto Gambino.

Escenografía: Christian Boyer.

Vestuario: Mamen Escolar.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Producciones: RA-Carlos Sánchez.

Intérpretes: Carmen Maura, Santiago Ramos, Agata Lys, Guillermo Montesinos, Félix Rotaeta, Alfonso Vallejo, Pilar Barrera, Fernando Martín, Wyoming, Ricardo Solfa, entre otros.

Bailarines, cantantes y coro.

Estreno: 15 de marzo de 1986 en el VI Festival Internacional de Teatro de Madrid.

Aplazado su estreno al 21 de marzo de 1986 “por motivos técnicos derivados de la complejidad del montaje”

## *Orfeo y Eurídice*

Título: *Orfeo y Eurídice*.

Autoría: Christian Willibald Von Gluck.

Dirección de escena: José Carlos Plaza.

Dirección técnica: Edmon Colomer.

Directora de coro: Carmen Cruz.

Asesor musical: Félix Lavilla.

Escenografía: Pedro Moreno.

Vestuario: Pedro Moreno.

Diseño de luz: José Luis Rodríguez.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Reparto: Patricia Bardon, Cecilia Gallego, Maria Luisa Muntada, Teresa Verdera.

Ballets de Tenerife.

Coro de la Opera Orfeo y Eurídice.

Orquesta Sinfónica de Tenerife.

Producción: Orquesta Sinfónica de Tenerife. Patronato Insular de Música del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife.

Estreno: 22 de mayo de 1986 en el Teatro Leal de Tenerife.

25 de mayo de 1986 en el Teatro Guimera de Tenerife.

*Sueño de una noche de verano*

Título: *Sueño de una noche de verano*.

Autoría: W. Shakespeare.

Versión: Eduardo Mendoza.

Dirección: Miguel Narros.

Aytes. de dirección: Inés Paris y Carlos Creus.

Asistente de dirección: Íñigo Ramírez de Haro.

Escenografía: Andrea D'Odorico. Con la colaboración de Mario Bernedo.

Realización de escenografía: Baynton, Enrique López y Carlos Ferrer Traver.

Figurines: Miguel Narros y Alicia Martínez.

Iluminación: Eric Teunis.

Vestuario: Alicia Martínez y Miguel Narros.

Realización de vestuario: Peris Hnos. Cornejo.

Música: Mariano Díaz.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Fotografía: Ouka Lele.

Acrobacia: Dúo Cristal.

Magia: Juan Gabriel.

Máscaras: Luis González Carreño. Taller IMAG-T.

Sombreros: Angelita.

Peluquería: Vda. de Ruíz.

Maquillaje: Mari Carmen Sánchez.

Atrezo: Mateos.

Regidor: Juan Carlos Madrid.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: José Pedro Carrión, Kiti Manver, Helio Pedregal, Nuria Gallardo, Carlos Hipólito, Mónica Castro, Héctor Colomé, Myriam Maeztu, Pedro Miguel Martínez, Pedro Alberto Abad, Herlinda Cembrero, Vicenta Domínguez, Enrique Menéndez, Cesáreo Estébanez, Fernando Sansegundo, Juanjo Pérez Yuste, Fabio León, Carmelo Gómez, Adoración fuertes, Sonia Grande, Perpe Caja, Clara Heyman, Lucía Ortega, Carmen Arévalo y Borja Sánchez.

Estreno: 26 de diciembre de 1986 en el Teatro Español de Madrid.

## *Chantecler*

Título: Chantecler.

Autoría: Edmond Rostand.

Dirección escénica: Juan Antonio Vizcaíno.

Música: Pedro Esteban.

Escenografía: Javier Toledo y Juan Lacomba.

Vestuario: Juan Antonio Cidrón y Marina Andina.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Producción: Corral 86.

Intérpretes: Agustí Arrazola, Ana Crespo, Isabel Ripoll, J.C. Vázquez, Jesús Prieto, Jone Irazábal, Lola Gil, Marina M. Andina, Pedro G. de las Heras y Pedro Olivera.

Estreno: 15 de diciembre de 1987 en el Teatro Principal de Alicante.

## *Ermione*

Título: *Ermione*.

Autoría: Gioachino Rossini.

Libreto: Andrea Leone Tottola.

Dirección escénica, figurines y escenografía: Hugo de Ana.

Escenografía realizada por: Spacio Scénica.

Dirección musical: Alberto Zedda.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Reparto: Montserrat Caballé, Chris Merrit, Margarita Zimmermann, Dalmacio González, Uljana Levit, Justin Lavender, Boaz Senator, Francesca Roig y José Ruiz.

Producción: Teatro Lírico Nacional la Zarzuela.

Estreno: 15 de abril de 1988 en el Teatro Lírico Nacional la Zarzuela de Madrid.

## *Carmen, Carmen*

Título: *Carmen, Carmen*.

Autoría: Antonio Gala.

Dirección: José Carlos Plaza.

Música: Juan Cánovas.

Escenografía: Gerardo Vera.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.** Con la colaboración de Mario Maya.

Vestuario y ambientación: Pedro Moreno.

Intérpretes: Concha Velasco, Toni Cantó, Juan Carlos Martín, Faustino Roig, Natalia Duarte, Oskey Pimentel, Rory McDermott, Paco Morales, Ignacio Gijón, José Navarro, Pedro María Sánchez y Fernando Valverde.

Estreno: 4 de octubre de 1988 en el Teatro Calderón de Madrid dentro del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid.

*Así que pasen cinco años*

Título: *Así que pasen cinco años*.

Autoría: F. G. Lorca.

Dirección: Miguel Narros.

Escenografía: Andrea D'Odorico.

Iluminación: José Luis López Sáez.

Música: Enrique Morente.

**Movimiento: Arnold Taraborrelli.**

Figurines: Miguel Narros, Helena Sanchís y Sonia Grande.

Producción: Teatro Español.

Intérpretes: Carlos Hipólito, Helio Pedregal, Pastora Vega, Miguel Molina, Pepe Caja, Ismael Marín, Fernando Sansegundo, Gabriel Garbisu, Cristina Marcos, Rafael Rojas, Ana Labordeta, Begoña Valle, Paz Marquina, Ginés García Millán, Manuela Vargas, José Carlos Castro, Macarena Vial, Milena Montes, Isidoro Barcelona, José Luis Benet, José Antonio Mayeuco y Ángel de Andrés.

Estreno: 28 de abril de 1989 en el Teatro Español de Madrid.

*Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffman*

Título: *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffman.*

Autoría: Alfonso Sastre.

Dirección: Josefina Molina.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Escenografía: José Duarte.

Vestuario: Pedro Moreno.

Música: Mariano Díaz.

Producción: Centro Dramático Nacional- Teatro María Guerrero.

Intérpretes: José Pedro Carrión, Lola Herrera, Helio Pedregal, Balbino Lacosta, Fermin Reixach, Francisco Merino, Sara F. Ashton, Nacho de Diego, Alfonso Laguna y José Emilio Cuesta.

Estreno: 21 de febrero de 1990 en el Teatro María Guerrero de Madrid.



## *La Orestíada*

Título: *La Orestíada*.

Autoría: Esquilo.

Versión: Álvaro del Amo.

Dirección: José Carlos Plaza.

Vestuario: Jesús del Pozo.

Música y adaptación textos de canciones: Mariano Díaz.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Producción: Centro Dramático Nacional (CDN).

Intérpretes: Berta Riaza, Mari Carmen Prendes, Andrés Mejuto, Rafael Alonso, Fernando Sansegundo, Olalla Aguirre, Mar Díez, Josu Ormaeche, Joaquín Notario, Ana Labordeta, Raúl Pazos, Juanjo Péres Yuste, Paca Ojea, Amparo Pascual, Charo Amador, Antonia García, Mayte Merino, Yolanda Robles, José Pedro Carrión, Roberto Enríquez, Toni Cantó, Doris Cales, Denise Perdikidis y Gloria Vega.

Estreno: 12 de junio de 1990 en el Solar (fábrica en desuso) de la calle ronda de Atocha, núm. 35, Madrid.

## *El rufian Castrucho*

Título: *El rufian Castrucho*

Autoría: Félix Lope de Vega.

Versión: José Maya y Amaya Curieses.

Dirección: José Maya y Amaya Curieses.

Vestuario: Margarita Iriarte.

Música: Mariano Díaz.

**Coreografía: Arnold Taraborelli.**

Intérpretes: Pedro G. de las Heras. Juan María Segues, Santiago Acera, Amaya Curieses, Susana Sierra, José Maya, Ione Irazábal y Pilar Pariente.

Producción: Teatro Zampano. Espectáculo coproducido con el Centro Andaluz de Teatro. Compañía concertada con el INAEM del Ministerio de Cultura y La Comunidad Autónoma de Madrid.

Estreno: 16 de noviembre de 1991 en el Teatro Clunia del Centro Cultural Francisco Salinas de Burgos, dentro de la Muestra Nacional de Teatro de Burgos.

## *La vida es sueño*

Título: *La vida es sueño*

Autoría: Pedro Calderón de la Barca.

Versión: José Maya y Amaya Curieses.

Dirección: José Maya y Amaya Curieses.

Vestuario: Margarita Iriarte.

Música: Alejandro Massó.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Intérpretes: Paco Guijar, José Maya, Amaya Curieses, Pedro G. de las Heras, Juan María Segues, Pilar Pariente, José Luis Mangudo, Javier García Martín y Alberto Ávila.

Producción: Teatro Zampano. Compañía concertada con el INAEM del Ministerio de Cultura y La Comunidad Autónoma de Madrid.

Estreno: 5 de mayo de 1992 en el Teatro Salesianos de Huesca dentro de la Feria de Teatro de Huesca.

*Esther con H*

Título: *Esther con H*.

Autoría: Roberto Negro.

**Dirección: Arnold Taraborrelli.**

Producción: Amaia Fernández.

Interprete: Amaia Fernández.

Estreno: 14 de mayo de 1992 en la Sala Ensayo 100 de Madrid.

## *La Fiesta Barroca*

Título: *La Fiesta Barroca*.

Obras: Loa y Auto sacramental de El gran mercado del mundo y Mojiganga de Las visiones de la muerte de Calderón y Entremés de los Órganos de Quiñones de Benavente.

Selección y versión de textos: Rafael Pérez Sierra.

Dirección: Miguel Narros.

Documentación: José María Díez Borque.

Escenografía y supervisión de vestuario: Andrea O'dorico.

Figurines: Miguel Narros.

**Coordinación de movimiento: Arnold Taraborrelli.**

Música: Tomás Marco.

Coreografía: Ana Yepes.

Iluminación: Josep Solbes.

Coproducción: Madrid Capital Europea de la Cultura y Compañía Nacional de Teatro Clasico.

Intérpretes: Emilio Laguna, María Álvarez, Paz Marquina, Aitor Merino, Marcial Álvarez, Juanjo Artero, Carlos Bernal, Fany Condado, José Antonio Mayenco, Antonio de la Fuente, Esther Lorente, Víctor Manuel Dogar, Sonia Almarcha, Pablo Calvo, Pedro García de las Heras, María José Sánchez, José Coronado, Vicente Díez ,Helio Pedregal, Ana Duato, Carlos Álvarez, Enrique Menéndez, Rosa Novell, Magüi Mira, Fernando Conde, Teresa Vallejo, Eusebio Gay, Miguel Ramos, Paula Soldevilla, Arantxa Aranguren, Ángela Elizalde, Lía Chadman, Ramón Serrada, Rafael Rojas, Alberto Díaz, Juan Antonio Somoza, Joaquín Casares, Fernando de Juan, Balbino Lacosta, Mapi Sagaseta, Teresa Albolí, Jon Garayalde, Sergio Marcus, Amado Cruz, José Luis García, José Antonio González, Gilbert Pachica, etc.

Estreno: 6 de julio de 1992 en la Plaza Mayor de Madrid.

*La isla*

Título: *La isla*.

Autoría: Athol Fugard, basada en testimonios de John Kani y Winston Ntshona.

Traducción: Amparo Valle.

Adaptación y dirección: Francisco Vidal.

**Escenografía: Arnold Taraborrelli.**

**Vestuario: Arnold Taraborrelli.**

**Movimiento: Arnold Taraborrelli.**

Iluminación: Carlos Casado.

Produce: Teatro del Laberinto.

Intérpretes: José Emilio Cuesta y Gerardo Giacinti.

Estreno: 3 de diciembre de 1992 en la Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

## *Passacaglia*

Título: *Passacaglia*

Producción: Compañía Universitaria de Danza.

Dirección: Elvira Sáenz.

**Asesor y coreógrafo: Arnold Taraborrelli.**

Estreno: 1992.

## *La señorita Julia*

Título: *La señorita Julia*.

Autoría: A. Strindberg.

Version: José Sanchis Sinisterra.

Dirección: Emilio Hernández.

**Ayte. de dirección: Arnold Taraborrelli.**

Vestuario: Helena Sanchís.

Iluminación: Josep Solbes.

Música: José Evangelista.

Producción: Producciones Mirández.

Intérpretes: Magüi Mira, José Coronado, María Álvarez.

Estreno: 31 de marzo de 1993 en el Teatro María Guerrero de Madrid.



## *Marat-Sade*

Título: *Marat-Sade*.

Autoría: Peter Weiss.

Traducción: Miguel Sáenz.

Dirección: Miguel Narros.

Aytes. de dirección: Pablo Valdés y Begoña Valle.

Escenografía: Andrea D'Odorico. Realización Pinto's y Baynton.

Vestuario: Miguel Narros. Realización Cornejo.

**Movimiento: Arnold Taraborrelli.**

Muñecos: Odeón decorados S.L.

Atrezo: Mateos y Vázquez.

Peluquería: Vda. de Ruiz.

Producción: Centro Dramático Nacional.

Intérpretes: José Luis Pellicena, José Pedro Carrión, Enriqueta Carballeira, Nuria Gallardo, Gabriel Garbisu, Chema Muñoz, Fernando Sansegundo, María Álvarez, Mónica Cano, Alberto Maravilla, Ángela Elizalde, Pedro García de las Heras, Eusebio Gay, Ana Labordeta, Esther Llorente, Paz Marquina, Joaquín Notario, Jose Ormaetxe, Raúl Pazos, Blanca Portillo, Miguel Ramos, Víctor Villate, Carlos Lucena, Paca Ojea, Antonia García, Carlos A. Abad, Andrés del Pino, Amparo Gómez Ramos, Carles San Jaime, Emilio Cerdá, Juan Antonio Somoza, y José Mayenco.

Músicos: Ignacio Vidachea, Toni García, Enrique García, Larry Martin y Antonio Ximénez.

Cantantes: Doris Cales, Denise Perdíkidis, Jesús Castejón y José María Amerise.

Estreno: 17 de febrero de 1994 en el Teatro María Guerrero de Madrid.

## *Don Juan*

Título: *Don Juan*.

Autoría: Moliere.

Traducción: Elsa Alfonso.

Versión y Dirección: Juan Pastor Millet.

Escenografía: Francisco Javier López y Juan Pastor Millet.

Vestuario: Miguel Crespí.

**Movimiento: Arnold Taraborrelli.**

Música: David Gwynn.

Intérpretes: José Luis Torrijo, Sergi Misas, Paca Lorite, Carlos Ibarra, Pepa Pedroche, Elia Muñoz, Nacho de Diego, Eduardo Navarro y Pablo Iglesias.

Produce: Joven Escena.

Estreno: 17 de marzo de 1994 en el Teatro de la Comedia de Madrid.

## *Traición*

Título: *Traición*.

Autoría: Harold Pinter.

Versión: Álvaro del Amo.

Dirección: Francisco Vidal.

**Movimiento: Arnold Taraborrelli.**

Escenografía – vestuario: Rafael Garrigos.

Actriz suplente: Goitzalde Nuñez.

Diseño de luces: Carlos Casado.

Montaje musical: Mariano Díaz.

Técnico de iluminación: May Pascual.

Jefe de producción: Javier Garcimartin.

Reparto: Lola Mateo, Gerardo Giacinti, José Emilio Cuesta y Cipri Lodosa.

Estreno: 7 de abril de 1994 en el Teatro Príncipe Gran Vía de Madrid.

## *Wozzeck*

Título: *Wozzeck*.

Autoría: Libreto y música de Alan Berg sobre el drama de Georg Büchner.

Dirección musical: Antoni Ros Marbá.

Dirección de escena: José Carlos Plaza.

Escenografía y figurines: Gerardo Vera.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Dirección de coro: José Perera / Antonio Fauro.

Coro y orquesta titulares.

Iluminación: Francisco Leal.

Producción: Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.

Intérpretes: Anja Silja, Jürgen Freire, Graham Clark, Michael Devlin, Christian Boesch, Agnes Habereder, Erika Detmer, Arley Reece, Helmut Wildhaber, Hermann Winkler, Karl Ridder-Busch, Toma Papescu y otros.

Estreno: 20 de junio de 1994 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

*El manuscrito encontrado en Zaragoza*

Título: *El manuscrito encontrado en Zaragoza*.

Autoría: Jon Potocki.

Versión: Francisco Nieva.

Dirección: Francisco Vidal.

**Escenografía: Arnold Taraborrelli.**

**Vestuario: Arnold Taraborrelli.**

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Iluminación: José Luis Aguilera.

Proyecto: Fin de Siglo – Teatro del Laberinto.

Intérpretes: Iñigo Ibarra, Luisma Gallego, Daniel Ouro, Cipri Lodosa, Charo Gabella, Mónica Baron, May Pascual, Emilio de Cos, Arsenio Luna, Sayo Almeida, Pepa del Pozo y Esperanza Guallart.

Estreno: 3 de octubre de 1994 en el Teatro Principal de Alicante dentro de la II Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.

## *Macbeth*

Título: Macbeth.

Autoría: William Shakespeare.

Versión: Amaya Curieses.

**Dirección: Arnold Taraborrelli.**

**Diseño de vestuario: Arnold Taraborrelli.**

**Escenografía: Arnold Taraborrelli.**

Intérpretes: Carlos Ibarra, Chusa Barbero, Ángela Elizalde, Montse Ruano, Jesús Noguero y Pedro Miguel Martínez.

Producción: Zampanó Teatro. Compañía Estable de Repertorio de Teatro Clásico

Estreno: 25 de noviembre de 1994 en el Teatro Romea de Murcia.

## *Exilios*

Título: *Exilios*.

Autoría: Carl Strum.

Dirección: Concha Doñaque.

**Escenografía: Arnold Taraborrelli.**

Vestuario: Alumnado del Laboratorio William Layton.

Intérpretes: Balbino Lacosta y Paula Saldevilla.

Producción: Laboratorio William Layton.

Estreno: 27 de abril de 1995 en el Teatro del Instituto Francés de Madrid.

## *Selene*

Título: *Selene*.

Autoría: Manuel de Falla y Fernández Shaw.

Libreto y música: Tomás Marco.

Dirección escénica: José Carlos Plaza.

Dirección Musical: Cristóbal Halffter.

**Movimiento: Arnold Taraborrelli.**

Ballet flamenco y coreografía: Blanca del Rey.

Escenografía y figurines: Gustavo Torner.

Iluminación: Francisco Leal.

Intérpretes: Diana Tiegs, Mabel Perelstein, Manuel Cid, Enrique Baquerizo, María José Montiel, Mireia Pinto y Carlos Moreno.

Dirección de coro: Antonio Fauró.

Orquesta Sinfónica de Madrid.

Coro del Teatro de la Zarzuela.

Estreno: 24 de marzo de 1996 en el Teatro Nacional de la Zarzuela de Madrid.



## *Divinas palabras*

Título: *Divinas palabras*.

Autoría: Ramón María del Valle-Inclán.

Dirección: José Carlos Plaza.

Libreto: Francisco Nieva.

Música: Antón García Abril.

Dirección musical: Antoni Ros-Marbá.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Coros de la Comunidad de Madrid y del Teatro de la Zarzuela.

Dirección coro del Teatro de la Zarzuela: Antonio Fauró.

Dirección del coro de la Comunidad de Madrid: Miguel Gobre.

Dirección de la Escolanía: César Sánchez.

Orquesta Sinfónica de Madrid.

Intérpretes: Plácido Domingo, Inmaculada Egado, Elisabete Matos, Raquel Pierotti, Enrique Baquerizo, Marina Rodríguez-Cusi, Isabel Monar, Santiago S. Gericó, Juan Jesús Rodríguez, Soraya Chaves, María Rodríguez, Emilio Sánchez, Luis Rallo, Clara Mouriz, Amalia Barrio, Carlos García Parra, Gustavo Beruete, Javier Ferrer, Thais Martín, Ada Allende, Isabel González, Victoria Marchante, Ada Rodríguez, Lyda Triana, Julio Incera, Felipe Nieto. Bailarines: Mario Agudo, Ángela Elizalde, Gemma Fernández, Juan Carlos Fernández, Israel Frías, Fernando Gómez, Ramón Linaza, Esther Llorente, M<sup>a</sup> Jesús Llorente, Carmen Machi, Carlos Martínez-Abarca, Lola Muñoz, Orencio Ortega, Rocío Osuna, Julio Pastor, Sergio Nieto, Javier Ruiz de Alegría, Manuel Serrano, Carolina Solas y Chantal van Dam.

Estreno: 18 octubre de 1997 en el Teatro Real de Madrid.

## *Las golondrinas*

Título: *Las golondrinas*.

Autoría: Ramón Usandizaga y José María Usandizaga.

Libreto: Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga.

Dirección escénica: José Carlos Plaza.

Dirección musical: Odón Alonso.

**Movimiento: Arnold Taraborrelli.**

Figurines: Pedro Moreno.

Escenografía: José Carlos Plaza y Paco Leal.

Iluminación: Paco Leal.

Intérpretes: María José Montiel, María José Marcos, Raquel Pierrotti, Cecilia Díaz, Vicente Sardinero, Jorge Lagunes, Ángel Rodríguez, C. López y J.A. García.

Orquesta Sinfónica de Madrid.

Coro del Teatro de la Zarzuela.

Estreno: 15 de mayo de 1999 en el Teatro Real de Madrid.

## *Otello*

Título: *Otello*.

Libreto: Arriago Boito, basado en el drama de W. Shakespeare.

Música: Guiseppe Verdi.

Dirección musical: García Navarro.

Dirección escénica: Elijah Moshinsky. Realizada por Richard Gregson.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Figurinista: Peter J. Hall.

Escenografía: Timothy O'Brien.

Iluminación: Robert Bryan.

Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid.

Dirección de coro: Martín Merry.

Producción: Royal Opera House – Covent Garden de Londres 1987.

Intérpretes: José Cura, Elene Prokina, Renato Bruson, Vicente Ombuena y María Rodríguez-Cusí, entre otros.

Estreno: 29 de octubre de 1999 en el Teatro Real de Madrid.

## *Sueño de una noche de verano*

Título: *Sueño de una noche de verano*.

Autoría: W. Shakespeare.

Versión: Eduardo Mendoza.

Escenografía: Andrea D'Odorico. Realización Odeón.

Iluminación: Juan Gómez Cornejo.

Vestuario: Andrea D'Odorico y Miguel Narros. Realización Cornejo.

Música: Mariano Díez.

Dirección escénica: Miguel Narros.

Ayte. de dirección: Luis Luque.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Movimiento escénico: Craig Stevenson.

Maquinaria: Sergio Díaz y Néstor Royo.

Electricidad: David Hortelano y Eduardo A. Chacón.

Sonido: José Antonio Martínez.

Sastrería: Armando Sánchez.

Peluquería: Antonio Paniza, Vda. de Ruiz, Mónica Navarro y Bárbara Quero.

Maquillaje: Juan Pedro Hernández.

Regiduría: Gemma Monja.

Asesor de patinaje: Alejandro Jiménez.

Gerencia: Antonia García Narros.

Distribución y producción: Celestino Aranda.

Producción: Andrea D'Odorico.

Intérpretes: Verónica Forqué, Vladimir Cruz, David Zarzo, Israel Frías, Macarena Vargas, Mariano Alameda, Isabel Pintor, Pablo Méndez-Bonito, Antonio de la Fuente Arjona, Néstor Lahuerta, Jesús Prieto, Óscar Ortiz de Zárate, Alberto Rubio, Aida Villar, Palmira Ferrer, Adriana Bocalón y Beatrice Binotti.

Estreno: 8 de mayo del 2002 en el Teatro Lope de Vega de Sevilla.

## *Don Juan Tenorio*

Título: *Don Juan Tenorio*.

Autor: José Zorrilla.

Versión: Ángel Fernández Montesinos.

Asesor documental: Arcadio Baquero.

Dirección: Ángel Fernández Montesinos.

Escenografía: Wolfgang Burmann sobre diseños de Salvador Dalí.

Vestuario: Pedro Moreno sobre diseños de Salvador Dalí.

Iluminación: Joseph Solbes.

Dirección musical y composición: Joan Valent.

**Coreografías: Arnold Taraborrelli.**

Diseño de maquillaje: Juan Pedro Hernández.

Intérpretes: Pep Munné, Manuel Navarro, Paco Casares, Eduardo Mac Gregor, Yolanda Ulloa, Natalia Barceló, Janfri Topera, Chema de Miguel Bilbao, Marisol Ayuso, Alfredo Alba, Rafael Ramos, Beatriz Alcalde, Lola Muñoz, Carolina Solas, Rafael Segarra, Andrés Ruiz, Emiliano Redondo, Ramiro Melgar, Carlos Cañas, Marta Acebes, Paco Blázquez, Bernard Bullen, Ignacio García-Bustelo, Verónica González Soriano, Óscar Hernández, Aurora Mayo, Diego Moreno, Ruth Pascual, Sonia Paunero, Sergio Sáldez y Alexandro Valeiras.

Estreno: 29 de octubre de 2003 en el Teatro Calderón de Burgos. Espectáculo coproducido por el Centro Dramático Nacional, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Centro Dramático de Castilla y León (Fundación Siglo), Teatro Calderón de Valladolid, Caja Duero y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales

*El canto del cisne*

Título: *El canto del cisne*.

Autoría: Antón Chejov.

Versión: Emilio del Valle.

Traducción: Otziar Arza Busto.

Dirección: Emilio del Valle.

Escenografía y vestuario: Cecilia H. Molano.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Iluminación: José Manuel Guerra.

Música: Montserrat Muñoz.

Intérpretes: Juan Díaz, Manuel de Blas, Mirjana Rankovich y Carolina Solas.

Producción: Producciones Inconstantes.

Estreno: 11 de noviembre de 2004 en el Teatro Fernando de Rojas de Madrid.

*Que nos quiten lo bailao*

Título: *Que nos quiten lo bailao*.

Autoría: Laila Ripoll.

Dirección: Gonzala Martín Scherman.

Escenografía: Arturo Martín Burgos.

Vestuario: Juan Ortega.

**Coreografía: Arnold Taraborrelli.**

Iluminación: Marta Graña

Sonido: Pepo Scherman.

Produce: Factoría Teatro.

Intérpretes: Ana García Cerdeiriña, Silvia García de Pe, José Ciria y Salvador Sanz.

Estreno: 18 de noviembre del 2005 en el Teatro Villa de Móstoles.

## TELEVISIÓN

### *Jueves Locos*

**Coreografía: Arnold Taraborrelli**

1. *Jueves Locos* (1977). España: Televisión Española, 1977 en la primera cadena de TVE. Programa integrado en *Un globo, dos globos, tres globos* (1977). España: Televisión Española, 1977 en la primera de TVE

### *Barrio Sésamo*

**Coreografía: Arnold Taraborrelli**

1. *Barrio Sésamo*, capítulo 59, “Tele en la Tele” (1983). España: Televisión Española, 10-1983, 27-3-1983, 22-6-1983, 10-8-1983 en la primera cadena de TVE.

2. *Barrio Sésamo*, capítulo 65, “La cometa” (1983). España: Televisión Española, 12-10-1983, 29-3-1984, 5-7-1984, 12-8-1987 en la primera cadena de TVE.

3. *Barrio Sésamo*, capítulo 67, “La riña de Espinete” (1983). España: Televisión Española, 14-10-1983, 19-3-1984, 6-7-1984, 3-8-1987 en la primera cadena de TVE.

4. *Barrio Sésamo*, capítulo 68, “Espinete quiere jugar” (1983). España: Televisión Española, 17-10-1983, 6-4-1984, 16-7-1984, 28-7-1987 en la primera cadena de TVE.

5. *Barrio Sésamo*, capítulo 93, “Espinete de la Mancha” (1983). España: Televisión Española, 2-12-1983, 2-5-1984, 11-9-1984, 7-10-1987 en la primera cadena de TVE.

6. *Barrio Sésamo*, capítulo 102, “Está nevando Espinete” (1983). España: Televisión Española, 23-12-1983, 24-12-1984, 23-12-1987 en la primera cadena de TVE.

7. *Barrio Sésamo*, capítulo 164, “SuperEspinete” (1983). España: Televisión Española, 8-2-1985, 21-10-1985, 28-1-1987 en la primera cadena de TVE.

### *Estudio 1*

**Coreografía: Arnold Taraborrelli**

1. *Estudio 1: Ay, Carmela*, TV Serie (2000). España: Televisión Española, 25-4-2000 en la primera cadena de TVE.



## CINE

### Coreografía: Arnold Taraborrelli

1. *Una señora estupenda* (1967). Película dirigida por Eugenio Martín. España: Coproducción España-México; Impala / Películas Rodríguez.
2. *Poppers* (1984). Película dirigida por José María Castellví. España: Producción Jacinto Santos.



### **Anexo 3. ENTREVISTAS TRANSCRITAS**

Una de las técnicas de investigación de corte cualitativo que hemos utilizado en esta investigación ha sido la entrevista. A través de ella y sus distintos tipos, hemos podido obtener información y profundizar en las construcciones subjetivas de Taraborrelli. Las demás personas entrevistadas han contribuido, desde nuevas perspectivas e interpretaciones, a ampliar la información para el estudio analítico de la investigación.

#### **TIPOLOGIAS DE PREGUNTAS**

Desde el inicio, hemos realizado preguntas más descriptivas derivando progresivamente hacia las más personales. Según el objetivo específico de la entrevista, hemos utilizado preguntas sobre su experiencia, sus sentimientos, acerca de conocimientos, preguntas sensoriales y preguntas demográficas. Un total de 14 entrevistas han sido transcritas.

El proceso de registro de toda la información conservada ha sido a través de grabaciones y notas, muchas de las cuales, han sido volcadas en el corpus de la tesis como citas y aclaraciones o notas a pie.

## INDICE

<u>Entrevista nº 1: El retrato, aproximaciones a su biografía I</u>	488
<u>Entrevista nº 2: El retrato, aproximaciones a su biografía II</u>	501
<u>Entrevista nº 3: Acercamiento a su metodología</u>	507
<u>Entrevista nº 4: Recorrido dancístico: de bailarín a coreógrafo I</u>	517
<u>Entrevista nº 5: Recorrido dancístico: de bailarín a coreógrafo II</u>	527
<u>Entrevista nº 6: Encuentros con la pintura I</u>	537
<u>Entrevista nº 7: Encuentros con la pintura II</u>	545
<u>Entrevista nº 8: Encuentros con la pintura III / Pintura de paisaje (influencias)</u>	552
<u>Entrevista nº 9: Naturaleza y botánica/ Influencia y nexos a su trabajo creativo</u>	559
<u>Entrevista nº 10: Encuentros con la escultura/ Vogue: iconos de estilo referenciales</u>	566
<u>Entrevista nº 11: La simbología de los espejos</u>	574
<u>Entrevista 12: Los espacios, aspectos simbólicos</u>	579
<u>Entrevista 13: El Teatro y la escena I</u>	585
<u>Entrevista 14: El Teatro y la escena II</u>	596
<u>Entrevista 15: Elena Gandía, bailarina de los Ballets de San Juan, Puerto Rico</u>	603
<u>Entrevista 16: Elvira Sanz, Catedrática en Movimiento Corporal, RESAD.</u>	608

## **Entrevista n° 1: Arnold Taraborrelli (AT)**

**Entrevistadora: Carmen Arribas (CA)**

### **El Retrato, aproximación a su Biografía I**



F.38

**CA: ¿Cuáles son tus datos de nacimiento?**

AT: Nací un 31 de Agosto de 1931, creo que fue un día lunes, en Philadelphia, Pensilvania. Mi nombre completo es Arnold Francesco Taraborrelli Boucarelli.

**CA: Hagamos un repaso de tus primeros años. Infancia, ¿Qué recuerdas de aquella época? ¿Recuerdas hechos o personas que han sido influyentes y decisivas en tu vida a día de hoy?**

AT: Me cuesta recordar esos años pero sí recuerdo las influencias recibidas, de mis padres y sobre todo de mi padre. Él trabajaba para una empresa grande de petróleo pero también era un artesano, entonces en nuestra casa él siempre estaba haciendo cosas, como los zapatos para mi hermano y para mí, hacía muebles para mi madre, cestas de mimbre, pintaba la casa... entonces siempre había una actividad de trabajo pero con mucho amor. Eso es lo que aprendí de mi padre, amor y el respeto para con los materiales, cómo cuidar las brochas y los pinceles para poder utilizarlos. Por otro lado, mi madre hacía conservas de tomates, pimientos... y a mí eso me parecía como una especie de paraíso. Estaba lleno de los trabajos artesanos de mi padre y lleno de los olores y colores de lo que hacía mi madre y también hacíamos vino todos los años... y eso no fue en Italia sino en Filadelfia. Allí viví en un barrio de inmigrantes, muchos irlandeses, lituanos, polacos, caribeños, gente de color.

Otra influencia muy grande que recuerdo era mi tía, la hermana de mi madre, que vivía cerca de nosotros con mi abuela. Ella era muy joven, guapa y además cantaba. Considero que para mí ella fue mi primera gran experiencia teatral, me encantaba estar con ella y ver cómo se transformaba en personajes mientras cantaba e interpretaba. Fue una influencia enorme.

Estas dos influencias descritas son las que recuerdo de esos primeros años y que fueron formando mi personalidad.

Otra influencia que considero importante fue la decisión de mi padre de matricularnos a mi hermano y a mí en un colegio protestante aunque eran católicos, el “Edgar Allan Poe School”, imagino que porque ellos querían tener hijos americanos. Ahí cantábamos canciones muy británicas, eran muy planas, sin alteraciones musicales. Recuerdo que los domingos teníamos que ir a la iglesia católica y después quedarnos a las clases de

catecismo, que fue muy duro. Para mí esas imágenes escultóricas, las estaciones de la cruz, los clavos puestos a un señor que no sabía quién era, el silencio, la ostia, la música del órgano...era como un gran ritual y lo considero como otra experiencia teatral vivida. Considero que a pesar de que fue duro fue otra manera de enriquecer la vida para más tarde, a lo mejor es por eso que tengo tanto cariño y estoy tan cómodo en Inglaterra, por esas primeras canciones.

**CA: ¿Recuerdas alguna anécdota clave de esos años en estos ambientes en los que vivías?**

AT: Sí, recuerdo a mi padre que siempre me traía material, siempre estaba empujándome hacia esa dirección, la de pintar y jugar con los materiales.

Igualmente mi madre que le gustaba mucho cocinar, siempre los domingos después de misa cocinábamos todos juntos y mi hermano y yo ayudábamos a hacer los raviolis, eso fue un ritual de todos los domingos.

Otra cosa que también recuerdo es que de ser ítalo-americanos durante la semana íbamos alternando tipos de comida, unos días americana y otros días italiana. De igual manera cuando era el día de acción de gracia, teníamos pavo y pasta, los dos tipos de comida juntos en la mesa. Esto sucedía para no perder nuestra referencia italiana.

Luego algo importante fue cuando tenía 8 años y dedicaba las mañanas de los sábados a ir a una escuela de Philadelphia a dibujo. Más tarde cuando tenía 13 años, me mandaba mi padre todos los sábados por la mañana al Museo de Arte de Philadelphia, que es un edificio enorme, casi una copia de Grecia, con muchas escaleras y columnas, con un parque enorme...esto también era un escape de un barrio pobre a ese lujo. Y luego claro, vas por esos pasillos hasta la clase donde vas a dar dibujo con niños de 13 años y pasa por Picasso, Rembrandt...etc., cuadros de la historia del arte que eran una verdadera lección. Y esto fue, el principio de mi vida.

Yo no tenía ninguna duda de que yo me dedicaría a todo esto. Y luego cuando más tarde tenía problemas por mi manera de ser, con los otros alumnos que me llamaban de todo, yo recuerdo que les decía “yo soy así porque soy artista”. Fíjate qué inteligente, ¡con esos años!, entonces era una lucha pero yo sabía seguro que ese era mi camino.

**CA: ¿Qué significaba para un niño de esa edad aprender a dibujar? ¿Cómo influye ese comportamiento en tu relación con otros niños de edad similar?**

AT: Recuerdo que yo estaba en el sótano de la casa trabajando, yo no jugaba con los chicos en la calle, muy poco. Eso también creaba problemas porque claro era tan distinto a los demás... eran años en los que la sexualidad empieza también a crecer y yo de muy joven sabía cuál era mi inclinación sexual.

**CA: ¿Cómo asumen tus padres tu condición sexual a la par que tu gran interés y motivación por el dibujo y la pintura?**

Bueno, ellos también tenían problemas con los vecinos porque claro de tener un niño tan raro y luego mi hermano que era totalmente distinto, uno era el día y otro la noche. Mis padres, yo creo que para ayudarse entre ellos más que ellos a mí, primero me apuntaron a un campamento de marinos con un ambiente que para mí era horroroso porque yo no jugaba al fútbol, ni al básquetbol ni al béisbol...nadar tampoco y encima llevar un uniforme de marino.

Y luego al año siguiente me mandan a otro campamento pero de soldados, para intentar que cambiase o para ser más hombre...no sé, y yo solo pensaba ¡cómo voy a sobrevivir todo esto!

Pues en esos ambientes recuerdo algo maravilloso y es que yo iba con mis pinceles de color, los que mi padre me daba que ya no utilizaba, y descubrí que si los mojaba con mi saliva podía dibujar. Entonces empecé a hacer tatuajes a los niños en mi tienda de campaña, fue un éxito total. Entonces vi que ¡el arte me salvo la vida otra vez! Eso estableció mi ser como artista no solo que tenía pinta de artista sino que algo hacía. Eso me ayudó a ganar la confianza de los niños.

**CA: ¿Qué relación tenías con los niños del colegio?**

AT: De vez en cuando había problemas pero nada grave, algunos se acercaban para ver qué es lo que yo hacía, que pintaba. Recuerdo también que en clase había una niña de color y un día me puse a bailar con ella, eso fue algo alucinante, pero yo por cuestión de mi tía porque ella me enseñó el valor en la gente, no por su color sino por su ser. Entonces yo bailaba con ella y en la escuela era algo casi escandaloso.

**CA: ¿Algunos hechos o situaciones graciosas de esa época que recuerdes con cariño?**

AT: La boda de mi tía Ana que fue algo sorprendente, fue igual que la escena de la boda de la película El Padrino III. Además también había cosas mafiosas dentro de la familia, por ejemplo mi tío, el hermano de mi madre. Un día había una fiesta porque volvía este tío Tam de la Universidad, iba con unos zapatos enormes porque era cojo, pero años más tarde me entero que este señor no volvió de la Universidad sino que había salido de la cárcel. Fíjate que esta excusa de mi tía tiene su toque teatral. Y luego el vestuario que mi tía utilizó en su boda, español, con peineta y encajes. ¡Una imaginación! Y totalmente teatral. Claro, sobre todo esto yo a galope.

También recuerdo a mi abuela cortando leña para ponerla en la estufa, la gran cantidad de velas frente a estampas de santos...

Me viene a la memoria que había un club de los hermanos de Italia, en el oeste de Philadelphia, donde todo el mundo hablaba italiano menos mi hermano y yo, eso fue un gran error de mis padres, allí íbamos algunos domingos toda la familia, fue también un ambiente curioso.

Y otro hecho fue mi prima, una de las hijas de mi tía que fue Miss Philadelphia. Todo aquello lo viví con el glamour que lo caracterizaba e incluso más tarde, optó también a

Miss América. Para mí me resultaba muy teatral y yo estaba pendiente de todo lo que iba sucediendo.

**CA: ¿Tu abuela fue importante para ti?**

AT: Sí, la recuerdo muy mayor y guapa, Teresa. Siempre había una fiesta en sus cumpleaños en un club de italianos. Se murió con 86 años y mi madre con 83. Así que yo que ya lo tengo todo planeado debo morir de aquí a dos o tres años ya. Estoy planeándolo ya, cuando venga no voy a estar asustado porque no, porque lo estoy pensando bien. Mi idea es dar un año más de clase y luego un año más de relax y ¡Pom! ¡Ya está!

**CA: Háblame de tus padres, cuando emigraron a Philadelphia.**

AT: No sé exactamente las fechas pero mi madre nació en Philadelphia. Mi abuela, su madre, viajó con su marido a Philadelphia y allí tuvo las tres hijas y dos hijos. Mi abuela vivía en Casula y mi padre en Guardagrele, ambos en Italia. Mi abuela en EEUU tuvo una Pensión-Hostal y mi padre, aconsejado por conocidos italianos le recomendaron que se hospedase en la Pensión de Teresa, mi abuela. Creo que estoy hablando sobre los años 20 y ahí en esa casa conoció mi padre a mi madre.

**CA: ¿Tu padre fue un emigrante italiano que junto con otros amigos decidieron buscar un mejor destino en EEUU?**

AT: Sí. Muchos otros decidieron marchar a Argentina pero mi padre no. Hoy sé de muchos Taraborellis que vivieron y viven aún en Argentina.

En el año 1963 hice un viaje a Italia con mi madre, para conocer el pueblo de mi padre que era un pueblo del S.XIV. Cuando mi padre murió las tierras y terrenos que tenía en propiedad allí cayeron en mis manos porque yo era el hijo mayor pero yo decidí y firmé todos los papeles para cederlo todo a la familia que aún vivía allí, a mis tíos, yo no iba a retirárselo de sus pies. Yo no sabía qué hacer con todo aquello. Nada más firmar mi tío lo vendió todo y se fueron a Pescara, un pueblo como Marbella en el mar Adriático. Pero fue muy bonito conocer a mis tíos, tenían una fábrica de aceite, aceitunas también.

**CA: ¿Cómo eran tus veranos de la infancia?**

AT: La verdad es que no sé por qué mi madre siempre nos enviaba a mi hermano y a mí a un lugar durante dos semanas para vivir con otros niños, aparte de los campamentos. Fuimos ahí y no sé por qué, no sé si era porque ella no se encontraba bien de salud o algo así. Y eran habitaciones enormes con un montón de camas, todo lleno de niños y luego estábamos en la playa y teníamos actividades... También recuerdo cuando durante días iba a recoger hojas, aunque esto tenía que ver algo más con lo católico.

**CA: ¿Cómo ha sido la relación con tus padres?**

AT: El ambiente era positivo pero de vez en cuando también mi padre cogía la correa, había disciplina. Y claro con esa disciplina te provoca hacer más cosas, raras, diciendo a ver si me van a coger, ja, ja, ja.



La cocina también fue un lugar lúdico para mí, yo fregando los platos y mirándome al espejo jugando y mi hermano insistiendo en que teníamos que acabar para que él fuese a jugar al fútbol, y yo haciendo tonterías. En casa había ese tipo de argumentos.

**CA: ¿Qué tal fue tu relación con tu hermano?**

AT: Ahora es maravillosa, él es un año más joven que yo. Un hijo suyo es escritor, muy famoso, escribe biografías de “Celebritis”, de Michel Jackson, Marilyn Monroe... Brandy Taraborelli se llama. Él como es tan rico, paga a mi hermano y su pareja para que vivan en Florida los cuatro meses más fríos.

**CA: Ambiente familiar y clase social**

AT: Humilde pero con mucha imaginación. Mi madre sobre todo que era quien tenía que administrar todo el tema de la familia italiana emigrante pero americana y con talento. Mi madre aprendió a hacer postres muy americanos, con mucha espuma y todo eso y luego invitaba a casa a americanos para sentir que no éramos solo italianos sino que también nos relacionábamos con americanos. Había diferencia en las clases pero mi madre quería que nosotros estuviéramos integrados.

**CA: ¿Qué sientes de Italia como tuyo? ¿Qué has heredado?**

AT: Cuando yo hablo de cocina eso es arte también, la creatividad, la forma de hacer escultura, porque hacer raviolis es hacer una labor de escultura, arquitectura. Y hacer pasta, también. Siempre he hecho la pasta para comer con la guitarra que es un bastidor con hilos de hierro y uno pone la masa encima y cae la pasta, lo compré en Italia.

TRANSICIÓN: (en el min 39) Arnold habla de sus 45 años vividos en la Calle Prim nº 17 y de cómo se desprendió de muchas de sus pertenencias al trasladarse a la casa en la que vive ahora. Comenta todo un salto en su vida y el poco apego que tiene hacia las cosas materiales, las decisiones tan rotundas que a veces ha tomado o que simplemente ha sabido aprovechar lo que le ha acontecido.

**CA: ¿Te consideras una persona libre, sin ataduras a tus orígenes?**

AT: Yo siempre he dicho que soy ciudadano del mundo no de un sitio. Entonces yo siempre he sabido que tengo que aprovechar al máximo mi paso por el mundo, por eso he trabajado en Nueva York, Lisboa, Yugoslavia, Puerto Rico, Londres y España, claro.

