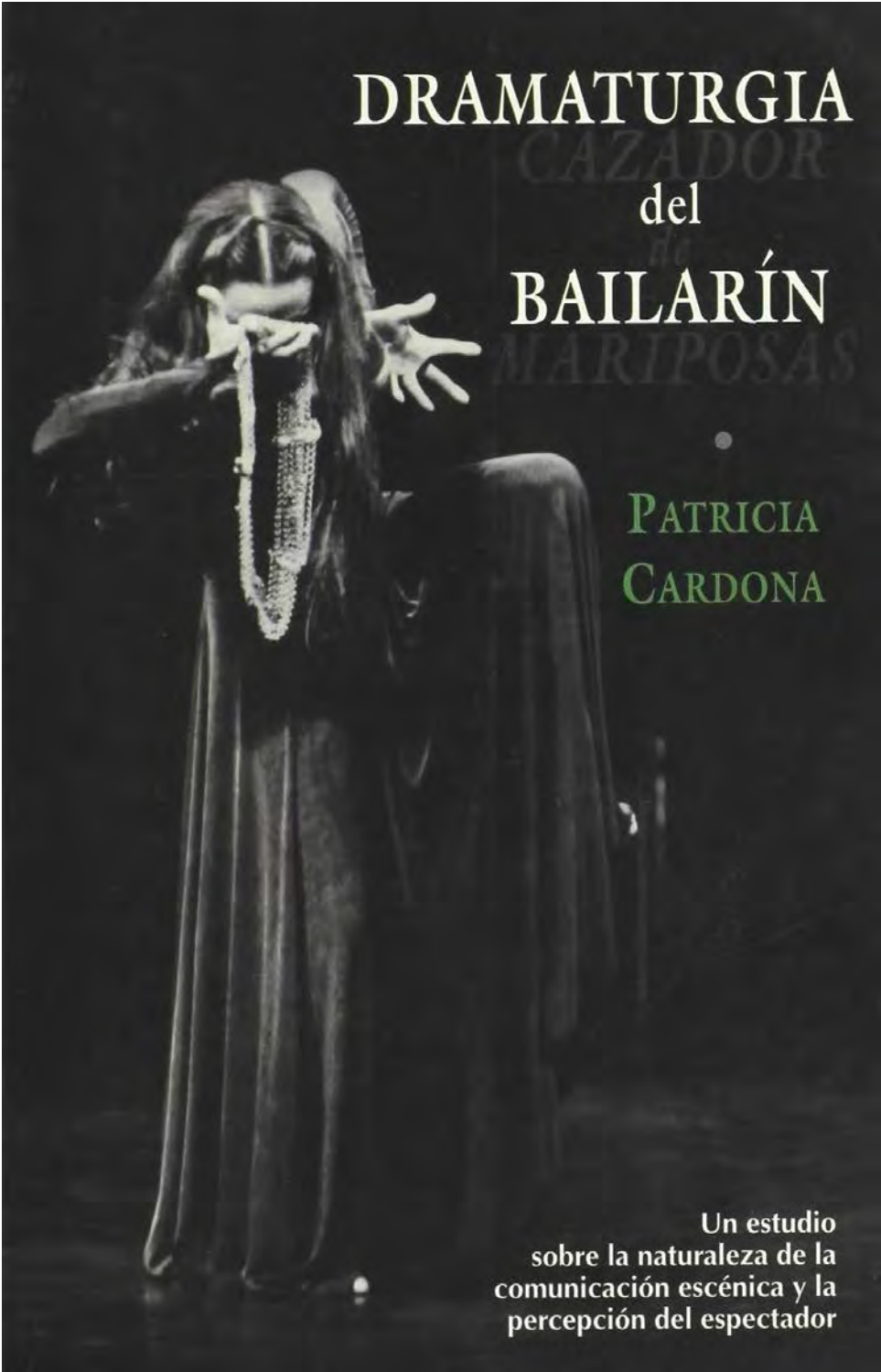




DRAMATURGIA del BAILARÍN

PATRICIA
CARDONA

Un estudio
sobre la naturaleza de la
comunicación escénica y la
percepción del espectador

La dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas

Esta obra se distribuye en formato digital bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial- 2.5 México. Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.5/mx/>

La dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas

Patricia Cardona



 CONACULTA · INBA



Introducción

A mis maestros de la escena y de la naturaleza

La palabra entusiasmo viene de la raíz *in theos*. Literalmente significa “vivir en Dios”. ¿Querrá decir esto que Dios es una explosión de energía que moviliza, renueva, divierte, contagia, juega, ríe, ama, inventa y embriaga?

En Europa les dicen a ciertos licores “bebidas espirituosas”. Un día pregunté burlonamente si éstas le permitían a uno hablar con Dios. Pregunté que si embriagaban sería por un “exceso de espíritu” encerrado en alguna sustancia y que al ser ingerida, explotaba por dentro. Me dijeron que lo de “espirituoso” se refería a que la bebida despertaba un cierto entusiasmo por la vida. Entonces tranquilamente pedí una “copita de Dios”, y me la tomé.