Ahora con este problema de diálisis estoy contento pero ya sé que no hay posibilidad de viajar e ir a Japón o a India, que son sitios que tengo muchas ganas de ir por su arte y por su música pero yo creo que ya no puedo ir... Tengo que estar satisfecho con lo que hay y a Londres si voy, en un día hago todo lo que tengo que hacer, veo una obra de teatro y al rato estoy otra vez en Madrid, es suficiente. No puedo ir a ver a unos amigos que viven en el campo pero bueno, y acostumbraba a estar en agosto y septiembre con ellos todos los años y ahora no, claro.

**CA: ¿Crees que tienes gran capacidad para adaptarte a las circunstancias que te acontecen?**

AT: Ya... Yo siempre tenía esa fuerza interior de que yo no voy a morir de hambre nunca porque yo soy capaz de hacer cualquier cosa. Y encima, que tengo mucha fe en mí pero hay que trabajar. Nunca he sido una persona de quedar en la cama cuando hay cosas que hacer, soy trabajador, sí.

**CA: ¿Cuál era el oficio diario de tu padre independientemente de su afición a la pintura?**

AT: Trabajaba para una fábrica de petróleo, creo que ahí pintaba pero fue su final porque ese trabajo le mató con cáncer. Era una época en la que no había ninguna protección y se trabajaba con zinc, metales y con esos olores tan fuertes de la pintura. Fíjate, todos los de su generación se murieron de lo mismo, los jubilaron pronto con una indemnización.

Mi padre con ese dinero compró una casa donde él podía poner sus tomates, que era su sueño pero se murió, no pudo disfrutarlo.

**CA: ¿Y el oficio de tu madre?**

AT: Mi madre vino mucho aquí a España a verme, también a Londres a Portugal. Y estaba encantada porque como yo estaba haciendo muchos trabajos en el teatro María Guerrero y en teatro Español y ella venía encantada. Se mezclaba muy fácilmente con la gente, en un estreno vi a mi madre hablando un montón de tiempo con Massiel y yo preguntándole ¿de qué estarán hablando?

Y volviendo a tu pregunta, ella no tenía ningún oficio concreto, era ama de casa.

**CA: ¿Cuál ha sido la profesión tu hermano Roco?**

AT: Mi hermano era pintor de casas y poco a poco con un cubo y una escalera empezó a montar un negocio que fue creciendo y creciendo, tuvo camiones grandes con rótulos en un lado que decía, “*Taraborelli Pintor*”, tuvo varios ayudantes que eran chicos jóvenes vestidos con ropa blanca y escrito en las camisetas “*Pinturas Taraborelli*”, recuerdo que estos chicos bajaban de esos camiones como si fuera una revista...también muy teatral. Un negocio que montó fabulosamente bien, un éxito, por su manera de conducirlo y hacerlo. Ahora está jubilado y viviendo muy bien. Yo considero que ha hecho algo creativamente con su vida porque es maravilloso lo que hizo y consiguió. Y todo era como un montaje porque recuerdo que su mujer salía y ponía papeles de publicidad por los sitios diciendo “*¡creo que a su casa le hace falta una mano de pintura...y cosas así!*” y luego él salía todos los días con la furgoneta por las calles dando vueltas para que la gente viera que iba a trabajar aunque no tuviera trabajo, era un montaje muy pensado para que la gente no pensara que no tenía trabajo.

## **ADOLESCENCIA**

**CA: ¿Qué recuerdos tienes de esa época?**

AT: De mi adolescencia conservo las fotos más teatrales hacia 1946. Durante esos años conocí a un chico lituano, muy importante en mi vida, se llamaba Edwur Walowich. Vivía cerca de mi barrio y juntos hicimos muchas cosas antes de ir a la universidad, él era políglota y fue por otro camino al mío. Nos hemos juntado en Europa, también vino a verme a Puerto Rico, en Londres, París. Edwur vino a tomar fotos mías cuando yo llegue a España, en el principio pero murió de sobredosis o algo así.

Otro gran amigo de esa época fue Jarry Daly. Y recuerdo que conocí a otro chico, irlandés, muy importante también porque en su casa tenía un tocadiscos y fu donde tuve mi primer encuentro con Wagner con “Tristan e Isolda” y nosotros, los dos chicos de 15 años, escuchando Wagner, yo haciendo poses todo el rato y él tomándome fotos. Este chico tenía un hermano que estaba estudiando en la escuela de música entonces cuando él venía era otro personaje luminoso y músico, tocaba el piano, él ya era artista, por él conocí a gente famosa haciendo musicales. Estos dos hermanos fueron una influencia enorme y el chico músico fue además un contacto cultural importante para cuando viajé a Nueva York.

**CA: ¿Cuáles eran tus aspiraciones en esta época de adolescente?**

AT: Bueno, yo quería terminar la enseñanza obligatoria y viajar fuera para estudiar en la Universidad. Menos mal que me concedieron esa beca porque si no, no sé qué hubiera pasado conmigo. Esa beca fue gracias a un profesor que tenía en “Jan Barton High School” que era maravilloso, ¡maravilloso! Neicer Margolis sabía que yo era buen material para la escuela de arte y luchó para que me concedieran esa beca, fue por él que gané esa beca. Era la primera escuela de arte adscrita a una Universidad y allí también encontré profesores maravillosos.

Recuerdo que para ganar un poco de dinero fui modelo en las clases que Neicer daba en su casa en su estudio privado, me invitaba. Pero él durante la época de Joseph McCarthy, él fue investigado por ser comunista y perdió su trabajo, pocos años después se murió y yo creo que por pura tristeza de no dar clases porque era un señor muy dedicado al arte y a la educación del arte.

## **UNIVERSIDAD**

**CA: ¿Cómo fueron tus años de Universidad?**

AT: Pues maravillosos. Estudié en “Tyler school of Arts- Temple of University”, Philadelphia. Los tres primeros años estudiabas todas las asignaturas y luego en el último año decidías la especialidad, yo escogí pintura y cerámica.

La Tyler School era una mansión privada de un rico que la donó para crear una escuela de arte, ubicada en pleno bosque el ambiente era extraordinario, más tarde, se creó el edificio perteneciente a la Universidad.

Pues en mi primer año estudié joyería, escultura, barro, madera, las técnicas de la pintura, realizábamos nuestros propios bastidores, pinturas... toda la preparación para comenzar el trabajo, música y danza. Y ahí es donde pude utilizar la danza que ya venía realizando en el sur de Philadelphia y despertar un gran interés por ella. Tuvimos una compañía de baile en donde había mucha gente de color, ahí comencé realmente mi relación con ellos y era maravilloso las cosas que creábamos todos juntos.

Fue una época de bohemia total, siempre andaba vestido con pintura en la ropa, mi madre me decía “¿Quién va a creer que estas en la Universidad con esas pintas? Ella igual quería un niño con corbata y todo esto pero no. Era una escuela muy particular y luego formas grupos de gente, asistes a fiestas, yo vivía en el centro de la ciudad, supongo que drogas y todo esto pero yo no lo sé porque nunca he hecho esto. Pero todo muy glamuroso, fumando y bebiendo, fue muy bello.

También hicimos funciones de danza con la compañía por muchos lugares, con varios problemas en muchas ocasiones porque como en la compañía había bailarines blancos y de color pues a veces no nos dejaban actuar por llevar bailarines de color, fíjate... o no poder entrar en algún restaurante porque no dejaban entrar a gente de color, estoy hablando de los años 50.

**CA: En tus años de Universidad ¿creías firmemente en lo que estabas haciendo? ¿Cómo abordaste el estudio de esa interrelación de las artes y tu interés particular hacia la danza a un nivel más comprometido y serio?**

AT: Yo tenía mucho interés por la danza y la universidad me permitió poder llevarla a cabo pero también la pintura, la cerámica... todo era uno. Incluso mi profesor de escultura era amigo de José Limón y él me decía: “¡Arnold tú tienes que ir a Nueva York a estudiar con José Limón!”, entonces fue por él, mi propio profesor de escultura que me mandó a tomar clases con él. Lo veo todo, las artes, tan conectadas, que no son distintas. Y claro, mi manera de enseñar en el estudio tiene tanto que ver con esos cuatro años... por ejemplo a mis alumnos les digo si pueden utilizar un torno e intentar trabajar con el barro es fabuloso porque no hay nada más agradable que utilizar el contacto de sus manos con el barro y el agua, seguir el movimiento del pie para dar vueltas al torno, utilizar los dedos, experimentar con la otra mano y así vas creando cosas, ¡es fascinante! ¡Y entre sus manos! La gente hoy en día no tiene esas experiencias...

Inmediatamente claro, al acabar la Universidad fui a Nueva York a tomar clases con José Limón y otros maestros pero a la vez necesitaba dinero entonces trabajé para una agencia de publicidad dibujando y por las tardes, todos los días tenía clases de danza. Es más en ese trabajo de publicidad pude tener un éxito enorme pero yo con el olor del teatro y del baile pues estaba cautivado. Luego cuando audicioné para ir a Puerto Rico y me seleccionaron pues no lo dudé, lo cogí y me fui. El jefe de la agencia de publicidad se

molestó bastante pero bueno, yo es que podía haber hecho mucho dinero ahí pero opté por irme. Y cuando llegué a Puerto Rico me dije “¡Ya no vuelvo a Nueva York!” , fue otra decisión importante.

**CA: ¿Tuviste algún otro profesor influyente en la Universidad, que te motivara y ayudara para tu proyección profesional futura?**

AT: Sí. Harper Brown que era profesor de Literatura y con él hemos aprendido literatura inglesa, americana...yo de él aprendí mucho de lo relacionado con la enseñanza, era muy particular, se ponía encima de la mesa a recitar un poema o nos llevaba al jardín y encima de un árbol recibíamos clases de poesía...ese tipo de cosas, ¿no? Y él me hablaba también de Josefina y Bécquer por ejemplo y de gente de teatro, de la brujería del teatro, de la magia...y eso me influyó muchísimo. Y sobre todo en su manera de dar clase. Él estaba casado...con una señora que hacía sombreros en Nueva York, que también era un toque de glamour. No puedo olvidar lo que me ayudó con mi problema de dislexia.

También había otro profesor, de Historia del Arte que me influyó muchísimo. Era un ambiente tan especial y además éramos tan solo 400 alumnos, que no es mucho, entonces era como muy personal. Los profesores se implicaban mucho y el director de la escuela era un ruso, escultor. En los veranos tenía un estudio cerca de un parque de Nueva Jersey donde yo fui dos veranos a trabajar por dos semanas dando clases para niños y ahí también daba clases de danza.

**CA: ¿Cómo aprovechabas el tiempo en los veranos de Universidad?**

AT: Recuerdo un verano en la isla de Nueva Jersey, vivía con un grupo de 30 personas que tenían un teatro en un garaje y allí hacíamos musicales o selecciones de números musicales. Siempre conviviendo con mucha gente, conociendo gentes muy diversas, amores y desamores...todo era movimiento. Ahora con esos desastres climatológicos ese lugar casi ha quedado desaparecido. Y siempre trabajando y estudiando. Hoy por hoy aún conservo algún amigo de esa época. Otros se han muerto ya. Cómo pasa el tiempo...como te he comentado antes yo ya tengo los documentos hechos para cuando yo me muera y que mi cuerpo vaya para el colegio de medicina.

**CA: ¿La muerte es algo presente en este momento de tu vida? ¿Qué piensas cuando miras atrás y ves cómo ha ido transcurriendo tu vida?**

AT: Lo veo como una película. He aprovechado todo lo que la vida me ha ofrecido y siento que todo ha fluido, que ha sido un río maravilloso. Este pensamiento también viene de Harper Brown, lo utilizo con el dibujo, mi profesor decía: “Esto es una calabaza, ¡maravillosa vida! Pero en ocasiones hay que pasar por este momento estrecho y a lo mejor es muy oscuro y todo eso pero él decía, ¡disfrutarlo! Y eso les digo a mis alumnos ¡disfrutad de su tristeza! ¡Mírense en el espejo y díganse, mira que bien estoy sufriendo! ¡Mira qué mal estoy! Porque luego sales y ¡Bumba! Otra vez la alegría y luego la tristeza y luego la alegría y así. Entonces no te preocupes, disfrutad con lo que hay en cada momento. Y eso vine de Harper Brown, maravilloso tío, hace poco se murió...”

**CA: ¡Creo que has sido afortunado por encontrar personas tan extraordinarias en tu camino Arnold!**

AT: Si. Y de aprovecharlo. Yo nunca he tenido ningún problema grande con nadie, a veces con alguien recuerdo mal estar es pero nunca había nada feo. He tenido muy pocos momentos feos e imagino que eso es suerte, no sé. Siempre he estado rodeado de gente maravillosa y guapísimos. También es con los ojos con los que uno mira pero también de estar en sitios maravillosos porque claro cuando fui con 12 años al Museo de Arte, eso fue maravilloso para mí. Y luego que me enamoré de un chico y yo pensaba “el sábado voy al Museo y veré a ese chico judío”, también era fascinante eso y una vez, me llevo a ver una boda judía de un familiar suyo y aquello fue...una boda tan distinta a la católica, una oportunidad alucinante y fíjate, lo estoy recordando ahora con un cariño...con un amor...no sé qué pasó con ese chico, creo que fue crítico de arte.

Los judíos también en mi vida han sido muy importantes, he tenido amistades muy interesantes, ahora hablo los domingos con una chica judía que vive en Nueva York y que conocí aquí en mis primeros años, es totalmente como Woody Allen, habla ese neoyorquino judío que solamente ellos saben hablar de esta manera y que es maravilloso. Siempre comiendo con la boca, los ojos, los oídos y luego dando. Este pensamiento lo uso todos los lunes con los chicos en clase, les digo: ¿qué tal les ha ido el fin de semana, algo interesante?

## **NUEVA YORK**

**CA: ¿Cómo es Arnold en Nueva York, qué le sucede?**

AT: Bueno, como hemos comentado antes tuve la oportunidad de trabajar para esa agencia de publicidad con mis dibujos y diseños y a la vez recibir clases de prestigiosos coreógrafos. Vivía en un apartamento con tres o cuatro personas más porque vivir solo era muy caro e intentaba aprovechar todas las oportunidades que iban surgiendo.

**CA: ¿Cómo fue tu experiencia con José limón? ¿Qué te aportó y cómo o de qué manera influyó en tu trabajo?**

AT: Cuando conoces a una persona como esas, que ya tiene una historia y has visto sus obras, y le has visto a él bailando, entonces...yo recuerdo el primer día que no podía hacer nada porque estaba embobado, él era... muy especial, muy grande. De verlo en teatro es una cosa pero cuando lo ves en persona, ¡es tan grande! y luego como era mexicano tenía una cara con rasgos como indios, con piel oscura como cuero. Sus clases eran siempre muy bonitas.

Ahí conocí a una persona que trabajaba para su compañía y que luego, vino con su mujer a la isla donde yo estuve anteriormente trabajando con toda aquella gente para realizar unos recitales de baile y él aparece en la película que hizo José Limón sobre una coreografía basada en la historia de Otelo, “Moor’s Pavana”.

**CA: ¿Con qué otros profesores recibiste clase?**

AT: Con Fedor Lensky recibía clases de clásico y es por él que vino todo lo de Puerto Rico. Tenía una compañía de chicas que bailaban Can-Can y hacía falta elenco masculino, vino un productor al estudio de Lensky para ver y escoger a unos determinados bailarines y es ahí cuando me eligen y marché a Puerto Rico. Fue así. Entonces tenía que decidir qué hacer y dije voy a la agencia y digo me voy. También claro, todos los días iba con una bolsa grande a la agencia porque después tenía que ir a clase y no podía decir que estaba trabajando en teatro porque no me daban trabajo precisamente porque intuyen que algún día te vas a marchar. Y es lo que pasó aquí, el señor me dijo “¡Sí, ya sé lo que había en esa bolsa!” de todas maneras, yo sé que si hubiera decidido quedarme ahí trabajando a lo mejor hubiera tenido otro tipo de éxito pero no la vida que he tenido. Además que yo he seleccionado una vida que no tiene mucho dinero pero yo la he vivido a tope y maravillosamente bien y el dinero pfff!!!, no es importante para tener una vida agradable y maravillosa... fíjate, yo he tenido experiencias de mucho dinero porque recuerdo que estaba trabajando con un productor, que era un judío maravilloso, que le encantaba la riqueza y como yo estaba trabajando con él compartía todo eso conmigo. Por ejemplo, cuando fuimos a Londres a trabajar, él me buscaba todos los viernes para ir al rodaje en un Cadillac con un chofer y yo atrás en el Cadillac, ese coche enorme... Y hoteles de lujo. Claro, yo tenía que ir con él como responsable de arte, ambientación y de toda la parte de coreografías. Recuerdo también cuando fuimos a Viena a un hotel con un lujo...yo saltando de sofá en sofá... ja,ja. Pasando por rico, ja,ja. Por eso digo, he hecho un poco de todo y no sé si es suerte o...

**CA: Cuéntame algo más de Nueva York.**

AT: Bueno, yo fui muchas veces a Nueva York antes de irme allí al terminar la Universidad, estoy hablando que tenía 15 -16 años y porque lo tenía muy cerca, cogía el autobús y en hora y media ya estaba en Nueva York. Además fumando y bebiendo que era algo contra la ley pero yo decía a todo el mundo que tenía 18 años. Recuerdo que leía libros de Thuman Capote y Gore Vidal que por esa época era lo que se llevaba y de ir a un bar porque decían que ellos lo frecuentaban, nunca les vi pero ahí estaba yo, ¡qué escándalo!

Fueron unos años extraordinarios pero no era gamberrismo ni nada de eso, sí que yo fumaba y bebía pero siempre como para participar del arte, de lo que está ocurriendo en el momento, para mí era todo como un rodaje de una película y uno estaba relacionándose con otras personas que eran artistas, era un ambiente creativo, de participar en algo.

**CA: ¿Crees que fuiste un poco adelantado para tu época?**

AT: Sí. Pero claro en esa época yo era muy fans como todos mis amigos e íbamos a ver muchas películas francesas e italianas y cuando íbamos a un bar para mí todo aquello era como participar en esas películas. Era eso, porque estábamos fanáticos de las películas de Jean Cocteau, Guy Debord, Federico Fellini... y mis conversaciones eran de libros,

películas, de las que se estrenaban después de la guerra, de Marlon Brando y de la escuela de teatro a la que asistió...era una época muy excitante de intercambio cultural y artístico.

Luego en mi escuela de pintura ya hablábamos ya de pintores expresionistas, de pintores como Willem de Kooning, Franz Klein...y yo copiando sus cuadros...

Y un lugar que fue muy importante para mí en Nueva York fue el Museo de Arte, el MOMA. ¡Las colecciones que veía!...

**CA: ¿Recibiste clases con Martha Graham?**

AT: Sí, estuve en sus clases aunque no por mucho tiempo. Y no siempre estaba porque claro esa persona cuando la ves en realidad también es chocante y más si la has visto bailar y conoces lo que hace. Las clases que tomé eran con otras personas, ella estaba ahí y era su técnica pero mi interés se inclinaba más hacia la técnica de José Limón porque era mucho más abierta. Luego aparte de eso estaba estudiando Jazz, Clásico que es fundamental, Mary Maggie que daba clases de flamenco, español, bailes hindúes, ritmos africanos...y también estudié con Katherine Dunham que tenía una compañía de gente de color, africano-americano.

Durante esa época fui muchas veces a esos encuentros de Góspel Songs también. Una madre de una amiga mía me decía “Tú no te preocupes que cuando mueras irás al cielo de los negros” y yo decía “Ah, menos mal, tendré enchufe. Creo que será más interesante que el cielo de los blancos porque por lo menos cantan” ja, ja.

**CA: ¿Cómo eran tus procesos de trabajo?**

AT: Los procesos van cambiando mucho, por ejemplo yo sé que esta semana tengo que darles a mis alumnos otra experiencia nueva porque la que hemos trabajado y he montado ya ha terminado. Entonces tengo una responsabilidad enorme porque he de cumplir con ello. Me preocupa semanas antes y me pregunto ¿Y qué voy a hacer Dios mío? Y un día, viene una idea y tengo ya algo que solucionar. Pensé y la escuché hace poco en la radio una canción de Louis Armstrong *What a Wonderful Word* y claro, me decía ¿cómo un hombre de color puede cantar eso cuando lo está pasando tan mal? Y me pregunté ¿Arnold, por qué no montas algo con esta canción? Y me dije, ¡voy a montar eso! Es un problema muy interesante para mí y como tengo una grabación de una versión les dije a mis alumnos, ¡síéntense, que vamos a escuchar lo que vamos a hacer la semana que viene! Y claro esto me obliga más con ellos porque ahora tienen información y en la próxima clase van a venir esperando algo. ¡Y yo tengo que ponerme las pilas! Todo el fin de semana llevo pensando en ello y ya me estoy metiendo, llevo un sabor en la boca, y que tengo una idea ¡para el primer paso! Entonces una vez que hago el primer paso con ellos, ya estoy en marcha y va a funcionar. Son procesos que hay que mimar también, y el miedo es adrenalina. Mañana voy a ir al estudio mucho más temprano que normalmente para contar bien la música y poder empezar con ellos. Estoy excitado, con miedo pero es muy bonito, muy bonito. Y esto es un proceso que no para nunca, cada vez que empiezo algo hay un miedo que es un miedo bonito hasta que empieza a llegar la adrenalina...estoy



esperando que sea mañana, con ganas... ¿entiendes? Esto es parte de otra conversación que tendremos de la filosofía de la vida, ¿es una necesidad orgánica de hacer las cosas porque si no me muero! A lo mejor es muy egoísta porque es un placer sensual, orgánico, tan importante que si no lo hago parece que me muero, no me muero pero me pongo enfermo...

Lo que es gratificante es que los chicos vienen porque saben que van a recibir algo también y ese intercambio es precioso. Ellos se van y yo me quedo muy contento, otras veces se van y yo digo ¿Y yo qué? ja, ja... Pero siempre hay otra clase entonces no termina nunca. No hay nada más maravilloso que sentir que has hecho una clase maravillosa y la clase ha sido maravillosa porque ellos han estado maravillosos porque lo han aceptado o intercambiado...no hay más placer en la vida que esto.

**CA: Si te parece Arnold dejamos esta primera entrevista aquí y volvemos a retomar en el próximo encuentro.**

AT: Ok. Muy bien, me siento como en un columpio, voy dando información de aquí para allá, como una música, como una película de Fellini, ja, ja.



## **Entrevista nº 2: Arnold Taraborrelli (AT)**

**Entrevistadora: Carmen Arribas (CA)**

### **El Retrato, aproximación a su Biografía II**

**CA: ¿Cuándo llegas a España por primera vez?**

AT: Yo cogí un apartamento en calle Prim, 17 en el año 1963 pero estuve aquí antes, tenía un apartamento en calle Orense donde está ahora el Palacio de Congresos que era una finca con cabras en el año 1961/62 y había un tranvía con el maquinista típico como de las Zarzuelas y a veces tenía que esperar a que pasasen las cabras para poder cruzar la calle. Ahora todo eso son edificios enormes pero era campo.

La primera visita fue exactamente así: yo estaba en Londres para trabajar en televisión pero había huelga del sindicato de actores o algo así y mientras tanto a mí el productor, que fue un lujo trabajar con él, me seguía pagando. Entonces yo le dije: mientras esto se soluciona voy a ir a España a visitar a unos amigos. Esa fue la primera vez que llegué a España, creo recordar que fue en el año 1961.

**CA: ¿Previamente estuviste en Puerto Rico, cierto?**

AT: Sí, cinco años, del 1955 a 1960. La Navidad del 1960-61 estuve en Londres y ya vine después para España pero de visita puesto que tenía que volver a Londres para trabajar en la serie. Y estaba entre España y Londres, y luego conocí a mi pareja Jan en el año 1961 también, hasta el año 1970 que volví a Londres de nuevo para hacer una serie para niños...*The Double Dekers*

**CA: ¿Por qué decides quedarte en España?**

AT: Bueno, vi posibilidades de hacer cosas y aproveché las oportunidades que iban surgiendo, era un fluir constante. Fue la época que conocí a William Layton y Miguel Narros, y que fue él, ya lo he dicho muchas veces, quien me abrió las puertas para dar clases a actores, cosa que nunca había hecho...y que eso cambió mi vida totalmente porque ya el mundo del baile dejaba de ser lo más interesante y pasaba a serlo el teatro y la palabra. Esto fue a finales de los años 60 y comienzos del 70.

**CA: Tus primeros años en España ¿Cómo son, qué haces?**

AT: Cuando estaba muriendo Franco y todos esos años fue cuando tuvimos el pequeño teatro en calle Magallanes, 1. En 1974 fue cuando hice allí "Danzas Urbanas", y recuerdo la noche en que estaba a punto de fallecer Franco que nadie vino al teatro porque todo el mundo estaba en sus casa esperando a ver qué pasaba y nosotros en el teatro escuchando la radio y diciendo ¡se muere o no se muere! Ja, ja. Y por fin ¡se murió! ¡Ahhh!...fue muy curioso todo esto y luego, un tiempo después cogí mi estudio y encuentro que en mi estudio soy vecino de la señora Franco porque ella vivía en la casa de al lado, y cerca vivía también Carrero Blanco, ¡fíjate! todos mis alumnos que son de la izquierda total viniendo a mis clases en el corazón de la derecha, ja, ja. Es curioso. Y en la casa donde

tengo el estudio también vivió Valle-Inclán. Por eso yo digo que nada es coincidencia, todo es como un río que fluye, como el número ocho, es todo a propósito, está hecho y hay que aprovecharlos.

En plan familiar fueron muy importantes para mí, Mercedes León y Albano de Zúñiga, era como mi familia, aquí y en Sevilla también, recuerdo ir a bailar sevillanas con ellos a la feria de Sevilla. Aún estoy en contacto con la hija.

**CA: ¿En esos años hay otras personas que influyen en tu vida?**

AT: Sí...durante esos años también José Carlos Plaza fue importante para mi desarrollo porque juntos hemos trabajado mucho y claro era un intercambio conjunto de creación y claro, siempre estás aprendiendo algo, es importante eso. Entonces José Carlos ha sido también un personaje muy importante aunque hace tiempo que no estamos trabajando juntos. Fue una época muy valiosa para mí esa conexión y esa participación conjunta.

Y luego en el trabajo era muy importante mi relación con Jan, mi pareja, porque él era pintor y profesor también y muy interesado en las maneras de la enseñanza. Hablábamos mucho los dos sobre esto. También todos mis amigos que tengo en Londres que son gente que conocí por él, que no son del mundo del teatro pero son del mundo de la pintura y estoy todavía en contacto con ellos y son gente que todavía sigue pintando claro, eran profesores también de Universidades y Escuelas de arte. Son muy importantes para mí.

Todo tiene un efecto en el ser porque comporta algo, cuando voy a quedar con ellos en su casa que viven en un campo maravilloso con vacas por todos lados, todo muy inglés, me da muchísimo, ahora no puedo ir...pero la última vez ellos vinieron y los llevé al museo de Sorolla, que les encanta, estuvieron gozando mucho porque fue una experiencia muy bonita. Yo sé que si voy a Londres se desplazaran para verme aunque sea media hora, son gente importante, es un intercambio mutuo.

Mis alumnos...que he tenido antes por ejemplo Begoña Valle y Elio, son amigos ahora, son otra familia y son gente importante. Hoy ellos dicen que yo he sido muy importante para ellos y yo digo...ah! Pero ellos para mí sí. Nos juntamos de vez en cuando y hablamos. Bueno Begoña y yo todavía estamos dando clases en el Laboratorio y luego voy a Guisando donde les veo y todo esto es importante. ¡Y no es casual, lo pasamos bien pero ganando algo siempre!

**CA: ¿Crees que todas las personas tienen algo que aportar y que es labor de uno saber aprovechar y captar lo importante que emana esa persona?**

AT: Yo creo que no conozco a nadie como para decir que no es importante y si no lo son no lo veo. Supongo que hay gente con la que no tengo nada que ver pero son conocidos, no amigos, amigos hay muy pocos. Yo gracias a Dios tengo bastantes, porque tengo como una familia extendida, mis alumnos que he tenido muchas generaciones, y de las de antes algunos, son mis amigos ahora. Y les veo como alumnos-amigos, amigos-alumnos al mismo tiempo, bueno con Elio y Begoña son simplemente amigos y luego tengo alumnos nuevos a los que no les veo a solas, creo que no es bueno eso desde el punto de vista de

profesor, entonces les veo en grupos o vamos a cenar toda la clase juntos, yo no veo a nivel individual. A lo mejor en casos concretos sí porque tenga que ayudarles o aconsejarles para algo que están haciendo y entonces claro les recibo en privado pero no, no acostumbro. No mezclo mi vida personal con los alumnos.

**CA: ¿Recuerdas algún acontecimiento importante que haya cambiado el rumbo en tu vida?**

AT: Es difícil decidirse por uno en concreto porque me han pasado muchas cosas importantes en mi vida y no quiero dar la importancia a uno solo cuando no sería verdad puesto que todos son importantes. Tendría que pensar...

Tengo la capacidad de recordarme en varios sitios de niño, momentos muy fijos de muy joven, y cuando los mantengo en mi memoria es porque habrán sido importantes.

**CA: ¿Qué te aporta el trabajo en televisión?**

AT: La televisión fue beneficiosa para en mí en el sentido de que todas las semanas tenía que montar y coreografiar nuevas cosas y todo eso me ha servido hasta hoy, ser capaz de estar creativo constantemente. En Londres por ejemplo, estábamos grabando dos shows por semana y tenía que montar como ocho números cada semana. Tenía un ayudante y en el espacio que trabajábamos disponía de dos plantas, yo montaba en el espacio de arriba con los cantantes y mi ayudante después se iba al espacio de abajo para limpiar el trabajo, mientras tanto yo seguía con los bailarines y así sucesivamente. Era un proceso de montar y coreografiar arriba y limpiar abajo, ja, ja... como una fábrica, pero también tiene su interés esa capacidad de ser capaz de montar tan rápido...para el productor era genial porque era una manera de ganar dinero. Era muy intenso, los viernes luego era el día de rodaje y los sábados teníamos reuniones para hablar de lo que íbamos a realizar para la próxima semana, el domingo era el único día libre y era un día con mucha preocupación porque el lunes tenía que empezar de nuevo. Las series grabadas en Londres fueron con Edmundo Ros.

**CA: ¿Cómo fue tu colaboración con los Ballets de San Juan?**

AT: Fue un trabajo muy importante. Era un Ballet dirigido por Ana García. Y tuve la oportunidad de trabajar temas más serios e interesantes y enfocar el trabajo de otra manera. Algunas de las obras eran, *Persianas murmurantes*, *Diseños y mecanismos* y *Suite de juventud*. Elena Gandía es una alumna bailarina que tuve allí y después de todos estos años es nuevamente aquí mi alumna en el estudio, ella estuvo en aquellos tres Ballets.

Ahí es también donde conozco a Pablo Casals. Había un festival que llevaba su nombre en Europa pero cuando dejó de vivir en Europa yo lo hice en Puerto Rico y vinieron orquestas de muchos lugares a participar, era un festival de música y en ese festival participó los Ballets de San Juan.

Luego en televisión conocí a muchos artistas que iban a trabajar allí desde España como Lola Flores, Juanita Reina, Carmen Amaya, los cómicos “Paquito, Juanito y María Jesús”, eran cómicos de zarzuela, los payasos Gabi, Fofito y Milikito, los padres...y gente también muy famosa que no recuerdo ahora sus nombres...

**CA: A tu llegada a España, conoces a Karen Taft**

AT: Sí, comienzo a recibir clases con ella. Yo estaba acostumbrado a dar tomar clase todos los días y cuando terminé una etapa de trabajo en Londres ella me preguntó si quería impartir clases en su escuela y ahí fue cuando empecé a dar clases de danza a bailarines en España.

**CA: ¿Recibes clases con otros profesores durante esa época?**

AT: También con Mercedes y Albano, todos los días, por lo menos durante cuatro años. Y también durante esa época cogí un estudio para pintar, yo estaba pintando todo el día, era una buhardilla que me costaba mil pesetas al año, en calle de la cabeza, cerca de tirso de molina, era un sitio que era fuera de casa para obligarme a ir a trabajar. Yo tenía esa idea de que no debía pintar en casa porque hay que levantarse de la cama y marcharse, eso era parte de mi training.

**CA: De todo los que pintabas en esa buhardilla, ¿hiciste alguna exposición?**

AT: No, pero vendí muchas cosas. Eran unos dibujos en los que yo estaba muy influenciado por Mercedes y Albano, hacía muchos dibujos de flamenco y por eso, no sé cómo, alguien vio los dibujos y me contrató para hacer las coreografías y los trabajos de ambientación en la película de Lola Flores que se llama *Una señora estupenda*. Es curioso...

Compré los pendientes de ella, diseñé de vestuario de ella, hice las coreografías que había...en esa película trabajaba Gracita Morales también y José Luis Vázquez, era una producción con México y había algún artista mexicano también.

Conocer a Lola fue estupendo, era un monstruo vamos, sé de cosas que no puedo hablar por nuestra amistad, ¿no? pero a mí me encantó conocerla, tenía una energía... conmigo se portó fenomenal y me llamaba Tarra, ¡Tarra, Tarra! Ja, ja...

**CA: ¿Cómo ha sido tu participación en el cine?**

AT: También recuerdo hacer una película con Raphael en Villa Cisneros, en el Sáhara, cerca de Mauritania casi. Grabamos varios números musicales y yo era la persona encargada de coreografiar esos números. Allí coincidí, fíjate, con Lola Flores que estaba allí cantando con las tropas españolas, qué casualidad.

**CA: Y poco a poco vas realizando estos trabajos hasta la llegada del teatro a tu vida**

AT: Sí, bueno cuando no tenía trabajo pintaba porque no olvidemos que yo era pintor. Y cuando apareció Miguel Narros todo cambió.

También recuerdo que estuve una época por Portugal, en Lisboa. Fui a hacer unas series con Xavier Cugat, allí hacia unas coreografías de revista. Y en esos shows conocí también a María Rodríguez que era un artista invitada y a otros cantantes americanos que eran contratados para formar parte del elenco, artistas de Hollywood de revista también.

Después volví un par de veces por ocio porque me encantó el país y quería conocer esos pueblos tan bonitos, su gastronomía, los fados... recuerdo que hice mucha amistad con los técnicos del plató y luego ellos me invitaban a sus pueblos para comer, conocer su cultura... Hace mucho tiempo que ya no voy, creo que la última vez fui con Jan y un grupo de amigos en coche pero ya no. Tengo que volver, me encanta el país, me encanta el fado.

**CA: ¿Cuándo surgen tus participaciones para Teatro?**

AT: Conociendo a Miguel trabajo en el Pequeño Teatro, allí hicimos muchas obras aunque también trabajamos juntos paralelamente en obras para el Teatro Español como *Sueño de una noche de verano*, *Así que pasen cinco años...* y muchísimas más.

**CA: ¿En qué momento decides centrarte en tu estudio y desvincularte de las producciones teatrales?**

AT: Bueno, esto no fue tanto mi decisión como cuestiones de salud, no podía estar en todos los ensayos y coger más y más trabajo aunque yo siempre he utilizado gente de mi estudio, alumnos, para las producciones con los grandes directores, siempre ha existido esa colaboración. Luego con la diálisis me resultaba imposible llevar a cabo ese trabajo porque paso muchas horas a la semana en el hospital, entonces no sé si yo tomé la decisión o la decisión ya estaba tomada por mí.

Yo me pregunté en un momento dado qué era lo más importante para mí y era dar clases, así que tenía que tomar una decisión y así lo hice. Luego claro, las clases también me daban lo que me daba los montajes, entonces espiritualmente no me falta nada porque sigo coreografiando y montando cosas. Me da más tristeza el no poder estar en montajes donde pueda dar trabajo a mis alumnos pero vamos, no se puede hacer todo siempre. En el estudio llevo ya muchos años, creo que son más de 30 años dando clases.

**CA: ¿Qué significa para ti el estudio? ¿Qué crees que enseñas en tus clases?**

AT: Yo enseño lo que soy y eso es lo que he intentado compartir con mis alumnos que la vida en el teatro es una manera de vivir, entonces hay que condicionar su vida y puede ir en armonía con el trabajo que haces.

Hace poco con unos alumnos salió una conversación respecto a una exposición que hay ahora en la Fundación La Caixa sobre chamanismo y brujerías, entonces yo les invité a ver esa exposición porque es importantísimo que ellos sepan que son también brujos en cierta manera, que somos chamanes porque lo que hacemos es también hacer creer en algo que no existe y sin olvidar que el público va al teatro para curarse, que va al teatro para tener una catarsis emocional, resulta entonces que somos nosotros los doctores y

tenemos que tomar todo esto en serio, en este sentido tienen una responsabilidad enorme. Y claro para ser un Chamán o un brujo tienes que tener una vida muy rica, de información y estas constantemente trabajando, que resulta que no es trabajar que es vivir, y si puedes vivir de esta manera es maravilloso porque nunca trabajas.

**CA: Me recuerdas a Confucio cuando dice “Elige un trabajo que te guste y no tendrás que trabajar ni un día de tu vida”.**

AT: ¡Exactamente! Luego también hay días en los que no tengo ganas de dar clase pero tengo que hacerlo porque es así. Una vez que llego al estudio y llega el primer alumno la clase ya ha comenzado. Y el trabajo empieza por sí mismo, es muy bonito esto. El trabajo es duro en el sentido de que hay que fijarse también en las necesidades de cada persona y cada persona tiene algo distinto, yo intento de comunicar con todos ellos aunque claro es casi imposible todos los días pero sí un día uno, otro día otro, otro día otro y así, y esto solo puede existir tan solo diciendo su nombre, entonces ya de repente ya hay un contacto ahí que funciona o preguntar a alguien que tal van sus proyectos o actividades o decirle a alguien que últimamente está trabajando mucho mejor...ese tipo de contacto para mantener personal. No sé si estoy contestando tu pregunta pero seguimos.

**CA: A día de hoy ¿hay algo importante que esperas?**

AT: No sé, porque yo estoy pensando mucho, últimamente, en terminar mi vida porque está terminando. ¡Yo tengo que pensar en esto también! Lo que pasa es que como soy tan teatral yo pienso en cómo va a ser, lo pienso todos los días pero con alegría y sin ningún problema. Pero sí, es una preocupación, el último acto como le llamo yo. Yo creo que puedo seguir dos años más dando clase y luego ya pues tomar la decisión de no dar más clase, por imagen también, por mis alumnos, no quiero ir con bastón y todo esto y dando clases feas.

Yo creo que igual busco otra manera de dar otro tipo de clase y así sigo, con 85 años, no sé...y eso es así, hoy estoy dando unas clases muy diferentes a las de antes porque físicamente no puedo hacer lo que hacía antes, no puedo hacer la abstracción de tantos pasos ahora por ejemplo, tengo otra manera de hacerlo. Es normal, ¡Merce Cunningham daba sus últimas clases en una silla de ruedas y con un ordenador! Entonces, hay maneras. Y no es tanto qué hago como el cómo lo hago, cómo comunico la enseñanza. Yo siempre recuerdo que Jan me decía “*Son ellos los que tienen que trabajar no tú*”. Pero, yo creo que también mi manera de trabajar ayuda a la gente a vivir mejor, creo, en muchos casos. Y eso me pone muy contento. Conozco a mucha gente que ha pasado por mi estudio y que ahora no están dedicadas al teatro pero su vida ha mejorado muchísimo por nuestro intercambio y esto es muy bonito y la gente me saluda por la calle todo el rato. Y es que claro, han pasado muchas personas por mi estudio, esto me pasa todos los días, siempre me saluda alguien o conocido de algún alumno o que me ha visto alguna vez en algún sitio...Me da risa también porque digo ¡anda fijate! Estoy contentísimo de tener esa familia extendida.

**CA: Gracias Arnold, hoy lo dejamos aquí.**



### **Entrevista nº 3: Arnold Taraborrelli (AT)**

**Entrevistadora: Carmen Arribas (CA)**

**Metodología (aproximaciones)**

**CA: Cuando llegas a España y comienzas a impartir clase y a coreografiar, la respuesta de los alumnos y personas que te conocen es que acaba de llegar al país un profesor extranjero con ideas nuevas, con una mirada innovadora para trabajar y entrenar el cuerpo del actor-bailarín. Paralelamente te invitan a impartir talleres en varios lugares y escuelas como en Fuenterrabía.**

AT: Bueno, Teresa Valentín fue quien me invitó a ir ahí y Juan Pastor. Ahí utilizaba un cubo de percusión. Tengo entrevistas de aquello. Y recuerdo que fue muy bonito porque al terminar me llenaron el cubo de claveles y me cantaban con esas canciones típicas de allí y yo no paraba de llorar, totalmente emocionado, así que cogí un taxi camino de San Sebastián y allí me dije, ¿Qué hago con todo esto Dios mío? Y aunque no soy católico pues entre en una iglesia y allí los dejé.

**CA: Existía un teatro en la calle Princesa, hoy desaparecido y en donde dirigiste por encargo un musical llamado *Agua Viva*.**

AT: Sí, hoy creo que es una discoteca. Fue un encargo de quien luego ha sido la representante de Isabel Pantoja. Fue un espectáculo de género musical, coreografié todos los números, cada uno con una atmósfera distinta y fui el director de aquello. Hoy nadie podrá informarnos de aquello porque todos creo han fallecido ya. Un día pusieron una bomba enfrente porque había alguna canción que era políticamente comprometida.

**CA: Tu metodología es muy particular y personal. Utilizas constantemente herramientas que facilitas al alumno para que sea capaz de comprender el trabajo que está llevando a cabo y mantienes una gran escucha para hacer un seguimiento constante de la evolución de tus alumnos.**

AT: Considero que eso les puede ayudar y motivar para el trabajo y son herramientas que a ellos luego les puede servir para un personaje o para su vida. Le digo que observen y miren la vida que también hay cosas que pueden aprovechar. Y sí, intento establecer una comunicación con todos los alumnos y que ellos sean capaces de mejorar y sentir que están haciendo un buen trabajo.

**CA: Nacho Duato dice que te gusta el movimiento honesto, el que está cargado de sentido y significado, el que no es fácil, vacío, falso y gratuito. ¿Reconoces cuando un alumno está trabajando honestamente y cuando imita o exagera la utilización de su cuerpo con fines distintos a tus objetivos? ¿En qué centras tu atención para saber si un alumno está trabajando con su propio lenguaje corporal? ¿En que esté trabajando desde la verdad? ¿En que esté trabajando desde el sentimiento? ¿En que no pretenda crear un estereotipo? ¿En que el cuerpo trabaje orgánicamente y con una intención interna definida, lógica y clara?**

AT: En primer lugar hay un lenguaje no verbal que lo hace el ser humano que hay que aprenderlo también, hay que saberlo y que me parece fundamental para un actor. Por ejemplo en clase muchas veces digo a un alumno ¡eh, hay que escuchar! ¡Escucha con el pecho! ¡No te escondas! Otros están con las manos cogidas, con gestos que te indican que no están. Son esas cosas que hay que saber pero luego si tienes un contacto con un movimiento honesto es igual que un movimiento de una flor cuando nace, por eso les digo ¡abre los ojos a ver lo que está pasando alrededor porque te va a ayudar! Un movimiento honesto es un desarrollo de una idea igual que la necesidad de una flor cuando crece, o los movimientos de los animales, los peces y los bichos, todos esos movimientos hay que investigarlos y saberlos, ¿no? Para que cuando tengas que montar un personaje, tienes que estar totalmente en comunicación con el personaje, tienes que saber también los niveles de la sociedad porque cada nivel de la sociedad tiene su manera de mover, por ejemplo, ¿no? Los ricos no se mueven, los pobres mueven mucho...

La cosa es que también hoy en día hemos perdido mucho movimiento porque tenemos técnicamente tantas cosas...por ejemplo, ¡casi nadie utiliza la escoba! O ¡fregar el suelo de rodillas con un trapo! Hemos perdido muchas cosas, ¡la gente no anda casi tampoco! como todo el mundo tiene coche...y claro esas cosas hay que recuperar. Y luego las chicas también fatal porque no usan faldas ni tacones y luego cuando tienen que hacer un personaje con un traje largo y tacones no saben andar y ¡hay un problema enorme! Por eso a veces en las clases yo les pido a las chicas que vengan con tacones y con faldas para recordarnos la feminidad.

Claro luego puede que a alguna alumna le toque interpretar a un personaje que lleva tres metros de tela por detrás ¿Y qué va a hacer? ¿Y si además lleva un abanico? tiene que saber. La observación es importantísima.

**CA: Dice José Maya que eres un cirujano de las capas energéticas. ¿Crees que los bloqueos emocionales o energéticos reducen la plasticidad en el movimiento del alumno?**

AT: Sí, estoy totalmente de acuerdo con ello. Por ejemplo yo tengo ahora un alumno que me envió su profesora de música, él es pianista. Ella piensa que mis clases le van a ayudar y es cierto, está tocando mucho mejor dice. Y el chico está contento de estar en este mundo totalmente nuevo para él...y claro ¡su cuerpo está más libre! Y él conoce su cuerpo. Mucha gente no tiene ningún respeto para su cuerpo y yo les digo ¡por favor, mírate en el espejo! ¡Desnudo, para ver tu cuerpo y saber quién eres, para saber qué vas a hacer con ello!

Claro, si uno quiere ser actor, el cuerpo es una pantalla de la vida, refleja la vida desde fuera y tiene que tenerlo preparado. Luego físicamente si estás en tono, tu salud va a estar mejor también, es un reflejo de todo.