A finales de 1999 fui invitada por el Centro Nacional de las Artes a participar como observadora y comentarista del proyecto *Resonancias*, iniciado por un equipo interdisciplinario alrededor de las esculturas de la colombiana Lidia Azout. Intervénían especialistas del movimiento y de la semiótica, de la crítica del arte y de la psicología. Durante dos días conviví literalmente con el entusiasmo de cuatro personas, que con su sola presencia y comportamiento, demostraron que la interdisciplina, por la que tanto luchamos en el Centro Nacional de las Artes, se encuentra en el corazón. Quiero decir: el proyecto *Resonancias* surgió en el momento en que estos especialistas se enamoraron de la obra escultórica de la artista colombiana y a partir de ella generaron una serie de investigaciones precisas sobre el comportamiento estético. Así de sencillo.

Desde que inicié mi investigación acerca del comportamiento animal con relación a la vida escénica, entendí casualmente lo que es la interdisciplina. Y pienso que cuando promovemos estos conceptos en los salones de clase o desde los centros

de investigación estamos peleando, de manera directa o indirecta, por recuperar la naturaleza esencial de la vida que es diversidad de perspectivas, pluralidad e incluso, contradicción complementaria, como lo define espléndidamente mi maestro Xabier Lizarraga en su Seminario Interdisciplinario de Investigación en Artes Escénicas. Sólo que para tener acceso inmediato a esta naturaleza esencial, hay que enamorarse... de un proyecto, de un tema de estudio, de una obra de arte. Así, quien vive instalado en su propio corazón, lleno de entusiasmo, es por naturaleza interdisciplinario... y además, apasionado.

El origen de la investigación que resume este trabajo está enraizado en mi personal enamoramiento de la danza, luego del teatro, más tarde de la ecología y finalmente de la etología o estudio del comportamiento animal como sustrato del comportamiento escénico. Esto me obligó a incursionar en la biología, en la física y en la fisiología.

El enamoramiento alrededor de un tema de estudio genera necesariamente la comunión de visiones diversas. El reto ha sido acercarse a las escuelas de danza y teatro y provocar el mismo fenómeno en jóvenes estudiantes que, lo digan abiertamente o no, andan buscando desesperadamente el objeto de su pasión. Y quieren enamorarse, a la brevedad posible. ¿De la danza? ¿Del teatro? Ésa es nuestra esperanza.

Difícilmente la educación tradicional contiene un plan de estudios diseñado para despertar este tipo de pasión. Lo que sí pude comprobar es que el venezolano Víctor Fuenmayor, especialista en movimiento y parte del equipo interdisciplinario que nos visitó de Colombia, entró un día al salón de clase de la escuela de danza del CNA, eliminó todo lo aprendido hasta ese momento e invitó a los alumnos a desarrollar un calentamiento e improvisaciones con base en movimientos que son lenguaje animal. Serpenteos, zarpazos, rastreo, acecho. En síntesis, les estaba diciendo, de manera sutil e indirecta, que nuestra animalidad es nuestro mejor libro de texto. Ahí viene impresa la técnica natural del cuerpo. Sólo hay que

descubrir la y sistematizarla. En ese momento confirmé que la pasión por el estudio del comportamiento animal *resonaba* en más individuos de lo que pensaba. Y me sentí acompañada.

Observé que unos cuantos alumnos entraban directamente al juego exploratorio. Otros, desconcertados, no querían desprenderse de su técnica aprendida a lo largo de horas interminables de sufrimiento. Sentía, al observarlos, que incluso les costaba aceptar que la danza podía ser placentera.

Por la vía de la experiencia algunos se permitieron probar que el movimiento es también una “bebida espirituosa”, capaz de convocar el entusiasmo, la embriaguez. Esta vocación, en la danza académica, se ha perdido en gran parte del mundo.

Supongo que si Víctor Fuenmayor se hubiera quedado con nosotros quince días, un mes, tres meses, habría provocado una revolución hedonista, convirtiendo a las escuelas en centros de entusiasmo e interdisciplina apasionada y vital.

Hay dos anzuelos únicos que atrapan definitivamente la atención del espectador: la dramaturgia del bailarín ligada al lenguaje corporal y la embriaguez placentera que genera el movimiento. Uno u otro, o los dos juntos, son capaces de hacer viajar al espectador a mundos imaginarios que transforman la alquimia de su cuerpo y de su conciencia en luminosas experiencias estéticas.

Como espectadora, siempre he buscado lo mismo: dramaturgia y entusiasmo. Por esto me pregunto: ¿en aquella ocasión hubo realmente una *resonancia* de las esculturas de Lidia Azout en todos los bailarines que participaron en el proyecto como para generar un “estado de gracia”? En algunos sí. Otros simplemente pasaron por las esculturas. No se trató de cuantificar estadísticamente la experiencia, sino de percibir la potencialidad creadora de un diálogo entre el bailarín y la obra escultórica que sólo puede darse si éste abre su corazón y su mente, suelta los estribos de los estereotipos académicos, descubre el lenguaje

personalísimo de su cuerpo, vive con plenitud y generosidad el “aquí y ahora”, sin que lo pervierta la mirada del espectador, como lo sugiere Natsu Nakajima cuando dice: “Nos esculpe la mirada del otro”. Éste es el mayor reto al que se enfrenta un bailarín. Porque depende de cómo nos impacte esa mirada, así reaccionamos. Y podemos responder a favor o en contra de nuestra propia integridad. O nos convertimos en el “actor santo” de Grotowski, o en la “cortesana” que se vende al mejor postor. El primero quema todo lo artificioso de su cuerpo, pero conserva su identidad. El segundo se convierte en una súper marioneta de la mirada ajena, a costa de su expresividad.

Me tocó ver el proceso de *Resonancias* por dentro y por fuera. Esto me permitió observar la transformación del trabajo en la intimidad, hasta el momento en que esa experiencia se expone al público, a la iluminación, a la música, al espacio abierto. Digamos que del trabajo íntimo guardo recuerdos de momentos reveladores de lenguaje corporal que no se volvieron a repetir en el espacio abierto. Pero del espacio abierto guardo la sensación mágica de haberme trasladado a otra dimensión de la realidad. Ahí se dio la alquimia transformadora de la interdisciplina, que es la diversidad de elementos interviniendo simultánea y armónicamente para generar *resonancias* que el espectador no olvida. Ahí las esculturas empezaron a hablar en otro idioma cuando la luz dibujó énfasis y contraste; cuando la música se convirtió en un gran vientre sonoro que nos abrigó a todos; cuando algunos cuerpos se comprometieron con su propio viaje en diálogo con las esculturas. ¿Cómo proteger la semilla que se sembró entonces?

Supongo que eso depende del grado de pasión que se haya despertado en el corazón de cada uno de los bailarines. No tenemos más armas que las del deseo y de la voluntad para defender nuestros objetivos. Yo espero que el hecho de haber vivido, por un momento, un “estado de gracia” privilegiado se convierta en un “estado de alerta” permanente frente a la mirada del espectador, de la mercadotecnia, de las modas y sobre todo, de la autocomplacencia. Sólo espero que ese “estado de alerta” se convierta en un juego exploratorio permanente,

generador de entusiasmo y sobre todo, de investigación interdisciplinaria (germen de la dramaturgia), para acompañar su desarrollo como intérpretes y coreógrafos.

Lo que pretendo con este libro es lo mismo. Porque la dramaturgia del bailarín, como se verá más adelante, es permitirle acceder a un “estado de gracia” y a una capacidad para la investigación interdisciplinaria de su propio oficio.

Hace quince años, cuando conocí la antropología teatral, entendí lo anterior. Es una disciplina que me permitió, por vez primera, comprender el mundo escénico desde su origen más sutil y paradójico: la organización de las energías invisibles, pero perceptibles del bailarín. Me enseñó el significado de la eficacia y verdad escénicas. Empecé a entender los mecanismos de la comunicación con el espectador.

En un principio, el concepto de antropología teatral sólo tenía una referencia: Eugenio Barba, autor de *Las islas flotantes*. Había escuchado hablar del libro gracias a mi hermano de profesión Fernando de Ita. Parecía lejano y fascinante. Hasta que el libro cayó en mis manos.

Me conmocionó profundamente la honestidad con la que estaba escrito. De las páginas emanaban el sudor, las inhalaciones y exhalaciones de los protagonistas del Odin Teatret. Si bien yo había abandonado la carrera de filosofía por la distancia con la que los conceptos eran expuestos en sendos volúmenes de lúcida y muchas veces árida especulación sobre la existencia del hombre, la lectura de *Las islas flotantes* me permitía un singular acceso, de manera cálida, vital y orgánica al concepto, a la teoría, al pensamiento.

Esta mezcla de vida y pensamiento, de piel y teoría, de sangre y rigor resultó ser un gancho del cual aún no me desprendo. Y no tengo por qué. Es en lo que creo. Precisamente esta feliz conjunción de pensamiento y experiencia, de ideas preñadas de mundo sensible, traducidas al lenguaje visible, es lo que me ha permitido entender, a lo largo de mi vida, la importancia del lenguaje escrito aplicado

orgánicamente a la danza y al teatro. Aprendí que la escritura es una extensión del cuerpo cuando ésta tiene la potencialidad de impactar directamente el mundo visible, afectivo y mental del lector. El teatro y la danza son artes del cuerpo, y la prosa que se refiere a estos oficios escénicos espectaculares debe ser cómplice del cuerpo, igualmente visual, vital, vehículo de lo mental.

Más tarde conocí a Eugenio Barba en múltiples seminarios, conferencias y congresos de la Escuela Internacional de Antropología Teatral en México, Italia, Francia, Dinamarca, Alemania y Perú. Desde entonces puedo decir que esta disciplina ha cambiado todos mis esquemas de percepción, al grado de convertirse en un tema permanente de estudio.