**CA: Y un cuerpo entrenado conlleva una actitud y presencia diferente.**

AT: Si, sí, claro. Y ese cuerpo también tiene sonido por eso es importantísimo cantar, gritar, sacar la voz y hacerla sonar. Yo vivo aquí ahora solo y de vez en cuando de repente alzo la voz y hablo conmigo mismo y ¡me siento mucho mejor! Porque si no estar todo el día en silencio...está bien sacar la voz a ver cómo suena. En el ascensor siempre bajo o subo entonando escalas musicales y el portero ya sabe que soy yo, se ríe mucho conmigo, ay, me parece maravilloso, cuando se abre la puerta me espera con una sonrisa.

¡El cuerpo es un instrumento tan fascinante!, se mueve, suena...por eso me encanta trabajar con los actores, con los bailarines no sale nada están para explotar, y por eso hago esos ejercicios enfrente del espejo antes de la clase, ahora estamos con “Pri-ma, pri-ma, ve-ra,ve-ra, pri-ma-ve-ra, pri-ma-ve-ra, pri-ma-ve-ra...tui-tui-tui-tui, cu-cu, cu-cu, tui-tui, cu-cu, tui-tui, cu-cu y ahora el río, gluuuu, y estamos montando ¡el bosque del sueño de una noche de verano! Entonces, y eso es para empezar la clase porque ya están libres la boca, los sonidos, toda esa fábrica sonora que tiene el cuerpo, es fascinante y los alumnos están contentísimos.

**CA: Existen en tus clases una conexión de diferentes artes que están canalizadas a través del movimiento y el cuerpo.**

AT: Si, está la pintura, la música, el teatro, el movimiento, la danza...y además estamos tocando el suelo como otro nuevo instrumento, el aire, tocamos el aire, lo desplazamos, es como cuando ves a un barco en el mar y ves cómo va dejando una estela detrás...pues con el movimiento lo mismo. Cada vez que haces un movimiento hay vibraciones que duran un rato y eso hay que saberlo y de qué manera influye eso en su relación con otra gente. Los espacios más interesantes son los que están entre los personajes, el espacio entre sus piernas es importantísimo, entonces estamos rompiendo y cambiando los espacios constantemente, y los espacios hablan, es texto.

**CA: ¿Qué crees que aprenden tus alumnos?**

AT: Yo pienso que ellos van y son capaces de refinar su capacidad de observación, como de sacar su antena ¿no?, y sobre todo de que ellos pueden aprender por sí mismos, no que vienen a clase a aprender algo o a lo mejor vienen a clase para aprender cómo se aprende.

**CA: ¿Uno de tus objetivos es que cada alumno sea capaz de comunicar con su propio lenguaje corporal?**

AT: Bueno, uno de los problemas que existe es que, y sobre todo aquí en España y mucho más antes que ahora, es ese sentido de no querer pasar por el ridículo y eso es fatal. Hay que romper con eso también, la gente siempre se reserva, ¿no? Alguna vez he hecho una propuesta y algún alumno ha dicho ¡ah no, yo no, no hago eso! Y yo le digo: “Lo siento mucho pero ¿cómo qué no? Y no contestas, ¡estamos aquí trabajando! Tú recibes y ya está o no pero lo haces. Tú no puedes contestar a un director cuando estés trabajando con él”.

Hay cosas éticas que hay que aprender también, en la vida y en el trabajo. Mucha gente también al igual que ocurre con el movimiento han perdido ética y comportamiento social ¡eso es muy grave! todo el mundo hablando y haciendo lo que le da la gana... a veces hay algún alumno que pasa al estudio y no cierra a puerta, y yo digo “¿pero cómo se puede hacer esto? Si tú has abierto la puerta ¿Por qué no la cierras?” Pues nada, entra como una vaca. ¡No puede ser! ¡Hay cosas que no entiendo y no puedo comprender que un actor pueda hacer eso, oh! Como otros alumnos que en mitad de un aula vacía, que es apropiada para bailar y calentar, se colocan al lado de la estufa y yo me pregunto ¿pero esto que es? Lo considero una falta de rigor, de ataque, falta de interés, de compromiso...

**CA: El cuerpo del actor es su instrumento y como tal ha de estar lo más afinado posible y entrenado. Para que adquiera la máxima expresividad ¿Qué crees que hace falta? ¿Qué se necesita?**

AT: Yo creo que hay una cierta preparación en el cuerpo que es necesaria para la vida y para el trabajo y existen muchas disciplinas como el yoga, taichí, Pilates... que todo vale, cualquier cosa que pueda ayudarte a sentir mejor tu cuerpo y que te aporte elasticidad es beneficioso, estirar lo aprendemos de los gatos y los perros porque nada más despertarse lo primero que hacen es estirar su cuerpo. ¡Eso es importantísimo y es un placer enorme!

**CA: Como profesor sabes transmitir muy bien a tus alumnos el amor hacia el trabajo y la profesión, les despiertas la curiosidad hacia el arte y les potencias sus capacidades. ¿Cuál es tu secreto?**

AT: Bueno he aprendido de la experiencia, de mis conversaciones con Jan, de mis profesores que fueron maravillosos, como Hasper Brown que me enseñó el valor de la enseñanza con sus pinceladas de brujería... yo hago muchos trucos para captar la atención de los alumnos y a veces no sé, hago cosas curiosas, alzo la voz, para que ellos no pierdan la atención. A veces hago algo y sé que ellos están mirando y esperando a ver qué va a ocurrir y entonces, fíjate, ya tenemos una situación y ya podemos empezar.

**CA: Eso también es una manera de comunicación. ¿Utilizas mucho la ironía y el humor?**

AT: A veces la utilizo, sí y el sentido del humor es importantísimo. Siempre intento comenzar cada clase de una manera distinta, y eso también viene de quienes están. Cuando estoy cambiando mi ropa en mi habitación, me ayuda también hacer vocalización y que ellos me escuchen. Y luego el silencio. Y después me asomo a través de la puerta, les veo preparados y les digo “Uh, ustedes, ¿a quién esperan? Y ya tenemos una relación”

Es importante establecer una relación de juego, es como ¡vamos a jugar juntos! ¿Quieres jugar conmigo? Sí, ok, pues vamos, jugamos juntos.

**CA: ¿Crees que es importante el juego?**

AT: Sí, sí, sí. Es muy importante el saber jugar y ser capaz de volver a ser como un niño que juega. Mira Picasso, ¡él murió niño! Y eso se refleja en todas sus obras, su gran creatividad.

**CA: Tus alumnos realizan un trabajo psicofísico completo y muchos de tus ejercicios están diseñados, enfocados y pensados para que desarrollen su intuición, estimulas la imaginación y potencias sus comunicaciones ¿cierto?**

AT: Sí. También para que desarrollen su musicalidad, su ritmo.

**CA: ¿Siempre intentas que cada clase sea diferente y que aporte algo nuevo al alumno?**

AT: Sí. Desde luego hay ejercicios que se repiten para conseguir un objetivo concreto, otros para trabajar determinados aspectos que considero importantes y que deben estar, y luego hay ejercicios para trabajar la disociación, coordinación, los diferentes tipos de intensidad muscular...

**CA: ¿Podemos observar algún aspecto de Isadora Duncan en tu trabajo?**

AT: Ahora podría decir que estoy montando algo relacionado con ella y con el estudio del movimiento de las olas, del mar. Estoy utilizando un movimiento que aprendí hace muchos años y que se refiere a cuando el mar se acerca hacia la playa y vuelve, hacia la playa y vuelve y lo estamos utilizando en un baile que estamos montando estos días.

Estamos otra vez hablando de la observación del movimiento, del movimiento del mar, del movimiento de los árboles con el viento y es importante.

**CA: ¿Es muy importante para ti la naturaleza, verdad?**

AT: Muchísimo. Y fíjate la preciosidad de las obras impresionistas...que observación de la naturaleza, la luz, está todo conectado. Y la naturaleza es movimiento con significado y sin terminar, esta todo viajando. Y eso es importante también en el movimiento, lo importante no es el movimiento en sí sino el viaje que hace el movimiento, no la llegada. El viaje de la mirada es muy importante también, cuando miras tienes que pensar que están pasando muchas cosas. Y yo creo que todas estas observaciones cuando las tienes metidas en tu sistema también ayudan en tu manera de hablar y hablas mejor. Hoy en día la gente habla en frases no en palabras y yo a veces no entiendo nada. Y que cada palabra existe por una razón, y cada palabra tiene un color. Ahora estos días escuchando la BBC, hay obras de teatro y como es radio no veo las escenas ni personajes pero gracias a la palabra, ¡como hablan tan bien!, lo veo todo. Muy bonito.

**CA: A veces recuerdas a tus alumnos que tienen que aprender a escuchar la pintura y a leer la música**

AT: Sí, eso se lo digo siempre. El sonido tiene forma y la forma tiene sonido.

**CA: ¿Qué elementos y aspectos de trabajo corporal realizas en tus clases que consideras importantes?**

AT: Los citados anteriormente, coordinación, disociación, tensiones musculares y por ejemplo, el trabajo de independización segmentaria, aislar partes en movimiento, también el uso y utilización del espacio.

**CA: ¿Cómo consideras que ha de ser ocupado el espacio? ¿Cómo compones y diseñas el espacio?**

AT: Tienes que trabajar el espacio como si fueran otros personajes también, entonces el espacio que entra en cada persona es importantísimo pero sabiendo que un espacio estrecho hace un sonido y otro espacio más grueso hace otro sonido. Yo me fijo en esto también y puedes hacer varias combinaciones. Todo esto viene en el desarrollo del trabajo, no se puede pensar en esto de manera aislada. En el espacio puedes combinar que cada persona realice movimientos diferentes y con ello sonidos diferentes. Son partituras para varios instrumentos.

**CA: Merce Cuninhang defiende la idea de que aunque el centro del escenario tiene mucha fuerza, el espacio y sus esquinas también son importantes porque también tienen algo que decir.**

AT: Yo opino de la misma manera.

**CA: Le das mucha importancia al trabajo de la columna vertebral**

AT: Claro, es muy importante y para ello se ha de trabajar toda la armadura muscular para protegerla porque es débil. Fíjate cómo funciona la columna vertebral de María Magdalena en el cuadro de “El descendimiento” de Rogier Van Der Weyden. Es fantástico.

**CA: Qué otros aspectos trabajas en tus clases**

AT: Los alumnos trabajan el cinturón abdominal para que su uso sea adecuado, es muy importante la respiración y el trabajo del diafragma, que adquieran conciencia corporal, que habiten su cuerpo. Es interesante también trabajar la organicidad del cuerpo y su opuesto, lo mecánico como si fuera un robot.

**CA: ¿Qué puedes decir de esta frase, “La imagen del alma o espíritu es el cuerpo en movimiento”?**

AT: Si, en mis clases también hay un trabajo Psicofísico importante. Y sin esto ¿cómo se puede ver la cara de la espalda? Porque la espalda también habla ¡hay que ver con la espalda, ella tiene ojos!

**CA: También observamos que en tus clases hay mucho trabajo de conciencia de los dos centros de movimiento, de la pelvis-centro de gravedad y de la cintura escapular, del trabajo en armonía uno con otro y del trabajo de disociación entre ambos.**

AT: Y el trabajo de las rodillas también. Y los impulsos. Y les hablo de que cada dedo de la mano es un actor, tenemos diez y cada uno de estos actores tiene ojos que miran y expresan. Mientras cinco actores de una mano hablan haciendo un movimiento, los otros cinco también trabajan porque están escuchando. A veces les muestro esos muñecos que tienen una cuerda abajo entre las piernas y si tiras de ella se mueven los brazos y las piernas, pues les digo ¿Dónde están sus cuerdas?

**CA: También trabajas con ejercicios para adquirir fuerza y flexibilidad.**

AT: Sí, claro.

**CA: Tus clases son música y puro ritmo.**

AT: Sí. El ritmo es fundamental en las clases, ya sea externo que venga de música grabada, por mi voz, por el ritmo con la pandereta, el ritmo interno de cada uno, el ritmo de los corazones, el ritmo de ellos mismos con sus cuerpos...todo es ritmo.

**CA: ¿Que aprendes y qué recoges de José Limón que te haya sido útil para tu trabajo?**

AT: Los movimientos amplios, fluidos, que van y vienen, no olvidemos que él viene de esos años de la danza contemporánea y moderna que sacaba mucho de la naturaleza, mucho.

**CA: ¿De dónde surge tu trabajo rítmico con la pandereta?**

AT: Yo no toco ningún instrumento, no sé, no toco el piano, no leo música, es horroroso pero yo creo que tiene algo que ver también con la dislexia. Aunque el ritmo lo tengo dentro, lo tengo. No sé de dónde viene, de escuchar a los italianos cantando canciones en el club de los hijos de Italia. Y el ritmo está porque desde niño yo he tenido que limpiar los platos, el suelo, cuidar las plantas... eso vienen de los trabajos de la vida que son puro ritmo. Todo es ritmo, ¡por ejemplo cocinar! , si no tienes ritmo con la cocina es un aburrimiento total y es un proceso bellissimo, pon música clásica en la radio y corta las verduras verás cómo sale mucho mejor.

**CA: También Marta Graham utilizaba un pandero para marcar los ritmos de las secuencias de ejercicios, ¿Cómo surge en ti la idea de coger una pandereta e incorporarla a tu trabajo?**

AT: Bueno yo aprendí con Katherine Dunham la importancia del tambor porque ella lo utilizaba con la gente de color y marcaba esos ritmos africanos tan ricos. Luego yo pienso que hay instrumentos por todos lados que te pueden servir, por ejemplo empecé tocando con una silla, con el cuerpo, era algo como muy natural y luego para empezar con la pandereta fue como un paso más profesional en vez de la silla o el cubo de plástico. Pero aparte de la pandereta estoy muy vocal, siempre marco ritmos y sonidos vocales y esto concretamente me viene de la música india, el utilizar vocalmente la voz como un instrumento rítmico.

**CA: Y finalmente se convierte la pandereta en un sello de identidad**

AT: Sí junto con la voz. Y a veces me pasa que me meto en un ritmo y me digo “¡bueno Arnold, ahora tienes que salir de esto porque tienes que terminar, siempre buscando cómo voy a terminar el ritmo que empecé! Y como nunca sé cómo va a terminar pues por eso me lo paso bomba. Y a veces me quedo alucinado de las cosas que hacemos, siempre aprendiendo y por eso las clases son como son, únicas, cada clase es distinta, ¡es lo mismo porque técnicamente hay cosas que hay que repetir pero es distinto!

**CA: ¿Crees que tienes influencia de Dalcroze?**

AT: Sin duda en el ritmo, ja, ja...

**CA: ¿Qué hay de Marta Graham en tus clases?**

AT: Las contracciones musculares, el centro, los grandes desplazamientos...por ejemplo.

**CA: Laban está presente también en tus clases...**

AT: Bueno, he leído cosas de él y supongo que está presente en las clases pero no lo hago de una manera...haciendo hincapié en ello, es algo que se sabe. Los niveles por ejemplo insisto mucho o los determinados cambios en la intensidad muscular y calidades en el movimiento.

**CA: Háblame de cómo te influye la danza expresionista**

AT: Si, Boris Blai mi profesor tenía una escultura de Mary Wigman y yo no la conocía pero sí, él me decía que era muy interesante. Y la manera que tenían de utilizar los ojos.

Y luego recuerdo *La Mesa Verde* de Kurt Joos que también me influyó muchísimo.

Doris Humphrey fue muy importante para mí, esas caídas al suelo...

**CA: ¿De Isadora Duncan podemos decir que en ocasiones utilizas su concepto de danza libre?**

AT: Sí, sí.

**CA: Te han definido como “el pintor del movimiento” porque consigues diseñar y combinar imágenes, estampas, figuras en el espacio utilizando a los alumnos como si fueran tus pinceles. Permites a cada alumno desarrollar su propio lenguaje corporal como si fueran colores y los manejas como en un lienzo**

AT: Como soy pintor...A veces la gente me dice ¿no pintas ya Arnold? Y yo digo sí, unas veces utilizando pinceles y otras veces utilizando el cuerpo. Y el estudio es un lienzo vacío y los alumnos hacen sus movimientos y ya deja de estar vacío, y ya tienes un problema que solucionar y de ahí vendrá otro que también hay que solucionar y así. No es que sean problemas pero de repente donde no existía nada ya existe y va cambiando.



**CA: ¿Cómo has ido desarrollando la estructura de tu clase? Imagino que con el tiempo has ido modificando los planteamientos, ¿no?**

AT: La clase tiene una estructura porque hay unos ejercicios y cosas que tienes que hacer y llevan un orden aunque yo intento que este orden sea fluido ¿no?. El comienzo siempre es más lento para calentar y tomar conciencia y contacto con él, hay que atacar varias partes del cuerpo, luego vas cambiando los tiempos de velocidad cuando considero que los músculos, tobillos y pies ya están preparados y calientes para saltar y realizar lo que tenga que venir. Luego ataco con ejercicios más complejos, trabajo de diagonales...y después siempre dejo un tiempo para las coreografías para terminar la clase. Intento que en el tiempo de la clase siempre de tiempo a hacer todas las cosas que tienen que hacer o sino me quedo más tiempo hasta que termino, yo nunca corto la clase porque ha llegado la hora, ¡terminas la clase cuando termina!

**CA: ¿Con qué frecuencia montas coreografías en las clases?**

AT: Generalmente una cada mes pero a veces depende de la dificultad o de cómo este siendo el desarrollo, si necesita alguna parte más trabajo o repaso...Y por ejemplo la gente que viene nueva tiene que esperar hasta el siguiente montaje para no interrumpir el ritmo de lo que estamos haciendo.

**CA: El trabajo con el “suelo” es un aspecto importante para ti**

AT: Sí, es fuente de energía y está ahí también para ser percutido. Yo digo que “el suelo es el mejor enchufe y concretamente para un actor”. Toda la información está ahí y la gente no tiene ningún respeto por el suelo y sin el suelo no se puede hacer nada, ¡vamos! Su mejor amigo es el suelo, su mejor pareja es el suelo.

**CA: ¿Es una intención tuya que cada clase sea como una obra de arte?**

AT: Sí, y fíjate, ahora como sigo creciendo y siempre aprendiendo mucho, estoy intentando añadir otro elemento nuevo en la clase que es buscar una manera vocal y corporal de llevar un ejercicio a otro y a otro, hilarlo de tal manera que parezca una obra y la gente cuando viene a ver la clase es como si vinieran a ver un espectáculo. Y eso está pasando ahora. De una cosa vamos pasando a otra de una forma tan fluida, orgánica, con intenciones y coherente...y todo el tiempo el cuerpo está trabajando sin darle pausas, ni descanso. Y es muy bonito de ver la clase así ahora, estoy disfrutando mucho...cuando termina un ejercicio que, ¡no termina en realidad! El ejercicio sigue viviendo y de ahí pasamos al siguiente... porque a veces yo decía pero ¿Qué pasa? ¿Por qué dejáis caer el cuerpo todo al suelo? Termina un ejercicio y ya está, pues no. Y ahora no pasa eso, el cuerpo está todo el tiempo en escucha y en alerta.

**CA: También consideras importante potenciar en el trabajo de clase la imaginación ¿verdad?**

AT: Intento marcar los ejercicios transportando al alumno por paisajes que puedan recorrer geografías de fábula, caminos con diferentes relieves, proponiendo texturas...y

sobre todo el tacto, suave, áspero, lo que pica...tocar cosas por eso tengo en clase y en casa también, rocas y piedras y más cosas... para apreciar con el tacto, terciopelo, texturas de distintos materiales ¿no?

**CA: Permitiéndoles desarrollar el trabajo con los cinco sentidos**

AT: Totalmente.

**CA: Hoy lo dejamos aquí Arnold.**

AT: Perfecto.

#### **Entrevista nº 4: Arnold Taraborrelli (AT)**

**Entrevistadora: Carmen Arribas (CA)**

#### **Recorrido dancístico: de Bailarín a Coreógrafo I**

**CA: Contemplas la vida y consideras que gran parte de lo que hay en ella es movimiento, esta observación ha sido y es fuente de inspiración para ti. Tu faceta como bailarín surge desde muy joven al igual que tu interés hacia la pintura, son disciplinas que te han acompañado paralelamente pero ¿Cuándo sientes que eres bailarín, cómo surge la idea de dedicarte a ello plenamente?**

AT: Bueno, son dos artes que siempre han estado juntas...y estoy recordando que cuando yo estuve estudiando pintura y todo esto, tuve la oportunidad de trabajar como bailarín con una compañía de danza junto a Elfrida Mahler y ella era bailarina de contemporáneo y con un entrenamiento muy fuerte. Era socialista y recuerdo trabajar con ella en piezas que trataban temas sociales, la bomba atómica...y ese tipo de coreografías que reivindicaban, denunciaban o exponían temas sociales importantes. Eras coreografías con tintes expresionistas y basados en movimientos cotidianos y esto es algo que me influye todavía en mi manera de pensar en los montajes.

Yo bailaba con ella y no sé cómo también me encuentro trabajando como bailarín en una ópera de Puccini, ¡ay, no lo recuerdo bien!...era una obra sobre pescadores. Yo creo esto era antes de la Universidad.

Es difícil medir como surge todo esto porque también recuerdo en esa época que conocí a un señor que bailaba con los ballets rusos de Montecarlo y claro para mí, tan joven, eso era muy atractivo y me sentía atraído por el movimiento del baile.

**CA: ¿Qué te acontece para ser bailarín en esa época?**

AT: Yo creo que llego a ser bailarín influido por la teatralidad y el glamour porque también estudiaba con una persona muy importante que era Thomas Cannon. Él hacía unos shows para navidades en las tiendas grandes que había en Philadelphia llamadas "John Wanamaken", eran shows muy elegantes y yo trabajaba como bailarín en esos shows. El venía de una compañía muy famosa que era "LITTLEFIELDEN" y él era el primer bailarín con esa compañía. Hoy en día esa tienda no existen eran como "El corte Inglés" de aquí, muy grande y muy elegante y tenía un órgano muy especial, todavía ese órgano existe y el sitio también pero no sé qué es. Y lo sé porque cada navidad va la gente a escuchar ese órgano. Eran "Christmas shows".

**CA: Ok. ¿Estas recordando algo importante?**

AT: Si. Había otro señor...que no recuerdo muy bien y que trabajaba en una escuela de baile en el barrio... y yo iba con esa chica por fin a bailar y a recibir clases, a escondidas, sin saberlo en un principio mis padres, luego ya más tarde mi madre me dijo que sí podía estudiar baile. No recuerdo su nombre, lo siento.

Otra cosa que no hemos hablado es que trabajé muchísimo para la ópera como figurante y así es como yo he visto las óperas del Metropolitan en Nueva York y conocí a gente muy famosa. Me daban cinco dólares y sin ensayar ni nada yo iba me ponían un vestuario, me daban una espada en el brazo y para escena, ya está.

Y en la escala de Philadelphia con Thomas Cannon que estrenó la ópera Carmen pues trabajé también ahí con él pero ya como bailarín no como figurante. ¡Oh, dios mío qué años! Recuerdo muchos años haciendo esto y con un grupo de chicos que íbamos ahí siempre para trabajar y ver las óperas y para estar en ese ambiente, claro. ¡Y aprendí muchísimo! Y también me encantaba la idea de entrar por la puerta de artistas y salir, esas cosas que sólo un artista entiende. Una cursilada pero muy importante.

**CA: Ya como bailarín seguías recibiendo clases con maestros del movimiento. ¿Qué tipo de entrenamiento hacías?**

AT: Hay algunos aspectos que recogí y a día de hoy utilizo o he modificado y otros que no. Recibía clases de clásico porque era la base de todo con Lensky y Tomas Cannon y luego recibía clase de danza moderna era una técnica totalmente más libre y abierta. Y recuerdo que había muchos chistes con respecto a estas dos maneras de hacer, los pies para fuera los pies para dentro...

Pero creo que yo sentí sin embargo muy temprano que yo no era tanto un “performer” porque técnicamente había cosas que no podía hacer por la construcción de mi cuerpo físico. Mi interés fue, muy pronto, la creación de hacer coreografías y la enseñanza más que de satisfacer la necesidad de bailar yo mismo ¿no? Realmente no sé cuándo empecé todo esto pero...

**CA: Alguien apunta: “Si un bailarín si coreografía lo hace porque para él, este arte mudo es más elocuente que cualquier otro”. En ocasiones sólo a través del baile y el movimiento podemos comunicar lo que de otra manera no sabemos o podemos. ¿Qué significado tenía para ti bailar?**

AT: Había algo emocional claro y te sientes en comunicación con el público porque estás diciendo algo con tu cuerpo y esa satisfacción es muy agradable. Sacas hasta un cierto placer podríamos decir hasta sexual en ese tipo de comunicación. Es una liberación, es terapéutico, sin duda.

**CA: ¿Tienes alguna predilección por algún tipo de danza?**

AT: Todo tipo de danzas son ricas en sí mismas, la danza clásica es pura técnica, los movimientos hindúes son muy sugerentes, los ritmos afroamericanos...pero yo recuerdo de sentir mucho placer los años en los que estaba trabajando con una pareja en televisión y montaba bailes cada semana para contar pequeñas historias. Esa comunicación de la chica bailando con otra persona es muy agradable. Y a lo mejor, eso daba mucha comida a mi parte masculina ¿no? De saber manejar a una chica físicamente, bailando con ella, levantándola, girando...y expresando el amor por el baile. Era un trabajo intensísimo, muy duro pero todavía me sirve hoy, el hecho de montar con los alumnos cada mes una

coreografía para que tengan experiencias teatrales nuevas. Son historietas, experiencias teatrales donde prima la emoción, el sentimiento, situaciones de la vida cotidiana... y por ejemplo hoy en día estoy inventando cosas verbales para que ellos no olviden que tienen boca y voz y hay que hablar porque son actores. Entonces el otro día comencé la clase con un trabalenguas y está creciendo de una manera tan bella... ha empezado con “pepe, pepe, pepe, pepe - pepa, pepa, pepa, pepa; pepe, pepe - pepa, pepa – pepe, pepe – pepa, pepa; pepe – pepa, pepe – pepa, pepe, pepa – pepe, pepa / que sí que sí - que no que no, que sí que sí - que no que no, que sí que no, que sí que no, que sí que no, que sí que no, ¿Quién yo? ¡No tú! ¡Ah, ah, Oh, oh, toma, toma, toma, ya! Todo ese tipo de cosas... y hacemos el bosque de una noche del sueño de verano y luego tengo que explicarles que cada sonido tiene dos ojos y hay que creer en todo este ambiente por su manera de hacerlo y lo hacen muy bien, tengo que decirlo que lo hacen muy bien. Luego les digo ahora como el bosque está ya podemos empezar a dar la clase y trabajamos en el bosque., ya está.

**CA: ¿Prima mucho la imaginación?**

AT: Mucho. ¡Por eso se van tan contentos! y cuando salen de clase han tenido una experiencia, una catarsis emocional que ellos tienen que aprender como cuando están en el teatro y son ellos como brujos quienes les provocan eso al público, para eso son actores.

**CA: ¿Que puedes decirme de las danzas que te son sugerentes y que incluyes algo de ellas en tus composiciones?**

AT: Bueno, las danzas indias me gustan mucho, mucho. Y también mucho el baile flamenco que viene de ahí directamente, India, África y Andalucía. También los movimientos del teatro del No de Japón, que son más sencillos que los de kabuki aunque estos también son interesantes por su teatralidad. Son experiencias...

**CA: ¿Recuerdas cómo fue tu primera experiencia delante de un público?**

AT: Sí, sí, porque fue un baile que me montó el profesor de la escuela a la que iba esta amiga, esa chica con la que bailaba en el sótano y que tenía que hacer el final de curso de esta escuela de danza entonces el profesor montó un baile para que lo hiciera con una chica “Stormy weather” de Lena Horne, y claro yo éramos unos chicos bastante sexis para nuestra edad. Entonces esto sucede cuando mi madre decide que yo puedo ir a aprender a bailar y fue un éxito, los aplausos interminables... y todo el mundo y la familia ya decía ¡ay, qué bien, que bien! Y en ese momento todos cambiaron su manera de pensar hacia mí ¡fíjate cómo son! Y lo recuerdo con una satisfacción y una rebeldía de decir pues ¡toma ya, que sepáis que me gusta bailar!

**CA. ¿Qué supone para ti estar en un escenario?**

AT: Cerca de un éxtasis...ja, ja. Bueno, tiene que ver con una emoción muy física, de comunicación, de participación, con gran adrenalina en el cuerpo y entonces claro, algo pasa físicamente, terminas agotado pero con una satisfacción física y emocional enorme en lo que has hecho.

También cuando estás ensayando o montando alguna cosa tienes esta agitación, disfrutas de este goce pero de repente cuando llega el estreno, ellos están en el escenario y tú estás fuera... y ahí hay un bajón enorme, personalmente, pero bueno siempre hay otra cosa que comenzar de nuevo y ya está. También esa noche es para ellos no para ti, puede entrar una cierta soledad ahí, un momento de gran soledad...

**CA: ¿Consideras el escenario un lugar sagrado? ¿Un espacio donde todo lo que sucede es irreplicable?**

AT: Sí, yo intento utilizar eso en mi clase y mucha gente lo entiende, no todo el mundo pero sí. Mi estudio es un teatro no simplemente un lugar para dar clase y cuando entras tienes que cambiar tu vestuario, como los personajes, para participar. Hay mucha gente que simplemente se cambia los zapatos y entran ahí, ¿esto para mí es un insulto? ¡Y para la profesión y para los compañeros y el espacio! Pero hay gente así... y yo les digo, ¡a la profesión no le haces falta! Cuidado con esto, tienes que tomar la responsabilidad que es enorme, de ser artista. Y tú tienes que poner la importancia de que es importante porque si no dejará de ser importante. Uno es responsable de poner la importancia a lo que hace. Luego hay gente con un mundo muy especial que no le pone nada de importancia a lo que hacen y yo les digo ¡tienes que darle más importancia, esto es muy especial, lo que haces, sino la gente no lo va a tomar en serio!

**CA: Bueno, son aprendizajes que uno va adquiriendo ¿no?**

AT: Sí pero ¡todo es importante o no es importante! Y todo será importante si lo haces importante. Y todo poniéndole una responsabilidad enorme pero bueno, las cosas no vienen gratis. Hay que trabajar y disciplina que es una palabra preciosa y a la gente quiere escapar de esto y sí se podrá hacer pero no va a salir bien, se cae.

**CA: ¿Consideras la disciplina un ingrediente fundamental para el actor?**

AT: Sí, y es un placer ser honesto con tu trabajo, eso va unido con la disciplina ¿no?

**CA: ¿Qué pasó? Te quedaste pensativo...**

AT: Estaba pensando que cuando hables con la Tyler School diles que para mí, esos cuatro años para mí fueron los más importantes de mi vida, que todavía estoy utilizando cosas que me enseñaron y que aprendí allí. Y esos nombres como Harper Brown y Rudy Staffel, mi profesor de cerámica me acompañan siempre.

**CA: He sabido y no lo hemos comentado aún que en la Universidad tú participabas en la redacción de una revista “Gargoyles”**

AT: Sí y siempre he pensado en escribirles porque ahora me mandan una revista tres veces al año que es la revista de alumnos antiguos la llaman y hay una sección donde tú puedes escribir noticias tuyas y entonces, a lo mejor un día, voy a escribir lo que estoy haciendo y dar las gracias a la Tyler School of Arts por lo que han hecho, yo soy un hecho de ellos.

También recuerdo a una pareja que daba clases ahí en la Tyler y fueron muy importantes. Tenían una compañía de danza e hicimos muchas composiciones y cosas hasta tal punto que Boris Blai nos decía, ¡esto no es una escuela de baile! ja, ja, y claro a veces en vez de estar pintando estábamos por ahí bailando.

**CA: ¿Podemos afirmar que ya en la Universidad comienzas a realizar tus primeras composiciones coreográficas?**

AT: Sí porque ellos también daban mucha libertad para la creación y entonces yo empecé ya a diseñar coreografías ahí. Y recuerdo que además elegía músicas complicadísimas, ¡con unos compases que hoy sería incapaz de hacer aquello! ¡Coreografiaba con Bela Bartok! Pero claro, cuando uno es joven... porque ahora pienso ¡oh, Dios mío cómo podía pensar que yo podía hacer eso! La falta de experiencia también es muy bonita porque te atreves con todo y haces cosas sin pensar ¿no? Pero yo creo que está bien con eso también.

“*Dance first and think later*” es una frase que tengo en el estudio para cuando los alumnos me preguntan que no saben si hacer esto o lo otro, que le han propuesto tal cosa... y yo creo que también hice eso en ese tiempo, bailar primero y luego pensar.

**CA: ¿Qué coreógrafos fueron influyentes en tus inicios como coreógrafo?**

AT: Bueno, estás influido por muchas cosas ¿no?, Marta Graham por ejemplo y luego sobre todo por la televisión porque existía una pareja “Bamby Lynn and Rod Alexandre” que hacían coreografías de contar historias y yo les veía porque me encantaba, ellos me influyeron mucho o por ejemplo fue muy excitante cuando vi las creaciones de Jerome Robbins que fue quien hizo *West Side History*. Fui a ver *Fancy Free* y me encantaron las historias de esos tres marineros... y el otro ballet era *Billy de kid* con coreografías de Eugene Loring. Y luego los clásicos del American Ballet, las coreografías de Agnes de Mille y su *Oklahoma*.

Son los años 40 cuando me está pasando todo esto y recuerdo que por esa época también bailaba en la calle con performances con motivo del fin de la guerra. Y claro en Philadelphia la guerra fue muy importante porque había muchos marineros, hay muchos ríos por allí, mucha agua... y había muchos campamentos cerca de nuestra casa en el sur y recuerdo que cuando se murió Roosevelt yo decía ¡ay, y que va a pasar! Porque era el único presidente que yo conocí, decía ¡el mundo se va a terminar, se ha muerto Roosevelt! Ja, ja. Y recuerdo haber tenido en los campamentos afuera, cerca de casa, “Victory Gardens” (jardines de la victoria) donde crecían lechugas, verduras, zanahorias... y cada una con su trocito de tierra. Recuerdo por ejemplo cuando no había mantequilla y salió la margarina, que era una bolsa de plástico con una cosa blanca dentro y con una píldora amarilla, si rompías la píldora tenías que hacerle masajes para que se pusiera de color amarilla, así parecía que era mantequilla.

Recuerdo las banderitas de estrellas que significaban que su hijo estaba en la guerra y de vez en cuando salía la estrella de plata que significaba que se había muerto, sucedía en mi barrio. Era impactante lo que estaba pasando... Y recuerdo cuando mi tía Ana se casó

con su marido y éste inmediatamente tuvo que marchar a la guerra, ¡horrible! ...Pero esto también forma parte de mi vida.

**CA: Poco después hacia los años 50 comienza la guerra de Corea, ¿cómo vives ese acontecimiento?**

Cuando estuve en la Universidad empezó la guerra de Corea y yo estaba citado por el ejército para ir ahí. Entonces llevé los papeles y tuve que hacer el examen ¡todo el mundo desnudo ahí con ese papelito...! y ahora ya no es un secreto pero en esa época era muy duro, muy duro, muy difícil... porque abajo en el papel había muchas preguntas ¡muchas preguntas! y entre ellas un apartado en el que contemplaba si tenías tendencias homosexuales, entonces yo me digo ¿Arnold qué hago? ¿Pongo lo que soy o no lo pongo? Si no lo pongo ¡puff, a la guerra! y si lo pongo se va a enterar todo el mundo en el barrio, la familia y todo eso...y es que era muy difícil en esa época...y me digo ¡Arnold, lo siento, lo pongo!

**CA: ¡Qué valiente Arnold!**

AT: Sí. Y hubo más, porque cuando llegamos al despacho del psiquiatra, estaba cerrado porque estaba comiendo y me dijeron entra por esa puerta y yo dije ¡No! Y me dijeron ¡Siéntate ahí! Y me senté ahí hasta que vino ese señor para preguntarme ¡unas preguntas! ¡Absolutamente tonterías! Porque me hacía andar no sé por qué y me preguntaba ¿no tienes amigas, amigas? Y yo decía ¡pues sí pero lo sabe todo el mundo! ¡Lo saben! Y lo dije así porque ya estaba en la Universidad y estaba bastante libre. Y estaba trabajando en la Opera también por esa época.

Y entonces me puso “four F” cuatro FFFF ¡que es una vergüenza en un sentido! Y llego a mi casa y recuerdo que mi madre estaba planchando y le digo ¡Madre soy four F, que no tengo que ir a la guerra porque soy “representativo”, me inventé una frase, ja, ja! Y mi madre dijo, ¡no te preocupes, olvidémonos de todo el mundo porque tienes una beca para terminar la Universidad! ¡Que era cierto! Pero fue tremendo...un día muy problemático, vamos. Fíjate, voy a Corea y me matan seguro, no sé, no sé qué podía pasar...no sabemos.

**CA: Volvemos a retomar un poco atrás. En tus clases hay un ingrediente clave que es el ritmo. Por tu amplia curiosidad hacia otras culturas y sus músicas lo vas enriqueciendo y te vas nutriendo de nuevos compases y formas de hacer.**

AT: El ritmo viene de mucho antes, esas visitas al club de hijos de Italia porque ellos cantaban muchísimo y mi tía Ana que siempre cantaba canciones en italiano, que era una música distinta con un lenguaje diferente, era en italiano y era otro ritmo del inglés. Era una gran influencia y luego todo lo que hemos comentado de los ritmos afro-americanos, el góspel también. Y el hecho de vivir en Puerto Rico porque cuando llegué, el primer día me llevaba en un coche una chica que era de Nueva York y me llevaba a los barrios de los negros y claro oía música saliendo de las casas, era impresionante.



**CA: Cuando compones una coreografía ¿tienes unas bases fijas, cómo comienzas a diseñarlas?**

AT: Yo creo que hay muchas cosas fijas ahí pero están ahí para romper, eso es muy importante. Depende, no sé cómo viene todo esto...tienes que saber lo que quieres decir, eso es lo primero y claro como muchos de los trabajos de los coreógrafos son encargos o por ejemplo cuando trabajas dentro de una Opera pues tienes que estar en consonancia con el director, y tienes que hacer lo que él pide y lo que pide la música que ya es algo escrito y la idea también está ahí en el libreto. Y la otra manera es que tú empiezas con una idea, puede ser personal de algo que quieres decir y después buscas la música o la escribes o lo haces sin música o se da al revés...todo depende de lo que quieras hacer y decir. Lo importante es que tienes que tener algo para decir, reflejar algo sobre la condición del ser humano ¿no?

**CA: José Limón en muchos de sus escritos describe como él compone una coreografía: “Mi primer requisito es una idea, no puedo trabajar con abstracciones ni con aquello a lo que llaman danza absoluta, trabajo a partir de emociones, de la experiencia humana, ya sean mías o de aquellas que he leído o escuchado, definitivamente debe de haber un motivo o tema profundamente sentido, vivo con la idea un tiempo, pienso en ella, me obsesiona, me posé. Experimento todo tipo de movimientos y gestos que surgen espontáneamente o los imagino cuando estoy solo y nadie me ve o los imagino esperando el metro o en un cuarto a solas”**

**¿Cómo van surgiendo tus composiciones, sigues un orden, tomas notas, improvisas, meditas sobre una idea y como abordarla...?**

AT: Va cambiando...hay trabajos que haces para televisión, otros para una obra concreta, hay trabajos personales...entonces...por ejemplo si hablaos de los trabajos personales, en un principio no hay nada pero mirando al espejo o pensando en el lienzo en blanco y vacío, tú haces una línea o un movimiento y esta te lleva a otro movimiento. Muchas veces estoy trabajando con gente y vengo de ellos, por ejemplo, veo a alguien rascándose la cabeza y eso me puede provocar un movimiento nuevo...pero vuelvo otra vez a decir que primero tienes que saber qué quieres decir, ¿por qué vas a hacer esto? ¿Para qué sirve lo que estás haciendo?

**CA; ¿En ocasiones partes por definir una atmósfera concreta?**

AT: Sí. O parto de una música, a veces escucho una pieza y la historia viene de ahí. Por ejemplo la música que estoy utilizando para una coreografía con ambiente de Chejov es una música que yo escuché haciendo footing en Hyde Park de Londres y menos mal que el locutor al final dijo quién era el compositor porque fui inmediatamente a comprar la música. Y me decía ¡un día quiero hacer algo con esta música! Y luego aquí en Madrid comienzo a trabajar y salió esta idea sobre Chejov. Así que es...tienes que estar con la linterna siempre estirada para que recibas cosas...

**CA: Como algunos otros coreógrafos ¿Tú también acostumbras a componer partituras de movimiento? ¿Palabras que unidas e hiladas van creando a su vez frases de movimiento?**

AT: Sí. Cada proceso es diferente. Y siempre que empiezas hay una idea que empuja a otra idea y así sucesivamente y de repente ya has terminado. También debes saber cuándo tienes que terminar pero...cada trabajo lo abor das de manera distinta. Ahora, en estos años, coreografío para que los alumnos tengan experiencias teatrales por si les sirve para sus futuros trabajos como actores, entonces no estoy montando ahora coreografías en las que pienso que tienen que vivir para siempre o con la intención de que sean obras de arte, ¡no! ¡Son ejercicios! Por eso estoy trabajando en la enseñanza, es mi obligación! Y tengo que montar varias cosas para que ellos puedan tener varias experiencias y mientras tanto yo lo estoy pasando bien porque creativamente estoy dando satisfacción a esa enfermedad que tengo que es de ser creativo.

**CA: ¿Frecuentas tomar notas en tus procesos de montaje?**

AT: Sí muchas veces. Algunas notas tengo por ahí, tengo que buscar. Y tengo algún cuaderno con los pasos y cuando hice *Selene*, ¡que era música imposible! Y tengo páginas y páginas de la música y ¡oh, qué barbaridad!

**CA: En tus composiciones ¿dejas que aflore tus influencias y gustos pictóricos, te inspiras en determinados cuadros a la hora de crear?**

AT: Sí y eso pasa porque cuando voy a los museos veo los cuadros como obras de teatro también. Recuerdo cuando estaba montando la obra *Preludios para una fuga* había una escena donde había un movimiento de baile sobre la tristeza del hijo...no recuerdo exactamente el problema o situación dramática pero yo usaba los movimientos de Weyden de *El descendimiento* con ese brazo de la madre...por que servía en ese momento y en honor del cuadro vamos inspirarnos en él y mandé a los artistas a que lo vieran en el museo para que captasen exactamente la idea.

Ese cuadro es importantísimo para mí y luego a ese cuadro lo acompaña la música de Pergolese, *Stabat mater*, sin duda, ¡es de una belleza! Y lo veo el grito de una madre por su hijo ¿no? Tanto la música como el cuadro son bellísimos por sí mismos. Y este cuadro me ha ayudado a inspirarme en muchos otros aspectos, el arte tiene mucha influencia.

**CA: En los montajes teatrales el iluminador en ocasiones llega a ser como un pintor. Utiliza los colores con un fin, crea claros oscuros, potencia personajes, situaciones, climas...**

AT: No he tenido mucha posibilidad de trabajar en iluminación porque no había dinero, lo he hecho y he colaborado aunque más tarde cuando estaba componiendo para opera pues ahí si podía observar cómo la luz es una herramienta que en ocasiones es muy importante y delimita y crea atmósferas y da color potenciando lo que está pasando ¿no?

Yo hablo mucho de iluminación en mis clases porque pienso que lo que también tiene que iluminar la escena es el actor y por eso trabajamos con esa idea de luces en la palabra, el sonido y el movimiento del cuerpo, hacemos claroscuros... Y luego hoy en día hay tantas invenciones, tantas técnicas que la gente lo está utilizando tan creativamente como por ejemplo las sombras chicas que es espectacular. Técnicamente con las nuevas tecnologías hay que entenderlas y conocerlas, yo no entiendo aún mucho de esto porque cuando yo nací la televisión casi no existía, y esas cosas que de repente pulsas un botón y haces un video... ¡es que es increíble! Pero hay que aprender a utilizarlo porque está estropeando otro aspecto de la vida también, porque hoy en día la gente no mira a otros en la calle, todo el mundo está mirando la pantalla, de su móvil de su...y eso es terrible, emocionalmente, físicamente, mentalmente... ¡muy mal! Hay un individualismo generalizado y a veces hasta ¡se chocan hasta contigo y se enfadan! Y yo digo ¡pero cómo no vas a chocar si no estás mirando por dónde andas!

**CA: ¿Cómo ha sido creativamente tu colaboración con otros artistas a la hora de abordar un trabajo conjunto?**

AT: Bueno, no siempre llevas a cabo un trabajo conjunto y eso no debería ser así pero no siempre es así. Por ejemplo es evidente cuando trabajas en la Opera, porque allí, tú tienes que colaborar con el de vestuario, escenografía, con el director...y entre todos ver lo que estamos haciendo para que la propuesta sea coherente, claro.

Merce Cunningham por ejemplo vivió una época muy creativa y junto con John Cage, Jasper Johns y Rauschenberg llevaron unos procesos de creación extraordinarios, de arte muy comprometido e innovador. Pero qué pena que muerto Merce ya no sigue nadie con esas ideas, realizando proyectos similares...aunque la compañía sí sigue bailando. Como también lo hace la compañía de Paul Taylor que hace poco vi que tenía funciones en Nueva York. Y Mercé cuando ya estaba tan mal, en silla de ruedas seguía coreografiando a través de su ordenador utilizando toda esta tecnología nueva, es increíble.