Eugenio Barba ha desarrollado un sistema pedagógico que obliga al alumno a atravesar por una serie de “noviciados” antes de comprender cabalmente el objeto de estudio. En este sentido, la vida me ha puesto frente a un verdadero escultor de voluntades. Es decir, un alumno resiste una experiencia pedagógica al lado de Barba sólo mediante un despliegue supremo de voluntad. Porque su primera estrategia, en el ejercicio de la construcción de la nueva percepción, es romper todos los esquemas conceptuales, vivenciales y afectivos anteriores.

Con qué extraña luminosidad ha sido investido este maestro de hazañas poderosas es un misterio. Lo que sí es fácilmente definible es que quien entra en contacto con su presencia transformadora estará de por vida agradecido, o profundamente resentido. Lo he visto aniquilar muchos egos estériles. No tolera la impunidad. Tampoco la banalidad. Destruye los artificios.

Lo entendí todo cuando conocí a su maestro, Jerzy Grotowski, fallecido el 14 de enero de 1999, a los sesenta y siete años. El hombre de teatro más enigmático, quizás el más temido y sin embargo, el más reverenciado, entró una noche al Teatro de la Ópera de Módena, Italia sin mirar a los cientos de estudiantes, actores, directores de teatro e investigadores que lo esperábamos para escuchar, con silencio sepulcral, su conferencia en un francés golpeado de acento polaco.

Eran las once de la noche. Hablaría unas cuatro horas. Todos estábamos dispuestos a ignorar sus excentricidades con tal de conocer lo más reciente del pensamiento más vital y profanador del teatro contemporáneo. A las dos de la madrugada una energía luminosa fue capaz de acabar con el cansancio de sus interlocutores.

Era Jerzy Grotowski, quien había permanecido durante años en el total aislamiento (después de retirarse del teatro como espectáculo), acompañado de tres o cuatro alumnos, definiendo los ritmos, cánticos, acciones y detalles que esculpirían en el cuerpo del actor la capacidad más extrema para el “autosacrificio”. Ya se le conocía como el creador del “actor santo” —aquel que hace de su pobreza material su mayor riqueza humana — a diferencia del “actor cortesano”, que a lo largo de su vida sólo acumula habilidades extremas, artificios y trampas para seducir.

Esa noche Grotowski vistió con severidad diplomática. Saco negro. Corbata negra. Pero un detalle: sandalias de cuero. En una mano llevaba la cajetilla de cigarros. En la otra, una taza de café.

Su blancura lechosa brillaba bajo los reflectores. Era como un personaje de Dostoievski dictando sentencia de muerte, profanando los mitos colectivos y sociales que nos tapan con velos seductores. La crueldad por la que se le conoció muchas veces a Grotowski provenía de su aversión por la textura falsa de nuestra sociedad. Aseguraba que pasamos los primeros treinta años de nuestra vida construyendo la máscara social y política. No hubo un solo individuo, de quienes lo escuchamos alguna o varias veces, que no recibiera el impacto de sus cuchillos mentales, lanzados, eso sí, con la ecuanimidad de un místico.

Esa noche fue una sesión de choques. Fue el choque de vernos enfrentados a desafíos abrumadores. Choque porque advertimos nuestra compleja estructura de escapes y evasiones. Choque porque intuimos nuestros vastos recursos personales inexplorados. Choque porque nos hizo cuestionar nuestras profesiones. Choque porque supimos que en aquella parte del mundo había un hombre que vivía, con absoluta dedicación monástica, el sacrificio de todo artificio.

Tanto Grotowski como Eugenio Barba han proporcionado a sus alumnos y actores un poderoso instrumento para reconocer la voz interior, invisible, indecible, manifiesta en las cualidades de la energía organizada dramáticamente. Han sabido encender las antenas para detectar la singularidad de cada quien, el destello único que individualiza la acción, que humaniza la técnica impersonal.

En mi trayectoria he descubierto también que la antropología teatral, en su dimensión más profunda y como sistema pedagógico, permite abrir la mirada a otros aspectos de la vida. Es como si mediante la organización de la teatralidad se comprendieran los mecanismos de la naturaleza.

Cuando incursioné en el terreno de la ecología, por una decisión profesional como periodista, veía en los ecosistemas el comportamiento de la estructura dramática; en la expresión corporal de los animales percibía actores superlativos en el manejo de las energías físicas, cuya precisión no es más que la presencia de una necesidad de sobrevivencia, un impulso y una acción eficaz para alcanzar un objetivo; en las transformaciones de la materia veía la alquimia que fusiona al actor con el personaje de la ficción; en las “causas profundas” que determinan los eventos de la naturaleza, veía el por qué y para qué de toda acción dramática.