**CA: Tú también llegaste de Nueva York a Puerto Rico innovando, con una manera muy particular, novedosa y personal de trabajar y te encuentras con unos bailarines “fieles” al clásico. ¿Cómo rompes con ello e introduces tus propuestas?**

AT: Claro pero yo estaba haciendo televisión que era más comercial porque para eso la gente está pagando pero Puerto Rico fue una oportunidad más para hacer algo novedoso, a un nivel más serio menos comercial, para abrirme otras puertas a mí mismo, creativamente estaban abiertos a lo que les fuese proponiendo y era un ballet de gente joven... De espejo, los Festivales de Casals, fue muy importante...

**CA: Cuando llegas a España ¿Qué te encuentras? ¿Qué tipo de entrenamiento corporal se estaba haciendo?**

AT: No había nada. Y al tener la invitación de dar clases con Karen Taft y luego el gran contacto con Miguel, yo me decía ¡mira, he encontrado un lugar donde ellos me hacen

falta a mí y luego yo a ellos, ya está! Fue coger esa experiencia porque la tenía enfrente entonces yo nací para venir aquí y hacer esto ja, ja.

También era una época donde la gente estaba muy oscura, todo el peso de la Iglesia... recuerdo algo que fue impactante porque en una de mis primeras clases hubo un momento en que les pedí a los bailarines trabajar con el suelo y ¡se reían!, ¿cómo vamos a dar una clase de baile en el suelo? Decían. Y yo les dije ¿pero desde cuando no se han puesto de rodillas en el suelo, desde la primera comunión? Ja, ja...una falta de respeto con el suelo...claro, aquí todo el mundo tiraba las gambas al suelo... y hasta que comprendí que ¡tenías que entrar a un bar dependiendo de lo sucio que estuviera! ¡Oh...! Yo hoy todavía tengo ejercicios con el suelo para comunicar con él ¡es un instrumento! Aquí el suelo era un lugar donde se tiran las cosas.

**CA: Por parte de los alumnos tendrías respuestas de todo tipo...**

AT: Sí claro y algunos que se fueron pues por ahí estarán pero era la minoría. Muchos me han dicho que les abrí las puertas a otras nuevas maneras de pensar. Como mis clases tratan de la vida, no sé. Hoy por ejemplo me levanto y al mirar mi teléfono me encuentro este mensaje de un alumno, ¡Oh, pero qué manera de comenzar el día! ¡Viva la vida! ¡Pues algo estoy haciendo bien! Y que no lo pienso, lo pienso cuando veo este tipo de cosas, piropos que me llegan constantemente de gente...y el otro día otro mensaje de otra chica...pero siempre hay cosas así saliendo por el teléfono...y digo ¡qué bien que se molestan en hacerlo! Es muy bonito, muy bonito...

**CA: Se nos pasó el tiempo Arnold**

AT: Sí, y ahora te vas tú y me dejas aquí como una mancha de grasa en el sofá...ja, ja...porque es mucho el recordar todo esto...y muchas preguntas que responder...ah, pero ¡estoy encantado!

## **Entrevista nº 5: Arnold Taraborrelli (AT)**

**Entrevistadora: Carmen Arribas (CA)**

### **Recorrido dancístico: de Bailarín a Coreógrafo II**

**CA: ¿Cuáles son tus propuestas de movimiento a tu llegada?**

AT: Bueno, unos movimientos más libres y amplios, la utilización del suelo que comentamos antes, pero yo creo que intentaba llevarles la vida cotidiana al baile. Por ejemplo, recuerdo que en *Suite de juventud* en Puerto Rico yo utilicé una costumbre que aprendí allí y que usaban los sábados por la tarde, se hacía en la plaza y se llamaba el paseo. Pues bien, los chicos andaban en una dirección en círculo y las chicas andaban en otra dirección y era como una manera de ligar, pues yo utilicé para esa coreografía esta idea y estaba entonces utilizando una costumbre cotidiana llevándolo al servicio de la creatividad y de la danza. Este aspecto por ejemplo fue totalmente nuevo para ellos porque siempre habían seguido el guion de clásico que está bastante fijo ¿no?

Por esta época también estaba trabajando como bailarín con un grupo de revista que hacía jazz, chachachá, merengue...y este aspecto pues era parte de mi espíritu y que usaba después.

**CA: ¿Recuerdas algunos profesores relevantes que a tu llegada a España estuvieran ya trabajando el cuerpo para la escena?**

AT: Bueno no sé exactamente cuándo empezó Marta Shinca y Elvira Sanz pero yo creo que fue más tarde, y luego, cuando la escuela de arte dramático estaba ubicada en donde hoy tenemos el Teatro Real, entonces sí empezó este concepto de expresión corporal con Marta que creo que fue una de las pioneras en trabajar el movimiento para el teatro.

**CA: ¿Qué te sugiere la “expresión corporal” como método de trabajo para un actor?**

AT: Ay, fue una frase que se usó mucho, demasiado, y el concepto está muchas veces confuso. Yo creo que todos tenemos una expresión corporal, prefiero llamarlo lenguaje no verbal...y...me asusta un poco el concepto expresión corporal porque exactamente no sé cómo ni qué es exactamente. Pero el cuerpo es un órgano con movimiento y sonido...

**CA: Un alumno en una de tus clases una ocasión te escuchó decir que “cómo podían llamar al movimiento corporal expresión corporal si todos los movimientos expresan algo”**

AT: Pero claro, hay que estar consciente de ello, y trabajar esa expresividad...hay gente que no sabe cómo está utilizando su cuerpo y son totalmente torpes con él, yo he tenido alumnos que pienso que no deberán estar ahí porque no van a ser actores nunca ¡vamos! Están perdiendo su tiempo, no puedo decirlo así pero vamos es así. Me alucina como han podido vivir en esas condiciones sin chocar con una farola o algo así, andando por la calle o como hacen el amor... ¡ay, no sé! Ja, ja...

**CA: Y ¿cómo era el desarrollo de las clases de Karen Taft?**

AT: Eran clases que a nivel técnico resultaban muy duras y aunque yo venía de esa disciplina de tomar clases todos los días puesto que estaba dedicado a la danza, pues busqué esta escuela para tomar mis clases diarias. Su técnica era un poco distinta a Lensky porque ella viene de la escuela danesa, que aunque es más o menos lo mismo hay aspectos distintos ¿no? Recuerdo que eran clases muy fuertes y sanas, hacía un trabajo muy honesto y con mucha disciplina. ¡Muy bien, sí!

**CA: ¿Cómo puedes definir la esencia de su trabajo?**

AT: Estaba muy presente ese toque de la escuela danesa, de Augusto Bournonville. Ahora no puedo decirte si hacía tal paso de una manera u otra, mejor o peor que otros profesores, sino que sus clases eran técnicamente difíciles y correctas, con movimientos fluidos y con una gran armonía entre el cuerpo y la música, diferentes a las que pudieran ser del método ruso, americano o francés. Y como ella era una profesora de clásico no podía cambiar mucho en la ejecución de ciertos ejercicios porque ella no era de contemporáneo por ejemplo.

**CA: ¿Ella también utilizaba al final de sus clases un tiempo para coreografías como haces tú?**

AT: Ella hacía lo que se llama combinaciones, combinaciones de pasos, tienes la barra que es obligatorio hacer, luego diagonales, saltos... y luego ya hacía una combinación en serie para poner el vocabulario en frases de movimiento. Y no había un intento de montar bailes, ni de contar historias, ni nada, estaba ahí para aprender a subir la pierna lo más alto posible y saltar lo más alto posible, ja, ja...

**CA: Comentabas el otro día que tu propuesta en “Danza Urbanas” fue tan arriesgada como lo que posteriormente comenzó a hacer Pina Bausch.**

AT: Sí, ella vino más tarde. Y a veces yo hablaba de ella porque cuando venía aquí yo iba a verla y decía que lo que estaba haciendo lo habíamos hecho nosotros ya, no exactamente igual ¿no? pero en algún sentido sí. Y por ejemplo en Danzas Urbanas que eran todo movimientos totalmente cogidos de la calle... recuerdo que había una escena y estaban los chicos vestidos con un mono azul y una barra de pan porque esto también me recordaba a los obreros que iban siempre con un abarro de pan o el bocadillo... eran cosas que yo veía en la calle y que utilizábamos, ¡el amor y la belleza de la clase obrera! Y fue una celebración en su honor y de ahí puedes llamarlo como quieras... Alguna gente me preguntaba, y yo no soy político, que ¿cómo iba a hacer bailes políticos! y me decían ¿qué quieres decir con esto? Claro era cuando vino la censura y yo no entendía nada. La gente estaba acostumbrada a ver el mismo tipo de bailes y danzas y sí, me preguntaban ¿pero qué quieres decir con todo esto? Yo claro no decía la verdad porque podía tener un toque comunista así que respondía “la falta de comunicación entre los seres humanos”. Me dejaron hacerlo y es curioso porque estrenamos en la misma semana en la que se estaba muriendo Franco.

**CA: ¿Podemos hablar de una estética concreta en tus creaciones?**

AT: Bueno, la estética va cambiando pero yo creo que todo tiene que ver con la condición del ser humano, el amor entre los seres humanos, los problemas que existen en el ser humano...y contar historias sobre este tema...casi nunca he hecho bailes sin este toque ¿no? .Yo no hago bailes por bailar, para enseñar técnicamente cosas, que técnicamente los alumnos sean virtuosos, eso no me interesa... por eso me gusta trabajar con gente que no tiene tanto training porque el cuerpo ya es algo distinto, los cuerpos de los bailarines están totalmente cambiados, entonces yo prefiero el cuerpo más real, más humano...y en este sentido hay algo claro relacionado con Pina Bausch aunque yo lo estaba haciendo antes, ja, ja... Es una pena pero se murió...de fumar tanto...

**CA: Y ahora ¿qué es lo que conduce tu trabajo creativo?**

AT: Las necesidades de mis alumnos. A veces tengo que montar alguna cosa concreta porque yo creo que les hace falta y otras veces otras y esto sucede para contribuir a su preparación, para lo posible que puedan hacer luego en escena o trabajando fuera, entonces monto experiencias teatrales.

Por ejemplo ahora estamos trabajando una coreografía que está tocando los ambientes de las obras de Chejov, no es una obra de Chejov pero sí refleja los problemas que existen en sus obras ¡Y los ambientes de Chejov! los bosques, los árboles, los abedules, las hojas blancas que reflejan esa luz...y es para que los alumnos cuando van a hacer por ejemplo *Tío Vania* puedan recordar todas esas experiencias y llevar algo más a su trabajo, su manera de andar, su manera de sentar, su manera de entrar y cerrar la puerta, ¡no van a bailar! pero sí, están bailando sin bailar en algún sentido.

A veces no sé cómo decirlo, vine una sensación como de que Arnold quiere hacer algo, en celebración de la vida entonces este mes también estamos montando una canción que ¡me encanta! ¡Es absolutamente precioso! Y es una canción de Louis Amstrong *What a wonderful Word* y estamos celebrando lo maravilloso de la vida porque lo es, con la gran cantidad de problemas que hay hoy en día, esta crisis, las guerra y el problema de Grecia...es muy triste pero hay que seguir adelante. Y aquí en España también lo estoy notando porque el Ministerio de Cultura ¡casi ya no existe! Y la gente comienza a hacer cosas propias y eso está muy bien, esta Semana Santa tengo que ir a ver cuatro o cinco grupos de teatro y eso está realmente bien.

**CA: En el Laboratorio de William Layton para el que tantos años has trabajado ¿Ha sido similar tu trabajo al del estudio?**

AT: Sí. Anteriormente era distinto porque en el Laboratorio yo trabajaba con textos pero hace tiempo que ya no lo hago porque no quiero meterme en el terreno de los profesores de interpretación. Y hay aspectos en los que no estoy totalmente de acuerdo... pero...no es mi campo, entonces no me meto ahí.

**CA: Pero imagino que en cierta manera has estado en conexión con otros profesores para abordar la formación de los alumnos y futuros actores con éxito.**

AT: Ahora no. ¡Es terrible! Está naufragando...y bueno, con algún profesor claro que hablamos de este tema, nos lleva horas y horas pero... ¡ay, no quiero hablar de esto, me enfada! Los inicios del Laboratorio con todo lo que ello conllevaba, me atrevo a decir que ya no existe. El señor Layton seguro está dando vueltas en la tumba...

**CA: Pasando a otra cosa, la música y el ritmo son claves en tus clases. Hay personas que afirman, “la música es ritmo y el ritmo es movimiento, la música es un acto de generosidad” ¿Qué importancia tiene para ti la música?**

AT: La música es movimiento, es matemática, arquitectura...la música tiene forma y forma tiene música por eso de vez en cuando digo ¡hay que escuchar los cuadros! por ejemplo cuando vas a un museo, no solamente mirar, también la música es literaria ¿no? La música para mí es muy importante, primero porque la llevo dentro porque tengo un corazón que hace pum, pum - pum, pum y si le escuchas observas como cambia de ritmo también pero luego el placer de escuchar a Samuel Barber *Adagio for strings* ¡es, es, es...alucinante donde lleva, si tú vas con la música te lleva a un viaje absolutamente precioso y luego, vuelves otra vez a tu sitio pero es una experiencia que es importantísima!

Luego la música de Louis Armstrong aun siendo diferente también te mueve, de otra manera a otros sitios y también es importante. Y desde luego, Bach, Mozart, Benjamín Bretten... ¡es que está tan lleno de cosas tan bellas! Y yo no entiendo a la gente que puede vivir sin escuchar música...todos los días...no lo entiendo. Y *La pasión según San Mateo* ¡oh, my goodness! Es importantísimo.

Y las marchas militares, fíjate que estimulantes son ¡se levanta un país entero! Y las canciones de cada país donde la gente se pone la mano en el pecho, tiene su teatralidad colectiva también, es una manera de unir gente.

**CA: La música es un lenguaje universal ¿no?**

AT: Claro, sí, sí.

**CA: Pina Bausch cuando necesitaba trabajar con una música o elegir la más adecuada para alguna composición, escuchaba cientos de composiciones hasta que elegía la que le llegaba al corazón. ¿Cómo seleccionas tú la música para las composiciones?**

AT: Sí, desde luego te tiene que tocar alguna fibra por dentro y tienes que estar siempre atento ¿no? Y en mi training para cuando estaba haciendo televisión tenía que tener un gran repertorio porque tenía que coreografiar cada semana. Bueno en Londres ya estaban seleccionadas por el director y yo tenía que adaptar el movimiento a esas músicas. También recuerdo en Puerto Rico que tenía que encerrarme en la tienda de discos y me pasaba horas escuchando y escuchando... hasta que encontraba cosas u oía algo que me gustaba o que era interesante para trabajar porque al día siguiente tenía que empezar con ello. Era un poco forzado pero eso también te ayuda a limpiar y poner las ideas lo más rápido posible. No creo que sea la ideal manera de trabajar pero comercialmente sí porque



el tiempo es dinero y el dinero es tiempo. Y los productores no te van a dejar meses para que tú selecciones las cosas, tienes que hacerlo ya, ya.

Y este entrenamiento todavía hoy me sirve, en las clases intento montar un baile con un ambiente distinto cada mes. Por ejemplo si hemos estado utilizando mucho el baile de pie en dos coreografías seguidas pues en la tercera intento que los alumnos utilicen el suelo porque tienen que aprender a bailar con él, a desarrollar diferentes maneras de caer y todo ese tipo de cosas, entonces, ya sé que tengo que buscar una música que me sirva para esto y ahí tengo una gran colección de discos bastante grande así que es cuestión de ir a por ellos y encontrar algo que me pueda servir para este “problema” que tengo que resolver y este “problema” es creativo ¿no? y me empuja a seguir funcionando creativamente, ya que todo está por hacer y por eso el trabajo es tan interesante...y como hay que hacerlo todos los días ...

**CA: Y al escuchar la música que seleccionas ¿Cómo te van surgiendo los pasos?**

AT: Oh, ja, ja...lo hago mucho esperando el autobús, en él estoy trabajando siempre, de vez en cuando hago unos movimientos un poco raros...ja, ja...pero muchas veces empiezo antes de llegar al estudio, ya estoy en marcha con miles de ideas ...

**CA: ¿También tienes que contar la música?**

AT: Sí, es como una guía claro. Y si voy a utilizar el suelo en la coreografía ¡tengo que escuchar la caída en la música, si no existe en la música yo no puedo montar una caída! Luego también son muy ricos los contrastes de música con el movimiento, la música puede subir y tu bajar o viceversa ¿no? Hay múltiples variaciones

**CA: Pero ¿Cómo diseñas o seleccionas los pasos más adecuados para tus músicas?**

AT: Tienes un lenguaje interior que has ido aprendiendo durante todos los años y que está ahí. Ahora estamos trabajando un ejercicio con determinados pasos y saltos en unos ritmos donde podemos llegar a hacer combinaciones ¡infinitas!, entonces, los pasos van surgiendo y va creciendo el trabajo, yo voy detrás de lo que va surgiendo y me divierto y mientras tanto, ellos están aprendiendo a cómo se salta entre otras cosas...

**CA: ¿Cuánto tiempo sueles tardar en coreografiar?**

AT: Depende. También debes saber utilizar bien el tiempo.

**CA: También el flamenco ha sido muy inspirador e influyente para ti, sus ritmos o palos, su cultura, las emociones que transmite a través de la fuerza del movimiento, el cante jondo...Te empapaste de él en un tiempo, lo has bailado, lo has reflejado en dibujos y coreografías... ¿Qué importancia tiene el mundo del flamenco para ti?**

AT: El flamenco es un mundo que está dentro de mí y ahí está, yo creo que igual que me han influido mucho los cantos de la gente de color en EEUU y luego el Cante Jondo que tiene sus similitudes y los cantos de la India... y las poses tan desafiantes y los desplantes...eso también son muy importantes, ¡aquí estoy yo! Ja, ja...siempre les

recomiendo a los alumnos que deben estudiar flamenco porque les va a dar algo muy interesante y van a terminar andando con garbo. Y es algo que no tienen otros países ¿no? y si eres español desde luego tienes que saberlo, hay gente que siendo español no sabe bailar sevillanas ¡y es una gozada! ¡Es un contacto con otra persona muy bello! Y el flamenco lo he escuchado mucho, iba mucho a los tablaos que había que ahora no existen, por ejemplo Los Canasteros, del amigo de Lola Flores. Y había otro sitio con una bailaora que se llamaba Rosa Durán pero no recuerdo el nombre del local, creo que era “Zambra”... era un flamenco muy serio y con unos cantaores maravillosos.

También hay muchos bailes regionales y tradicionales españoles que son preciosos, ¡la jota! Cuando está bien hecha claro. Yo tuve el placer de conocer a Pedro Azorín, una lástima que ya no está con nosotros, pero me encantaba este baile tan cerca de la tierra, el sonido de las castañuelas, los olores del campo que está en el baile...muy bonito. Y todas estas cosas me han influido muchísimo y me dan un placer también enorme.

**CA: ¿Qué te sugiere estas dos palabras “Flamenco - Federico”?**

AT: Ah, claro. Uso mucho las imágenes de *Bodas de Sangre* en mis clases y por otro lado, aunque no es zapateado marcamos también tiempos en el suelo para que los alumnos sepan también otros muchos ritmos. Y durante el trabajo yo digo en alto ¡Escucha Federico! ¡Que vamos a hablar con Federico! ¿Dónde están los amantes! Y cambio los ritmos para hacerles entrar en el bosque y crearles ese ambiente lorquiano ¿no? también muy bonito. Y a veces es algo no pensado sino que surge en la clase estos ritmos y digo ¡que vamos a la luna señor Lorca! ¡Federico escucha, ayúdame! Ja, ja...

Y Bernarda Alba que está lleno de imágenes porque Lorca es así...y de símbolos...y yo intento cuando puedo inyectar esto en los ejercicios que estamos haciendo en clase para que no se quede solamente en una especie de gimnasia ¿no?

**CA: Estuve leyendo el otro día que también habías trabajado para y con niños ¿Qué te supuso esa experiencia?**

AT: Hace años que no trabajo con niños pero tengo un alumno que trabaja con ellos y a veces viene con ellos para que vean una clase y es maravilloso y otra alumna viene de vez en cuando con su hija y el otro día me decía que cuando estuvieron en el circo la niña le decía a la madre ¡ese señor lo vi en la clase de Arnold! Ja, ja... ella le decía ¡no, no es el mismo señor! Pero los niños son unas esponjas. Cuando trabajaba con ellos hacíamos dibujos, es un campo muy creativo pero cuesta mucho, es muy especial y tienes que estar casi únicamente dedicado a eso porque piden mucho, piden mucho pero es muy bonito y divertido porque no tienen miedo a equivocarse, no tienen el miedo de los actores a hacer el ridículo...

Estoy muy contento porque tengo alumnos que están utilizando mis trabajos en sus clases trabajando con y para niños. Es fabuloso porque siento que la información se va por ahí y alguien está creando más sobre lo que he hecho y ellos están poniendo otras cosas, encima.

**CA: ¿Has ilustrado cuentos para niños, verdad?**

AT: Sí, tenía uno en el estudio que enseñaba a los alumnos, por ahí andará.

**CA: En Londres también trabajaste pero con niños adolescentes en la serie de televisión**

AT: Sí, en este caso ya eran actores, se hicieron durante cuatro meses audiciones para encontrar el reparto y luego había una época de entrenamiento con ellos para esas obras. Recuerdo que en el plató se habilitó un espacio para que ellos pudieran seguir dando sus clases y materias porque no podían ir al colegio y allí lo hacían en el plató con una profesora y claro, a veces había horas en las que ellos no podían grabar porque tenían que estar con esa persona en la escuela, entonces hicimos todo alrededor de esto y estábamos como en una pequeña ciudad, yo tenía casi un apartamento con todo lo necesario y tenía una oficina donde hacía parte del trabajo y luego estaba la sala de ensayo, el plató donde grabábamos, muchas conversaciones...era un trabajo muy intenso.

**CA: En ocasiones hay un intento de reunir a todas las artes en un mismo proceso creativo, en tu caso muchas de ellas conviven entre sí pero ¿hay alguna a la que le otorgas mayor peso?**

AT: Yo creo que estoy siempre influido por todas a la vez en un sentido ¿no? una veces más de una, otras de otra... es como *Luperca* con Rómulo y Remo chupando de las tetas del animal... ¡es así! a veces chupas de aquí y otras veces de allí para sacar la información que te interesa porque además eso te da vida. Y luego todo eso lo haces también sin pensar porque todo está conectado y una te lleva a otra...

Y también tienes que saber que existe, a veces yo digo ¡escucha el sonido de lo que te voy a decir ahora, de la fanfarria de los puentes de Calatrava ¡por ejemplo! Y digo fanfarria porque son como una orquesta, grandes instrumentos de cuerda...y por eso digo ¡escucha la música que hacen los puentes de Calatrava porque tienen unos movimientos absolutamente increíbles! ¿Ves cómo está todo unido?

¡Ufff...! ¡La Ópera! oh...que también una de las artes más completa porque está todo ¿no? movimiento, escenografía, voz, iluminación, música...es un mundo grandísimo.

Y ¡la cocina, también! Hoy voy a hacer un rabo de toro con cerveza, mostaza, miel, maíz y pasas...sobre arroz basmati. Y digo esto porque todo hay colores, hay movimiento, hay que cortar todas las verduras en trocitos que es un placer enorme, hay olor y todo esto hace música. Y luego la presentación que es muy importante, en qué plato vas a ponerlo para que se luzca bien, que visualmente esté bien porque eso afecta mucho y es la teatralidad de la comida porque si no es horroroso. Para mí es un placer creativo enorme el hacer una comida.

**CA: Hoy en día muchos creadores combinan movimientos de diferentes técnicas corporales llegando a conseguir que sus creaciones sean más interesantes y suman además, las nuevas tecnologías como otra herramienta más para comunicar y**

**enriquecer su discurso creativo. ¿Qué te parece las nuevas ideas que van surgiendo, los trabajos donde el movimiento es complementado con otras herramientas innovadoras?**

AT: Bueno las cosas tienen que avanzar, no se puede ignorar que van surgiendo cosas nuevas e innovadoras y luego la gente joven que tiene unas ideas... Hay gente con mucho coraje pero me parece genial porque a las cosas hay que moverlas, no se deben estancar, además ahora hay unos instrumentos... que yo antes no tenía y ahora pueden hacer unas cosas... ¡yo nací con el tocadiscos y fíjate lo que hay ahora! Yo estoy muy contento en lo que está pasando, hay cosas que me cuesta entender pero intento seguir lo que están haciendo.

**CA: ¿Sueles ir a la Feria “Arco”?**

AT: Uh, yo no, me parece terrible. Fui una vez y jamás vuelvo, no. Estamos en una época en la que el arte tiene que cambiar así que hay que esperar el cambio, como las cosas van ahora tan rápido pues van a cambiar rápido.

**CA: Siempre has considerado que en el actor la intuición es importante.**

AT: Sí. La intuición es muy importante en la vida. Esa intuición, juego e imaginación que tenía Picasso... yo intento no olvidar esto. Y sabía dibujar como nadie, los dibujos que hay de él en Barcelona cuando era un niño, son preciosos, ¡unas líneas... que dicen tanto!... ¡una línea nada más!

**CA: Has tenido mucha relación con Begoña Valle como compañero de la profesión y como amigos.**

AT: Sí, claro. Hace poco estuvimos aquí reunidos para hablar de la enseñanza y todo esto, unas conversaciones... ¡cuatro horas o más... y dos botellas de vino! Ja, ja... Y aunque ella dice que yo le he enseñado mucho, yo le contesto ¡ah, pues muchísimas gracias!, tenemos formas o maneras distintas de trabajar. Siempre hablar con ella me resulta muy estimulante y es muy importante para mí, me ayuda muchísimo escucharla. Y hablamos solamente de eso, de la enseñanza y de los alumnos, de los problemas que surgen y de cómo solucionarlos, de lo que está pasando en las escuelas y de las obras, de varios directores...

**CA: Begoña Valle es una de las personas que mejor conoce tu trabajo ¿cierto?**

AT: Hemos trabajado muchas veces juntos, no conocemos bien. Hubo unos años que yo no podía dar clase y era ella quien se encargaba de las clases y en otras ocasiones ella reparaba a los alumnos y después yo ya trabajaba más profundamente con ellos.

Y luego claro ella era la ayudante de dirección de Miguel Narros y hemos trabajado juntos muchas veces en el equipo.

**CA: Las personas que te conocen siempre se sorprenden de la gran cantidad de energía que desprendes...**

AT: ¡Yo también!

**CA: De Mercé Cunningham afirmaban algo similar a lo que él en una ocasión respondió “*Mi energía se alimenta del movimiento, es decir, de pensar que incluso cuando estoy quieto en realidad estoy en movimiento, así que te mueves constantemente, no posas. Cuando estamos quietos nos estamos moviendo, no a la espera de nada, estamos en activo cuando estamos quietos. Mi energía se desarrolla siendo consciente de la posibilidad de ver una posición de descanso no como descanso sino como una actividad en la inactividad*” ¿De dónde viene tu energía Arnold?**

AT: Estoy de acuerdo con él, claro y pienso que la energía viene también en “enjoy” de vivir, en el existir de la vida, en el amor de la vida y en el placer de participar en la vida y entonces siempre estás en movimiento y en comunicación. Yo con mis alumnos me pasa y saco mucha energía de ellos, mi enchufe es con otros seres humanos. Es una sensación mucho más profundo que alegría, es un placer, un estado, te da vida y la vida provoca energía.

Cuando estoy cambiando mi ropa para la clase que eso es parte de un proceso, lo considero una ceremonia, estoy llamando a la alegría mientras me cambio, estoy provocando en mi cuerpo sonidos, caliento la voz para prepararme o llamar a la alegría supongo, me provocho antes para entrar en clase preparado y cuando llego ya estoy a tope.

Peor la palabra “enjoy”, alegría, es importante y “amor”, el amor de lo que estás haciendo, el amor del otro ser humano y que recibes el amor de ellos también y te da una energía...

**CA: Esa alegría también te conduce a un estado de plenitud y es muestra de que uno está bien consigo mismo, con lo que hace y en paz ¿no?**

AT: Sí, sí, sí. Tienes que conocer quién eres, porqué eres, donde estás y dónde vas. Bueno, las cuestiones de siempre. Y saber cuándo uno está triste que es importante también ¡y disfrutarlo! Eso es importante y sobre todo porque mañana va a abrirse nuevamente el mundo y uno va a estar bien...

La energía también viene en lo que recibes... por ejemplo, el otro día tuve una clase horrorosa, tenía que gritar, chillar de una manera feísima, en mi propio estudio... y tuve que parar la clase y decir ¡no podemos seguir porque yo no puedo, porque no están conmigo! Y se fueron todos y yo estaba fatal, fatal y esa noche tuve que irme a la cama sin comer ni nada porque estaba ¡tan cansado! Y claro es que toda mi energía salió...oh, fue un desastre y ellos tienen la culpa perdóname y voy a recordarles el jueves otra vez cuando vengan a clase ¿Qué va a pasar? Y yo sabía desde un principio que no iba a funcionar porque cuando yo estaba cambiando mi ropa y calentando, ellos estaban hablando y tirando cosas, aprovechándose, no sé... y yo me preguntaba ¿pero dónde está la preparación para la clase? ¿Arnold, esta clase no va a funcionar? Y así fue. Y también preguntaba pero ¿Qué ha pasado? La semana pasada hicimos una clase tan bonita... ¿y qué ha pasado? Son así y me preocupa un poco porque no son niños, son gente de dieciocho, veinte años...esos no son niños. Así que a ver qué pasa la semana que viene,

yo imagino que van a estar mejor pero ellos tienen que coger el toro por los cuernos y trabajar.

El otro día estaba escuchando que Chejov murió con cuarenta años ¡tan joven! ¡Y mira lo que ha hecho! No puedo ver como pierden esos chicos su tiempo, ¡oh, dios mío! Y les recordaré que cómo pueden hacer eso conmigo ¡me matan! Es terrible... luego se quedan asombrados escuchando... Pero a veces también me digo que hay que estar preparado por que a veces no funciona y yo tengo que ser más listo y tener más armadura para protegerme y que no me afecte tanto.

**CA: No te gusta enfadarte...**

AT: No, no. Pero tengo que saber que esto puede pasar. Y esto viene de algo, no es casual... pero no quiero hablar de ello. Algo huele mal en Dinamarca...ja ja. Y cuando huele algo pasa.

No sé si realmente estoy contestando a tus preguntas...oh...

**CA: Bueno las próximas preguntas vienen la próxima semana.**

AT: Ok.

## Entrevista nº 6: Arnold Taraborelli (AT)

Entrevistadora: Carmen Arribas (CA)

### Encuentros con la Pintura I



F.39

**CA: Intentaremos ir de lo general a lo particular, ¿Qué es para ti la pintura?**

AT: La pintura son muchas cosas, si te dejas es para llevarte a otros mundos, te recuerda acontecimientos que han pasado en la historia, cosas que han pasado contigo mismo...y luego claro puedes volver a mirar ese mismo cuadro de otra manera pasado un tiempo y lo ves distinto. Si tú sigues los movimientos de la composición del cuadro te lleva por unas historias que son interminables, aparte de lo que hay ahí representando hay mucho más porque también puedes poner cosas personales y luego varias cosas te recuerdan a otras cosas y estas a otras y es interminable el placer que puedes sacar de un cuadro, descruzando los brazos y dejándote entrar en el cuadro.

También los colores te afectan mucho porque estos son sonidos y tú escuchas los sonidos de los colores y es otra experiencia. Y también depende de la época puedes hablar de expresionismo, de los flamencos... Weyden tiene unos colores maravillosos y unos viajes de construcción de arquitectura preciosos y cuando piensas en Velázquez y sus maneras de atacar el lienzo con esos brochazos que parecen sucios cuando los ves de cerca y muy bruscos y luego das cuatro pasos atrás y eso forma una cosa tan mágica...

**CA: Leonardo concebía la pintura como una ciencia y una filosofía ¿Qué opinas?**

AT: Ciencia porque es matemática, luz, arquitectura y tienes que tener esa construcción para poder poner encima las cosas emocionales porque si no se cae, es como el trabajo de un actor que si no tiene construcción es horroroso y es un insulto al público pero por otro lado la pintura, no debe ser muy literaria porque la literatura tiene su manera de decir, su arte y construcción.

**CA: En su tratado de pintura Leonardo se refiere a la filosofía porque considera que “la pintura trata del movimiento de los cuerpos en la prontitud de sus actos y la filosofía se ocupa también del movimiento”**

AT: Sí claro y luego también sus estudios de la perspectiva son importantes, las pirámides, las líneas y las curvas, los círculos... como un cuadro que tiene Goya, La

familia Real, es un circo todo lleno de círculos. Y los círculos son muy simbólicos aparte que son como globos, burbujas...

**CA: ¿Cómo y de qué manera influye la pintura en tu vida?**

AT: La pintura me ha influido muchísimo y aunque parezca una cursilada tendría que decir que la pintura es mi vida y mi vida es el trabajo y mi trabajo es mi vida y la pintura forma parte de mi vida desde niño y particularmente por este problema que tengo de dislexia que tengo y la pintura era y es mi manera de comunicar, como de niño tenía problemas para escribir pues siempre estaba dibujando, era mi manera de comunicar. Y claro de pequeño empecé a ir a recibir clases de pintura en el museo de Philadelphia que es un monstruo de arte y caminar por esos pasillos era impresionante, todos los sábados y hoy en día siento que tengo que ir al National Museum, es una obligación y es necesario para mí recibir esas catarsis emocional cuando estoy mirando las pinturas y los cuadros. ¡Es tan estimulante! Siempre descubriendo detalles nuevos y también tú vas con otros estados de ánimo que van cambiando y ver unos cuadros que ya conoces se convierte en algo nuevo otra vez y distinto.

**CA ¿Qué es lo que más te conmueve de la pintura?**

AT: ¡Oh, Dios mío!... la capacidad de que un cuadro puede llevarte a otros mundos y en algunos casi la fuerza que tiene para llevarte con un movimiento de brocha o un movimiento de color como los cuadros de Franz Kline que son unas bofetadas vamos a decir en el aire, que han quedado ahí y no paran de moverse y ese tipo de fuerza es maravilloso que hayan hecho esto para que uno este estimulado. La época de arte abstracto me gusta muchísimo, De Kooning, Clyfford Still y Rothko mucho.

**CA: Como pintor ¿Con qué materiales te gusta más trabajar?**

AT: Bueno ya en la Universidad hacíamos nuestra propia pintura, trabajábamos con huevo como en el siglo XIV o XV, los lienzos... aprendías todo el arte de la construcción del material, aprendías todo tipo de escultura, mucho dibujo, madera, metal, joyería, tallar... y luego pintura y cerámica fue mi especialidad.

**CA: ¿Con la arcilla también te gustaba trabajar?**

AT: Sí claro. Y también mi padre que me enseñó a cómo cuidar los materiales, las brochas y a tener un amor para los materiales. Hoy en día como ya no pinto tanto echo mucho de menos los olores., el olor a la madera, al papel, cuando sacas punta a un lápiz ¡qué bonito es esto!... ahora solo utilizo el lápiz cuando hago la declaración de la renta, ja, ja... es fatal pero e incluso cuando lo estoy haciendo me digo ¡qué placer de hacer esto!

**CA: En el tratado de pintura de León Battista Alberti expone la formulación de que un cuadro es como una ventana a través de la cual se ve la tridimensionalidad del mundo real.**

AT: Desde luego, al igual que la embocadura de un teatro ¿no?



**CA: De los cinco sentidos a la hora de contemplar un cuadro ¿crees que el “ojo” es el sentido más activo cuando uno se sitúa frente a un cuadro?**

AT: Sí

**CA: ¿Consideras pues que a través del “ojo” como principal sentido uno puede contemplar la belleza y estimular e inspirar al alma?**

AT: Claro pero también hay que escuchar los movimientos y sonidos, la pintura es como un texto. Para mí a la hora de contemplar un cuadro son más los sentidos implicados pero claro el ojo es el primero pues es quien ve.

**CA: ¿Crees que se produce una sinestesia cuando ves los cuadros?**

AT: Sí.

**CA: ¿Cómo observas y contemplas los cuadros en un museo?**

AT: Hay que moverse, hay que andar a su lado y ver qué es lo que te pasa desapercibido cuando estás quieto, buscar perspectivas y de esta manera ¡el cuadro habla más! ¡Y tú estás en conversación mucho más con él! A veces veo gente en el museo mirando cuadros con los brazos cruzados y digo ¿Cómo se puede ver un cuadro así? Hay que mirarlo con su pecho también pero la gente no quiere molestarse, vamos.

**CA: ¿Existe algún cuadro concreto que siempre te inspira y estimula tu alma?**

AT: Hay...hay...yo creo que siempre tengo que volver al cuadro de Weyden *El descendimiento* para mí es...y siempre pienso en él cuando me hace falta. Hay muchos más ¿no? pero este es muy importante.

Cuando entro a algunas iglesias en Inglaterra y aquí también, me alucina cómo canta la arquitectura, todo va hacia el cielo... recuerdo también una vez que había una exposición de Henri Moore en Londres y el placer de ver una escultura en el campo era algo precioso. En el Retiro, aquí en Madrid, también recuerdo que fue algo parecido, hubo una exposición con una colección de esculturas enormes y para los niños era algo muy atractivo... entraban, salían por los huecos de las esculturas...ja, ja.

**CA: ¿Con qué corrientes pictóricas más te identificas?**

AT: La época del expresionismo abstracto, los Flamencos, Monet y Manet, Degas me gusta pero más los cuadros de caballos que de las bailarinas...

**CA: ¿Surrealistas, Cubistas...?**

AT: Ah, no, no. No me interesan en absoluto y Dalí menos.

**CA: Te invito a pasear por este Museo improvisado que hemos montado aquí y a través de diferentes pintores y obras vamos a ir haciendo un recorrido para que vayas comentado qué te sugieren y qué posible influencia has recibido de ellos.**

**Comenzamos por los que ya has ido nombrando a lo largo de las entrevistas anteriores y que son referentes primordiales para ti.**

AT: Genial

**CA: Presentamos a Antonello da Messina**

AT: Oh, Sí me encanta *Salvator Mundi*, cuando voy a Londres siempre voy para que me eche la bendición y como está dibujado varias veces porque imagino que tuvo varias ideas pues la mano, parece que tienen movimiento ¡Maravilloso! Hay una gran poesía en los dedos y la mirada que es general, el cariño que tiene la boca y las palabras que van a salir por ahí, no sabemos pero van a ser bonitas seguro. Y la idea de los dedos es muy tierna cada yema tiene su cariño.

**CA: ¿Piensas que el pintor cuando pinta el cuadro tienen esa capacidad analítica del cuerpo como la tiene el actor? ¿El pintor tiene que reconocer la expresión no verbal de la postura?**

AT. Sí claro, es un estado de ánimo lo que vemos. Y seguro que lo haría con su mano para saber cómo hacerlo, es como los dibujantes de Walt Disney que seguro conocen su cuerpo y actúan o ven actuar para saber cómo tienen que dibujar ¿no? Este cuadro es muy pequeño, está en la National Gallery.

**CA: ¿Crees que el pintor debe ser consciente de todo eso entonces?**

AT: Sí, por eso la vida es muy complicada para un pintor y muy agotador emocionalmente.

**CA: Bueno, Leonardo iba a hospitales y tabernas en busca de rostros inspiradores.**

AT: Claro, es así.

**CA: Franz Kline**

AT: Este autor me influyó mucho, oh... ¡qué fuerte! Me gusta mucho, por el movimiento ¿no? por cómo juega con los espacios, sus series en blanco y negro que remiten a Kafka. Este autor me deja sin palabras.

**CA. Williem de Kooning**

AT: Es otra cosa... y, el tiempo “the time” es diferente, son viajes que no paran de moverse... tiene otros sonidos... lo más importante son los movimientos y los colores y sonidos que tiene y una particularidad es que puedes mirar estas obras desde cualquier lado ¡y funciona!

Me deja algo triste porque este artista acabó muy mal, con parquinson y se perdió todo y sus últimos años de su vida no sabía quién era ni qué hacía y era guapísimo ¡que también es importante!

CA: **Max Ernst**

AT: Me interesa algo menos...

CA: **¿Por qué no te interesa el Surrealismo Arnold?**

AT: ¡No sé! Es un mundo de tanta fantasía y es tan personal que yo no puedo entrar, no entro. Yo prefiero ver las películas de Cocteau que utiliza un poco ideas de esta corriente y vamos, en cine sí pero en pintura me cuesta. Su película *La Bella y la Bestia* es absolutamente maravillosa... Y la película de *Orpheo* también me encanta. Es una época con la que no me identifico.

CA: **El Museo Reina Sofía mantuvo una exposición sobre Dalí que fue todo un éxito. ¿Crees que al público le gusta tanto el Surrealismo porque no se tiene que involucrar tanto, por que como bien dices ya el autor lo ha puesto todo?**

AT: Sí, sí. No deja de ser un reflejo del mundo del artista.

CA: **Ya, pero no puedes hacer un espejo de ti con esas obras ¿no? porque a lo mejor no tiene que ver con las imágenes de tus sueños...**

AT: Ya...

CA: **Sorolla**

AT: Qué puedo decir de Sorolla, me encanta. ¿Cómo puede hacer esto? Es impresionante... Este cuadro *Cosiendo la vela* lo vi en una exposición. Y me pregunto ¿Cómo se le ocurriría decidir pintar a unas gentes cosiendo? ¿Haciendo algo cotidiano? Fíjate, cómo funciona este negro del pelo de la mujer en pleno punto de fuga ¡Ay...y la luz de Valencia, Dios mío!

CA: **¿Te gusta los pintores que trasladan y reflejan “momentos cotidianos” en sus obras cargados de un gran simbolismo?**

AT: Sí, los marineros, el acto de coser, de bailar... es historia al final. Son cuadros que están hablando.

CA: **¿Qué es lo que más te gusta de Sorolla?**

AT: Su capacidad de identificar el sabor del país ¡Y la luz! Este cuadro de las dos señoras tumbadas en la hierba, de cómo trata la ropa y las situaciones emocionales de los personajes. Su capacidad de captar los personajes, yo veo personajes de Sorolla por la calle, captaba tan bien la personalidad del español y la fisonomía de la gente...

Los reflejos de la luz en el cuerpo ¡que son verdad! Aquí en *Ayamonte, la pesca del atún*.

Y mira estos niños en *Jugando en el agua* ¡qué espíritu de captar la alegría de estos chicos pasándolo bomba! ¿Captar esto? Y sientes el contacto del agua fría en sus cuerpos... es demasiado. Y todo el movimiento de esos colores del mar.

En *Otra Margarita* el pensamiento y silencio de esta mujer es terrible y la tristeza de los guardias civiles... Te pones en su lugar directamente al ver a la mujer...

**CA: Johannes Veermer**

AT: Hay dos cuadros de él en el National Gallery que siempre voy a verlos también *A Young Woman seated at a Virginal* y *A Young Woman standing at a Virginal*. Me gusta mucho este pintor por la construcción y siempre Weyden me lleva a Mondrián.

*El arte de la pintura, La lección de música, Alegoría de la pintura*, despiertan curiosidad en el espectador porque parece que alguien retira la cortina y te invita a participar de lo que está pasando, es un truco del pintor para que mires el cuadro de otra manera. Me encanta cómo funcionan los suelos y de qué manera hay objetos que equilibran la composición, mira en *Alegoría para la pintura* cómo la escoba y los zapatos no permiten entrar más, solo te invitan a observar la escena. La ventana como objeto simbólico que da luz, son todo líneas, todo líneas...

**CA: Picasso**

AT: Hay Picasso son varios artistas en uno solo. *Las señoras de Avignon* ¡cómo son ellas, ja, ja!

**CA: ¿Hay alguna de sus etapas que te guste más?**

AT: Bueno, yo voy flotando de una a otra. Él ha tocado de todo. De su época cubista *La paloma con guisantes* por ejemplo es similar a lo que hacía Braque *Hombre con guitarra* y luego este, *El sueño* que es uno de los cuadro más caros de Picasso y no sé por qué...

Yo siempre quise montar Hamlet desde Picasso, desde esa época azul y rosa, ambientarlo en un circo siendo la familia de Hamlet un circo itinerante en competición con otra familia de circo y andando por la cuerda floja diciendo “to be or no to be...” y el cuadro *Le Lain Agile* me recuerda a eso, el arlequín este es Hamlet y la señora su madre. Y siempre “el arlequín” lo utilizo en clase como ejercicio con los actores. Y de *El Guernica* ¿qué podemos decir? ¡Qué fuerza! siempre me ha impresionado mucho la flor de abajo como la flor de la esperanza. La primera que lo vi fue en el MOMA y ¡me impresionó tanto! Qué gritos porque ¡se oyen!

**CA: Año 1937**

AT: ¿Y yo? ¿Qué estaba haciendo? Tenía seis años... ¡esperando creo! Ja, ja...

**CA: ¿Cómo se enseña a escuchar la pintura Arnold para que luego el alumno se lo pueda llevar al teatro o a su lenguaje particular?**

AT: A escuchar con los cinco sentidos y desde las entrañas. De vez en cuando hago ejercicios con los alumnos y es como dibujar sonidos, algo fácil, coges un papel y digo ¡Baahhh! Y entonces les digo “ahora me pintas eso”. Y luego digo ¡uhhh, ahhh, mmmm...etc! y tienen que pintar esos sonidos como quieran y cada uno será una cosa.