Esta necesaria relación de la vida con el teatro y la naturaleza me abrió un horizonte aún más específico: el de la etología. En el estudio del comportamiento animal encontré raíces fundamentales de las enseñanzas y preguntas de la antropología teatral. Pude comprobar que en los impulsos y organización de las energías invisibles del comportamiento espectacular se unen todas las culturas teatrales del mundo. Ahora descubro, años más tarde, que estas raíces del comportamiento animal y humano también están en las enseñanzas de Luis de Tavira sobre la dramaturgia del actor.

La vida me condujo por los caminos que me llevarían a los seminarios de uno de los maestros más luminosos de México. Ahí descubrí que esa conmovedora explosión de la vida en su momento de mayor contención y riesgo, es decir, de

sobrevivencia, acerca al actor a los impulsos más remotos y a la vez más inmediatos de la humanidad. Los seminarios de Luis de Tavira sobre la dramaturgia del actor me han permitido relacionar sus enseñanzas con el comportamiento del cosmos, de la naturaleza, del espacio escénico, de la interioridad del actor y también del bailarín. Todo es lo mismo.

¿Cómo enseñarle esto a un bailarín? Sólo poniéndolo en contacto con la naturaleza, *su* naturaleza. El vehículo: los animales, que no prescinden de un “por qué” y “para qué”; que *son* y nunca pretenden *ser*. Qué gran lección para el bailarín.

Si el ciclo de mi investigación sobre la relación del “ecosistema” escénico con el de la naturaleza salvaje empezó por definir qué cosa le brinda la naturaleza al bailarín/actor, la manera de cerrarlo ahora es definiendo qué cosa le brinda el bailarín/actor a la naturaleza. Para esto fue determinante la otra gran experiencia vivida en el taller de dramaturgia del actor en la ciudad de Tlaxcala, cuando tuve el privilegio de escribir la bitácora de los quince días vividos al lado de Luis de Tavira y un grupo de actores latinoamericanos. La he incorporado como apéndice de este trabajo.

Fue en Tlaxcala cuando precisamente me hacía la pregunta sobre cómo es que el bailarín/actor le regresa a la naturaleza algo a cambio. Más que dedicarme a escribir diariamente, viví en carne propia las enseñanzas de Tavira sobre este aspecto de la pedagogía actoral que difícilmente se aborda en las escuelas de manera sistemática.

Luis de Tavira nos enseñó cómo bajar el espíritu a la naturaleza. Más bien nos proporcionó el instrumento para esculpir el espíritu a partir de una piedra en bruto. Nos dio el cincel de la dramaturgia, que consiste en una operación mental y todo lo que ello implica como vía de conocimiento. Ahí encontré el eslabón perdido entre la mente y la naturaleza. Es a partir de la organización de las energías invisibles, pero sensibles, que se inicia un proceso de investigación y desarrollo de la imaginación. Esto permite no sólo construir la justificación de las acciones del personaje, sino entrar en un descubrimiento de los mecanismos de la vida que se asemeja a la tarea del investigador y del creador.

El seminario sobre pedagogía teatral, impartido más tarde por Luis de Tavira en la Casa del Teatro, fue mi pista de aterrizaje. Encontré el método para “amarrar”, en un sistema organizado, congruente y revelador, lo esencial de la vida escénica.

Para cerrar el ciclo de mi investigación tuve que buscar los mecanismos que trasladan las enseñanzas de la dramaturgia del actor al universo del bailarín y del coreógrafo. En el camino asistí al Seminario Interdisciplinario de Investigación en Artes Escénicas de Xabier Lizarraga. Fue sorprendente la coincidencia de planteamientos entre su exposición y mi búsqueda. La inteligencia científica y sensible con que Lizarraga abordó el tema del comportamiento animal y humano como sustrato de lo dramático y estético terminó de aclarar aspectos muy precisos de mi investigación. Sus aportes fueron determinantes para concluir este trabajo. Acabé por convencerme de que la danza, sin una dramaturgia del bailarín y del coreógrafo, se proyecta como un arte penosamente infantil. El reto ha sido introducir una técnica mental que acompañe la técnica física, casi siempre mecanizada. Ha sido como regresar al origen de la danza. Casi todos los grandes coreógrafos pioneros de la historia impregnaron su arte de una dramaturgia que les permitió convertirse en creadores de nuevos lenguajes. Partieron de una realidad, la impregnaron de significado y crearon formas a partir de las cuales el bailarín inicia su proceso de investigación, su vía de conocimiento, para descubrir el sentido de esos códigos que se van a constituir en vehículos de comunicación con el espectador.

Estamos hablando del bailarín creador que encarna la metáfora del coreógrafo, también responsable de su propia dramaturgia. Ambos, unidos por un “metabolismo” de la imaginación, de la representación, de la “mimesis”, son capaces de experimentar mundos propios, así como ajenos, a partir de una poética personal, elaborada y estructurada, que justifica todas las acciones escénicas.

Por todo lo anterior, este libro bien podría llamarse *En busca del eslabón perdido*.

Historias de la naturaleza o el origen de la dramaturgia

Sobre el fuego del riesgo

Este texto tiene una sola pretensión: entender cómo se enciende el fuego de la vida. Desde mi punto de vista, éste es el arte de la presencia del bailarín y del actor. Esta presencia (del latín *prae-sens*, que significa: “*ser* frente a un ser sensible”) dispara los mecanismos de la comunicación con el espectador. Su desenlace ideal es el placer estético, encuentro de sensaciones, emociones y reflexiones. ¿Es esto un acto de desmesura?

Pienso que el placer estético es uno de los mejores ejemplos de la desmesura en la que puede desembocar el proceso de la percepción/sensación. Transforma los esquemas convencionales de nuestra concepción del mundo por la vía del placer. En este caso, el hedonismo sería un transgresor de lo cotidiano, cómplice de lo extracotidiano. El placer estético atrapa la atención y revitaliza provocando resonancias exaltadas y sintonías entre el bailarín y el espectador.

Si la percepción es la manera en la que organizamos la información que recibimos del mundo exterior a través de los sentidos, vivimos en medio de un río de estímulos y provocaciones que afectan directamente nuestra estructura mental. Igualmente, nuestro mapa nervioso va cambiando según las experiencias vividas. Sabemos que el sistema nervioso se construye y reconstruye según los usos que se le den. Qué mejor “molde” para la vida que el que imprimiría, entonces, la experiencia estética de existir de manera cotidiana.

Los humanos hemos creado placeres inalcanzables para otras especies animales en la medida en que son susceptibles de transformarse en pasiones. Este concepto es uno de los ejes fundamentales del artículo de Xabier Lizarraga, *El placer hizo al*



hombre (y el displacer a la humanidad). Somos una especie que desborda los parámetros de las necesidades fisiológicas y las sensaciones, accediendo a la construcción de pasiones por medio del teatro, la danza, la poesía, la música. Lizarraga concluye, por tanto, que tendemos, por naturaleza, a la desmesura. Es decir, si la percepción repercute en la sensación, que deriva en sentimientos y emociones (lo que a su vez afecta nuestra forma de construir el mundo), en el momento en que la razón se ve rebasada por la estimulación de la percepción, ésta (la razón) desaparece y surge el sentimiento desmesurado, o pasión.

De lo anterior deriva otro principio categóricamente asentado por Lizarraga: todo organismo animal tiende al hedonismo, al bienestar, a la reducción de tensiones y displaceres. ¿Explica esto el acto creador como origen del placer estético, apasionado por excelencia, en el *homo sapiens*? Surge en primera instancia como un acto perturbador, “destructor”, decía Picasso, porque rompe los esquemas anteriores de percepción. Responde a un imperativo categórico de nuestra naturaleza: la inquisitividad, que conseguiría pluralizar y mediar este hedonismo más allá de la sobrevivencia, según Lizarraga. Nos vuelve investigadores, buscadores de verdades posibles donde apoyar nuestros pasos en la vida. Su desenlace está en la gestación de un nuevo orden, el que a su vez será destruido en otro nuevo acto de creación. Es una vía de conocimiento.

El placer del alumbramiento

En *La percepción del espectador* (Cardona, 1993, p.59) partí de la convicción de que el comportamiento exploratorio, presente en todo organismo animal, es un impulso irresistible que nos conduce a investigar lo desconocido o, por el contrario, a revitalizar o redescubrir y resemantizar lo familiar. La curiosidad y el permanente estado de asombro serían las cualidades básicas del investigador, del científico, del artista. Son poderosos aliados en la transformación y recreación de la realidad.

Las reglas del juego exploratorio establecidas por la naturaleza empiezan con la investigación de lo desconocido hasta hacerlo familiar; sigue la repetición rítmica

de lo familiar; luego viene la repetición con sus variantes posibles; continúa con la selección de las más satisfactorias de las variaciones y su cultivo a expensas de otras (selección de la forma eficaz); concluye con la combinación, una y otra vez, de estas variaciones (elaboración); finalmente se establece la repetición de estas acciones como un placer en sí mismo (placer estético).

La tendencia a descubrir lo inédito de lo ya conocido y cotidiano se ha llamado *neofilia* (amor a lo nuevo), según Desmond Morris en *El mono desnudo*. Su antítesis es la *neofobia* (temor a lo nuevo), o rechazo al cambio. El primer comportamiento se traduce en el impulso hacia el descubrimiento y la investigación; el segundo fija patrones de conducta en repeticiones familiares y mecánicas para estabilizar el constante flujo del cambio (Morris, 1971, p.110). Los estereotipos son una forma de generalización, una etiqueta cómoda que responde, en parte, a los dictados de la neofobia. La mente humana tiene que ayudarse por medio de categorías que organicen sus descubrimientos. No puede evitarlo. De ello depende el orden de la vida intelectual. Sistematiza, organiza, estabiliza lo encontrado mediante la exploración renovadora (diálogo entre *neofilia* y *neofobia*).