**CA: ¿Utilizas el dibujo para transcribir un lenguaje universal que es la música?**

AT: Claro. Y luego cojo los papeles y los reparto aleatoriamente entre los alumnos y les digo ¡léanlo! Y después les coloco para formar un coro y cada uno con su papel cantamos al unísono. Y así tienen que aprender a pintar la música y luego les recuerdo que todos los sábados deben escuchar radio clásica porque a las 10h tiene Fernando Palacio un programa “el oído atento” que es absolutamente maravilloso y te enseña y muestra todo esto pero claro, de una manera más completa ¿no?

Y luego hay otro ejercicio que les digo que hagan también, en sus casas y es, pones música y coges un papel, deja entrar la música por los oídos, que recorra tu cuerpo y sácala por aquí, por el lápiz pero con a condición de que no se puede levantar el lápiz del papel. Luego si quieres puedes llenar todos los espacios con colores distintos y sale una especie de ventana de cristal o rosetón de colores.

Y también puedes coger otro papel en blanco y haces lo mismo pero con la consigna de que el lápiz tiene que estar el menos tiempo posible en el papel, sucede como que uno va marcando los ritmos básicos de la música... Son dos tipos de ataque de líneas y es algo que está en la música y luego pasa al papel.

**CA: ¿Asocias entonces el tipo de pincelada con un estado anímico o intención particular?**

AT: Sí desde luego. Y este tipo de ejercicios lo hago mayormente cuando doy un cursillo. El espejo lo tapo totalmente con papel blanco y cada alumno lleva un color. Y voy marcándoles ritmos y luego les pongo música, generalmente la *Sonata n°2 segundo movimiento* de Prokofiev”. Y luego a los alumnos los voy mezclando y situándoles en distintas alturas y como no pueden levantar el color, comienzan a bailar. Y luego esa danza la trasladan al espacio vacío y siempre están en contacto con el cuadro. Otras veces sonando la música tienen, de uno en uno, que pintar la música en el cuadro y seguidamente pintarla en el espacio y así hasta que pasen todos. ¡Es muy bonito! Otras veces en un mismo cuadro pintan distintas músicas con ritmos opuestos para ver los contrastes que surgen en el movimiento de las líneas. ¡Es muy interesante!

**CA: ¿Asocias los colores a estados anímicos?**

AT: Sí.

**CA: ¿Con lo cual el color también tiene una simbología para ti?**

AT: Sí. Rojo es sangre, muerte. Azul para mí es pasión. Verde es vida. Amarillo esperanza. No sé...

**CA: ¿Y los no colores, blanco y negro?**

AT: Yo creo que el blanco y el negro son colores.

**CA: ¿No son ausencia de color?**

AT: No. ja, ja...

**CA: ¿Qué te sugieren el blanco y el negro?**

AT: Ay, no sé...yo veo el blanco y el negro como la tierra y las nubes... no veo el negro tan cruel como la gente piensa, el negro es muy bonito como Kline y la caligrafía china y japonesa ¡es precioso esto y son rayas negras! ¿Ay... y este cuadro?

**CA: *Las tres Gracias de Rubens* (en tu estudio está presente)**

AT: Sí, lo tengo en el estudio pero es una foto con tres futbolistas y la semejanza entre la foto y el cuadro es total... por eso lo tengo aunque prefiero a los futbolistas, ja, ja... Es broma, el cuadro es precioso pero nunca había percibido ¡este ramo de flores aquí arriba! Rubens no me interesa mucho.

**CA: ¿Con qué colores más te identificas?**

AT: Soy un hombre de azul y verde, a lo mejor es cielo y tierra ¡no sé! pero siempre estoy muy contento con azul y verde. Los demás colores son invasores pero hay que vivir con ellos también llevo rojo, amarillo... mezclo unos y otros. El azul me recuerda a los cielos, el verde a la tierra y los dos mezclados para hacer el mar. El rojo es sangre y el calor, el drama... vibrante, necesario... pero no me gusta tanto. El naranja es muy sano tiene mucha vitamina ja, ja... es muy bonito, hay un cuadro de Paolo Uccello *La batalla de San Romano* que de repente miras a esos árboles que tienen naranjas y son muy bonitas de ver esas “bolas naranjas” estratégicamente pintadas en este campo de batalla y es algo simbólico que anuncia que va a llegar la paz, como la flor del naranjo ¿no? es un cuadro muy bonito de ver. El amarillo es el sol. El blanco y el negro también tienen sus vibraciones cada uno, esos son también los primeros años de Hollywood ¿la vida es en color o en blanco y negro? ¿Sueñas en color o en blanco y negro? El negro no me gusta mucho sin embargo fíjate también en los cuadros de Goya, son una abstracción del negro y son muy bonitos pero terroríficos. El blanco me invita a trazar una línea y crear espacios para después volver a trazar y ver qué pasa... Los morados, violetas... son exóticos, son mezclas... me recuerdan los trabajos del arte oriental y de la comida india, sus especias... también son espirituales...

**CA: *Arnold*, agotamos el tiempo del que disponíamos hoy.**

**Entrevista nº 7: Arnold Taraborrelli (AT)**

**Entrevistadora: Carmen Arribas (CA)**

**Encuentros con la Pintura II**



F.40

**CA: ¿Qué te sugiere las luces y las sombras junto a las fisionomías en los cuadros del Greco?**

AT: Oh... hay un momento en la clase justo después de un ejercicio que siempre me pongo con la mano así, en el pecho y mantengo un rato el silencio porque siempre me acuerdo de este cuadro, de *El caballero de la mano en el pecho* ¡pero siempre! Si tengo tres clases, tres veces que lo hago. Y con esos dedos que son los dedos de bendición, maravilloso. Y luego mira que este caballero ¡tiene espalda!...hay muchos actores que solo tienen fachada y por eso, claro, no funciona.

**CA: ¿Qué puedes decir de estos dos Cristos sin hacer una comparación: Velázquez - Dalí?**

AT: Dalí nada, no tengo tiempo para esto, parece un anuncio para coca cola... es un alarde técnico. Sin embargo el de Velázquez aun estando con los clavos ¡está vivo, está diciendo algo! Y tan sencillo... La luz que emana el cuerpo y la caída del pelo...

Y Dalí era muy mala persona, oh Dios mío... Y Gala, ¡qué horror! Además trató muy mal a Lorca, era un negociante...

**CA: ¿Crees que una mala persona puede ser un buen artista?**

AT: No, lo que hacen no tiene valor. Mira este cristo de Dalí, nada...

**CA: Velázquez**

AT: Oh... sin palabras. Me gusta mucho cómo personajes dentro de sus obras se muestran cómplices con el espectador y nos miran directamente invitándonos a participar de lo que está sucediendo. Esto sucede aquí, en la entrega de llaves y en *Las Meninas* también, y es él, el propio Velázquez quien nos mira...aunque mire a los reyes ¿no? es increíble también cómo juega con los efectos de la luz.

**CA: Y la perspectiva aérea**

AT: Sí, la atmósfera con esos tonos... ¡*Las lanzas o la rendición de Breda* es una composición tan inteligente! ese cuadro de luz donde están las manos y las llaves y hacia donde te lleva el movimiento del cuadro tu mirada constantemente ¡más teatral no puede ser!

Lo que más me impresiona, ya te he dicho antes, es cuando miras cómo está hecho todo esto, ¡con qué brochazos! Parece una equivocación encima de otra... y luego das marcha atrás y puedes ver hasta los hilos de plata, impresionante.

*Las hilanderas* también es un cuadro muy bonito y simbólico.

CA: **Van Gogh**

AT: Tiene movimiento... *Noche estrellada*...y sonido. Y cómo trata la luz artificial aquí en *Comedores de patatas* y cómo la trata aquí de manera tan diferente en *Habitación del pintor Arlés*.

CA: **Alfred Sisley**

AT: Me gusta muchísimo. Siempre pintaba al aire libre...

CA: **Goya**

AT: Goya era así trataba temas tan terribles con un resultado ¡tan bonito! Y esto me pasa con sus pinturas negras no me gustan pero me gustan... es encontrar la belleza en lo feo, no sé...

CA: **Lo Bello y lo Siniestro**

AT: Sí claro. Es teatro también.

Cuando veo los *Retratos* de los banqueros y todo esto, están ¡tan bien! Que bien están hechos y ¡*La familia de Carlos IV!* Luego su manera de utilizar el pincel, de pintarles a todos ellos tal cual, porque era una familia un poco rara...

Uno de mis favoritos es el cuadro *Los duques de Osuna y sus hijos*. Sus dibujos también son muy bonitos y los tapices ¡Y *El Quitasol* es precioso! Refleja mucho los bailes boleros españoles.

CA: **Miró y Kandinski**

AT: Me gusta más Miró aunque Kandinski es importantísimo. Miró y la música de Erik Satie, *Tres formas en formas de pera* o *Tres Gymnopédies*, van juntos. *El oro del azul* me hace recordar esto.

CA: **Lo interesante es ver el cuadro en un Museo pero también es importante sacarlo del museo y hacer lo que estás haciendo tú con esta obra, darle vueltas y mirarla desde varios lados y girarlo...**

AT: Claro aunque no con todas las obras lo puedes hacer pero miró se presta a eso sí, es interesante.



**CA: La obra de Sonia Delanunay al igual que Kandinsky es sugerente para trabajar el ritmo, el color y la abstracción en el movimiento.**

AT: No la conozco mucho pero yo trabajo mucho en clase con esos discos que hacen vueltas en el suelo y reflejan la luz y siempre hablo de eso como una abstracción de la luz del ombligo, que es lo que quiero ver en esa parte del cuerpo, es como la imagen del butano, ese fueguito que si no está encendido, sin esa luz, el cuerpo no funciona. Y estos cuadros me recuerdan mucho a esos “ombligos” que quiero que tengan los alumnos... ja, ja... y que sean luminosos...

**CA: Igualmente entonces estos cuadros de Braque en su primera época *Paisaje del estanque y Paisaje de Ciotat* ¿pueden ser utilizados por ti como herramienta para tu trabajo con los alumnos?**

AT: Sí, son movimiento, musicalidad y color. Me recuerdan a lo que está haciendo ahora David Hockney, de repente ha vuelto a hacer paisajes con muchos colores... lo vi en una exposición en Londres. Se lo enseñé a los alumnos en clase para una coreografía. Y son cuadros que se pueden escuchar porque suenan precioso, cada uno de ellos tiene un predominio de color diferente y como hemos dicho, la línea tiene sonido, el color tiene sonido... y no para porque se va de una cosa a otra.

**CA: ¿Qué te sugiere la obra de Guayasamín? ¿Las manos como medio de percepción, expresión y relación?**

AT: No me gustan los actores que lloran, que gritan... Este pintor no me gusta mucho...

**CA: También en ocasiones has utilizado como herramienta de trabajo e inspiración telas moriscas al igual que Matisse hizo para sus creaciones o tejidos marroquíes por sus geometrías**

AT: Sí, sí, sí, los he utilizado mucho porque es matemática. Y los tejidos que hacían los “Amish” en Pensilvania, es una comunidad que cosen trozos de tela ¡viene de estos tejidos, eh!

Es como la música de Bach, ritmo, diseño, matemática...

**CA: ¿Y las formas geométricas de los mándalas?**

AT: Sí...hay algunos preciosos...uff, el centro total... y los colores también... Y fíjate que mirando esto recuerdo el dibujo de Leonardo del hombre como centro del Universo ¡es lo mismo! Hay n círculo y el centro del círculo ¿Dónde está? difícil... el ombligo como conexión con el mundo...en *el embrión*.

**CA: ¿Qué puedes aportar de *La creación de Adán* de Miguel Ángel?**

AT: Este es “¡el espacio más importante en toda la historia del arte!”, este espacio entre los dos dedos, ese es... ¡ese espacio es la vida entre la fuerza de una mano y a esperanza de la otra!

**CA: Algunos flamencos como Van Eyck**

AT: Regular...

**CA: El Bosco**

AT: Cuando voy al Museo paso de largo, nunca me paro a ver esta obra de *El jardín de las Delicias*, primero porque siempre hay mucha gente y luego porque lo considero más bien curioso por todo los detalles que hay más que por otra cosa. El trato del dibujo y la fantasía está muy bien, muy irónico.

*El prestidigitador* o *Adoración de los Reyes* me resultan más sugerentes para contemplar.

**CA: ¿Con Brueghel el Viejo te ocurre algo similar?**

AT: Bueno, su obra *Patinaje invernal con patinadores y trampa para pájaros* me gusta. Y en *El triunfo de la muerte* o en *El combate entre don carnaval y doña cuaresma* son cuadros que requieren de una lupa para observar a los personajes que aparecen, cuestionarse cómo es su manera de vivir, de relacionarse entre sí... se puede convertir en toda una aventura. También estos cuadros son visiones panorámicas ¿no? Y claro como antes no había cámaras pues tenían que hacerlo así, son personajes que a su vez son reflejos de la sociedad de ese tiempo.

Y estos cuadros son similares a los cuadros de Hendrick Avercamp, Wilhelm Schweickhardt...por ejemplo.

**CA: Rembrandt**

AT: ¡Por dios! Mira en este cuadro *Lección de anatomía*. Cuando me muera ahí voy yo, ya te lo comenté. Mi cuerpo ya está dedicado a la medicina.

Lo que más me gusta de Rembrandt son sus *Autorretratos* y me hace una gracia esa nariz que se pone cuando es mayorcito...

**CA: Van Dyck**

AT: Regular. Sus *Retratos* también son importantes pero no conecto mucho con él.

**CA: ¿Cuándo vas a los Museos llevas un itinerario fijo? ¿Seleccionas de antemano los cuadros y pintores que quieres ver?**

AT: A veces voy y me siento en un banco de una galería y no veo nada pero absorbo todo por osmosis y me voy. A veces me pasa en el National Gallery pero vamos, es solamente cuando de verdad quiero hacer como una ceremonia. Otras veces solo voy para ver uno o dos cuadros nada más.

**CA: Has comentado que en los Museos te sientes como en tu propia casa**

AT: Si, sí. Y ese de tipo de cosas como las que te he dicho antes es más fácil hacerlo en Londres porque los Museos son gratis.

**CA: Cuando vas a ver un cuadro que ya conoces...**

AT: Siempre descubres algo más que no has visto anteriormente.

**CA: entras en diálogo...**

AT: Sí, y es muy reconfortante, te suaviza tu persona, es un calmante o excitante dependiendo de la obra. También paso un rato y le digo al cuadro todavía no me he ido o ya me voy porque todo está bien. Y luego pienso y le digo al cuadro “yo me voy a morir y tú seguirás todavía aquí”, ja, ja... Y con los árboles me pasa igual, les digo “Tú quedarás aquí cuando yo me marche y ¿quién te va mirar mejor que yo?” es un egoísmo total pero vamos... es cierto.

**CA: En tu trabajo, ¿Qué conceptos marcan tu pensamiento pictórico? La precisión de las líneas, la renuncia o abundancia del color, la búsqueda de nuevas texturas, renuncia de superficies lisas...**

AT: Ufff, es un poco difícil responder esto porque decir unos u otros te condicionan y definen ¿no?, creo que es un poco más abierto y que trabajo con todas, yo creo eso va condicionado por los materiales que utilizas, si pintas óleo o con otro material. En los últimos cuadros que yo hice estaba utilizando aguarrás y pinceles, un medio “mixtos” y eso crea también muchos accidentes que tienes que aprovechar y que son muy interesantes. Para mí los accidentes son importantísimos que sucedan para luego saber cómo aprovecharlos o cómo borrarlos y esas son las decisiones de un pintor, de aceptarlo, utilizarlo o desecharlo porque no vale, y también de descubrir algo que no estaba antes y ahora está ¿no?

A veces pienso que no hay muchas reglas y ... porque entonces, si tienes que guardar todo eso no haces nada, es demasiado pedante, bueno, la pregunta es muy pedante, ja, ja... por eso no puedo contestarla...

**CA: ja, ja... ¿piensas que definir el pensamiento pictórico de un artista lo limita, lo constriñe?**

AT: Sí. Tú crees que Sisley cuando se va por la calle en Francia con su caja de materiales y las acuarelas y ve una cosa ahí que está cambiando constantemente y tiene que fijarse y... ¿tú crees que se pone a pensar en todo eso? Ja, ja...

**CA: Ja, ja...**

AT: ¡No!

**CA: ¿Qué haces cuando ves un cuadro por primera vez en un Museo?**

AT: Primero escucho qué está intentando decirme el cuadro, porque algo está diciendo y luego más tarde me pregunto cómo ha hecho el pintor, cómo está funcionando este color...pero en principio no, me quedo a recibir el texto, qué está diciendo y qué me está diciendo a mí personalmente. La investigación del cuadro viene más tarde.

**CA: ¿Crees que en pintura la técnica tiene que estar al servicio de la expresión artística o viceversa?**

AT: La técnica es algo que tienes que olvidar, ya la tienes dentro y eso va a ayudarte y te va a llevar a saber cómo hacer las cosas porque es parte de tu ser. Por eso estudiamos porque la técnica es muy importante y pasa lo mismo con el trabajo de un actor, la técnica está ahí para ayudarte a provocar cosas nuevas.

**CA: Pero cuando vas a crear una cosa concreta tendrás que recurrir a una técnica concreta que te ayude a contar esa idea ¿no? ¿Y ahí sí piensas en qué técnica utilizar?**

AT: Sí, sí.

**CA: ¿Y si dependes sólo de una buena técnica nada más sin capacidad de que el espectador tenga una experiencia estética?**

AT: También se da y sale una cosa muy seca, casi deshonesta.

**CA: ¿Técnica y disciplina van de la mano?**

AT: Sí. Recuerdo cuando estaba estudiando en Bellas Artes que yo era muy explosivo y creativo y el profesor venía y me decía ¿qué estás haciendo? Porque en vez de estar dibujando con un lápiz estaba dibujando con una cuerda manchada en tinta para sacar algo interesante y diferente... hay que aprender antes de romper... fijate los dibujos de Picasso al comienzo que son maravillosos y por eso luego puede hacer lo que hace al final de su obra porque sabe lo que está haciendo.

Y curiosamente esto lo veo en muchos directores, que ponen muchas ideas y cosas en un obra y es demasiado a parte que pienso que ¡porqué poner cuarenta ideas en una obra cuando se pueden hacer cuarenta obras! ¿Me entiendes?

**CA: También uno prefiere poner para luego limpiar y quitar a no poner nada ¿no?**

AT: Sí también, pero ¡tienes que tener el coraje de quitar! Eso es muy importante, es un paso muy grande, esta parte es muy bella tiene mucho talento pero no, voy a quitarla... y eso sirve para todas las artes.

**CA: Pero es que ir a la esencia, ¡es muy difícil!**

AT: Y también ir a ¡la quintaesencia! (*quinta essentia*)

**CA: ¿Crees que si se tiene una concepción del espacio es más fácil comprender la perspectiva?**

AT: Claro, es una ley de matemáticas. Hay que entender el espacio y la perspectiva como matemática, arquitectura... es una información global que hay que saber para todo, para ser director, arquitecto, músico... la música es sonido y tiene también espacios y formas...

**CA: ¿Y las formas que hacen los sonidos siempre se ven de la misma manera o cada sonido depende de la particularidad de cada persona que imagina diferentes formas?**

AT: Pienso que la forma de un sonido determinado siempre va a ser acorde a ese tipo de sonido, de su característica sonora.

**CA: ¿Cómo consideras el dominio del “dibujo” en el pintor?**

AT: Es muy importante, el dibujo es la percha de la creatividad y una vez que lo dominas ya puedes colgar cosas encima, ideas...etc. Y también el dibujo es técnica, entonces eso te va a permitir luego romper y hacer otras cosas. Caligrafía y pintura comparten un mismo origen.

**CA: ¿Dónde está el límite entre lo que es dibujo y lo que no es dibujo? ¿Puede asemejarse dibujo a la precisión en la línea?**

AT: Sí, ¡un dibujo puede ser solamente una línea! Una mancha también puede llegar a ser dibujo ¿no? y ya estamos rompiendo muchas formas... que anteriormente ya lo han hecho otros hace tiempo.

Yo tengo mucho respeto para el Realismo en los dibujos, la capacidad de captar el espíritu de una persona como en los dibujos de Picasso cuando era joven e incluso a veces voy caminando y veo gente que digo ¡ah, mira son caras de Picasso! Y hay que ver cómo ha captado al español al igual que Sorolla ¿no? yo admiro mucho esto, yo no pinto así pero lo admiro muchísimo.

Por ejemplo Antonio López... él también tiene muchos personajes en sus cuadros, y que parecen fotos... es un pintor muy particular.

**CA: Fenomenal, seguimos el próximo domingo.**

AT: Ok, mil gracias.



## **Entrevista nº 8: Arnold Taraborrelli (AT)**

**Entrevistadora: Carmen Arribas (CA)**

### **Encuentros con la pintura III – Pintura de Paisaje como nexa a su trabajo**

**CA: Piero della Francesca**

AT: Hay cuadros que me gustan mucho, por su gran teatralidad, por ejemplo *El encuentro entre Salomón y la reina de Saba* que parece un díptico y curiosamente cómo podríamos hasta doblarlo por la mitad. Es interesante cómo un espacio representa lo que está pasando en el otro espacio, la acción que está sucediendo, es una explosión de sus conversaciones. Estos cuadros también te permiten fijarte mucho en el vestuario de la época ¿no? Mira aquí en *Virgen con el niño y Santos, con Federico de Montefeltro* y todo lo que les está pasando a los personajes que viven aquí y que cada uno es una historia. Todos los personajes están en consonancia con la arquitectura.

¡Ay, yo tengo una curiosidad enorme! Cuando Piero Della Francesca estaba pintando y tenía hambre ¿Qué hacía? ¿Qué comía? Ja, ja... es curioso.

Me gusta cómo tras el primer plano de estos personajes en *Doble retrato de Federico da Montefeltro y su esposa Battista Sforza* la naturaleza, el paisaje queda en segundo plano, presente también pero distante.

**CA: Verrochio**

AT: Regular, no me gusta mucho.

**CA: Tiziano**

AT: Ah, para mí es muy teatral. Requiere de tiempo para observar todos los detalles y ver cómo juega con ellos. Es muy erótico, cómo capta el instante en *Venus y Adonis* con todo ese juego de piernas...

**CA: Tintoretto**

AT: No puedo hablar porque estos cuadros son tan increíbles... *Cristo y la mujer adúltera, El lavatorio*... son unas composiciones... absolutamente impresionantes, las líneas de construcción y el perro... muchas escenas en un mismo espacio.

**CA: Veronés**

AT: Me gusta muchísimo... Sus composiciones, la arquitectura, los personajes... las ropas... remiten a los clásicos.

**CA: Caravaggio**

AT: ¡Oh, dios mío! *Niño con un cesto de frutas* ¡Tan sensual! *El amor victorioso* provocador...

Y luego era un diablo, mató a una persona y era perseguido por la policía y acabó muerto en una playa... ay, no sé. ¿Cuánto tiempo tenía para hacer todo esto?

¡Qué coraje de pintar esta mano en primer plano en *Los discípulos de Emaús* porque luego entras al cuadro por aquí...

Todos estos pintores tienen obras que requieren mucho tiempo de observación por la poesía que tienen en sus composiciones.

CA: **Parmigiano**

AT: No le conozco mucho... ¿es él? Ah... solo conozco el queso pero a este pintor no le conozco bien.

CA: **¿Te gusta Magritte?**

AT: Sí, es curioso, son chistes pero muy sugerentes. Mira esta mujer que va a besar a el hombre invisible, muchos matrimonios son así, ja, ja..

CA: **Hopper**

AT: Sí me gusta, por ejemplo este cuadro *Nighthawks* el enfoque es puramente americano y esos cafés que eran muy románticos para mí cuando a esas horas de la noche deberías estar en casa ¿no?

Tiene un cuadro que por razones personales me gusta mucho y es un acomodador en un cine porque ese trabajo lo he hecho yo también y es un retrato de la soledad que tienes...hay muchas cosas pasando porque hay una película, el público sentado pero tú estás solo en la oscuridad ¿no? con tu linterna. Me recuerda mucho a esos años trabajando...

CA: **¿Dos en el patio de butacas? ¿La acomodadora del cine?**

AT: Sí, uno de esos...

CA: **¿Qué te sugiere Munch?**

AT: Bueno de estas obras me gusta como sugerente esta *Atardecer en el paseo Karl Johann*, por la composición de las caras, hay mucho misterio ¿no?, dramatismo, hay espaldas en estos personajes, gentes mirando de un lado a otro...

Luego *el Grito* no sé porque tiene tanta importancia... ¡y es un cuadro que tiene una fama! Lo roban, lo encuentran, desaparece...es curioso.

CA: **Kirchner**

AT: No lo conozco muy bien.



**CA: Gauguin**

AT: Sus cuadros son muy bonitos, mira la calidad del color, que buena paleta... los ritmos se observan que son pausados, serenos. Y me encanta el toque de exotismo con las flores y las plantas... Y me gusta cómo capta el ritmo de la vida de ahí de esos lugares.

Y en este cuadro ¿*Qué hay de nuevo?* también incluye tres objetos... el número tres otra vez...

**CA: ¿Y la pincelada de Mondigliani?**

AT: ¡ay, qué guapo! Vi hace poco una exposición de él y ¡es maravilloso estar en unas habitaciones llenas de Mondigliani! Porque hay tanto cariño, tanto amor, movimiento, líneas... muy femeninas... le gusta mucho la mujer, muy bien. Estaba enamorado de todas sus mujeres, claro...

Tiene algunos cuadros como los dibujos de Rodin, seguro que tiene alguna influencia porque pinta los personajes como “tipo” y hablan de una manera seguro particular, los capta muy bien.

Qué influencia tenía de las esculturas de África ¿no? al igual que Picasso. Esas caras alargadas, planas como las máscaras. Yo tengo dos máscaras africanas, las compré a un señor que viajaba de Marruecos y las compré en Philadelphia ¡fíjate!, vendía esas cosas como misterio ilegalmente... me llevó a un garaje y estaba lleno de esculturas...

**CA: Matisse**

AT: *Panel con máscara* ¡son como especies de recortables que me encantan, es como un cortar y pegar, ja, ja! *Oceanía, el cielo* y *Oceanía el mar*... Sus dibujos también son muy interesantes y fíjate que convivió con Picasso... Uff! Y bueno, el color... *El caracol* como abstracción... *La Danza* es sin duda una de sus obras más importantes.

Era un gran aficionado al cine

**CA: Gustav Klimt**

AT: Algunas cosas que tiene son bonitas en cuando a la abstracción que hace pero no, no me llega tanto...

**CA: Paul Klee**

AT: Me gusta mucho también. Como parte de lo que se hizo en la Bauhaus que paralelamente fue cuando comenzó el baile moderno, muy importante también, Mary Wigman, Kurt Joos...por otro lado Stravinsky... Diaguilev...y todos ellos ¡Y la arquitectura también! y como influyó en el teatro... y luego algo muy importante es “la colaboración” que existía entre los artistas en la época de las vanguardias, eso ahora casi no pasa... yo cuando he coreografiado he esperado al diseñador de vestuario para que él viera lo que estábamos haciendo y para que el vestuario naciera de ahí, fuera acorde a lo

que nosotros íbamos trabajando... igual que el escenógrafo, el iluminador... y luego los actores deben absorber todo eso...

## **PINTURA DE PAISAJE**

**CA: Hay paisajes urbanos, de playas, de mares, campestres, oníricos, etéreos, nublados, soleados, atardeceres... En pintura también tendrás tus preferencias, veamos algunos autores y sus obras. Gaspar Friedrich.**

AT: ¡Me encanta! Y me encanta este cuadro *Caminante ante un mar de niebla* ¡Cómo habla esta espalda, dios mío, qué presencia! Sus cuadros son escenarios... Es Macbeth.

*La luna saliendo a la orilla del mar* es precioso, esos tres personajes, cómo hablan e insisto ¡esas espaldas que cuentan su historia, sus pensamientos y lo que están sintiendo!

Teatro en estado puro es *Abadía en el robledal* parece una escenografía, perfectamente puede ser para *El rey Lear* cuando está loco... igual que *La ruina de Eldena*.

Me encanta esa idea de la espalda y esto lo llevo mucho a clase para que observen cómo la espalda también habla y es importante ¿no?

**CA: ¿Y *El mar de hielo*?**

AT: Muy esperanzador... la cantidad de espacios que uno imagina ahí...

Me gusta mucho los paisajes de Antonello da Messina.

**CA: ¿*San Sebastián, La Crucifixión*?**

AT: No tiene muchos de paisaje propiamente dicho pero me encantan, son cuadros con escenas donde detrás hay paisaje.

**CA: ¿*La vista de Toledo de El Greco*?**

AT: Muy bonito... ¡Qué coraje para hacer esto! En esa época y rompiendo de esa manera...

**CA: ¿*La avenida de Middelharnis de Meindert Hobbema*?**

AT: Es precioso, me encanta. Hacia dónde te lleva...

**CA: *Avercamp y su Paisaje de invierno con patinadores***

AT: Estos cuadros, me encantan porque vas investigando lo que hace cada persona, cuentan mucho de la vida cotidiana de las gentes... ¡lo están pasando bomba!

**CA: ¿Por qué te gusta *Vemeer*? ¿Recuerdas *Vista de Delft*?**

AT: Por la composición. En ese cuadro concretamente la vista se va obligatoriamente al centro, a la zona más luminosa...y claro es así porque arriba existe este cielo oscuro que

lo arropa y que es imprescindible para la composición del cuadro, para conseguir guiarte la atención a donde el autor quiere.

**CA: ¿El inglés John Constable?**

AT: Sí, me gusta mucho.

**CA: ¿Camille Pissarro?**

AT: Bueno, es interesante este cuadro *Paisaje en Chaponval* por la luz y el color. La técnica del puntillismo.

**CA: ¿Existe el dibujo en el puntillismo? porque no hay límite de línea ¿no?**

AT: No.

**CA: ¿Vedute Canaletto?**

AT: Este autor siempre me ha resultado muy interesante. Los bellos paisajes de Venecia... el agua como espejo, la luz, la arquitectura... bellísimos. A veces sus cuadros me resultan documentales de la vida. Y claro Venecia es algo impresionante, recuerdo la primera vez que fui que me dije ¿cómo pueden crecer esos edificios en el agua? Ja, ja... Y también recuerdo estar en Venecia en el teatro trabajando y ver elevar la parte de atrás del escenario y un montón de góndolas ahí con la escenografía... genial porque no tienen otra manera, fue una experiencia muy bonita.

Y luego cuando llevas un rato en Venecia el agua que se está reflejando en las paredes o montas en el vaporeto, caminas por allí... parece que todo está en movimiento. Cuando llegas a tierra firme te quedas con una sensación... Venecia es todo movimiento.

**CA: Sé que Monet es uno de tus pintores preferidos**

AT: ¡Ay, Sí, Monet!... Fíjate cómo funciona este color naranja en el cuadro... *Impresión, sol naciente* y cómo las pinceladas son tan rápidas, libres...es impresionante.

**CA: ¿Lluvia, vapor y velocidad de Turner?**

AT: Sí, es como un fogonazo de luz y color difuminado ¿no?

**CA: Otro pintor cuya obra de paisajes te ha influido ha sido Sisley ¿cierto?**

AT. ¡Oh, Sí, mucho! Me encantan sus paisajes.

**CA: Por la estética que vas definiendo ¿es posible que *Ráfaga de viento* de Camile Corot sea inspirador para ti?**

AT: Ja, ja... desde luego. Mira el movimiento de esos árboles, qué diagonales forman con proyección en el cielo...

**CA: ¿Es cierto que los cuadros que reflejan “momentos cotidianos” son significativos para ti?**

AT: Sí, ese tipo de pintura me fascina porque indagas en cómo han vivido esas personas-personajes y qué hacían, qué alimentos estaban comiendo, que ropas-vestuario usaban, las telas... es fascinante. Y claro, es una fuente de información.

Y hay cuadros con varias escenas en el mismo lienzo...

**CA: En la antigüedad clásica el espacio era algo que permanecía entre los cuerpos y era representado a través de la superposición de figuras. ¿Estos conocimientos y los adquiridos en tu faceta como pintor te han servido para formular una conciencia sensible como coreógrafo del cuerpo ubicado un espacio pictórico imaginado?**

AT: Sí desde luego, todo viene de ahí.

**CA: ¿Ambas disciplinas van caminando de la mano en tus procesos de creación?**

AT: Sí, sí.

**CA: ¿Te has inspirado en obras pictóricas determinadas para llevar a cabo tus composiciones coreográficas o trabajos escénicos?**

AT: He utilizado lo que provocan en mí para luego ayudar a los actores a solucionar problemas coreográficos, para ayudarles a entender lo que quiero transmitir... entonces pienso en determinados cuadros. No hacer una imitación del cuadro, creo que eso no se debe hacer nunca. Por ejemplo el pintor Weyden y su *Descendimiento de la cruz* me ayudó para la obra que monté *Preludios para una fuga*, Velázquez me ayuda con *La rendición de Breda* por su composición tan teatral y los personajes que aparecen, el uso de las miradas... la pintura es inspiradora... y que los actores también deben sentir la importancia del trabajo en equipo como cuando están en un montaje o así debería ser, cada persona tiene su importancia en la construcción de la obra, el trabajo de los actores son los ladrillos que construyen una catedral, una obra en este caso ¡Y esto hay que saberlo y si lo sabes hay vibraciones y si no las hay te has equivocado de profesión así que fuera!

**CA: No olvidemos tu faceta como escenógrafo. ¿La pintura en este caso también te ha servido como fuente de inspiración para tus propuestas?**

AT: Claro. Para mí la escenografía tiene que ayudar también la propuesta global de la obra, hacer cuna para el texto, no es una expresión personal de alguien... es como cuando alguien dice ¡ay, qué bonito baile en esta obra! Entonces yo pienso ¿oh, algo está mal! porque el baile no tiene que aparecer, lo que es importante es la obra. También cuando dicen ¡no me ha gustado la obra pero la escenografía esta genial! ¿Pero esto que es? ¡Algo está fallando! ¿No? la escenografía también está mal...

**CA: ¿Hay que ser capaz de converger las artes siguiendo la propuesta del director?**

AT: Sí, lo importante es la obra y todos deben trabajar juntos para hacerla. Y el texto, que es lo más importante porque es de donde sacas la información, todo lo demás es la cuna...

**CA: Veamos el concepto de “la línea-dibujo” en estos tres cuadros *Anunciación de Fra Angélico, El nacimiento de Venus de Botticelli y Santa Ana, la Virgen, el Niño y San Juan de Da Vinci.***

AT: Bajo estos cuadros hay una construcción de líneas muy claras, las miradas que también tienen y son líneas... Mira cómo cantan las telas en el cuadro de Leonardo, es la música de Vivaldi... Ah, Recuerdo cuando vi el cuadro de Botticelli ¡es alucinante!

Son cuadros que hablan de líneas y de construcción, que muestran detalles que están en movimiento y que por eso generan sus sonidos... también es importante el juego que hace el pintor para llevarte por donde él quiere ¿no?

**CA: Tú utilizas también este concepto en tus clases porque el alumno ha de dibujar con sus movimientos corporales líneas en el espacio, líneas que son direcciones, trayectorias, líneas que van más allá de su corporalidad como es el caso de la mirada, citada anteriormente.**

AT: Claro. Todo lo anterior forma parte de las clases.

**CA: Gracias Arnold, seguiremos el próximo día con más.**

AT: Ok, gracias.

**Entre los pintores y las obras citadas en el desarrollo de esta entrevista también repasamos los pintores que a continuación cito. Apenas hubo comentarios al respecto por ser pintores poco influyentes para Arnold.**

**Durero, Von Guerard, Frans Koppelaar, Elsheimar, Patinir, Altdorfer, Cranach, Rubens, Jacob Ruysdael, Giorgione, Van Goyen, Van de Capelle, Carracci, Poussin, Miguel Ángel Houasse, Théodore Rousseau, Courbet, Carlos de Haes, Giovanni Fattori, Cezzane, Karl Blechen, Boccioni, Morisot, Armand Guillaumin y Caillebotte.**



## **Entrevista nº 9: Arnold Taraborrelli (AT)**

**Entrevistadora: Carmen Arribas (CA)**

### **Naturaleza y Botánica (influencias)**

**CA: En ocasiones utilizas la naturaleza como una herramienta más para establecer similitudes con determinados personajes y que el alumno se nutra desde esas nuevas perspectivas.**

AT: Sí, me encanta hacerlo. En el estudio por ejemplo tengo un libro de Tréboles que en ocasiones se lo muestro a los alumnos porque son diferentes tipos de tréboles y son realmente personajes... Y también mi amiga Christine Stephenson que es pintora, artista de botánica y conecta su obra con hortalizas y plantas, son verdaderos personajes y me encanta ver su obra porque es muy inspiradora.

Es muy importante conocer gente que está haciendo cosas diferentes porque en cierta manera te ayuda a seguir también, y a pensar que como artistas no estás solo sino que estamos juntos haciendo la misma cosa pero de distintas maneras ¿no? Y así sientes que formas parte de algo, que eso es importante para el equilibrio para una persona creativa porque si no de vez en cuando puedes encontrarte muy solo porque como el mundo está tan loco y van tan rápido empujando uno a otro, tan agresivo... pues bueno...

**CA: ¿Crees que la pintura en ocasiones es un espejo de la naturaleza?**

AT: La pintura ilumina la naturaleza, la refleja... hay que hacer una abstracción del alma de la naturaleza, no puedes copiar lo que hace una flor porque ya lo hace ella maravillosamente bien ¿no?

**CA: La naturaleza está en ti siempre presente, participas con ella y te sirves de ella...**

AT: Ah, sí, yo me siento en un banco y miro hacia arriba a las ramas de los árboles y digo ¡ay, me estás protegiendo, muchísimas gracias!, ja, ja... y luego vuelvo a mirar y digo ¡ay, mira los espacios que hay entre las ramas y las hojas, que excitante! Y luego al rato vuelvo a mirar y digo ¡ay, cómo está reflejando el sol su luz en las hojas creando unos verdes maravillosos! Y luego...uff ¡es interminable!

**CA: Te gusta observar y escuchar la naturaleza**

AT: Sí. Luego miro otra vez y escucho los *Pinos de Roma* de Ottorino Respighi. Y el arte es un reflejo del ser humano de seguir mejorando su manera de vivir. Una vez que tienes establecido el trabajo, el dinero, esto, lo otro... hay que seguir caminando hacia delante ¿no?

**CA: ¿Cuál es el significado profundo que tiene para ti la naturaleza?**

AT: Es... vida.

**CA: Vida como reflejo de una constante transformación, que es infinita en sus formas, que es espiritualidad...**

AT: Sí. Aunque aparte del Budismo y todo eso, yo creo que es mucho más fácil.

**CA: Para ti ¿tu religión tiene que ver con el arte?**

AT: Yo no tengo religión y yo no creo en dios.

**CA: Bueno ¿pero en un dios particular, que puede ser el arte o la naturaleza misma?**

AT: Yo creo que mis dioses son ustedes, cada uno y es un respeto de uno al otro, es suficiente como religión.

**CA: ¿Consideras la naturaleza como un paraíso ideal?**

AT: Si yo fuera un pájaro, sí, aunque a veces me siento como un pájaro... Es algo con lo que tenemos que tener mucho más respeto, no quiero hablar ahora de cosas de Greenpeace y todo esto a la naturaleza la estamos matando, de una manera muy brutal... no sé.

**CA: ¿Qué otros paraísos existen para ti?**

AT: En Inglaterra tienen una conexión con la naturaleza mucho más de costumbre, hacen parques que son un arte impresionante y luego los tienen muy cuidados, son muy grandes... el diseño del Hay Park es maravilloso, tiene mucho movimiento y no ves nada de edificios... eso es un paraíso por ejemplo.

Otro paraíso es el tejado del British Museum, a veces solo voy allí para ver el Dom porque es absolutamente increíble, me encanta observar cómo cambia las luces o cuando está lloviendo, aunque claro, a veces hay tanta gente... pasa lo mismo con el Tec Mahler Museum... hay que seleccionar el horario para ir a un Museo, es así.

El paraíso uno se hace, cada día uno distinto.

**CA: Entonces ¿no existe un paraíso definido?**

AT: No. Paraíso es también cuando estás escuchando una música o leyendo un texto que te guste, es un estado de placer estático.

**CA: ¿Vives en un continuo paraíso?**

AT: No tanto, hay que estar también en la realidad con sus luces y sus sombras. A lo mejor, en ocasiones es hasta mejor vivir en la sombra del paraíso...

**CA: ¿Qué importancia tiene para ti el AGUA y su simbología?**

AT: El agua me encanta pero me da mucho miedo porque no sé nadar, ja, ja... pero depende del estado del agua ¿no? porque también te da mucho placer... solamente la línea del horizonte entre el cielo y el mar es un placer y el mar cuando está bravo con las olas, es fuerte y los movimientos que hace... y la música que también compositores han llevado



a sus obras... Esas imágenes del mar las utilizo mucho en clase también porque ya las utilizó Isadora Duncan y Martha Graham experimentando con esas ideas del movimiento del mar con el movimiento del cuerpo...

**CA: ¿Qué te sugieren las “aguas profundas” del Océano?**

AT: Es otro mundo, son misteriosas y despiertan mucha curiosidad, mira los descubrimientos que están haciendo acerca de los piratas y los barcos hundidos y del Titanic... y es porque vienen de otro mundo, de estar ahí en las profundidades mucho tiempo... La conquista del mar con esos vikingos y los chinos hacia Perú viajando en unos barcos hechos con unas tablillas vamos... y unas cuerdas... ¡Uff, que coraje!

**CA: ¿Qué te sugieren las “aguas estancadas”?**

AT: Es un paisaje feo que huele mal pero... ahí vive alguien siempre, unos bichos que tienen vida. Prefiero el río que es más vivo y da y quita vida también.

**CA: ¿Qué te sugiere el “agua de la lluvia”?**

AT: Me encanta, me gusta mucho la lluvia. Manuel Serrat tiene una canción *Tiempo de lluvia* que habla del sonido de la lluvia tocando la ventana, es muy bonita. Y la lluvia es música y la lluvia es un romance lo que tiene con el verde, con las plantas y los árboles... ¡no somos nadie en comparación! Ja, ja... El otro día le digo a mi portero ¡bajo la lluvia no somos nadie! Y me dice ¡y en la bañera menos! Ja, ja... me parece maravilloso el lenguaje y la manera de pensar de los porteros... y así me contestó de rápido.

**CA: ¿Prefieres “agua dulce” o “agua salada”?**

AT: Agua fresca, dulce...

**CA: ¿Qué significado tiene para ti las “aguas de Ofelia”?**

AT: Yo uso mucho esas imágenes en clase para provocar y estimular la imaginación de los alumnos pero claro son imágenes que se llevan utilizando hace muchos años en el arte. El agua aquí es una manera de llevarte a otro sitio...

**CA: ¿Y las de “Narciso”?**

AT: Se compara esas aguas con un espejo... y le atrapa. ¡Narciso y Eco inseparables!

**CA: ¿Qué te sugiere el “eco”?**

AT: Es una maravillosa sensación porque claro como somos tan egoístas es una extensión de nosotros mismos... ja, ja.

**CA: ¿Qué te sugiere la nieve, es blanca, fría, agua?**

AT: No conozco Escandinavia pero creo que la nieve invita a jugar, a hacer esculturas, a utilizar el trineo como parte de tu cuerpo y el arte del patinaje que es parte de este mundo blanco y el sonido al pisar...

**CA: ¿Qué importancia tienen para ti “los cielos”?**

AT: Me encantan todos, despejados, nublados, con nubes... y cada día son diferentes si los observas bien. Los cielos son el escenario donde vivimos y hay que participar con ellos... a mí me enfada muchas veces cuando veo a gente gritando bajo la lluvia y todo el mundo corriendo para ponerse debajo de un paraguas, yo digo ¡anda, mójate un poco! ¡No te vas a deshacer con el agua... pero si eres... mejor que desaparezcas con ella! ja, ja...

**CA: ¿Te recuerdan los cielos de Madrid a los cielos que pintaba Tiépolo?**

AT: Ah Sí, embriagadores... las nubes presentes creando la ilusión...luz.

Recuerdo el cuadro *Noche de Carnaval* de Henri Rousseau en el Museo de Philadelphia, esa luna, esos árboles y ese cielo...o...

**CA: ¿Observas con detenimiento “las nubes”?**

AT: Sí, por las historias que narran... y que van cambiando... constantemente.

**CA: ¿Qué te sugieren las estrellas?**

AT: Es una lástima que aquí ahora no se ven y uno tiene que ir a guisando para verlas, bueno, a veces veo algunas cuando duermo como no pongo el toldo... es también alucinante ver un cielo lleno de estrellas.

**CA: ¿A qué te invita ese cielo?**

AT: No soy científico pero es un mundo que existe y me fascina pero hasta ahí solo, no puedo ir a más. Es una decoración teatral hecha por Dios.

**CA: ¿Sueles hacer, sin llegar a ser el fenómeno pareidolia, el juego de imaginar y ver en las nubes y las estrellas formas, caras, figuras... que van cambiando constantemente?**

AT: Sí, es precioso. Y me encanta la frase “Nubes Velazquianas”, en Madrid hay unos cielos preciosos.