De la observación de la naturaleza se desprende otro gran aprendizaje, como el que ha descrito Herbert Read en *La educación por el arte*. Explica que tras el juego exploratorio sobrevive la forma eficaz, es decir, aquella que permite el crecimiento sin estorbos y la máxima resistencia estructural. Se manifiesta como equilibrio dinámico de tensiones o fuerzas en oposición, al mismo tiempo que permite el mayor despliegue de su vocación o sentido innato. Por ello, la percepción descarta todo lo que no concierne a las necesidades emocionales o requerimientos del propio cuerpo del sujeto. Igualmente, la percepción sienta sus raíces en la experiencia pasada, así como en sus expectativas futuras. Historia de vida, archivo cultural y emocional, así como las huellas del cuerpo guardadas en la memoria del espectador, dictan la sentencia sobre el objeto de la percepción.

Hacemos dramaturgia

Una de las conclusiones más contundentes que se derivan del seminario de Xabier Lizarraga es que buscamos certezas ante la incertidumbre de la realidad como “un flujo de vivencias irrepetibles, de probabilidades en tránsito”. La ansiedad que generan los espacios vacíos en ese tránsito nos hace vulnerables. La inquisitividad llena con respuestas el vacío.

En este sentido, la inquisitividad trae en su propio germen la gratificación por medio del placer de la estabilidad encontrada mediante la investigación o la exploración. Así, conforme crecemos, encontramos el orden dentro del caos, estructuramos realidades, creamos significados, le damos sentido a todo aquello que afecta nuestro sistema nervioso, a todo aquello que involucra nuestra atención. Hacemos dramaturgia. Nos convertimos en lectores e intérpretes de sucesos con la esperanza de que algún día arribemos a un puerto seguro.

En su texto “El poder de la vulnerabilidad”, Julia Varley, actriz del Odin Teatret de Dinamarca, habla de este estado como un movilizador de la comunicación con el espectador. Si bien su profesión requiere de acciones y comportamientos muy precisos y decididos, la finalidad no es exhibirse, sino que el espectador reconozca “algo” (un tejido/texto verbal y/o no verbal) vital y orgánico con qué engancharse y que proviene de la vulnerabilidad del actor. Esta vulnerabilidad (riesgo) también surge cuando la exhibición de toda técnica se oculta tras la tarea escénica que le da estructura y humanidad a ese tejido. (Varley, núm. 4, 1999, p.116).

La comunicación, dice Julia, se da en el momento en que desaparece el esfuerzo técnico manifiesto por comunicarse. Cuando el actor ya no necesita demostrar su fuerza porque le es inherente, “se vuelve tan fuerte que puede ofrecer su vulnerabilidad”, más poderosa que la seguridad de la técnica.

Pero en la marejada de la danza y el teatro los espectadores nos vemos obligados a descifrar la mayoría de las veces acertijos incongruentes y un exceso de exhibicionismos

técnicos, en vez de tejidos orgánicamente articulados y profundamente humanos. La danza, sobre todo, suele salpicarnos con sus vacíos en medio de sugerencias de significado. Es frecuente que la dificultad para generar sentido sea una de las mayores deficiencias del quehacer coreográfico, quizá porque los coreógrafos se lanzan a crear sus obras sin antes descubrir cuáles son sus condiciones socio afectivas de producción de sentido. Se requiere, además de mucho oficio y reflexión para articular el lenguaje no verbal de manera congruente y significativa. Muchos rechazan la noción de dramaturgia como un instrumento de construcción por considerarla equivocadamente un mero recurso literario, siendo que dramaturgia significa “acción escénica, objetiva y subjetiva”. Ciertamente, los espectáculos de danza suelen provocar amnesia, más que memoria profunda en el espectador, precisamente por la limitada capacidad de estructurar acciones escénicas de manera significativa.

La urgencia de introducir el término “dramaturgia” en la jerga del gremio dancístico, así como el de “bailarín/actor”, responde a la necesidad de dar una respuesta y una solución a las dificultades de articulación significativa, no importa qué tan abstracta sea la obra. Los términos en sí son un “llamado de atención”, un “jalón” que atrae la conciencia hacia otra forma de concebir la coreografía y al bailarín como intérprete. Porque, antes que nada, un espectador es un lector de sentido, un cazador de narraciones vitales (no confundir con anécdotas), metáforas orgánicas que a su vez se convierten en la trampa donde ese mismo espectador queda atrapado y seducido. El cazador/cazado es muy distinto al simple testigo de *divertimentos* inconexos.

No obstante que el bailarín no es un actor en el sentido convencional del término, pues se dedica a ser un comunicador escénico no verbal, ni gestual ni pantomímico, sí tiene la obligación de dominar las estrategias de recreación como lo hace el actor. Organiza los estímulos que generan las condiciones para despertar la intencionalidad o el sentido, la expresividad, los matices, proyección, precisión y verosimilitud de su presencia. Aunque su lenguaje es diferente al del actor y utiliza recursos específicos de su arte, su compromiso con el personaje es el mismo.