**CA: ¿Qué significado tiene para ti la luna?**

AT: Soy lunático totalmente, yo creo que es por el agua que tengo en el cuerpo y esto está muy afectado por la luna. Yo hablo mucho por la luna...pero no me contesta, ja, ja...

**CA: ¿Con qué tipo de luna hablas?**

AT: Con la luna llena pero cuando está finita también y cuando esta como la mitad de un queso manchego también. Creo que tiene mucho que ver con la luna llena nuestro estado físico y mental, afecta mucho.

La luna en *Bodas de sangre* ¡fíjate lo que anuncia!

La luna me hace recordar, como hemos dicho antes, a Henri Rousseau que tiene unos cuadros con unas lunas preciosas...

**CA: ¿Qué importancia y significado tiene el AIRE para ti?**

AT: Cuando te acaricia un aire suave es un placer... puede llegar a ser muy cariñoso, otras veces te da bofetadas pero también hay que participar con esto, un aire fuerte, fuerte... ¡cómo es la naturaleza!

Me encanta ver banderas en el aire, sin ellas las banderas no viven y no hablo de banderas de países sino como decoración, hoy no se hacen estas cosas...

**CA: Entonces te gustaran también las cometas**

AT: Sí, son muy bonitas. “Chiringas” se les llama en Puerto Rico. Esa conexión de la gente corriendo y tirando del hilo y la cometa volando... es una conexión casi con el cielo ¿no?

**CA: ¿Qué significado tiene para ti “el arcoíris”?**

AT: Ja, ja... ¡ay, yo creo que todo el mundo debe tener su sueño y si sigues tu sueño es maravillosos y ese arcoíris es precisamente ese sueño! Provoca sueños, ideas... y la canción inolvidable que forma parte de mí *Some were over the rainbow* pues está llena de esperanza.

**CA: ¿Y cuál es tu sueño?**

AT: ¡Ah! Cambia todos los días... ja, ja... no sé... creo que seguir viviendo como estoy viviendo porque estoy bastante contento con lo que hago y estoy haciendo y es algo que sigue creciendo y sigo aprendiendo, ¡eso es lo que es importante! Hay que seguir aprendiendo y así disfrutas ¿no?, de la gente que está a tu alrededor y participar con ellos... no sé... es algo... Anoche, por ejemplo, estuve con alguien que me decía que estuvo conmigo veintitrés años ¡es una vida! Y sigue aun viniendo a mis clases... y sigue aprendiendo y yo sigo viviendo por él en algún sentido, bueno y por los demás también pero ¿ves que no hay una terminación? No sé...

También anoche estaba pensando que yo no voy a decidir cuándo va a ser la última clase, no. A ver qué pasa porque yo sigo viviendo y como estoy viviendo ese es mi trabajo, mi creatividad... ¿Por qué voy a cerrar la puerta?

**CA: En la naturaleza podemos encontrar árboles raros, densos, altos, bajos, oscuros, claros, rojos, con ramas hacia arriba, con ramas hacia abajo, transparentes al aire, apiñados, dispersos...**

AT: Ja, ja... ¡Es el mejor poema que has dicho hoy! ¿Qué pasa con todo esto?

**CA: ¿Te facilitan la información de “composición” que trasladas a tus trabajos?**

AT: Sí, sí. Además que los árboles son personajes, dicen cosas distintas. Cada árbol tiene su discurso, hay que escucharles, es un coro maravilloso ¡ay me encantan los árboles! Y luego lo que hay debajo que no ves ¡las raíces!. Hay en el Paseo Recoletos unos árboles con unas raíces que quieren salir... yo les tengo nombres para algunos árboles de ahí.

CA: **Y hay árboles como el cerezo, el abeto, el nogal, la encina, el olmo, el sauce, la hiedra, el madroño, acebo, pino, ciprés, laurel, perales, castaños, robles, olivos...etc. ¿Cuáles son tus preferidos?**

AT: El olivo me encanta porque tiene unas formas... Shakesperianos pero mi favorito no está en tu lista, es el abedul.

CA: **¿Por qué?**

AT: Bueno, es muy noble y tiene las hojas muy finas y la piel es maravillosa, blanca y es muy suave como seda y tengo tres abedules en Guisando. Helio me compró estos tres árboles que son la tierra, el hombre y el cielo. Y luego también me encanta porque aparece mucho en las obras de Chejov y luego además me recuerda a cuando yo era niño y aprendí que los indios americanos han hecho las canoas con la piel de este árbol, es como cuero y lo tratan con sus productos... es fina pero resistente.

CA: **¿Tú has bautizado a estos tres árboles como tierra, hombre y cielo?**

AT: Ha sido Matisse. Siempre utilizaba imágenes en tres. Y Jan me lo dijo así que siempre compro cosas en tres, tres plantas, tres... es una manera de...

CA: **¿Es importante para ti el número tres?**

AT: Sí, el triángulo, las tres hermanas, el vals...

CA: **Las flores también son importantes para ti**

AT: Particularmente las flores que salen en primavera con esos colores tan mágicos... Y hay en el Jardín Botánico en principios de primavera que hay que ir porque son como fuegos artificiales que salen de la tierra. Toda la cuestión de nacimiento y renacimiento en cada primavera me encanta y bueno, también el otoño, cuando todo va cayendo para desaparecer... ¡otra vez digo, no somos nadie!

CA: **¿Por qué te gustan tanto las orquídeas?**

AT: Son algo nuevo para mí pero sí, sí... son difíciles pero son muy sexis, escandalosas. Y luego hay que cuidarlas y cada sábado las llevo a la bañera y las ducho y es como una especie de ceremonia todos los sábados y de una en una. Están muy contentas... y como las hojas se las mojo mucho les encanta... luego les doy con un espray por arriba como si fuera lluvia que les cae... Las petunias también me gustan, son fáciles... cuido a todas las plantas mucho y les hablo y pongo música y por eso están tan felices aquí... ¡hay que hablar con ellas!

**CA: Hemos halado del elemento agua, aire. ¿Qué simbología y significado tiene para ti la TIERRA?**

AT: Sin la tierra no tenemos... es importantísimo. A mí me gusta la tierra y meter las manos en ella y me gusta de ir a la Rioja porque tiene una tierra riquísima ¡vibrante! Y por eso da esos alimentos tan ricos. Siempre pienso en la Rioja como en una página de la Biblia ¡por la tierra!

**CA: Caminamos por ella, plantamos, da alimento...**

AT: Es una alfombra, es un cojín. Cuando bajan al suelo los alumnos en algún ejercicio siempre les digo ¡miren la tierra, háblenle, no solo es el suelo del escenario de la clase, hay que pensar que están en el campo, cojan la tierra, ensucien sus manos!

**CA: Y caminar descalzo por la tierra...**

AT: Claro, caminar por la tierra para conocer texturas distintas, rocas, fango, hierba... igual que as manos... ¡la gente no toca cosas...! no... Fíjate lo que haces con la tierra, cuando yo estaba estudiando cerámica ¡es una sensación! el barro entre tus manos y que luego haces algo, un bol, una escultura...

**CA: ¿Qué te sugieren las dunas?**

AT: Yo las vi en el Sahara en el desierto, parecen interminables y de repente te encuentras un oasis después de horas viajando y luego otra vez arena y más arena. Cuando estaba trabajando allí iba con un ayudante de marruecos buscando localizaciones y un día encontramos unos lugares maravillosos e intenté que el rodaje del día siguiente fuese allí pero este señor me dijo ¡ah, no, es imposible, esos lugares mañana ya no existen! Ja, ja... vienen todos los vientos y lo cambian de sitio... también vi las huellas de unos animales que han pasado durante la noche, es un sitio muy vivo nada muerto.

**CA: El elemento el FUEGO que te sugiere? ¿Qué simbología tiene para ti?**

AT: El fuego es muy bello pero... me gusta cuando está controlado como en velas...pero claro el fuego puede ser muy cruel. Da calorcito o te quema, hay que ser prudente... ¡él quiere siempre irse! Contemplarlo desde la chimenea me encanta, cuando voy a Guisando disfruto muchísimo porque Helio tiene fuera toda la madera y lo lleva a casa y lo pone y le da fuego... ¡y hace una ceremonia! Me gusta del fuego el olor y el sonido que hace...

**CA: Con el recuerdo de Guisando nos despedimos por hoy.**

AT: ¡Ay, Sí!



## **Entrevista nº 10: Arnold Taraborrelli (AT)**

**Entrevistadora: Carmen Arribas (CA)**

### **Encuentros con la Escultura / Vogue: iconos de estilo**

**CA: En ocasiones utilizas la escultura como fuente de inspiración y herramienta para tus clases. ¿Cómo, cuándo, de qué manera te sirves de ella?**

AT: Ya desde la Universidad el contacto con la escultura ha sido constante y luego claro a través de los Museos y sus artistas pues también. Tengo muchos libros de escultura, postales, fotografías en el estudio que en ocasiones muestro a los alumnos cuando veo que necesitan una imagen para comprender lo que les estoy intentando transmitir, para que sean capaces de encontrar un movimiento determinado o una pose o actitud...

**CA: ¿Qué te inspira la escultura clásica? *Laocoonte y sus hijos, Victoria de Samotracia, Venus de Milo, El Discóbolo.***

AT: Lo que más me gusta del Laocoonte es el movimiento que tiene esta escultura, va y viene, sube y baja, se enreda...

En clase también realizamos un ejercicio inspirado en el Discóbolo para hacer un trabajo de columna, planos y ejes. Y les digo a los alumnos ¡venga romanos! Y prácticamente es esto, se origina desde esta posición y luego son medios giros lanzando el disco imaginario y vuelta para el otro lado... en cuentas de ocho, cuatro y dos a cada lado.

**CA: En *La Metamorfosis* de Ovidio aparece la historia de *Apolo y Dafne* ¿qué te sugiere esta escultura?**

AT: Las diagonales que dibujan en el aire los personajes, es puro movimiento y te invita a observarla desde distintos lados. Yo tengo desde hace poco este laurel aquí en casa, ha sido un regalo ¡estoy encantado de tener este árbol en casa y él también!

**CA: También de Bernini ¿*El rapto de Proserpina*?**

AT: Hay un cuadro en el Museo del Prado creo. La escultura capta justo el instante en que ella es secuestrada por este dios ¿Plutón? Fíjate la tensión de los cuerpos y ¿cómo él hunde sus dedos en los muslos de ella ¡es impresionante! hacer esto...

**CA: ¿Recuerdas alguna escultura que te haya impresionado mucho la primera vez que la viste?**

AT: Una escultura que me impresionó mucho la primera vez que la vi en el Museo de Philadelphia fue *El beso* de Rodin, por las líneas interminables que tiene, me impresionó mucho de joven, mucho. Y los bocetos de Rodin de preparación a la escultura son muy bonitos también, sencillos.

**CA: ¿Cuáles son los escultores que más han influido en tu trayectoria profesional?**

AT: Bueno, es difícil concretar en unos ¿no? porque las cosas van cambiando, las percepciones, tu trabajo... Sin duda Auguste Rodin fue esencial en mis primeros años, la escultura de Diana, la reina del bosque porque estaba en lo alto de la escalera por donde tenía que entrar en clase de dibujo en Philadelphia, las esculturas que han formado parte de mi educación... pero los escultores que me gustan mucho, mucho, son Moore y Chillida si hablamos del S.XX, la escultura precolombina también ¡me resulta fascinante! y es porque son una abstracción de la vida de ellos que también son interesantes.

**CA: Época gótica ¿Qué te inspiran las gárgolas?**

AT: Ja, ja... bueno es otra inspiración para los alumnos con la que trabajo en clase. Las utilizo para hacer un ejercicio de máscara, de rostro y luego con implicación de todo el cuerpo, se dan los dos, movimiento e inmovilidad, como fotos.

**CA: ¿Qué imágenes góticas utilizas en tu trabajo?**

AT: Bueno, siempre uso la imagen de una catedral gótica como resultado de una obra de arte completa. Insisto a los alumnos en que sepan que ellos son los ladrillos que conjuntamente han de construir una catedral para que sean conscientes de lo que supone el trabajo en equipo y la importancia de cada uno en todo ese conjunto. ¿Qué pasa si un actor no está respondiendo a todo esto? La obra se cae, claro, no sirve y esto es para cualquier montaje, hay que pensarlo así. Y para clase es lo mismo también, cada uno es importante y cada uno debe responsabilizarse de su trabajo y entre todos construimos algo, creamos una obra de arte, una catedral.

**CA: *David* de Miguel Ángel**

AT: ¡Ay, David!

**CA: Otra de sus obras *La Piedad***

AT: ¡Qué maravilla! Es como el cuadro Weyden, claro es el mismo tema pero tiene la misma música, la gravedad del cuerpo de él, mira este brazo, la caída de la tela es parte de, vamos a decir, de la misma canción... ¡de una piedra! ¿no es alucinante? Bueno siempre decía que la obra ya existe dentro y que lo que hace es quitar parte de la piedra que sobra, ja, ja... Yo sé cómo es esto, en la Universidad teníamos que hacer escultura de piedra, aprender las técnicas y es ¡durísimo! ¡y difícilísimo! Y haces ¡bom! Y se cae un brazo después de haber estado trabajando seis meses y ves que se puede romper en un segundo, ja, ja... ¡oh, es difícilísimo!

**CA: *Eros y Psique – Psique reanimada por el dios del amor***

AT: Está en el Louvre ¿no? Muy expresiva...y con movimiento también. ¡Qué bonitas las alas!



CA: **Es cupido.**

AT: Ya... el amor.

CA: **Y del expresionismo ¿Qué te sugiere Ernst Barlach?**

AT: es como muy indio, casi reflejo de los aztecas o mexicanos e incluso Egipto. Son expresiones muy cerradas en las que todavía existe la forma de la roca, la forma de la piedra está muy aparente todavía.

CA: **¿Wilhelm Lehmbruck?**

AT: Sus esculturas son el instante de un estado anímico. *Rising Youth*, sí, sí. Este pintor me inspira mucho y me encanta utilizarlo cuando observo que un alumno va descubriendo cosas, se lo muestro después. De aquí viene Giacometti.

CA: **¿Käthe Kollwitz?**

AT: No lo conozco mucho. ¡Uf, no tiene nada de aire, no hay espacios...!

CA: **¿Qué te sugiere Archipenko?**

AT: Sí, sí... me gusta, aquí por el contrario sí hay huecos ¿ves? Más interesante.

CA **¿Qué opinión te merece Jacques Lipchitz y Gargallo?**

AT: Lipchitz le conozco, sí. Muy importante en cuanto a las formas.

Las obras de Gargallo son muy musicales... fijate este caballo ¡Ah, Urano! Gargallo se inspiró en Greta Garbo para algunas de sus obras...

CA: **Boccioni *Formas únicas de continuidad en el espacio***

AT: Esta la vi en el MOMA ¡y está andando desde luego!

CA: **¿El trabajo de los espacios es muy importante para ti, por qué?**

AT: Bueno, siempre en clase hablamos de los espacios ¿no? y al igual que estas esculturas, lo interesante son los espacios que hacemos con nuestros cuerpo en otro espacio y que van cambiando constantemente. Hay que ser conscientes de la existencia en el espacio ¡Y en la vida! Por ejemplo, solamente doblando las rodillas surgen nuevos espacios y el tema de trabajo de espacios está en muchos ejercicios que hacemos.

El otro día los alumnos iban cambiando de ejercicio y aunque ellos son conscientes de su cuerpo no ven los espacios nuevos que van generando entre todos y en cada uno de los movimientos que hacen individualmente. Desde fuera ¡es increíble verlo!

**CA: Georges Vantongerloo**

AT: Mucha línea vertical y horizontal. ¿Muy influido por Mondrian y Kandinsky, no? parece... No le conozco mucho. Los volúmenes crean cambios de luz y en cierta manera estas obras son arquitectura también.

**CA: Duchamp**

AT: A mí me provoca una sonrisa, ya está. Son diseños sin duda alguna.

**CA: ¿Qué te parece Bárbara Hepworth y su geometría en movimiento?**

AT: Ahora hay un Museo en el Reino Unido de ella que creo era su casa y taller. Estuvo también muy influenciada por la naturaleza.

**CA: Henri Moore**

AT: Maravilloso. Por los espacios, el volumen de las formas... y situada su obra en medio de la naturaleza es... ¡precioso! fijate esta obra *Rey y Reina*, ¡me encanta! la reina está más retirada y el rey más hacia delante. ¡Y la dimensión! Yo uso mucho estas imágenes cuando estoy ayudando a los actores ¿no? para trabajar y comprender la idea de ¡Cómo estar quieto!, hablamos mucho de movimiento pero siempre digo ¡estamos haciendo todo esto para que tú puedas estar quieto en el escenario! ¡Y toda esta información que estamos aprendiendo ahora es para cuando tú estás quieto, todos estos movimientos siguen viviendo dentro de ti!

Hay muchos directores que dicen ¡ah...se nota en el escenario qué actores han estudiado con Arnold porque hay una diferencia enorme cuando están en el espacio! ¡qué alegría eso, muy bien! Y no estamos bailando, no nos estamos moviendo...ese es el secreto, que estamos trabajando toda esa manera de movernos para que tú puedas hacer una obra de Harold Pinter por ejemplo o de Chejov.

**CA. Estar siempre presente...**

AT: Lo vuelvo a repetir... y consciente de su existencia en el espacio. ¡Y en la vida! Porque ahora como todo el mundo está con la cara metida en el teléfono...

**CA: ¿Cuál de los dos artistas te inspira más para trabajar el concepto de volumen en tus clases?**

AT: Henri Moore sin duda y luego él ha ido mucho más lejos que ella... supongo que tendrá que ver también con dinero... Se influenciaron mucho mutuamente, eran amigos pero Moore es más conocido. Para mí es más sugerente. ¿Has traído algo de Anthony Caro?

**CA: ¿Por qué te gusta Anthony Caro?**

AT: Hace poco se murió. Muy bonito lo que hace, escultor británico, abstracto, aprendió también junto a Moore. Utiliza materiales metálicos... muy inspirador...

**CA: Seguro que de Alexander Calder tienes mucho que decir.**

AT: Ah... ¡Me encanta, es precioso, qué maravilla! Y ¡se mueve encima! Su padre también era escultor, de Philadelphia e incluso enfrente de la Biblioteca Nacional hay una fuente obra de su padre. Y los colores... y luego las sombras que hacen es parte también de la actuación, es el movimiento constante... y luego este tipo de esculturas no puedes verlas quieto tú tienes que verlas andando, rodearlas, verlas desde otros lados. Todos los espacios están cambiando constantemente...

**CA: Giacometti**

AT: Precioso...su obra tuvo diferentes etapas vanguardistas. Me gusta mucho... la existencia del hombre...

**CA: Encima de tu piano tienes el programa de mano de una exposición de Giacometti de hace muchísimos años...**

AT: Sí porque posiblemente en sus esculturas es donde hay mucha personas, personajes andando y entonces lo tengo allí para que vean los espacios que existen entre los seres humanos que es muy bonito y excitante. Y... también hay una escultura grandísima en Philadelphia de Diana, la reina del bosque, y la utilizo mucho con las chicas alumnas para que en un ejercicio concreto piensen que es ella ¿no? para ayudarles, vamos.

Esas imágenes ayudan muchísimo por eso insisto con las tarjetas, postales de gente famosa, de grandes actores y actrices, y esa gente ha hecho cosas que tienes que recordar y conocerlo porque es importantísimo y porque te da coraje, es esperanzador y da sentido a la idea de que no estás solo en tu mundo de creación sino que han existido otros que han hecho cosas importantes y que tú ahora lo estás utilizando, las experiencias de ellos para avanzar en tus propias ideas y en la creatividad. Eso es importante.

**CA: Y es información que tú puedes recoger...**

AT: Claro ¡y la belleza! Cada artista tiene algo tan increíble en su cara... por ejemplo, las fotos de Picasso son absolutamente increíbles, era impresionante físicamente como persona, bajito, ojos redondos y profundos... ¡guapísimo! feo o guapo, payaso... todo lo que quieras llamarle pero todo eso está ahí reflejado en su obra. Y luego él trabajando...porque yo he visto en cine documentales sobre él pintando y era un boxeo, era un bailarín trabajando... ¡eso también es importante! Mucho movimiento, mucha energía, ese espacio entre él y el lienzo era una especie de electricidad ¿no?

**CA: Constantín Brancusier**

AT: ¡Me encanta! Hay mucho en el Museo de Philadelphia, la simplicidad de l forma... tuvo una gran influencia sobre Carl André.

**CA: Chillida**

AT: ¡qué fuerte! *El peine del viento* es absolutamente maravilloso, yo he estado allí y es maravillosa la sensación cuando el agua entra y sale por esos agujeros...es... Recuerdo que una de sus hijas vino a mis clases también y me enseñó un documental que ella había hecho, luego desapareció ella, se murió él y encima han quitado el museo de él ahora ¡qué lástima! Pero bueno, me encanta cómo los espacios rompen el aire...

*Elogio del horizonte* tiene una memoria que me recuerda al *Stonehenge*, esas esculturas megalíticas en Inglaterra, esos círculos.

CA: **¿Y Botero?**

AT: Botero no me gusta nada, no, nada, horroroso.

CA: **¿Gerhard Richter?**

AT: No le conozco.

CA: **¿Pop art, Claes Oldenburg?**

AT: Si le conozco pero me gusta más Anish Kapoor.

CA: **¿Por qué te gusta más?**

AT: Su obra es forma y espejo, reflejo, esa manera de utilizar toda su influencia india... como él es medio hindú... Le influyó Caro...

CA: **¿Te inspira la escultura minimalista para tu trabajo? ¿Donald Judd, Sol LeWitt o Carl Andre?**

AT: Pues sí, también por la fuerza y porque están ocupando un lugar y rompiendo el espacio ¿no? Y luego porque hay colores, reflejos, hay luz y sombras...hay sencillez, orden, síntesis... Tienen la música de Górecki, Ludovico Einaudi, Tiersen, Nyman, Philip Glass...

CA: **Entonces ¿de qué manera influye la escultura en tu trabajo?**

AT: La escultura influye en parte de mi trabajo al igual que lo hace la pintura, solamente que con la escultura tienes la oportunidad de participar de otra manera, de andar alrededor de la obra de arte.

No sé por qué me fascina más la pintura en el arte que la escultura y fíjate, igual debería ser totalmente lo contrario pero no sé... siempre me he interesado más en la pintura.

CA: **Desde luego existen diferencias entre la pintura y la escultura, por ejemplo, podríamos decir que en pintura hay predominio del color y en escultura en ocasiones su color depende del tipo de iluminación. Si hablásemos de profundidad ¿crees que existe alguna diferencia?**

AT: Bueno está claro que en pintura sí hay profundidad, los puntos de fuga y todo esto pero en escultura creo que también. Cuando trabajamos con el cuerpo y los reflejos de la

luz, ahí también hay una mezcla de ideas ¿no? A veces en clase por ejemplo les digo ¡conscientes de cómo movéis la cara porque vuestra cara está cogiendo luz! Y ese ejercicio de manos que abren y cierran que estamos haciendo es luz y eso sí pasa mucho en la escultura, sí. Y luego también la idea o planteamiento de “estar” porque estar refleja mucho porque estás mandando energías, que son forma, que son luz... y todo eso son lo que hacen las esculturas.

**CA: ¿qué esculturas tienes de referencia, seleccionadas, para trabajar con los alumnos la comprensión de determinados conceptos?**

AT: Lo que hemos ido comentando antes, el discóbolo, las gárgolas... muchas veces utilizo la escultura, sí, depende.

**CA: Has sido pintor y escultor y de ambas artes te has nutrido pero ¿cuál de ellas dos te ha dado mayor satisfacción?**

AT: La pintura y creo que más bien por la técnica. Un escultor es otro tipo de persona y otro tipo de cuerpo y yo no tengo ese tipo de cuerpo. Pero con la cerámica también me identifico mucho y me ha dado grandes satisfacciones, el movimiento de la rueda y la sensación de la forma que va creciendo desde la base de tus manos... es muy bonito, como también lo es la cocina haciendo la masa para la pasta que lo hago a menudo.

**CA: ¿Crees que es más agotador el trabajo del escultor que del pintor?**

AT: Técnicamente la escultura es muy complicada y muy dura.

**CA: Pero el trabajo del pintor también es agotador mental y emocionalmente... ¿Cómo eran tus procesos?**

AT: Sí claro. Y durante el proceso de creación hay momentos como de enfado, como de convertirse el trabajo en tu amante, hay veces, que hay que dar la vuelta al trabajo y no mirarlo durante un tiempo para después darle la vuelta otra vez y atacarlo de nuevo y sobre todo, porque hay momentos que tienes que descansar, descansar de los problemas que se te van presentando porque es peligroso trabajar constantemente empujando, empujando, empujando algo... que se puede destruir, destruir su idea sobre la de trabajar algo...

**CA: ¿Por eso existen obras inacabadas?**

AT: Puede ser... Hay que saber... cuando hay que parar. Hay que saber... cuando una cosa está terminada porque si no puedes destruirlo... una pincelada más y se rompe toda la idea.

**CA: ¿No es difícil tomar esa decisión? Porque siempre queda la sensación de que falta algo o sobra algo...**

AT: Es una decisión difícil sí pero hay que hacerlo.

**CA: ¿Qué piensas de los artistas que crean obras con un fin lucrativo evidente?**

AT: Ah... no me interesan.

Ca: **¿Te gustan las esculturas Aztecas?**

AT: Me resultan muy cuadradas en un sentido, prefiero las precolombinas como comentamos antes.

CA: **¿Y las Orientales?**

AT: En Angkor Wat nunca he estado pero las esculturas de Camboya, de la India... me gustan, por ejemplo, utilizo mucho las esculturas de Shiva por sus redondeces, por los círculos, el círculo de la vida ¿no? y todas esas cosas las utilizo no conscientemente sino solamente cuando ves que inmediatamente hay una necesidad de decirlo entonces ya sale y ya está para una abstracción.

¡Y el huevo! Es una forma preciosa y es una escultura también ja, ja...

VOGUE: ICONOS DE ESTILO

CA: **¿Es cierto que algunos diseñadores de moda han influido en tu trabajo?**

AT: Sí, Balenciaga y Fortuny.

CA: **¿Por qué y de qué manera?**

AT: Balenciaga... sus diseños me parecen esculturas... Fue un diseñador influenciado por grandes de la pintura española como Velázquez, Goya...

CA: **Hay una frase de Balenciaga que dice: “*Un buen modisto debe ser: arquitecto para los patrones, escultor para la forma, pintor para los dibujos, músico para la armonía y filósofo para la medida*”**

AT: Claro, miras fotografías y diseños y parecen personajes, esculturas... sus líneas, colores, formas, tienen música...

CA: **¿Y Mariano Fortuny y madrazo que además de diseñador fue escenógrafo, pintor, fotógrafo, grabador?**

AT: Ah, sí, sí. Provenía de una familia de artistas y sus diseños de moda eran inspirados en la época clásica, Venecia estaba muy presente en su trabajo también, los pliegues que por cierto hay uno en el museo de nuevo art, colección de moda, rosa creo, increíble y luego los tintes que utilizaba, sus dibujos... un artista vamos.

## **Entrevista nº 11: Arnold Taraborrelli (AT)**

**Entrevistadora: Carmen Arribas (CA)**

### **La simbología de los Espejos – objeto poetizado**

**CA: ¿Qué simbología tiene para ti el “Espejo”? ¿Cómo y de qué manera te ha influido?**

AT: El primer espejo que me influyó en mi vida fue cuando fui a ver *Snow White* (Blancanieves) y la señora mirándose en el espejo diciendo “*espejito, espejito, dime quien es la más bella...*” esa imagen fue una influencia enorme.

**CA: ¿Por qué te influyó tanto esa imagen?**

AT: ¡Ah, no sé! Recuerdo mucho esa película, creo que fue la primera película que vi en mi vida, tendría a lo mejor seis años y recuerdo también los enanitos ¡que me enfadé mucho porque no había uno de color! Y yo decía ¡no es justo!

Lo bonito de los enanos es que eran trabajadores “Just whistle while you work, put on that grin and start right in to whistle loud and long...” (Sólo silbar mientras trabajas, poner esa sonrisa y comenzar justo a silbar fuerte y largo...) todavía me acuerdo de la canción...esto me influyó muchísimo en mi vida, cantar una canción para el trabajo es muy bonito y además observé que cada uno era distinto y que cada uno de nosotros en verdad, somos distintos y podemos vivir juntos muy bien ¿no?

**CA: ¿Te han influido las películas de Walt Disney?**

AT: Mucho, Pinocho me enamoró y el gato y el lobo eran fantásticos...van conmigo.

**CA: ¿Y recuerdas cómo te mirabas después en el espejo tras ver la escena de la madrastra?**

AT: Sí...eh...

**CA: En la antigüedad se pensaba que el espejo podía retener el alma de las personas cuando estas se mirasen en él**

AT: ¡Te la roba! Eso pasa con gente que se mira tanto, tanto en el espejo que pierde su propia identidad, sí, sí, eso pasa hoy en día o como las estrellas de cine de los años 30-40 que como eran gente muy preocupada por su físico gastaron su vida mirándose al espejo...¡oh, una arruga! Ja, ja...

**CA: Hoy en día con las tecnologías se manipulan además las fotografías creando una ilusión irreal de la persona.**

AT: Eso es un problema. Y fíjate que ya existían espejos desde la época de Cleopatra y toda esa gente los utilizaba... ¿cómo se pintaría Nefertiti y se colocaría las piedras?

**CA: En ocasiones los espejos también se han utilizado como amuletos para protegerse de demonios y seres sobrenaturales**

AT: Ah mira, eso no lo sabía.

**CA: A veces los espejos reflejan la esencia individual, la naturaleza personal de cada uno porque llegan a ser al igual que los ojos el espejo del alma.**

AT: Si, a través de los ojos de una persona podemos ver su alma entonces también sus ojos pueden ser un espejo ¿no?

**CA: ¿Y los espejos que permanecen en los tocadores de las damas – mujeres – personajes femeninos, que te sugieren?**

AT: Son muy teatrales. A mí siempre me fascinaba cuando estaba trabajando y me sentaba en los camerinos con el espejo delante y todas esas bombillas alrededor, me parecían... ¡estar en el cielo! Ese momento es muy bonito, tener tu propio camerino, tu espejo... y tus bombillas

**CA: Estos espejos participan de la metamorfosis del actor – personaje, un solo reflejo dos identidades.**

AT: Desde luego y ese proceso de transformación es muy importante y ayuda al actor. A veces no puedes hacerlo tú mismo porque hay un equipo de maquilladores que lo hacen por ti pero... Y luego a mí también me fascinan no solamente los espejos sino los reflejos que tienen porque hay muchos y de repente, vas andando y miras y dices ¡uh, mira quien está ahí! Pues no es tu madre eres tú, ja, ja... en cualquier material que refleja puedes ver tu ser ¿no?

En el mundo del baile el espejo es muy importante, peligroso también pero importante porque sirve para corregir tu propia línea, físicamente, y ver tus saltos y la alineación y posiciones y todo esto. También tengo alumnos que dicen que no quieren verse en el espejo pero es importante verse constructivamente, hay que saber qué pinta tienes porque a lo mejor puedes mejorarlo ¿no?

**CA: En ocasiones la imagen que tienes de ti mismo no corresponde con la imagen reflejada en el espejo ¿verdad?**

AT: Claro, es verte de manera objetiva. Recuerdo cuando era joven y daba notas a mis alumnos que un día les dije si querían jugar porque como muchos de ellos no quieren jugar y les decía cuando estás fregando los platos coge el jabón y juega... esto viene porque claro de pequeño mi hermano y yo teníamos que fregar los platos en casa y encima de la pila había un espejo, entonces yo cogía la espuma y la ponía en el espejo y cuando iba cayendo yo hacía caras o ponía agua caliente y con el vapor cubriendo el espejo hacía como una película de misterio, iba desapareciendo el vapor y yo dejaba fija una cara...o escribía mensajes...



**CA: Me estás recordando a algunas obras de la artista Karin Kneffel**

AT: Ja, ja...

**CA: Esos detalles se han utilizado en el cine...**

AT: Claro, pero todo eso lo puedes hacer en tu casa. ¡Practicar, jugar!

El espejo también amplía la dimensión de un espacio, es un truco ¿no? o la idea de multiplicar un espacio, eso funciona muy bien ¡es interminable!

**CA: Orson Welles *La dama de Shangai***

AT: Sí

**CA: Luis XIV inauguró la sala de los espejos en Versalles en 1682 y un testigo comentó “Palacio de alegría...un destellante cúmulo de lujo y luces, multiplicado mil veces en otros tantos espejos...”**

AT: Exactamente.

**CA: ¿Qué te sugiere la perspectiva del espejo? Esa imagen que como secuencia o escena no ves directamente sino que a través del propio espejo te es mostrada o narrada**

AT: Esas situaciones son fabulosas, sí. Muy poéticas.

**CA: El espejo también es considerado un objeto de superstición porque los vampiros y los cuerpos sin alma nunca se reflejan en él...**

AT: ¡ay, qué miedo!

**CA: en otras ocasiones tienen connotaciones adivinatorias o si se rompe parece ser augurio de años con mala suerte...**

AT: Ah, sí, siete años de castigo.

**CA: Pero también los espejos pueden ser mágicos ¿no?**

AT: Pueden ser como una puerta de acceso a otro lugar, Alicia...

**CA: Espejos en Blancanieves, Harry Potter, la Bella y la Bestia...**

AT: Sí y cada uno con significados distintos

**CA: ¿Y las aguas como espejo de Narciso qué te sugiere?**

AT: Ensimismamiento, observación de uno mismo, vanidad. Las aguas pueden ser otro espejo

**CA: Como las fuentes, el mar...**

AT: Sí y también el propio espejo que te recuerda tu miedo a envejecer.

CA: **Como el cuadro de Hans Baldung de la joven mirándose al espejo con la muerte sosteniendo un reloj de arena...**

AT: Exactamente

CA: **¿Qué crees que refleja un espejo?**

AT: Tu pasado, tu presente y tu futuro.

CA: **El cine, teatro, pintura... las artes, han hecho referencias constantes a los espejos por ser considerados un objeto con variados discursos pues reflejan, transparentan, distorsionan, devuelven, narran, espían, cuentan, satirizan, deforman, engañan... ¿son ilusión o realidad?**

AT: Desde luego ambas cosas.

CA: **Valle Inclán y su esperpento “*Las imágenes más bellas, en un espejo cóncavo son absurdas*”**

AT: Sí claro.

CA: **O el propio Teatro como espejo y metáfora del ser humano**

AT: También.

CA: **Muchos artistas se han servido del espejo para pintar sus autorretratos como Parmigianino**

AT: Durero, Velázquez, Eyck

CA: **O crear anamorfosis**

AT: Son mágicas. Difíciles de hacer pero cuando ves en el cilindro de espejo el resultado...

CA: **En otras ocasiones se utiliza la ecuación espejos más seres humanos es igual a sexo, por ejemplo podemos observarlo en el dibujo de Rowlandson de 1810 *La curiosa libertina* o en muchas otras obras de artistas**

AT: La observación, el descubrir, curiosidad...es algo erótico ¿no?

CA: **¿Te has mirado alguna vez en un espejo y no te has reconocido?**

AT: Bueno sí, una vez que me caí y casi me rompo la cabeza y tenía la cara hinchada y llega de moratones... me caí corriendo a por un autobús... y llegué al hotel y se me puso la cara... y no quería verme pero al final me miré en el espejo y me fui directamente al hospital, claro.

**CA: ¿Crees que el espejo es un objeto misterioso?**

AT: Sí y creo que no miente...es un reflejo de tu conciencia, pensamiento y emoción...

**CA: Anish Kapoor no teme al espacio y a la percepción con sus esculturas públicas muchas de ellas como enormes espejos que reflejan la ciudad y su constante transformación con el paso de los viandantes**

AT: Sí, son interesantes.

**CA: ¿Quieres hacer alguna aportación más acerca de los espejos y su simbología?**

AT: Bueno recuerdo que los indios utilizan muchos espejos en su decoración de vestuario, muy bonitos y también, que en los Circos había unos espejos que deformaban haciéndote muy gordo o muy alto y delgado... y cuando vi eso me encantaba, me parecían tan divertidos...

**CA: Gracias Arnold**



## **Entrevista nº 12: Arnold Taraborrelli (AT)**

**Entrevistadora: Carmen Arribas (CA)**

### **Los Espacios, aspectos simbólicos**

**CA: Hablemos de los espacios como lugares con significado y simbología. ¿Cómo identificas tu Espacio Vital?**

AT: Bueno, como mi educación ha sido una mezcla de italiana, católica, protestante, inglesa... todo metido en mí, pues me encanta por un lado los ingleses que tienen mucho respeto y no se tocan y luego aquí en España que todo el mundo está tocándose a cada momento, ese contraste es muy bonito por que participo de los dos. Y es interesante porque he visto obras de Oscar Wilde hechas por españoles donde se tocaban y el director les corregía sin permitirles hacerlo ¿no? De todas formas, a mí me encantan los espacios abiertos y grandes, esas plazas con esas arquitecturas tan grandiosas donde el ser humano se queda más pequeño aún y de estar en esos espacios solo es fantástico, recuerdo estar en la plaza de San Marcos a las cuatro de la madrugada y no haber nadie ¡era una sensación! Maravillosa... y aquí en la Plaza Mayor. Prefiero cuando no hay gente aunque sea un poco egoísta pero...

Y luego en cuanto a mi espacio vital, depende, no me gusta estar cerca de las personas porque luego no los ves, solo ves el primer plano y a mí me gusta ver el cuerpo. Esto se lo digo a mis alumnos que cuando están viendo a un director dar notas o explicando que no le miren solo a la cara que también miren su cuerpo porque en él hay más información, que no escuchen solo las palabras.

**CA: Existen dos espacios fundamentales en tu vida, tu estudio como lugar de trabajo y tu casa, tu hogar, tu espacio habitable. ¿Qué significado tienen para ti?**

AT: El estudio es un espacio de trabajo que está ahí para que nosotros podamos romper ese espacio y hacer más espacios distintos, pequeños, grandes... e intento siempre tener esa área de espacio lo más despejado posible para nosotros pero también por la información que les hace falta a los alumnos yo tengo alrededor, en las paredes... cosas estimulantes o eso espero, cuadros, libros, fotografías, cosa interesantes visualmente... pero eso está colocado a los lados para no ensuciar el lienzo donde vamos a trabajar ¿no? Y muchas veces no consigo que la gente respete este espacio como un templo que no es una plaza para hablar de tonterías y comer pipas... es cuestión de disciplina.

**CA: Entonces en tu estudio hablas de dos espacios diferenciados, el espacio sagrado que es el espacio de creación, de trabajo, que es el lienzo imaginario y los espacios laterales que son como las paredes de un museo en donde parte de la información que existe puede ser trasladada al espacio creativo como herramienta de trabajo**

AT: Sí.

**CA: ¿Qué significado tiene para ti tu estudio?**

AT: Es una extensión de mi vida y es un lugar para mí muy bello por eso no lo alquilo a otra gente porque hay una atmósfera hecha por nosotros tan bonita, tan privada que no quiero perder eso y por eso yo he estado muchos años haciendo la limpieza del estudio. Cuando yo hacía la limpieza, 32 años, la hacía los sábados y recuerdo que conforme iba limpiando recordaba los espacios de la gente ¡ah, este espacio es el de Pepón! Que ahora se ha muerto pero cuando estoy ahí, siento que él está porque algo ha dejado ahí y así por todos los sitios.

Es mucha gente la que ha pasado por ahí y sus energías, y sé, que entrar en mi estudio es entrar en un mundo mágico, un mundo aparte de lo que hay en la calle y eso me pone muy contento, hay otras personas que no les dice nada pero generalmente esas personas duran muy poco en las clases.

**CA: ¿Qué te despierta el espacio de tu estudio?**

AT: Me encuentro muy seguro en mí mismo, muy bien, muy protegido ¿no? en un sentido. Y porque yo he hecho también ese espacio desde la base porque era una fábrica y tuve que quitar habitaciones, un caldero enorme que había, radiadores... entonces está hecho casi de mis manos y luego del señor Alfonso, que puse su nombre en su honor en la esquina, entonces ha nacido conmigo... es muy personal todo, por eso la idea de perderlo es muy duro pero tengo que aceptarlo porque un día va a pasar y cuando note que yo no estoy dando en las clases lo que hace falta entonces es tiempo de parar, no se puede pretender hacer un trabajo sin la misma calidad ¿no? cuando empiece a fallar es mejor dejarlo, creo.

**CA: También en tu estudio hay objetos muy personales y simbólicos que a su vez paradójicamente cedés y muestras para compartir y para que los alumnos participen de ello**

AT: Sí, es como un attrezzo para clase...por ejemplo, tengo un cuaderno de varios tipos de tréboles que hizo Jan y eso me sirve para expresar la delicadeza de un baile que estamos montando con una atmósfera de Chejov. Solamente ver esas imágenes ya estimulo la imaginación del alumno y son como poemas que ayudan... el estudio es también como una caja de sorpresas.

**CA: ¿Y el espacio habitable que es tu casa?**

AT: Bueno, ¡no sé! Está lleno de colores, de formas, de plantas, de diseños japoneses como esos cojines y son cosas muy agradables para el ojo.

**CA: ¿Qué necesitas que tenga este espacio habitable que es tu casa para sentirlo tuyo?**

AT: La luz es muy importante, la naturaleza, las plantas... y nada más. Fíjate, es la primera vez que tengo un sofá, nunca he tenido un sofá, duermo en el mismo lugar que hace de sofá y no tengo habitación, vivo en una habitación ¡es suficiente! Y tengo un espacio de creatividad donde tengo mis materiales y el ordenador... y otra cosa que es

importante para mí es la cocina que es una terapia, una actividad muy importante y un placer enorme. Y me encantan los instrumentos de la cocina también, son muy bellos, sus sonidos, sus formas...

**CA: ¿Te rodeas también de objetos que son recuerdos, son poéticos e imagino que necesitas que estén presentes, que estén contigo?**

AT: Sí, por ejemplo las estatuas de santeros puertorriqueños que son de dos o tres siglos atrás y me hace recordar mis años en Puerto Rico...nada está aquí por decoración, todo tiene una conversación, cada piedra, incluso los muebles, hablo con ellos... y por ejemplo esa silla que se llama Alicia le doy las gracias cuando le quito la ropa ja, ja... entonces hay conversaciones con todo.

**CA: ¿No necesitas televisión verdad?**

AT: Ah, no, no, no... no puedo. Prefiero escuchar música y la BBC porque hay unas obras de teatro con entrevistas... con la televisión no puedo, tengo tanta curiosidad que no puedo perder el tiempo y luego las cosas que hacen no son... hay programas que son insultos para el ser humano, para España ¡perdóname! los españoles no son así.

**CA: Otro espacio significativo para ti es el escenario ¿Qué significado tiene para ti el concepto espacio-escenario?**

AT: Los teatros son unos templos muy sagrados y ahora incluso hay muchos salones pequeños casi de teatro individual que son muy estimulantes, luego claro tengo especial cariño al Teatro María Guerrero y el espacio del Teatro Real, técnicamente está muy avanzado y es un placer de ver a los técnicos cómo trabajan ¿no?

Ahora como tenemos una cultura sin gobierno y un gobierno sin cultura ¡pues adelante! Menos mal que hay gente joven con un compromiso hacia la profesión que son la esperanza de futuro.

**CA: ¿Con qué espacios te identificas?**

AT: El espacio entre los árboles.

**CA: ¿Existen espacios que te hagan sentir oprimido?**

AT: El metro por ejemplo o en medio de las gradas de un partido de futbol... las aglomeraciones me dan miedo...

**CA: ¿Existen espacios que por el contrario te liberan?**

AT: El andar por un bosque o por un lugar donde haya árboles, soy un amante y gran amigo de los árboles... y también me da mucha envidia de ellos porque van a estar aquí mucho más tiempo que yo, ja, ja...

**CA: ¿Cuál sería tu espacio para amar?**

AT: Yo creo que si estás enamorado de todo todos los sitios son idóneos para amar sea lo que sea lo que ames.

**CA: ¿También con una buena amistad a la que quieres y aprecias cualquier espacio es idóneo?**

AT: Sí porque tú puedes hacer el espacio tuyo con esa relación ¿no? Por ejemplo ¿por qué existen espacios como el café Gijón o el café The Flore en Paris o sitios donde se juntan amigos para hablar de cosas? Son muy agradables...

**CA: ¿Tienes algún espacio que te invita a soñar?**

AT: Bueno, eh... he tenido la oportunidad de estar en unas playas abandonadas, vacías... es muy bello, el sonido del mar y el viento tocando la cara el olor del viento y las nubes... yo he tenido esta ocasión muchas veces, de participar con esto...

**CA: ¿Un espacio viviente para ti?**

AT: Picadilly Circus en Londres y Time Square en Nueva York, son ese tipo de manifestaciones y de las posibilidades que hay en la vida si quieres trabajar para conseguir algo pues ahí está, con todo su ruido.

**CA: ¿Un espacio divertido que te invite al juego?**

AT: Yo creo que el bosque ¡otra vez! O la playa... jugar para mí no es jugar con una pelota, jugar para mí es correr entre los árboles y tocarlos, dándole vueltas o tirándote en una ola en la playa... no soy competitivo...

**CA: ¿Hay algún espacio que añoras?**

AT: ah...me viene la playa...porque he vivido muchos años cerca del mar, en Nueva York y los veranos cuando estaba en la Universidad siempre iba a trabajar a una isla long beach en el atlántico y claro allí estás muchas veces solo en la playa, cuando no hay nadie...eso lo echo de menos y sabiendo ahora, que con la edad y con los cambios en la vida pues no voy a poder...no sé...

**CA: ¿Hay espacios con los que te identificas actualmente?**

AT: Hemos nombrado la naturaleza, la playa, los museos y el espacio de la diálisis, muy importante y además he tenido la fortuna de tener un sitio y una gente absolutamente maravillosos entonces esto es algo más agradable porque voy dieciocho horas a la semana de mi vida ahí, entonces tengo que hacerlo mío porque si no lo voy a pasar muy mal y yo me siento muy protegido, es mi sitio y por eso está funcionando tan bien, leo mucho, absorbo también el teatro que está presente porque los doctores y enfermeros cambian su manera de actuar según están con qué paciente...es una manera de actuar también y aparte que sin esto ya estaría muerto. Y siempre estoy en el mismo sitio, en una esquina que yo creo que me han puesto ahí porque como soy tan raro, en la tierra de nadie estoy, ja, ja...



**CA: La máquina es un objeto que te acompaña en el espacio y durante el tiempo que permaneces en ese espacio**

AT: Sí, además que canta y habla y cuando está terminando suena una sección de Beethoven y cuando no funciona avisa. Es una cosa bastante viva pero luego yo canto cuando me están poniendo las agujas *Here we go again...* (*Aquí vamos otra vez...* de John Lennon) porque es algo que duele y claro algunos enfermeros hasta cantan conmigo y yo les digo ¡así sale el dolor por la boca! Y los que están al lado miran como diciendo este es un poco raro y también cuando me levanto después de estar cuatro horas ahí me estiro y me dice ¿hui pero qué haces? Y yo digo ¡estoy estirando, como soy un animal o qué hacen los gatos y los perros! Y les hace una gracia enorme ¡pero bueno! Pero yo no voy a cambiar, yo soy así porque si no esto puede ser muy triste y yo no quiero que sea así...

**CA: Todo lo tiñes de positivismo**

AT: Sí, hay gente que, bueno, no quiero hablar de esto porque cada uno tiene su razón de vivir o no vivir ¡that's the cuestión, to be o no to be! Ja, ja... yo prefiero vivir, es el derecho de cada uno pero hay gente que no toma ninguna decisión y está ahí en medio molestando.

**CA: Hemos hablado de varios espacios importantes y significativos para ti y en ellos hemos encontrado que siempre te acompaña algún objeto, cosa, material...que a su vez es esencial en ese espacio relacionarlo contigo. En Guisando tus tres abedules, en diálisis tu máquina que espera le pongas un nombre, en el Paseo de Recoletos tu banco...**

AT: Sí, hay muchas cosas y muchos sitios porque yo cojo el autobús o voy andando y siempre estoy mirando y en contacto con o que estoy rodeado, con la arquitectura, estoy participando siempre con todo lo que hay...estoy comiendo con mis ojos y eso es algo normal para mí y tengo mucho cariño para Madrid porque me han pasado muchas cosas y he vivido aquí y estoy seguro que los edificios me conocen y esto es una satisfacción enorme y digo ¡os voy a echar de menos cuando me voy! pero...

**CA: ¿algún espacio silencioso?**

AT: Cuando entras en una Catedral. Cuando hay poca gente y caminas por ahí, estoy pensando en la de Toledo que es preciosa, y caminas por esas columnas y esas áreas distintas...y como no, el espacio grande que es utilizado con una ceremonia, que es absolutamente impresionante teatralmente, es el espacio de la Catedral de Santiago de Compostela cuando está actuando el botafumeiro, es...alucinante y es utilizando un espacio teatralmente, la sensación es increíble y el olor... Y fijate que vi una producción en Londres *Don Carlos* de Schiller en inglés y había un botafumeiro dando vueltas mientras el público entraba en el teatro, era una idea... solo con entrar al patio de butacas ya estabas en el mundo de Don Carlos, era precioso.

**CA: ¿Qué te sugieren el espacio de los caminos?**

AT: *Roman roads* (camino romano)... ja, ja... son viajes y en los viajes pasan muchas cosas a los dos lados. Tengo un ejercicio en clase que es para los brazos y los pies pero yo siempre le llamo el gran desfile o el gran viaje y les digo en clase ¡vamos a Sigüenza! Entonces es un ejercicio que se hace en un sitio fijo pero si usas tu imaginación y el viaje por Sigüenza es fabuloso y pensando que nos está esperando el doncel de Sigüenza pues mejor y claro, sin moverse pero te estás moviendo y funciona.

CA: **¿Qué te sugiere el espacio de las cuevas - grutas?**

AT: Es curioso... sí. No conozco muchas cuevas...no lo recuerdo... son misteriosas también ¿no?

CA: **¿Qué te sugieren los laberintos?**

AT: En Inglaterra estuve en Hampton Court, matemáticamente son muy interesantes y es curioso cómo el sonido de las hojas ríen por el ser humano perdido, ja, ja...

CA: **¿Te gustan los rincones?**

AT: Me sugieren calor, amistad, cariño, ayuda... es como las esquinas del café gijón que puedes acompañarte de un amigo y conversar y en la otra esquina o rincón otras personas estarán haciendo lo mismo...

CA: **¿Tienes algún espacio como refugio?**

AT: Mi casa o mi estudio.

CA: **¿Tienes algún espacio mágico para ti?**

AT: Hay muchos y depende del estado de ánimo y del momento. Puede ser Picadilly Circus, Trafalgar Square, Plaza Mayor, la iglesia Saint-Sulpice y la abadía Saint Germain en París, sus gárgolas son impresionantes...

CA: **Las Catedrales son misteriosas y grandes obras de arte**

AT: Sí, fijate en Ankor Wat, Camboya, en Perú...son obras que reflejan el espíritu del ser humano ¡las pirámides! Y las del gótico me encantan con esa sensación de ir para arriba, para arriba...también es un puente de la tierra al cielo, es muy estimulante y refleja algunos tipos de música y te levanta el espíritu, es tan sencillo como eso.

CA: **¿Alguna arquitectura simbólica?**

AT: Los puentes y su simbología por ir de un lado al otro...

CA: **¿Tu morada?**

AT: Tengo la fortuna de tener unas amistades muy bellas y de vez en cuando les echo de menos y les llamo para escucharles porque como todo el tiempo estoy solo y hablando conmigo mismo...

## **Entrevista nº 13: Arnold Taraborrelli (AT)**

**Entrevistadora: Carmen Arribas (CA)**

### **El Teatro y la escena I**



F.41

#### **CA: ¿Cómo es tu primer contacto con el Teatro?**

AT: Estaba trabajando con Miguel Narros en una película y él me sugirió que fuera esa noche a su casa porque iba a estar presente un señor americano que iba a hablar de teatro y era el señor Layton. Esa noche conocí a Elizabeth Buckley, una amiga de Miguel que provenía de una familia americana bastante famosa en el mundo de la política y ella, también estaba muy interesada en el teatro. Ahí empezó todo. Miguel me invitó a dar clases de movimiento y claro, para mí, era entrar en un mundo totalmente nuevo porque en ese momento yo estaba coreografiando para revistas, musicales y televisión en Londres entonces, era una manera de empezar una vida totalmente nueva creativamente y empecé a dar clases de preparación al cuerpo pero también asistía a muchas de las clases Layton y de Miguel y claro, escuchando, escuchando, escuchando, descubres las necesidades de los actores porque no estás trabajando con bailarines y los actores necesitan otra preparación diferente y poco a poco fue creciendo una manera, un método de enseñanza para actores que empezó de la nada y hasta hoy. Y yo sigo aprendiendo de las necesidades de los alumnos y además hoy por hoy las necesidades han cambiado muchísimo. Incluso hoy el actor debe estar mucho más preparado y en niveles distintos y fases del teatro porque hoy en día los directores piden y tienen unas imaginaciones más amplias que incluye baile, canto...sin necesariamente ser un musical, vamos, debe ser mucho más completo.

#### **CA: ¿Cómo eran esas primeras clases?**

AT: Eran muy interesantes, empezamos dando clase en la casa de Miguel Narros en calle Barquillo y luego desde ahí fuimos al Teatro María Guerrero a una habitación arriba y ahí estaba Ana Belén, entró joven José Carlos Plaza, Antonio Llopis... y era muy estimulante y ellos nunca habían tenido una clase de baile y movimiento entonces era una época de mucha vergüenza, de no atreverse a perder el ridículo, de mucha timidez para quitarse los calcetines, de trabajar de otra manera... fue muy bonito por ellos y por mí porque me abrieron una puerta nueva y me alegro mucho, muchísimo de que me haya pasado esto personalmente.

#### **CA: ¿Qué destacarías de esa experiencia y de lo que te ha aportado?**

AT: Bueno lo que fue muy, muy bello y que veo que casi ahora no existe era la colaboración que hemos tenido Layton, Narros, Plaza, Pilar Francés, yo y de tener aunque fue un poco más tarde “el Pequeño Teatro” en calle Magallanes número 1, donde había clases por la mañana, ensayos por la tarde y funciones por la tarde y por la noche. ¡Eso

fue una gozada! Y estábamos todo el día trabajando no era un club de amiguetes, era una disciplina preciosa y con un gran enemigo que fue la censura y por ahí teníamos que pasar todos los guiones y textos, venían a ver las funciones también y todo ese tipo de cosas.

**CA: ¿Qué supuso a nivel de trabajo la censura?**

AT: Un desafío para expresar lo que queríamos contar incluso a veces teníamos dos obras de un mismo texto, una para ellos y otra para el público. Fue muy excitante y desgraciadamente esto ya no existe tanto, tanto... la gente se ha ido más bien hacia sus intereses personales y es un poco triste pero... bueno yo he vivido esto y estoy muy contento. También es cierto que ahora hay generaciones que están volviendo a asumir ese tipo de trabajo en común y está funcionando muy bien, esas salas pequeñas... donde la gente coge al toro por los cuernos y no espera nada del gobierno puesto que saben que es un gobierno sin cultura y entonces hacen ellos mismos sus proyectos, muy bien, muy bien... teniendo éxito unas veces y otras veces fracasando pero aprendiendo para la siguiente vez... y claro, se está trabajando en equipo y sin esperar las subvenciones porque eso también hace que la gente se relaje y que aparezca en cierto sentido la corrupción teatral, que también ha existido... amiguetes y enchufes... con trabajos de no mucha calidad y ahora, la gente está presentando trabajos interesantes con nuevas cosas que decir, con discursos más creativos... y llenando salas de apenas sesenta personas... me parece maravilloso. Creo que otra vez vuelve ese impulso...

Recuerdo que esa época era para mí estar con mucha gente, cada uno en su cometido artístico y creativo pero todos, haciendo la misma obra, trabajando en equipo. Y también recuerdo como en alguna gran producción trabajando como coreógrafo el diseñador de vestuario no vino ni una sola vez a ver un ensayo y claro, eso luego crea unos problemas... dos días antes del ensayo no funcionaba... y era porque no había esa conexión, hay gente que va trabajando por libre para que luego se vea su trabajo y eso es un error porque lo que se tiene que ver es la obra.

**CA: ¿Cómo eran esas reuniones de equipo para abordar los nuevos trabajos del Pequeño Teatro?**

AT: Teníamos reuniones periódicas y creo que había mucho respeto por el trabajo de cada uno y escuchábamos unos a otros porque hoy nadie escucha todos quieren hablar y era muy orgánica la comunicación entre todo el grupo, de vez en cuando no estabas en algo de acuerdo y se dialogaba pero no recuerdo que hubiera algo feo o problemas... bueno algunos pero no puedo contarlos... ja, ja... pero no, porque generalmente lo que era importante era lo que hacíamos y aunque pasase algo menos agradable eso también era sano y somos seres humanos ¿no? generalmente fue una experiencia absolutamente maravillosa.

**CA: ¿Qué sucede cuando comienzas a trabajar con Layton su método?**

AT: Claro, cuando llega Layton, de fuera y con esas ideas totalmente nuevas para el actor era algo maravilloso. Creo que hoy en día ese sistema, método... que él dejó es algo sobre

lo que hay que seguir trabajando y dejándolo crecer en otros aspectos. Hoy en día hay gente que está trabajando el método y lo está haciendo a través del libro que él escribió y eso ya no funciona... tiene que ir creciendo... y creo que él estaría muy contento de ver que hay gente que está utilizando lo que él hizo y que además lo están alimentando para ir hacia delante porque es cierto que hay gente que parece que está atascada en la misma página del libro...

**CA: Es cierto que él deja escrito que su método no es nada cerrado ni hermético sino que es el comienzo de algo que debe ir enriqueciéndose**

AT: Sí, sí... así lo creo.

**CA: ¿Cuál es tu opinión personal y artística acerca de Layton?**

AT: Hemos tenido una relación personal muy bonita porque nuestra edad es similar entonces en EEUU yo recuerdo que hemos hablado de muchas obras y espectáculos que hemos visto ambos... una Medea, muchos actores y actrices de allí, gente de la profesión y luego era un hombre muy amable, muy generoso y en varias ocasiones cenábamos juntos y hablábamos de EEUU y... muy majo. No sé si hablar de esto o no pero yo recuerdo la última reunión que tuvimos juntos en la calle Carretas, que era una reunión de profesores y él, tenía muchos problemas porque no veía nada y tenía muchos problemas para escribir y me pasó una nota que decía "God's desire" (el deseo de Dios) y yo la miro y no entendía nada, me preguntaba ¿por qué me pasa esta nota? ¿Quiere que la traduzca al español o qué? se levantó y se fue. Esa noche se murió, se suicidó esa noche. Era una manera de decírmelo antes pero yo no sabía de qué se trataba.

**CA: ¡Qué curioso!**

AT: Teatral

**CA: Y que fueras tú precisamente a quien anunciara el suceso que iba a ocurrir**

AT: Ya. Fue una manera de decir adiós sin decir lo que iba a hacer. Estaba todo planeado como una obra de teatro, vamos, que es lo que fue.

**CA: ¿Qué destacarías de él a nivel artístico?**

AT: De estar con él y con este grupo se me abrió un mundo totalmente nuevo y me enseñó también que había otra manera donde yo podía expresarme y a su vez ayudar a los actores a mejorar su trabajo. Sin esta oportunidad, no estaría haciendo lo que estoy haciendo ahora y lo que he hecho ¿no? ellos fueron quienes pusieron las semillas. Él iba también muchas veces a ver mis clases, mucho.

**CA: ¿Y qué te comentaba de tus clases?**

AT: Él tenía mucho respeto hacia mí y mi trabajo y claro, ellos también estaban aprendiendo de mí y yo de ellos, era recíproco, eso fue lo bonito.

**CA: ¿Qué consideras que hay de Layton en tu trabajo?**

AT: No sé cómo puedo decir todo eso pero... la cuestión de ser “honesto”, que es una palabra... y de apreciar la necesidad de investigación para conseguir detalles con los que puedas construir un personaje ¿me entiendes? Entonces, ayudar al alumno a que abra sus ojos y saque las antenas, que esta era una palabra que aprendí de Layton y que es importantísima, que saque las antenas para que su cuerpo pueda estar tan sensible que le permita entrar en el personaje y pueda orgánicamente participar con su cuerpo del personaje y darle luz en el escenario con el texto del autor y así transmitir el mensaje de la obra.

También la importancia de la palabra, a lo mejor ha nacido de todo ese trabajo porque de vez en cuando me parece que ver en algunos actores que hablan con demasiada emoción y se expresan y hablan casi perdiendo el mensaje y valor de la palabra y de la información que tiene que dar el autor... y se enrolla tanto con la emoción que les provoca muchos lloros, mocos... y eso yo no lo puedo soportar. Yo no quiero ver a una actriz llorando, yo tengo que llorar no ellos.

**CA: Les invade la emoción y no hay control de ella ¿no?**

AT: Sí, hay que... disciplina. Muchos actores piensan que no están trabajando si no están llorando o pasándolo mal, ja, ja... eso todavía lo veo hoy en mis clases, a veces tengo que para y decirles ¡oye, que todavía no se ha muerto el gato! Ja, ja... no sé si es algo latino... porque los ingleses no lloran tanto.

**CA: Utilizas en tu trabajo las “cinco cuestiones” que para un actor son fundamentales a la hora de abordar la construcción de su personaje y que Layton también utilizaba: ¿Por qué? ¿Dónde? ¿Para qué? ¿Cuándo? ¿Cómo?**

AT: Sí, sí. Las tengo en mi estudio porque siempre esas preguntas son importantísimas ¡y también para tu propia vida!

**CA: Layton daba gran importancia a la “improvisación” como herramienta para abordar distintas fases del proceso creativo en un actor, para despertar su imaginación como decía Stanislavski. En tus clases la improvisación también es algo constante por eso cada clase, aun siguiendo un esquema diseñado, siempre son únicas e irrepetibles.**

AT: Una vez que el alumno controla su físico y los movimientos de su cuerpo, puede pasar ya a la improvisación, uno aprende de accidentes, de lidiar con cosas inesperadas, de descubrir... y para ello tienes que tener un mínimo de preparación física ¿no?

**CA: ¿Ese mínimo de preparación física es lo que denominamos técnica?**

AT: Sí, sí. Yo siempre digo que Picasso que era un dibujante impecable y que por eso rompía y hacía lo que hacía, entonces, lo traslado a los alumnos y deben dominar su cuerpo para después hacer lo que quieran con él e investigar, romper movimientos, crear y su participación con el espacio... y ya estirar el cuerpo hacia los cuatro vientos o lo que sea. Es como el músico...

**CA: ¿Utilizas la improvisación para alcanzar algún objetivo?**

AT: Pues... sí, estar más libre y flexible mentalmente para crear más cosas, por ejemplo. Creo que ayuda al actor estar más libre y más creativo, preparado, atento, imaginativo... por ejemplo el otro día en clase todos los alumnos tenían que caminar utilizando una frase-sonido como si fuera un idioma y tenían que comunicar con otros en el espacio varias cosas y salieron cosas preciosas ¡solo con una frase! Y llenaron la frase de muchísimas intenciones, muy interesantes, el lienzo vacío se llenó de unas historias... totalmente improvisado por ellos ¡una improvisación! Y luego les dije si queréis pueden seguir investigando acerca de esto o sino simplemente queda en una experiencia más de trabajo y entrenamiento y queda registrado y guardado en su caja o maleta de materiales actorales de trabajo.

**CA: ¿Crees que la improvisación aunque requiera de una técnica va asociada al juego?**

AT: Sí claro, es importantísimo.

**CA: ¿Consideras la “organicidad” en el alumno un ingrediente clave para que su trabajo creativo sea coherente?**

AT: Claro, ha de ser orgánico y honesto en sus manifestaciones, con uno mismo y con la vida.

**CA: ¿Crees que es importante el trabajo de la organicidad para el actor?**

AT: Bueno, hay alumnos que solo quieren información, algo ya aprendido ¿no? y eso pues, no me interesa como también hay personas que en mis clases no encuentran lo que buscan o necesitan. Y también hay gente que me ha preguntado ¿pero qué enseñas? Y les digo yo juego ¿quieres jugar conmigo? Jugamos juntos. Yo no parto de la idea de enseñar algo ya establecido o programado, no sé... es una investigación constante, exploración... hay disciplina, compromiso, trabajo corporal pero ¡es mucho más abierto! Luego está el ballet clásico que es otra manera totalmente distinta de trabajar y enfocar las clases ¿no? coge la barra y repite, con una razón para ello y además clave y necesario para cualquier bailarín ya sea de clásico, contemporáneo, claqué... es importantísimo.

**CA: ¿Existe alguna diferencia de organicidad entre el bailarín y el actor?**

AT: Bueno, el bailarín que lleva en su cuerpo la técnica clásica del ballet y que no ha explorado otras técnicas corporales paralelas siempre su cuerpo muestra como una rigidez o precisión por otro lado diferente, viene más con la forma. El actor sin embargo anda por el espacio no baila caminando... son necesarias y validas ambas informaciones, uno debe guardarlas y utilizarlas cuando son necesarias. Yo no quiero ver a una actriz andando por el escenario como una bailarina ¿no? no lo veo orgánico. La organicidad va también relacionada con la manera en que un actor interpreta a un personaje.

**CA: El teatro propone “situaciones imaginarias” que permiten al alumno-actor desarrollar su imaginación, aprender a comportarse orgánicamente, a escuchar, mirar, hablar y a reaccionar con verdad. En tus clases también te sirves de esas propuestas imaginarias**

AT: Son planteamientos imaginarios que no existen y que son creados e inventados en clase para despertar la imaginación y viajar por ellos. Hay que vivir esas situaciones como si fueran verdad. Ese es el trabajo de un actor. En clase partimos de una idea y luego surgen otras nuevas y de ahí vamos trabajando potenciando la imaginación y desde ahí nacen y creamos cosas nuevas, ahí está nuevamente la improvisación y el trabajo orgánico y el trabajo de memoria, tu diccionario... pero claro, tienes que vivir para tener material propio y luego utilizarlo, es tu sex-appeal personal.

**CA: Layton decía “La magia del buen actor es la imaginación unida a una técnica que pueda proyectarla”**

AT: Exactamente

**CA: El efecto “acción – reacción” está presente también en tus clases y a su vez es recíproco**

AT: Sí pero para hacer esto hace falta tener, como decía Layton, antena y tener la capacidad de escuchar porque mucha gente tiene un gran problema y es que no escuchan ¿y cómo van a responder o reaccionar entonces?

**CA: Para Layton era muy importante que el actor supiera escuchar en escena para ti también. ¿Qué significa para ti escuchar, la escucha?**

AT: Escuchar para ambos significa implicar a los cinco sentidos, tener la mente abierta para reaccionar ante cualquier acción permitiendo así descubrir parte de nuestro carácter.

**CA: Layton apunta, “La técnica nos pide que trabajemos siempre, con las antenas limpiísimas y desplegadas, es decir, relajados pero activos, en alerta, dispuestos siempre a dejarnos provocar por todo y lo primero que hallemos y con la mente alerta para recibirlo”**

AT: Totalmente de acuerdo, digo las cosas de otra manera pero es eso, sin duda. Otra cuestión que siempre resulta ser un problema es el contacto ¡el tocar!, es muy importante y de vez en cuando, en clase, están incómodos trabajando cuestiones que impliquen tener contacto con el compañero y eso también es recibir y dar ¿no? Y a veces tengo que decir ¡no vas a quedar embarazada porque te toque! fíjate, hasta ese punto. Yo hago ejercicios en clase con este propósito y además para aprender a tocar sin ser invasivo o brusco ¡no, no! tocar para recibir y para dar, es un lenguaje. Y también toda la cuestión del tacto, de texturas... tú metes la mano en un tarro de miel y vas a hablar de una manera y si la metes en una maceta hablarás de otra y así... todo ese tipo de cosas que son improvisaciones físicas y también vocales. Es muy grande la labor de aprendiz... el arte de aprender es muy importante y sobre todo aprender en relax, sin miedo, equivocándose, recibiendo



cosas nuevas... atento, relajado, reflexivo... el alumno no es un vaso para rellenar es una vela que tienes que encender.

**CA: ¿El actor trabajar con verdad una mentira?**

AT: La mentira fuera aunque puedes utilizarla creativamente, la mentira puede provocar cosas también ¡no sé! risa, ja, ja... y guerras o conflictos.

**CA: ¿Qué haces cuando tienes alumnos que no trabajan desde la verdad?**

AT: Les observo... y normalmente se van. Porque ven que no entran en un ambiente creativo y no tienen nada que dar...de vez en cuando surge y les intento ayudar, les aconsejo donde puede encontrar su lugar. Hay que tener “verdad” en lo que haces.

**CA: En la temática de tus coreografías mantienes presente que exista el concepto “conflicto” para dotarlas de valor dramático**

AT: Sí... ¡hay no sé cómo puedo decirte la abstracción de esto...! El conflicto existe claro, por ejemplo en clase, se me ocurre ahora, hacemos un ejercicio que implica la pregunta “¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?; movimiento-movimiento-movimiento-movimiento; no sé, no sé, no sé, no sé; movimiento, movimiento, movimiento, movimiento etc.” esto es repetido varias veces, utilizando ritmos diferentes, implicando la coordinación, creando conflictos dramáticos, distintas maneras y tonos de hablar y expresar... y solamente con esas dos frases, con cuatro palabras...y salen las ideas porque después me surgen nuevas propuestas “Prima, prima, prima, prima; vera, vera, vera, vera...etc. ¡y vamos creando un mundo completo con una palabra! Y la experiencia que tiene el alumno con todo esto es mayor...hay no sé cómo voy a dejar todo esto, estoy pasando momentos muy terribles, en soledad además... ¡solo pensar que tengo que dejar el estudio! y no sé, si voy a volver a dar más clases... y luego de perder esto de lo que estamos hablando porque dar las clases me viene muy bien ¿Cómo voy a dejarlo? ¡No puedo dejarlo! Otra manera de hacerlo, quizá, no sé... perdóname que me he ido por ahí pero es una preocupación que tengo... grandísima ahora, como una tortilla de patata encima de la cabeza. No vamos a hablar de ahora de eso pero lo que quiero decir es que si yo estoy con mi antena sacada y ellos, los alumnos, tienen las suyas sacadas como dice el señor Layton, puedes ir a cualquier parte del mundo con dos palabras y aprender muchas cosas en quince minutos que te servirán para años y años, otra vez lo pones en tu mochila o maleta de viaje personal para cuando haga falta.

**CA: ¿Qué importancia tienen para ti el conflicto dramático?**

AT: Hay que decir algo y si para decirlo hay un conflicto que lo genere mucho mejor, es obvio. Pero yo lo que estoy hablando de mi técnica y de mi manera de dar las clases ha crecido desde que conocí a Layton y a Narros hace cuarenta y cinco años. El trabajo de todos esos años ha hecho que la información vaya creciendo y creciendo hasta llegar al punto de que yo puedo enseñar con dos palabras un aspecto o concepto tan importante como es el conflicto dramático de una obra o de un personaje. Esto viene de muchos

experimentos y propuestas y probar y de aprender todos los días, todos los días, muchas clases, muchas horas, muchos alumnos...mucho, mucho y hasta ahora.

**CA: De ahí que tu método de trabajo no sea un método cerrado ni hermético**

AT: No, no, no puede ser...

**CA: Pero si es cierto que se ha ido formando y conformando con una serie de conocimientos y experiencias, practicas, trabajo... progresivo, continuo...**

AT. Y de las necesidades de la sociedad que está cambiando todo el tiempo, la propia vida que está cambiando siempre... Los textos están cambiando, los autores, la manera de escribir, las propuestas de hacer teatro... se dicen discursos de maneras totalmente distintas a como se decían en la época de Tennessee Williams por ejemplo...

**CA: ¿Utilizas el concepto “concentración” para generar en el alumno-actor una preparación de abordaje al trabajo? ¿Crees que es importante dominarla?**

AT: Concentración no es una palabra que me guste mucho prefiero “Atención” y de hecho la utilizo mucho más. Atención es una palabra más abierta, concentración me suena a algo que se cierra.

**CA: ¿La atención te ayuda a estar presente?**

AT: Claro, fijate “atento”

**CA: ¿Trabajas los conceptos de “razones internas y externas” en el alumno-actor como herramientas para justificar los impulsos del movimiento?**

AT: Claro, yo trabajo por razones y con gente que también tiene razones. Pero... es como decir que los actores no se hacen nacen... normalmente una persona que se levanta un día y dice yo quiero ser actor es porque una razón interior lo ha provocado, es como el pintor que si no pinta enferma, entonces cuando esa persona va a una escuela de arte dramático a aprender los caminos que hay y a ser ayudado para caminar por esos caminos va a satisfacer sus deseos ¡y va a llegar! Luego claro hay actores que cuando están estudiando ya son actores y les diría márchate ya eres actor no pierdas más el tiempo, aunque de vez en cuando hacen cursos para reciclarse y demás pero también hay otros actores que estudian de escuela en escuela y creo que no quieren enfrentarse al trabajo, a la vida laboral... la vida se pasa y si con treinta dos años no has hecho Hamlet pues olvídate, bueno estoy hablando bruscamente pero recuerdo que en Londres hay dos Hamlet cada año, uno tiene veinte años, otro treinta... es una rueda que va y no hay mucho tiempo... Y también porque determinados personajes exigen una edad.

**CA: “Las razones” para ti entonces ¿son motores internos?**

AT: En la vida son los genes que tenemos ¿no? nuestro ADN, por eso digo que el actor nace no se hace porque tiene un maquillaje interior que le impulsa a ser quien es, ja, ja... hay que pensarlo así, por que por más que estudies si no tienes esa necesidad interior de

hacerlo y serlo pues... nada. Es igual que un doctor o un arquitecto. Y respecto al trabajo son quienes provocan llevar a cabo tus acciones.

**CA: ¿Crees entonces que quien nace actor y lo sabe ya se preocupará de formarse y trabajar en ello y quien no lo sienta internamente como tal sino porque no sabe qué hacer con su vida y por eso se matricula en una escuela, que hay muchas, nunca llegara a serlo realmente?**

AT: Sí, hay muchas escuelas y te cobran muchísimo dinero y luego... ¡terrible esto!

**CA: El concepto de “relaciones sociales” también es trabajado en tus coreografías para investigar el físico de los personajes y adecuar sus movimientos al estatus al que pertenecen**

AT: Sí, es muy importante conocer los estatus de los personajes. Por eso digo también a mis alumnos ¡por favor, ponte guapo y ve al hall del Hotel Paris, te sientas y observas! Ya tienes que sentarte de otra manera distinta por cuestión de ambiente y observas cómo anda y se comporta esa gente de un nivel mayor que el tuyo porque si no sabes eso ¿cómo vas a hacer Oscar Wilde? Saber cómo hablan, como miran... Y también otro estatus más bajo que es muy interesante.

**CA: Háblame de la importancia del “Lugar”, de ese espacio con significado propio, de ese espacio donde el actor lo hace suyo porque va a trabajar en él y van a suceder cosas**

AT: Sí, creo que antes de salir a escena un actor debería caminar por el escenario para hacerlo suyo, saber dónde va a jugar y a crear, es un espacio mágico.

**CA: He preguntado a tus alumnos qué significado tiene para ellos el espacio de tu estudio y han respondido que “es un espacio mágico donde puede inventar infinidad de lugares”**

AT: Sí, es un mismo espacio que se convierte en un bosque, en un salón de palacio, en una calle... y el suelo que siempre cambia, de tierra, madera, piedras... y es que el suelo es el mejor amigo del actor, es un instrumento de su trabajo, no es solamente para pisar y existir sin más ¿no? ¡Mucha información viene del suelo! El suelo dice, yo soy hierba, yo soy tierra, soy desierto, soy frío... percibiendo por las antenas de los pies. Y eso claro les va a provocar diferentes maneras de comportarse.

**CA: En Teatro es importante “el silencio y las miradas”, para Layton eran claves y en tu trabajo siempre están presentes**

AT: Importantísimo. Mi madre cuando yo era pequeño me decía “*si las miradas pueden matar tú ganas el premio*” ja, ja... pero bueno, sí que le doy importancia a trabajo de la mirada y el silencio ¡porque cuentan cosas también! y en una coreografía que estamos trabajando ahora, hay un momento por ejemplo que es silencio y miradas, nada más.

La mirada es muy importante, es una manera de escuchar y hablar al mismo tiempo, el silencio está lleno de texto...

¡Y la magia! La magia del silencio, que está lleno. Siempre recuerdo a Marlene Dietrich que tenía una entrada en el escenario que duraba casi quince minutos, solamente andando hacia el foco, sin decir ni una palabra y el público gritando de admiración y aplaudiendo y cuando llega al centro del foco dice “hola” y la gente se muere, maravilloso esto ¿es brujería, magia, generosidad, vanidad, mucha comunicación? Encima cantaba mal, era fea pero... glamour, coraje... también le ayudaba las técnicas teatrales, las luces, el pelo, pieles, vestidos de diamantes... pero todo esto puedes conseguir sin nada de esto, el actor sin más.

**CA: Hay actores que provocan una experiencia estética desde que salen a escena sin hacer nada y tu mirada queda atrapada por el magnetismo que desprende esa persona**

AT: Sí, es magia, talento, presencia... no sé. En clase trabajamos también la proyección del actor. No deja de ser un misterio. Recuerdo a Jimmy Durante que siempre ¡tenía un contacto con el público! Era muy rico en su generosidad y humanidad ¿no? y cantaba “... cuando tú tienes sonrisa el mundo tiene sonrisa...y todo el mundo va sonriendo contigo”

**CA: ¿Recuerdas la frase de “hacer la casa”, usada por Layton, como la necesidad de preparar el espacio escénico para trabajar y así hacerlo más tuyo y que ayude a creer en las situaciones imaginarias?**

AT: Sí, cuando estaba trabajando con el TEI, TEM y todo eso, hemos hecho muchos ejercicios y uno de mis cometidos era que cuando el diseñador de escenografía Andrea O’dorico ponía la escenografía en el escenario, yo iba con todos los actores para que entrasen en ese mundo imaginario y que supieran que iban a vivir en ese espacio y hacíamos ejercicios en relación al espacio antes de comenzar el ensayo, tocar los muebles, las paredes, salidas y entradas, sentarse, levantarse... y todo antes de empezar Miguel con el ensayo y ellos ya están participando del trabajo de Andrea.

**CA: En cuanto a los “estados anímicos”**

AT: Siempre les digo a los alumnos cuando están preparando textos y escenas ¡mira, tienes que ensayar y aprender el texto de muchas maneras, entonces, di el texto mientras estás comiendo el desayuno o cuando te estás duchando o cuando estás comiendo una manzana... para acostumbrarte a muchas situaciones y que puedas conocer las texturas de las palabras y de los espacios entre las palabras” ¡hay actores que en vez hablar en palabras hablan en frases! ¡Flexibilidad vocal! Molestarse un poco para aprender otra cosa, conocer las palabras de varias maneras... subiendo unas escaleras mecánicas que son fabulosas para eso y creer que una cámara te sigue... hay que practicar en la calle... ¡ay, no sé cómo vas arreglar y plasmar todo esto! Ja, ja...

**CA: Terminemos esta entrevista con una frase del señor Layton y dime qué opinas al respecto, “*El buen alumno se hace actor el buen actor profesional y el buen profesional un verdadero artista*”**

AT: Sí pero ¿Y dónde se meten o reflejan las dos palabras y “mejor persona”? Contemplemos esto al final de la frase porque un actor tiene que ser una buena persona. La mala persona huele mal, la mala leche, la envidia, el egoísmo... y todo sale en el trabajo del actor, el egoísmo sale, terrible e impide realizar un buen trabajo. Y es un chantaje para el público, aquí hay muchos actores así y yo digo ¡por favor, a mí no me engañes!

**CA: Terminamos aquí**

AT: Maravilloso



## **Entrevista nº 14: Arnold Taraborrelli (AT)**

**Entrevistadora: Carmen Arribas (CA)**

### **El Teatro y la escena II**

**CA: ¿Crees que los “estados anímicos”, como concepto de interpretación actoral, también deben ir relacionados a la expresividad del cuerpo en movimiento? ¿Intentas que siempre haya una implicación de la emoción en tus clases por parte del alumno-actor?**

AT: Sí. Sí.

**CA: Insistes al alumno en que ha de empujarse a tener experiencias vitales nuevas para acumularlas en su recuerdo, en que debe estar atento a lo que sucede a su alrededor, estar despierto, curioso ante los nuevos estímulos, con la imaginación siempre activa... ¿Consideras que las experiencias vitales y la participación activa con la vida son necesarias como material para el trabajo del actor?**

AT: ¡Guau! Bueno, yo me voy a distanciar un poco de lo que denominamos estados anímicos en teatro porque creo que uno debe tener en cuenta que hablamos de ficción, hay que tener un sentido de ficción. Los personajes puedes encontrarlos por la calle pero no que venga de un sentimiento muy profundo de la persona. Por ejemplo, ahora estamos trabajando en una coreografía y yo como profesor y creador tengo que estar totalmente participando con la vida, con la historia, todo el rato. El otro día para provocarles los estados de ánimo les lancé una idea y a partir de ahí entran en situación y van surgiendo diferentes emociones porque cada uno crea un personaje diferente ante esa misma situación. Tenemos que aprender un vals y no es solo cuestión de que sepan cómo se baila, su ritmo y demás... les pongo en la situación de cuando se hundió el Titanic y los músicos seguían tocando, ahora ellos, con sus personajes deben bailar ese vals con esos músicos en esa situación de ficción. Y claro el vals sale ya diciendo algo. Además lo apoyé con la noticia de que están descubriendo cosas y encontraron un violín de unos de los músicos en el fondo del mar en lo que queda del barco ¡fíjate, es increíble! ¡Precioso! Y eso provoca un vals más misterioso e interesante, por eso la información en la maleta es muy importante.

¡Igual que un escritor!

**CA: ¿Crees que la carrera del actor es una carrera de fondo? ¿Consideras que desde una edad temprana el actor debe conseguir interpretar papeles relevantes?**

AT: Eso puede pasarle a un bailarín que está más limitado por la edad y aun así tiene otras posibilidades cuando el cuerpo ya no le responde y aún es joven. En el actor no influye tanto la edad como los papeles o personajes que haya para esas edades mayores. Pero sí, es un carrera de fondo y la suerte influye y estar en el momento adecuado influye...por eso la profesión del actor es muy dura. Y también hay gente que tiene la facilidad de venderse todo el rato y otra gente no, otra gente espera hasta que le llega el momento. A

mis alumnos les digo otro de los personajes que deben estar interpretando siempre es el que sale a la calle a buscar trabajo, tocar puertas y vender lo que tienes y una vez que se abre la puerta pues metes el pie y ya está. Es difícil pero es una manera de hacerlo y hay gente que se le da muy bien esto y otra gente que tienen tanto talento que nunca va a tener que hacer esto porque ya le buscan directamente. Carlos Hipólito por ejemplo nunca para de trabajar porque es generoso, tiene talento, puede hacer múltiples personajes... y Carmen Machi también. Y ellos ya han olvidado el método para avanzar hacia delante, no es algo aprendido que uno lleva como un libro de recetas... y Layton dejó ese libro escrito pero si lo lees bien, es un libro que puede engordar en sus manos, no es una simple receta a seguir...

**CA: Layton expuso unas cualidades que consideró que debía tener un actor. Me gustaría tener tu opinión al respecto. ¿Dignidad personal y honradez?**

AT: Importantísimo.

**CA: Gran sensibilidad**

AT: Muy importante

**CA: Aprecio a sí mismo sin arrogancia**

AT: Sí.

**CA: Vulnerabilidad, emociones a flor de piel**

AT: (Silencio) Pues... sí pero con control.

**CA: Alto nivel de criterio en los juicios**

AT: Sí

**CA: Alto bagaje sensorial**

AT: Sí, necesario

**CA: Fuerza, energía vital, entusiasmo, intensidad que no tensión**

AT: Desde luego

**CA: Valor para arriesgar para equivocarse**

AT: Importantísimo y precisamente para el español que no se quiere equivocar nunca.

**CA: Curiosidad, que el actor sea un observador insaciable**

AT: Sí, que su curiosidad sea interminable

**CA: Compromiso ético y profesional**

AT: Claro



**CA: Capacidad para sorprenderse, asombrarse, maravillarse con las cosas pequeñas**

AT: Sí, sí, si... con la vida.

**CA: Vocación**

AT: Sí

**CA: Humildad en el trabajo, paciencia y tenacidad**

AT: Si

**CA: Imaginación práctica**

AT: Sí

**CA: Ser un actor, actriz comprometido**

AT: Totalmente. Y creo yo que el actor no se hace sino que nace y por eso se da todo esto que acabamos de hablar. Uno nace con todo esto, no se aprende... fácilmente vamos. ¡Es mucho más orgánico! Hoy muchos chicos se ven guapos y dicen ¡ay, yo quiero ser actor! Puff... es terrible y a veces buscan y potencian eso... porque es perder la esencia del teatro. Aquí en este teatro de la esquina hay una obra solo con gente de esa, famosos que son actores y ¡hay unas colas...! Yo no lo entiendo, me da una tristeza... porque la gente solo va a verles a ellos claro. ¡Y yo no sé quién son!

**CA: El “Telón” es algo simbólico que establece una división entre el patio de butacas, la realidad, y la obra, situación imaginaria, ficción. ¿Qué simbología tiene para ti?**

AT: Todos los días en clase utilizo esta palabra porque hay una preparación con una serie de ejercicios y después, llega un momento en que los alumnos buscan imaginariamente su foco y digo ¡telón! Y ya empieza a brillar todo lo que hemos citado anteriormente que tiene el actor. Y ahí deben desaparecer todos los gestos orgánicos normales del día a día para pasar a los extracotidianos. Una vez que sube el telón ¡ya está, estás listo!

**CA: ¿Utilizas la palabra ¡telón! como recurso para activar la alerta en el alumno y que tome conciencia de la importancia del saber estar en el aquí y ahora del comienzo de la ficción con un vivo estado interior creativo?**

AT: Sí, considero que es mucho más acertado que el decir ¡vamos a empezar! Siempre estamos en un sitio imaginario y la espera entre bastidores es también muy importante, por eso tienes que estar muy flexible mentalmente.

**CA: El actor ha de ser como una esponja**

AT: La información para el actor es interminable y además, es un placer, hay tantas cosas en la vida, es maravilloso. Yo creo que por eso con mis ochenta i tres años me siento como con quince porque tengo la misma curiosidad y estoy inventando cosas en el

autobús cuando veo parejas, imaginando qué usan para dormir, cómo es su convivencia... no sé, todo el día inventando cosas...ja, ja...

**CA: ¿Qué aspectos crees que son importantes hacer hincapié cuando un actor construye un personaje?**

AT: Su aspecto físico, caracterización, la voz, el tempo-ritmo que tiene el personaje pero también hay cosas como, ¿Qué tiene ese personaje en sus bolsillos? ¿Qué tipo de libros lee? ¿Qué come ese personaje? Y luego qué emociones tiene y su manera de atacarlas, cómo influye su estatus en todo su ser ¿no? Se me ocurre que una criada puede llorar y tirar las copas contra una pared pero la dueña de la casa normalmente no hace esto, no sé.

**CA: ¿Crees entonces que lo importante no es ilustrar el personaje sino trabajar las cosas que no se ven?**

AT: Sí, sí. Y ser flexible...

**CA: Carlos Hipólito apunta que Narros y Plaza trabajaban en el equipo de dirección y que tú con Layton muchas veces colaborabais en esa misma dirección...**

AT: Sí, sí, maravilloso

**CA: ¿Cómo era esa colaboración conjunta?**

AT: De “estar”. Y desde el principio, cuando estábamos realizando el trabajo de mesa.

**CA: Layton presenció en muchas ocasiones tu trabajo y tú también sus clases ¿cómo eran?**

AT: Me viene a la memoria cuando él ya tenía bastantes problemas con el oído ¿no? ... (Piensa)... él estaba ahí, participando y recuerdo cuando dirigió *La historia del zoo* por ejemplo, muy bonita la comunicación entre todo el equipo. Siempre era respetuoso con los actores y recuerdo el gran respeto para escuchar, entre unos y otros.

**CA: Hay muchos directores de escena que persiguen al actor durante los ensayos e incluso les humillan y hacen sufrir mientras crean...**

AT: Ah, sí, es terrible y eso es falta de información y además, muchas veces no saben lo que quieren... hasta que el actor se lo da, pobre actor ¿no? Y también hoy en día hay un director Dan The Man que toca todos los instrumentos y no le hace falta gente de ayuda en cuestión de movimiento por ejemplo... y es que ahora no hay un agente de movimiento como era la labor que yo hacía antes... a lo mejor viene un coreógrafo para cuestión de un par de pasos pero nada más...

**CA: ¿Y por qué crees que es eso?**

AT: Es cuestión de dinero pero creo que también es por cuestión de ego. Dicen “*Yo soy director y todo lo hago yo... y que no entre otra persona para estropear mi trabajo*” ¡en vez de enriquecerlo! Creo que debe ser como una orquesta, el director, los actores, el

diseñador de vestuario, el escenógrafo...etc. ¡fíjate es una orquesta! Cada uno con su instrumento hace una obra. No se puede perder esto...

**CA: ¿Dónde queda entonces el concepto “obra de arte total”?**

AT: Creo que está volviendo y me parece maravilloso.

**CA: ¿Qué te sugiere este pensamiento de Layton? “Muchos dicen que yo he traído el método a España, el método no existe ¿Qué es el método? eso más que nada es ponerle nombre al sentido común. El método no existe porque hay tantos métodos como actores”**

AT: ¡Bravo! Opino lo mismo. ¡Hasta Stanislavsky dijo “¡todo lo que he dicho hasta el momento no sirve para nada!” Y Barlon Brando lo tengo en el estudio en una frase que dice “¿Acting? Es como cortar choped” ja, ja... es así de fácil.

**CA: Layton en sus últimos años para saber si el alumno estaba siendo honesto con su trabajo les observaba “escuchando sus mirada, estudiando sus colocaciones del cuerpo y sintiendo si estaban con el tono vocal adecuado” En tu caso para llegar a estas observaciones utilizas como herramienta ejercicios previos que sensibilizan los sentidos del alumno**

AT: Sí. Yo recuerdo que también hice una vez, y es que las ideas van y vienen por necesidades, hice un ejercicio con los actores del Pequeño Teatro y compré unos kilos de guisantes y el ejercicio consistía en sacar el interior de los guisantes y ponerlo en un bol pero escuchando el segundo movimiento de concierto para piano de Shostakóvich. Y lo hice porque influye en la manera de coger el guisante y ponerlo en el bol, Layton se fue llorando porque ¡fue tan bonito! Claro, todo el mundo se pone en un estado eufórico, en un sentido ¿no?, pero hay que pasar por esto y luego ¡pum! Los pies llegan al suelo y hay que hablar... son experiencias...y hay que pasarlas... particularmente hoy la gente no escucha música, muy poca gente... ¡Y fíjate lo que pasa con este tipo de ejercicios! Aparece el color, la forma del guisante, la textura... ¡y son guisantes! Es precioso, esto.

**CA: En cierta manera también enseñas la manera de estar en este oficio haciendo hincapié en valorar la disciplina, en tener respeto hacia el trabajo, por el escenario, por el público y en que el actor supere día a día sus expectativas, que se exija a sí mismo, que se supere sin competir con nadie ¿Qué consejos darías a los actores para mantenerse en este duro y maravilloso oficio?**

AT: Aquí hay un problema porque el público en general no tiene el mismo respeto para el actor y les llaman cómicos, putas o maricones... y claro hay que luchar con todo esto. Yo siempre he dicho a mis alumnos “*con mucho respeto habla con los directores y con la gente de las agencias*” aunque incluso ellos les traten mal a veces... con falta de educación y demás pues ellos que digan respetuosamente “*¡muchas gracias, vuelvo otro día más tarde porque a lo mejor podemos hablar o trabajar juntos!*” es no bajar de nivel...

Para mucha gente el único teatro que hacen en su vida, y no sé por qué estoy diciendo esto, es la primera comunión, luego la boda y luego la muerte y se acabó el teatro de la vida, ja, ja... ¡Qué lástima! ¿No? Si cada persona supiera que todos somos actores, como dice Shakespeare, y que cada uno estamos haciendo un papel...

**CA: ¿Qué autores teatrales te han influido?**

AT: Shakespeare, Chejov y Pinter por sus diseños de la importancia de la palabra y del espacio entre las palabras ¡el espacio entre dos palabras está lleno de información! Y también me gusta Alan Bennett porque muestra la clase obrera, con unas lecciones de la vida contada a través de los personajes... tiene una obra "*The history boys*" muy conocida y también una colección de monólogos que son muy bonitos por el tipo de personajes, muy ingleses pero de clase obrera...

Chejov tiene poesía, música y también un precioso sentido del ridículo. Está lleno de risas de sí mismo, los personajes se ríen de ellos mismos.

**CA: Chejov crea personajes anodinos que no son ni buenos ni malos sino que los presenta para que sean juzgados en un discurso de tiempo y cuentan las cosas realmente como suceden, hay un realismo sin exageraciones. En muchas de tus coreografías también hemos podido observar pinceladas de Chejov.**

AT: Sí, pensando en la obra *Tío Vania*, en el personaje de Ástrov, en las dos chicas con status diferentes y luego, mi relación con el suelo, que no es un suelo sino un jardín de flores con todo lo que supone, el té en la terraza, alguien toca el piano en la casa y el personaje cree que está tocando para él... son muchos aspectos los que están en la coreografía pero claro hay que trabajarlo con gente que ha leído la obra porque a veces hablas de todo esto y hay alumnos que no han leído la obra y yo me pregunto ¿y qué haces aquí? Suponiendo que son alumnos de segundo curso de arte dramático por ejemplo ¡yo no entiendo nada!

**CA: Shakespeare dice "La vida está plagada de actuación aunque a veces no recapitemos en ello, el mundo entero es un teatro y los hombres y mujeres simplemente comediantes"**

AT: Ja, ja... ¡ay, comediantes!

**CA: Ja, ja... También has creado coreografías con tintes shakesperianos**

AT: Sí. Uso mucho las imágenes de El sueño de una noche de verano, las hadas, la imagen de cómo anda Oberón y de cómo anda Puck, Titania, está lleno de magia...y también de Macbeth, Otelo...

**CA: ¿Alguna otra obra o autor que has dejado que filtre la atmósfera del estudio?**

AT: Medea y otras obras griegas... Tennessee Williams, Lope con *Fuenteovejuna*, Calderón y Lorca... son muchos...

**CA: De todo aquel trabajo con ese equipo estupendo formado por Narros, Layton, tú...etc. ¿Quiénes quedan que siguen esa línea de trabajo?**

AT: como profesores Begoña Valle y Juan Pastor, Helio Pedregal... pero son personas que tienen otra manera y enriquecen lo aprendido con lo que son. Mis clases por ejemplo son una extensión en los trabajos que hacen algunos alumnos y aprovechan cosas para utilizarlas a su manera con sus alumnos, sus niños... yo pongo la semilla y desde ahí nace algo. Yo siempre digo que después de tantos métodos y técnicas “*el actor termina mirando la vida por su ombligo*”

**CA: Cambiando de perspectiva ¿Qué te sugiere la fusión danza-teatro?**

AT: Bueno, como no hay videos de entonces ni nada, yo hacía montajes danza-teatrales como las propuestas de Pina Bausch pero mucho antes que ella. *Danzas urbanas* por ejemplo utilizando al actor-bailarín como ser humano, the working class, y utilizando los movimientos cotidianos coreografiados...

**CA: ¿Podemos decir que en algunas de tus composiciones has combinado este concepto teatro-danza?**

AT: No me gusta mucho esa frase... de danza-teatro... ¡hay tantas maneras de bailar! ¡De danzar! Tienen razones para ello, la gente baila para llamar a los dioses por si llueve que la tierra crezca o bailan para la preparación de una guerra, para tener niños... es una cosa muy natural ¿no? y muchos movimientos que hago en clase vienen de mi abuela cuando se golpeaba el pecho o daba palmadas diciendo ¡ay, dios mío! ¡Ay, dios mío! Vienen de cosas casi folclóricas...

**CA: Has trabajado con muchos directores de escena como Alonso de Santos, Narros, Plaza, Fernán Gómez, Layton, Nieva... ¿Qué te aportaron?**

AT: Sí...y cada uno con su particular manera de trabajar claro. Quien más me aportó fueron Miguel, Plaza y Layton porque claro formábamos un equipo de trabajo y era muy enriquecedor, fueron muchos años de colaboración.

**CA: Es la hora, las dos**

AT: Adiós



**Entrevista nº 15: Elena Gandía (EG)**

**Entrevistadora: Carmen Arribas (CA)**

**Ballets de San Juan – Puerto Rico**



F. 42

**CA: ¿Qué te sugiere la palabra Arnold?**

EG: Arnold nos transforma a todos, nos da una fuerza increíble y un amor sin límites. En sus clases genera una energía muy bonita.

**CA: Hagamos un poco de memoria. ¿Qué recuerdas de aquella época en Puerto Rico?**

EG: Bueno, me falla algo la memoria. Primeramente estábamos más centrados en el ballet clásico y español.

**CA: ¿Cómo era la Compañía Los ballets de San Juan?**

EG: La Compañía profesional de Ballet se fundó en 1954 por sus directoras y hermanas Gilda Navarra y Ana García. Ambas solían invitar a algunas de las grandes figuras del mundo del ballet, no solamente para bailar como artistas con la compañía sino también para compartir sus conocimientos, impartir clases magistrales y coreografiar.

**CA: Tú eras una jovencísima bailarina por aquel entonces y un nuevo coreógrafo llegaba de Nueva York a Puerto Rico para asumir creaciones coreográficas en los Ballets de San Juan. ¿Cómo fue su acogida?**

EG: Bueno, no lo recuerdo muy bien, yo sé que llegó y comenzó a impartir sus clases que eran totalmente diferentes para nosotros, todo era nuevo, mucho más moderno y contemporáneo, era todo una innovación y encima todo ello con zapatillas de punta, jajaja. Utilizaba movimientos muy distintos alejados de la estructura del clásico. Nos encantaba.

**CA: Taraborrelli se incorpora al ballet en 1956 y se quedará hasta 1960**

EG: Sí. Pasaron por el ballet Pepe Montes, Alicia Alonso, Frederic Franklin, bailarines del American Ballet Theatre, Arnold por supuesto y otros muchos más.

**CA: Y después de tantos años, la vida os reencuentra de nuevo en Madrid.**

EG: Sí, ahora es cuando yo más disfruto de él, antes era joven, hoy es otra persona. Antes podías verle hacer las escenografías, los vestuarios... ahora es un maestro pleno.

**CA: ¿En qué aspectos era novedosa su metodología?**

EG: Siempre insistía mucho en que tu mirada, tu cara dijera algo, el espacio entre los dedos de tus manos, el aire que pasa por ellos... mira primero hacia donde tienes que ir y después ve...todo ese tipo de cosas...ahora, es diferente.

**CA: Con su llegada, ¿Y un nuevo rumbo toma el ballet en cuanto a sus propuestas coreográficas?**

EG: Sí, toma un giro hacia nuevas experimentaciones, se produce un cambio en el planteamiento del tipo de movimientos que serán más amplios, fluidos y abiertos para el cuerpo del bailarín y su relación con el espacio, incorpora desplazamientos y la utilización del suelo como herramienta expresiva.

**CA: ¿Pero Arnold asumía muchas facetas artísticas, verdad?**

EG: Sí. Estábamos acostumbrados a que llegase gente de Nueva York a bailar y personas importantes del mundo de la danza y cuando Arnold llega es considerado como un grande más, por mi edad tan jovencita con doce, trece años no podía apreciarlo de la misma manera que ahora, claro. Yo estaba en mis cosas, en mis bailes...

**CA: Luego Elena abandonas Puerto Rico para venirte a España**

EG: Sí, llego a España para aprender baile flamenco y al año siguiente llegó Arnold en el 1962. Me invitaba a su casa a comer, él hacía los espaguetis, vivía en la calle Prim igual que ahora y claro es que hacía unas comidas riquísimas. Yo estaba entonces con el Ballet de Antonio el bailarín y estaba muy descontenta y desilusionada y él me daba ánimos, íbamos a pasear... yo cuando llegué me llevé una gran desilusión porque la gente tenía muchos prejuicios, todo el mundo iba de negro o de azul marino, ninguna mujer se ponía pantalón y lo que más me desanimaba eran las injusticias que vivía, por ejemplo en el Ballet de Antonio era patente la diferencia de clases, recuerdo que la primera bailarina tenía un asiento con su nombre y no te podías sentar ahí porque te ponían multa jajaja ¡y vaya multa! Te quitaban la dieta y si alguien venía de fuera pues ya ves, ese día no comía. El trato con los bailarines era... Era la época de Franco...

**CA: ¿Cómo surgió y qué vinculación tenía Arnold con Antonio?**

EG: Bueno como yo estaba ahí le pedí a Antonio si podía dar Arnold clases en su estudio y ya por entonces iban muchos actores. Sus clases eran diferentes...

**CA: ¿En qué sentido?**

EG: Ahora son más libres, son como más expresión, antes era pura disciplina.

**CA: ¿Seguía unos patrones de ejercicios con una estructura similar? ¿Calentamiento, ejercicios específicos, estiramientos, coreografía?**

EG: Sí pero había una barra, hacíamos diagonales, date cuenta que él venía de Limón y Graham y su disciplina clásica era más moderna, todo en flex, movimientos amplios y abiertos...



**CA: Has experimentado el trabajo de Arnold en dos periodos diferentes de su vida, los comienzos y sus últimos años como profesor. ¿Qué diferencias percibes en su manera de trabajar y en lo que hace?**

EG: Diferencia sí pero no puedo establecer una progresión sincera porque antes era muy jovencita y ahora que soy mayor o en estos momentos lo disfruto todo mucho más. Luego yo dejé de bailar y él comenzó a trabajar para el Ballet Nacional, Antonio le llamó para que diera clases a los bailarines. Pero su esencia es la mima, su energía capaz de mover a masas, a todos lo que estamos ahí ¿no? pero claro, su cuerpo no responde igual, por la edad.

**CA: ¿Cómo ha sido tu vuelta a las clases de Arnold?**

EG: Pues muy bien, para mí es como una familia. Él me ha permitido reconciliarme con el arte porque yo quedé muy desilusionada y ha sido maravilloso y ¡lo que me he perdido Dios mío! Era como volver a tu país, él me recibió con los brazos abiertos ¿sabes? ¡Cómo me ha conocido desde pequeñita! Él sabe toda mi vida y trayectoria, vamos.

**CA: ¿Qué recuerdos te llegan de los años en los que estabas en España trabajando como bailarina?**

EG: Era la época de Franco y me tocó tanto... que dejé de bailar. Yo desde los nueve años estaba bailando... era lo único que quería hacer en la vida, lo único, lo único... y es que veía tantas injusticias y favoritismos en la profesión que era una impotencia... gente sin base ni criterio, oh!! Los ponían como primeros bailarines... Hasta que llegué a estar enfadada con la profesión. Por eso reencontrarme con Arnold ha sido mi salvación. Lo mejor que me ha pasado en la vida ahora, lo mejor, lo mejor.

**CA: ¿Qué me aportas de tu reencuentro con Arnold?**

EG: Él está preparado para irse, es lo bueno de él, que no necesita a nadie. Cuando volví a reencontrarme con él yo intentaba ayudarle, recogerle en la diálisis, acompañarle a la compra... hasta que un día me dijo “Elena no quiero verte más en la diálisis, yo puedo hacerlo solo” jajaja él necesita libertad. Después él me llama, “esta noche vamos al teatro...” jajaja Luego después de clase muchas veces le acompaño a su casa y me cuenta cómo ha ido el día... lo que más le agota es la gente que no tiene entusiasmo ni energía a la hora de trabajar porque él sale de su casa sabiendo lo que va a hacer en las clases y a veces son tres clases al día y es muy fuerte, dos matinales para los alumnos del Laboratorio y una por la tarde para sus alumnos del estudio.

**CA: ¿Cómo le defines?**

EG: No hay definición para él, para mí es un ser único, sobrenatural, no hay otra persona comparable, en su energía y en su creatividad, es único... es el maestro de la vida, tus clases te enseñan a vivir también. Es muy adorable. No asistir a sus clases es como dejar de vivir, y como cada clase es única no te las puedes ni quieres perder porque no sabes

qué va a suceder...sabes que algo mágico y claro, quieres estar ahí. No hay otra clase o motivo que lo sustituya.

**CA: ¿Y sus clases?**

EG: Son clases duras... y muy completas. Y también sudas aparte de lo emocionante que son, es decir, son clases que si las haces bien y te concentras pues es un entrenamiento muy completo aparte de expresión, de disfrutar de sentirte bien, con un toque de humor, ironía... Y sus bailes son geniales. Y también ver a los demás alumnos es maravilloso porque no es tan rígido como una clase de ballet, ahí las caras viven porque cada uno baila a su manera y hacen los pasos desde su propia individualidad. Sales de sus clases envuelta en una burbuja de felicidad, de bienestar.

**CA: ¿Crees que Arnold respeta y le interesa que cada alumno saque su baile desde lo que es y quien es?**

EG: Claro, eso es, él no quiere hacer muñecos. Un mismo paso es bailado de maneras diferentes porque cada uno lo baila desde lo que es. Busca en cada persona su baile. Arnold de cualquier persona que vaya a su clase saca lo mejor y los ves evolucionar.

**CA: La imaginación presente en cada clase**

EG: Sí. Describe todo de tal manera que te metes en esos ambientes y cada cual va a su lugar, a sus atmósferas. Es algo mágico.

**CA: Desde tu punto de vista, ¿Ves influencia de otros coreógrafos en Arnold?**

EG: No se puede comparar a nada. En Puerto Rico pues sí veía influencia de Limón, Dunham... era más clase, clase con alguna improvisación también, pero ahora es...no sé...no lo puedo describir. Claro ahora con su experiencia ha creado su manera, que no se puede definir como manera sino como vida, su vida en cada momento.

**CA: Un mundo rico teñido de disciplina**

EG: Arnold ha estado en su mundo, disfrutando de cada momento, de la compañía, de cuando riega las plantas, cuando se plancha sus camisas... nunca ha estado en otros mundos, el suyo es muy rico. Él tiene una disciplina alucinante, él es la disciplina pura. Además él de su disciplina hace un arte y un placer, aunque esté cansado. La vida cotidiana para él es un espectáculo, él se cocina todo y con un arte... esa es su filosofía de vida y de eso hay mucho que aprender, es una enseñanza, te enseña a vivir. Es una alegría estar con él porque se mantiene en otra esfera.

**CA: Una enseñanza que revela que ante las adversidades siempre existe un halo de felicidad escondido que saber ver**

EG: Sí, él hace de la vida magia. Ya desde niño era diferente y su madre le ayudó mucho. Y se parecen, porque yo la conocí en Puerto Rico y aquí en Madrid.

**CA: ¿Qué me dices de los Festivales Casals?**

EG: Los ballets estuvieron en varias ocasiones en los Festivales, era una puerta para mostrar los trabajos que realizábamos. Tengo un cuadro de Lorenzo Homar en donde estoy pintada bailando, él hacía todos los carteles para el Ballet y su participación en los Festivales.

**CA: ¿Qué ballets se mostraron?**

EG: Persianas murmurantes, Suite de juventud, Diseños y mecanismos, Giselle, Cascanueces...

**CA: Gracias Elena**

EG: A ti, te dejo estos documentos y fotografías para tu interés.



## **Entrevista n° 16: Elvira Sanz (ES)**

**Entrevistadora: Carmen Arribas (CA)**

### **Entrenamiento para actores, años 60-70 en España**

Señalamos que Elvira Sanz fue muy generosa al asistir a esta entrevista ya que por motivos de salud y pese a que apenas podía expresarse verbalmente con claridad pudo transmitirnos su opinión acerca de la figura de Taraborrelli y de sus trabajos conjuntos. Alguna de la información reflejada aquí fue enviada por mails puesto que esa comunicación le resultaba más fácil.



F. 43

**CA: Recopilando los trabajos realizados por Taraborrelli durante su trayectoria profesional encuentro que en varias ocasiones Arnold ha supervisado los trabajos que llevabas acabo con tu compañía universitaria e incluso te ayudó en la preparación de las pruebas para obtener la cátedra.**

ES: Sí, Arnold fue mi maestro, mi maestro es Arnold. Siempre asistía todos los días a sus clases en Karen Taft.

AT: Sí, ella empezó allí conmigo.

**CA: Pero antes formaste una compañía universitaria de danza**

ES: Eso fue antes.

AT: Ella ya empezó a hacer sus coreografías tipo Pina Bausch pero mucho antes que ella, jajaja Ella hacía una labor maravillosa cuando no existía nada... eran universitarios que no eran bailarines, eran alumnos que tenían mucho interés en bailar, eran más bien actores.

**CA: ¿Recuerdas algo de lo que montaste Arnold?**

AT: Si, si...recuerdo que monté algo y la gente comenzaba diciendo sus nombres...

ES: ¿Cómo se llamaba la obra?

AT: Ay, no lo recuerdo. Pero sé que era muy bonito y además sin música. Diciendo sus nombres en varios momentos y estaba Joaquín Hinojosa, un chico jovencísimo...

**CA: La colaboración conjunta sucede en la compañía de danza universitaria**

ES: Yo era la directora y bailarina.

AT: Yo monté para ella un baile desde el punto de vista de Cristo y todo eso, visto desde los ojos de María Magdalena. Era un baile solo para ella.

ES: Sí, me acuerdo mucho, fantástico. Te dejo fotografías para tu interés. *Passacaglia* de Heinrich Ignaz Franz Biber en 1980.

AT: Después ella se fue a la RESAD.

**CA: ¿Por qué se caracterizaban los montajes que realizasteis? ¿Cada uno desempeñaba una labor concreta?**

AT: Claro, yo hice muchas coreografías en la que participaba ella como bailarina. Mi participación en la compañía era, vamos a decirlo así, como de artista invitada.

**CA: ¿Que enfoque tenían las coreografías?**

AT: Recuerdo una cosa que hice con muchos sonidos pero no recuerdo más. Era una cosa, la gente me decía ¡ay, que novedoso y encima hablan! ¡Los bailarines hablan o hacen ruido!

También recuerdo otra obra sobre los problemas de parejas o algo así.

ES: si, si...y sin música.

AT: Eran siempre unas ideas muy creativas y abiertas y los alumnos tenían muchas ganas de aprender además no había técnica rigurosa era simplemente utilizar su ser, “yo soy y aquí estoy y esto es lo que estoy haciendo”

**CA: ¿Creéis que tenéis en común alguna influencia de anteriores coreógrafos?**

ES: Mi maestro es Arnold, me ha influido mucho.

AT: También estoy recordando antes de *Passacaglia* me pediste montar *La moderna* con una música de Jean Françaix. Fue como un encargo con una música muy complicada que yo me decía ¡ay, Dios mío que voy a hacer con todo esto!

**CA: Arnold, todas las coreografías como hecho creativo siempre han estado vinculadas a temas de la vida porque erais personas de un tiempo, 1980, sensible a los acontecimientos que estaban sucediendo en la época, conscientes de los problemas de la sociedad en que vivíais ¿todo ello quedaba reflejado en vuestros trabajos?**

AT: Si, si desde luego. Y esa fue la misma época en la que hice *Agua Viva*.

ES: Si.

**CA: Coreografías que estaban vinculados a temas sociales, políticos y culturales de la época pero también ¿estaban asociados a un tipo de movimiento concreto y particular?**

AT: Si. Claro el movimiento no viene de una escuela, el movimiento viene por la necesidad de comunicación y está muy casado con la idea, la influencia, eso provoca el movimiento no es alguna información que tienes aprendida para decir algo nuevo ¿no? El movimiento no existe, entonces tú tienes que decir algo con una idea y de ahí nace el movimiento.

ES: Si.

AT: Es como lo que está pasando ahora con algunos coreógrafos que están trabajando en teatro, que están haciendo abstracciones de su información aprendida en vez de olvidar esto y crear algo nuevo para decir lo que tenga que decir, entonces ya la coreografía desaparece y lo que aparece lo que tiene que aparecer, el lenguaje corporal.

**CA: Además un lenguaje único porque si muestras lo que has aprendido, lo muestras tan cual sin modificación y sin transformación.**

AT: Exactamente, entonces tú pagas por eso. Esto pasa en obras que he visto últimamente, que tú pagas para ver la abstracción de lo que sabe y luego seguimos con la obra, pues no. A mí cuando estoy trabajando en el teatro en obras y hay gente que me dice ¡ay, qué bonito el movimiento! Yo digo, ¡oh,oh! algo pasa, hay algo mal aquí. Porque no tienes que ver esto, tiene que estar todo tan armónico, debe estar todo integrado en la obra. Es muy importante y eso lo aprendí con *Oklahoma*, el primer musical donde las coreografías estaban en relación con el texto, todo bien relacionado no como en las Revistas que se para el texto y comienza la música. Eso me influyó muchísimo.

**CA: ¿Los movimientos cotidianos en ocasiones fueron el punto de partida como inspiración para las composiciones?**

AT: Si, en ocasiones y también si sabes de construcción, arquitectónica y ritmo. Claro todo viene de algo que aparentemente es muy sencillo pero tienes que tener antena y un gran sentido del diseño, es muy importante, por eso es importante saber de diseño, arquitectura...porque eso forma la construcción donde puedes poner ideas. Si tienes muchas ideas pero no tiene construcción pues... se cae todo.

**CA: Tener un sentido de composición es clave para el coreógrafo. En ocasiones se asemeja con la de los pintores**

ES: y con la de los pianistas

**CA: lo que nos desvela la gran importancia y conocimiento que se ha de tener en relación con el espacio. El espacio como cuerpo habitable para el actor o el bailarín**

AT: Romperlo y cómo se puede romper, hay muchas maneras de hacerlo. Es muy importante. Y es un placer para un artista hacerlo, de un espacio crear otros espacios y

así... esa acción es emocionalmente muy grande, un placer enorme pero el arte consiste en saber cuándo tienes que parar porque ya se puede romper todo.

**CA: Marta Graham cuando vio un cuadro de Miró totalmente rojo con un punto azul dijo ¡yo quiero bailar así!**

AT: Sí, sí. Y Kandinski traza una línea horizontal para romper el espacio y a partir de ahí continúa.

**CA: Da Vinci nos recuerda cómo el espacio está entre los cuerpos**

AT: Sí, claro.

**CA: Para ti, el dibujo siempre está marcado más allá del límite del propio cuerpo**

AT: Sí, sí. Es una proyección y aunque el cuerpo no se mueva va el movimiento por ahí vibrando. El actor debe saber esto porque ahí está la presencia.

**CA: ¿Qué importancia tiene la música para ti Elvira?**

ES: Es muy importante, inspiradora, te genera sentimientos. Tú Arnold me ayudaste para las oposiciones de cátedra para la RESAD. ¿Te acuerdas de ello?

AT: Ahhh no.

ES: Era un examen. Jan y tú viste los exámenes y yo bailaba para examinarme y me ayudaste tú.

AT: No lo recuerdo esto. ¿Qué año era?

ES: 1984 creo. Tú me ayudaste para la coreografía, con música de María del Mar Bonet, basado en su obra.

AT: Ahhh sí, sí. Ahora recuerdo, ensayabas en la casa de ópera, el Teatro Real ahora, sí.

**CA: ¿vuestros trabajos estaban sustentados más en el ritmo y en la imagen o en el aspecto narrativo?**

AT: Son dos cosas que van juntas, tienes que decir algo bailando. Y con respecto a la música, ella es importante pero se puede atacar de muchas maneras porque puedes utilizar la música como haciendo una abstracción de la música o puedes utilizar la música como fondo y tú haces algo en contraste, yo prefiero esa segunda manera. He visto también gente que hace una abstracción de la sinfonía de Beethoven y digo ¡por favor, él compositor quería decir algo con ello! Porque a ti te guste la música no digas lo que te apetece y que nada tiene que ver con ello...



**CA: ¿es importante entonces tener en cuenta la intención del compositor en sus obras antes de utilizarlas?**

AT: Yo creo que sí. Es cultura saber eso. Vi una vez un espectáculo que utilizaba en una escena de tormenta la música de Wagner y yo decía ¿pero qué hace esa música ahí? ¡Ah, porque me gusta! me decía y yo le respondía ¡pero esta música está escrita para otra cosa!, ¡ah, pero suena como una tormenta! Y yo le decía, ¡pero que no se puede hacer esto!

**CA: ¿Tenías algún principio pedagógico concreto y primordial para los componentes de la compañía?**

AT: La interrelación de las artes. Y claro, también usas algo de lo que ellos tienen e intentas ayudarles, sacarles algo y luego ya mejoras, refinas, adquieren técnica.

ES: Sí, y los alumnos con cultura mejor.

**CA: En algún momento ¿buscabais convertir el cuerpo del alumno en un soporte de obra plástica?**

ES: Sí.

AT: Y que el alumno haga escultura con su cuerpo en el espacio. Es algo difícil de decir... porque hay cuerpos distintos, altos, bajos, gordos, flacos... y hay que respetarlos también porque no es como un ballet todos iguales. Y eso es mucho más rico e interesante. Cambian los volúmenes... mira "el gordo y el falco" del cine americano jajaja

**CA: ¿Creéis que es importante el aprendizaje con y desde el cuerpo en el desarrollo integral del actor?**

AT: El cuerpo es su instrumento. De ahí viene una cierta disciplina del actor para cuidar su instrumento como el violinista, tiene una responsabilidad enorme de mantenerlo en condiciones por eso luego vibra y da sonidos. Ese cuerpo dirá mucho más...

ES: Sí.

**CA: ¿Queréis destacar alguna cosa o aspecto de aquellos años de colaboración conjunta?**

ES: *Passacaglia* y Arnold.

AT: Yo creo que cuando tú haces algo con otra persona, cuando hay una participación con alguien y estamos trabajando para hacer una cosa, es un placer enorme y después de tanto tiempo aún vive. Han pasado muchas cosas, muchos años y esta experiencia que hemos tenido juntos era tan agradable y muy importante, por la gente también que lo ha visto, porque decía algo, es muy bonito esto...

ES: Yo recuerdo la satisfacción de hacerlo. Solo tengo estas fotos de ello.

AT: Y hay que saber que estábamos viviendo una época con flecos aún de Franco, con censuras y ha sido un tiempo que duró mucho, incluso después, con resaca como digo yo de todo aquello. Un tiempo en donde se luchaba por una identidad creativa propia y en donde uno se dejaba influir por lo que estaba pasando afuera de España porque aquí nada. Las fronteras de cultura estaban blindadas...

**CA: Elvira ¿Qué destacas de cuando conociste a Arnold en esa época?**

ES: Aires frescos. Algo totalmente novedoso a lo que estaba acostumbrada, propuestas diferentes.

AT: Elvira ha tenido una preparación maravillosa, técnicamente estaba muy bien. Pero era una persona que quería más, entonces tocaba varios campos y eso se llama cultura, tener necesidad de cultura, de aprender cosas nuevas.

**CA: La danza clásica es muy estricta, en ocasiones el bailarín necesita romper con esos movimientos. Arnold propone una mayor libertad en ese aspecto ¿Qué significó para ti?**

ES: Un avance.

AT: Y para mí también fue maravilloso que me propusiera componer esas coreografías porque me da la oportunidad de hacer y encima con un material muy interesante. Y ella quería romper lo que tenía entonces fue un placer por las dos partes.

ES: Para el mismo espectáculo dibujaste una espiral de traje ¿no lo recuerdas?

AT: No.

ES: Un traje blanco... él daba referencias para el vestuario.

**CA: Una vez que accedes con la cátedra a la RESAD, ¿siguen las colaboraciones conjuntas en algún momento?**

ES: No. Yo allí luego daba muchos, muchos talleres.

**CA: En esos talleres abordabas danzas de todo tipo, bailes de salón, danzas étnicas, africanas...pero sobre todo claqué y teatro musical.**

ES: Yo estudié claqué en una escuela buenísima en Nueva York.

**CA: ¿Podéis resumir la experiencia de esos años?**

ES: Amor

AT: Sí, sí. Importantísimo y verdad. El otro día recordé el primer ballet que vi y que me influyó muchísimo en aquella época, era del autor Jerome Robbins que después hizo West side history. Y también recuerdo otra influencia por entonces, "Blancanieves y los siete enanitos", cuando esa señora y ese espejo puff... ¡me produjo una cosa impresionante que todavía tengo! Ella en el espejo haciendo esos movimientos tan...el espejo es

importantísimo para el actor yo intento compartir esto con mis alumnos, cómo se puede usar el espejo porque hay muchas maneras de saber utilizarlo, creativa y constructivamente. Y también esa película me enseñó cómo se puede compartir la vida con muchos tipos de personas porque los siete enanos cada uno eran distintos, uno que tiene dislexia como yo que se llama Doppi, lo único que no perdono nunca es que no había ninguno negro. Y ese es el fallo americano siempre. Y luego ver de cómo se trabaja en equipo, juntos, la belleza del trabajo y con gente muy distinta. Y eso me influyó muchísimo en mi manera de ser, Walt Disney es una enseñanza.

**CA: El espejo como objeto poetizado. Leonardo aconsejaba a sus alumnos poner sus trabajos frente a un espejo para que pudieran observar las imperfecciones que pudieran existir.**

AT: Sí, sí, claro.

**CA: Para las composiciones coreográficas ¿el espejo es imprescindible?**

AT: El espejo no sirve solo para hacer poses, sirve para corregir posturas...pero yo digo que hay que utilizar el espejo creativamente para ayudar a provocar su sentido de improvisación en el actor. Fíjate los chicos mientras se están afeitando...pon espuma en el espejo y déjala caer a ver qué pasa, mírate... es un efecto especial...acostumbrarte para el trabajo frente a la cámara. Importantísimo el espejo y sus reflejos en la calle cuando estás andando, juega con ello, ¡hola que tal! Ja, ja, ja...

ES: ja, ja, ja...

AT. ¡Jugar, hay que jugar, la vida!

**CA: ¿A ti te ayuda a mantener vivo al niño que llevas dentro?**

AT: uh, sí, importantísimo. Como Picasso, ese placer creativo.

**CA: ¿Que me comentáis de la disciplina en el artista?**

ES: Para la danza importantísima

AT: Para el artista en general ¿no? Disciplina es la percha donde puedes colgar muchas cosas, la disciplina también es un camino donde tú puedes ir y descubrir cosas, sin la disciplina no hay resultado. Es una palabra muy bonita.

**CA: Tenéis una buena relación porque con el tiempo que ha pasado y hoy aquí recordando todo ese tiempo...**

AT: Sí, siempre hemos tenido un contacto espiritual. Yo siempre hablo de las experiencias que compartimos e incluso en el estudio tengo una foto de ella en Passacaglia. Y ha pasado todo este tiempo...eso es algo. Fue un tiempo también que no daba pie a realizar grandes montajes o que tuvieran una gran trascendencia porque eran tiempos difíciles. Yo tenía que viajar a Londres porque aquí nadie pagaba y así luego podía hacer cosas

experimentales a la vuelta...también luego yo ya comencé con el Pequeño Teatro Magallanes y todos los montajes aquellos...

ES: Recuerdo Danzas Urbanas, lo montaste con gente de ahí, con alumnos míos también.

AT: Y estaba también Juan Pastor...LLopis, la argentina con su hermano bailarín...no recuerdo su nombre.

ES: sí, sí.

**CA: Arnold ha sido tu maestro, hoy es reconocido como tal en toda a profesión  
¿Cómo defines al Maestro?**

ES: Ya te lo he dicho, amor, aire fresco, espiritualidad, apertura a otra dimensión. Con capacidad para tocar el alma.

AT: ¿Estás grabando todo esto?

**CA: Sí**

AT: ¡ay, qué bien!

ES: Esta foto es para ti.

AT: Esa foto la tengo en el estudio

ES: “Una llama en el aire”, yo tenía 40 años porque nací en el 1940.

**CA: Cerramos la entrevista. ¿Queréis aportar algo más?**

AT: Esos años de colaboración fueron importantes, vamos todo lo que vivimos es importante, cada momento es importante, cada clase, cada montaje, no puedes tomarlo tan frívolo...y en aquella época era precisamente muy importante porque el país estaba bastante seco entonces era provocar otras cosas, empezar a despertar...y eso ha tenido su influencia. La colaboración entre varios artísticas siempre es muy enriquecedora y eso se ve luego en el producto final.

**CA: Son experiencias que como bien dices tú Arnold enriquecen la persona y definen al artista**

AT: Las experiencias cambian tu vida totalmente. Mucha gente que viene a mis clases se va a hacer otras cosas y yo sé que eso va a cambiar sus vidas, están distintos y eso también es muy gratificante.

**CA: Las experiencias transforman**

AT: Sí. Y las experiencias te pueden transformar en tres años o en dos segundos. Por ejemplo, el otro día un señor vio la clase y después me dijo ¿Y esto para qué sirve? antes de que yo le contestase, decía, porque claro yo llegué aquí de muy mal humor y ahora me voy con otro humor, más feliz... y yo le dije ¡pues eso, para eso sirve! jajaja ¡se trata de

esto! ¡Tú has contestado tu propia pregunta! ¡Me hizo una gracia enorme que preguntase para qué sirve todo esto! Luego se marchó diciendo que estaba muy contento de haber visto la clase, pues eso ¡qué más quieres!

**CA: Y tres años ¿Por qué?**

AT: Bueno, yo considero que tres años está bien para poder adquirir una técnica que forme parte de tu ser, de tu lenguaje...tres años es suficiente para tener la información, para interiorizar los procesos...y como mi clase es también una especie de función pues muchos alumnos luego vuelven porque les hace falta esa especie de catarsis emocional jajaja y se va a su casa más contento y para mí como profesor es muy gratificante.

CA: Concluimos aquí. Muchas gracias a los dos.

ES: Gracias

AT: Hasta el domingo a las once.



## **Anexo 4. DIAGRAMAS**

### **CAPITULO PRIMERO**

D.1 Colaboraciones de Arnold Taraborrelli con los Ballets de San Juan, Puerto Rico, 1950-55

D.2 La llegada de Taraborrelli al TEM, 1966

D.3 Taraborrelli en los inicios del recorrido del TEI, Madrid, 1969-71

D.4 Taraborrelli en el recorrido del TEI en el PTM, Madrid, 1971-76

D.5 Taraborrelli en el recorrido del TEC, Madrid, 1978-83

### **CAPITULO SEGUNDO**

D.6 Maestros directos - formación dancística de Taraborrelli. Conceptos y elementos técnicos adquiridos.

D.7 Ecos e influencias dancísticas en Taraborrelli

### **CAPITULO TERCERO**

D.8 Recorrido por los maestros precedentes. Ecos en Taraborrelli. Relación directa entre maestro-alumno, influencia teórico – práctica y colaboración conjunta.

D.9 Principios básicos de su *Sistema* de entrenamiento psicofísico.

D.10 Elementos integradores del principio Instrumento Expresivo: cuerpo, voz y emoción.

D.11 Elementos integradores del principio Plástica Rítmica: espacio, tempo rítmico musical y energía.

D.12 Elementos Operativos en el procedimiento de su *Sistema* práctico.

### **ANEXO 1**

D.13 Cronología artística de Taraborrelli (aproximaciones).

D.14 Compendio de sus cobtribuciones al teatro español.





## **Anexo 5. FUENTES DOCUMENTALES ICONOGRÁFICAS EN EL CORPUS DE LA TESIS.**

### **CAPITULO PRIMERO**

F.1 Arnold en la juventud, posando en el Retiro de Madrid, 1965 (APAT). Frase de Evelyn Waugh, escrita en papel por Arnold y entregada en mano el primer día que comenzamos a realizar las entrevistas en su domicilio.

F.2 Familia Taraborrelli – Boucarrelli: padre, madre, hermano y Arnold. Julio, 1940 (APAT).

F.3 El triángulo femenino más influyente en Taraborrelli: abuela, madre y tía Ana (APAT).

F.4 El profesor Neicer Margoles con Taraborrelli y amiga. Su graduación escolar 26 de Junio de 1950 (APAT).

F.5 Taraborrelli dando instrucciones a los bailarines del Ballet, 1958-59 (APAT).

F.6 Taraborrelli con Jaime Segura y Juana Taft (APAT).

F.8 Las mágicas preguntas de Layton en detalle, presentes en el estudio de Taraborrelli. Fotografía de Arnold Taraborrelli realizada por Carolina Villafruela.  
[www.carolinavillafruela.com](http://www.carolinavillafruela.com)

F.9 Estudio de Taraborrelli. (APCA).

F.10 Homenaje a Taraborrelli. Los Lunes con voz, CDN-Teatro María Guerrero, 12 de noviembre de 2012 / Premio Unión de Actores (1995) Revista Unión de Actores / Documental *Dos Palmas* (2012) Laboratorio audiovisual La noche tuerta.  
Recuperado en: <http://carolinavillafruela.com/portfolio/documental/>

### **CAPÍTULO SEGUNDO**

F.11 Taraborrelli en un fotograma del documental *Dos Palmas*. Fotografía de Luis Camacho / Reflexión de Taraborrelli.

F.12 Notaciones mediante texto (letras y palabras) y movimiento, *Macbeth*, 1994. Zampanó Teatro (APAT)

F.13 Notaciones con figuras esquemáticas de movimiento y composición. Dibujos de trayectorias. *Selene*, 1996, Teatro de la Zarzuela (APAT)

F.14. Notaciones empleando notas del sistema musical, texto y símbolos abstractos. *Selene*, 1996, Teatro de la Zarzuela (APAT)

F.15 Bocetos de aspecto visual para la obra *Macbeth*. 1994 (APAT)

F.16 Escenografía diseñada por Taraborrelli para la TV en Puerto Rico (APAT)

F.17 Figurines para la obra *Macbeth*, 1994 / Figurin a color para Los Ballets de San Juan (APAT)

F.18 Taraborrelli junto a su objeto poetizado, la pandereta (APAC). Manos en pandereta (APAT).

F.19 Taraborrelli coquinario (APAT)

### **CAPITULO TERCERO**

Todas las fotografías que aparecen en este capítulo tercero han sido realizadas por la autora de esta tesis en el estudio de Arnold durante el desarrollo de las clases del curso 2013/14.

F.20 Taraborrelli en un instante de su clase. Fotografía de Carolina Villafruela, 2014. Reflexión de Taraborrelli.

F.21 Manos y pies. Alumnos en clase (detalle).

F.22 Centros pulsores de movimiento. Taraborrelli con sus alumnos.

F.23 Columna vertebral. Taraborrelli con sus alumnos.

F.24 La espalda. Ilustraciones de Gaspar Friedich y alumna en clase.

F.25 Balanceo y oscilación. Discóbolo, Mirón de Eléuterias y alumna en clase.

F.26 Estiramientos. Taraborrelli con sus alumnos.

F.27 La máscara y el gesto. Máscara, estudio de Taraborrelli, Gásgolas (detalle) Notre Dame y alumnos en clase.

F.28 Equilibrio. Taraborrelli con sus alumnos.

F.29 La voz. Taraborrelli trabajando movimiento, ritmo y voz con sus alumnos.

F.30 La emoción (P.T.) Taraborrelli con sus alumnos.

F.31 Espacio kinesférico. El hombre de Vitruvio-1942, Trazos de movimiento-Rudolf V. Laban, Alumno en clase de Taraborrelli.

F.32 Espacio total. Taraborrelli con sus alumnos.

F.33 Direcciones. Alumnos en clase y Laban, Choreutics.

F.34 Niveles. Alumnos en clase de Taraborrelli.

F.35 Tempo rítmico-musical. Taraborrelli con sus alumnos.

F.36 Expresión plástica corpo-musical. Taraborrelli con sus alumnos.

## **CAPITULO CUARTO**

F.37 Arnold octogenario, Fotografía realizada por Castro, A. (2015).

F.38 Arnold y la autora de esta tesis en plena entrevista, cada del maestro. (APCA)

F.39 Conversación con Arnold, visualizando cuadros, pinturas y autores (APCA).

F.40 Arnold Taraborrelli, Eduardo Blázquez (director de esta tesis) y la autora de esta tesis en una de nuestras visitas al Museo del Prado (APCA).

F.41 Arnold entre multiple documentación para el desarrollo de esta tesis (APCA).

F.42 Taraborrelli y Elena Gandía, en casa del maestro durante una conversación en relación a contenidos de esta tesis (APCA).

F.43 Taraborrelli, Elvira Sanz y la autora de esta tesis en casa del maestro (APCA).

Todas las fotografías que aparecen en el Atlas Mnemósyne de Arnold Taraborrelli tienen indicada su fuente en el mismo atlas.



**Anexo 6. PETICIÓN DE SUBVENCIÓN AL I.N.A.E.M. PARA EL PROYECTO DE LA ASOCIACIÓN CULTURAL "TARABORRELLI", 1987 (APAT).**

ARNOLD TARABORRELLI, con domicilio en Madrid, calle Prim nº 17, teléfono 2.31.44.54 y A.D.R. nº 63.401, expedida en Madrid el 7 de Julio de 1.987,

EXPONE:

Que formando parte de un grupo de profesionales del teatro con más de quince años de experiencia en dicho campo, que se sienten en el derecho y la obligación de transmitir sus conocimientos para la formación de nuevos profesionales y de un equipo de trabajo con proyección hacia el futuro, y para lo que han formado la Asociación Cultural "TARABORRELLI".

SUPLICA:

Se da por presentada ésta solicitud y se conceda la subvención de 7.164.000 (siete millones ciento sesenta y -- cuatro mil pesetas) necesarias para llevar a cabo el proyecto de la Asociación Cultural "TARABORRELLI" dedicada a fines culturales y artísticos sin afán de lucro.

Es gracia que espero alcanzar de Vd. con el debido respeto.

En Madrid, Diciembre de 1.987

SEÑOR DIRECTOR GENERAL DE TEATRO. I.N.A.E.M. (Instituto de las Artes Escénicas y de la Música). MINISTERIO DE -- CULTURA.



## Anexo 7. CARTA DE AGRADECIMIENTO A SU LABOR DOCENTE, 2001 (APAT)



DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO Y PROMOCIÓN CULTURAL  
Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural

Valladolid, 28 de septiembre de 2001

**D. ARNOLD TARABURRELLI**  
**GENERAL ORAÁ 9**  
**28006 - MADRID**

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN  
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y  
CULTURA

SALIDA Nº. 20010620829305  
19-10-2001 8:56:08

Concluido el curso de "Danza Contemporánea", que se ha desarrollado del 3 al 7 de septiembre de 2001 en Valladolid, es mi deseo manifestarle mi agradecimiento por su colaboración en que esta actividad formativa haya tenido lugar.

Un proyecto de esta envergadura no hubiera sido posible sin la profesionalidad de todos ustedes, que han contribuido con enorme ilusión a que las enseñanzas que han recibido los participantes de este Curso y las experiencias de las que han sido participes hayan sido de enorme valor para todos ellos.

Siempre que las condiciones presupuestarias lo permitan nos mantendremos en este empeño formativo de las personas que integran y que hacen posible el avance cultural de nuestra Comunidad. Por ello, habrá sin duda ocasiones futuras en las que continuar nuestro contacto y colaboración.

Reciba un sincero y cordial saludo



**BEGOÑA HERNÁNDEZ MUÑOZ**  
Directora General de Patrimonio y Promoción Cultural.



*El universo artístico de Arnold Taraborrelli,  
maestro de las artes escénicas*

**Carmen Arribas Castillo**