Si bien la dramaturgia es un recurso tomado del teatro, el bailarín y el coreógrafo igualmente recurren a la poesía, a las artes plásticas y fundamentalmente a la música para organizar, articular estímulos y contenidos, de manera semejante al actor.

El bailarín y el actor tendrán que manejar tanto peripecias mentales como físicas y no solamente una u otra. En este sentido, la unidad “bailarín/actor” agrede la terminología convencional, pero es efectiva para llamar la atención sobre la limitada concepción del bailarín, supuestamente exento de responsabilidades de estructuración, reducido a la función de marioneta. Por tanto, no sólo el dramaturgo o el coreógrafo hacen dramaturgia. Los actores y bailarines también. De la misma manera, el director de teatro hace dramaturgia del montaje escénico. Todos manejan lenguajes específicos y perspectivas diferentes, pero todos se identifican con una tarea fundamental: construyen un sentido unitario y plural mediante acciones escénicas.

Historias de la naturaleza

Para mí es un imperativo entender el arte de sobrevivir escénicamente frente al espectador. Creo estar en el camino correcto cuando intuyo que la respuesta está en saber encender el fuego de la vida, de por sí contagioso.

Considerar, con relación a las artes escénicas, los impulsos de sobrevivencia o imperativos fisiológicos y de comportamiento observados en la naturaleza me permite comprender el fenómeno de la comunicación, de la experiencia estética; de convertir lo efímero de la danza y del teatro en memoria profunda, en resonancia permanente que cambia la vida del espectador. Todo ello sólo puede lograrse cuando las energías física, emocional y mental, dilatadas, articuladas estructuralmente, se convierten en vehículo de los imperativos, motores de la vida.

Hay demasiados espectáculos desechables como para seguir ignorando la causa de su efímera existencia. El desperdicio de vidas humanas, de energías invertidas

en propósitos que no cuajan me ha provocado buscar una explicación. Se supone que hacemos arte para darle forma, salida y respuesta a nuestra ansiedad, inquisitividad y vulnerabilidad. Nos damos a luz permanentemente para pisar certezas, sean metafóricas o realistas. Y lo hacemos de tal manera que cuando convertimos todo esto en lenguaje expresivo, nuestra presencia crece, se magnifica, se agiganta, se enciende. ¿Por qué?

He encontrado una respuesta en el comportamiento animal. He observado sus cuerpos decididos y me permito la libertad de llamarlos “teatrales” cuando se encuentran en una situación de extrema vulnerabilidad (riesgo), de extremo estado de alerta, pero de extrema organización estratégica también. Esto es dramaturgia.

La naturaleza nos dice, a través del comportamiento animal, que sólo en momentos de confrontación o alta tensión (atención) surgen energías que de otro modo permanecen dormidas. La necesidad de sobrevivir provoca un extremo estado de alerta. Es un momento crítico, por el riesgo implícito, que desencadena ciertos procesos fisiológicos.

A partir de la observación de la conducta animal muchos creadores del teatro y de la danza han iniciado la elaboración de sus lenguajes escénicos. Han creado técnicas de entrenamiento que despiertan en el cuerpo del bailarín y del actor la destreza y precisión de un tigre en momentos de cacería, de defensa de un territorio, de seducción de la hembra o de huida triunfal. El significado de sus acciones está impreso en un cuerpo habitado por impulsos que determinan la acción de sobrevivir. Hay una dramaturgia espontánea, un por qué, un para qué en los movimientos, en los desplazamientos. De ahí la eficacia, la inmediatez de la comunicación en un momento, insisto, de extrema vulnerabilidad y riesgo.

Visualizar a diez mil estorninos dando vueltas en formación sobre un campo de trigo, o a un millón de pececillos amenazados por un depredador realizando peripecias como un conjunto compacto y apretado, es una experiencia estética

que igualmente podría provocar una coreografía plena de virtuosismo. Las bandadas de pájaros y bancos de peces tienen un estilo de comportamiento propio, de tal fluidez e inteligencia que supera con mucho las habilidades de sus individuos.

Grandes bandadas de pájaros son capaces de girar en masa en forma brusca, repentina, evitando siempre las colisiones dentro del conjunto. Los zoólogos creen que tales movimientos pueden tener lugar sin una guía o un líder. Los peces también son capaces de lo mismo ante la presencia de un depredador. Los especialistas reconocen que la complejidad de este comportamiento es fascinante debido a que existe una cierta estructura autoorganizativa de indudable eficacia.

Estas maniobras extraordinarias (que teatralmente llamaríamos extracotidianas) ante la presencia de una amenaza surgen, hasta cierto punto, como una forma de defensa. Los peces, nadando de manera aleatoria, igualmente pueden de modo instantáneo formar un denso banco, alineándose.

En el continente africano, en el desierto de Namibia, se da otro “espectáculo” sorprendente. Todas las tardes se desata un fascinante juego de la naturaleza. Poco antes de que el sol se hunda en las aguas del Atlántico, se produce un ensordecedor concierto procedente del desierto. El canto es tan agudo y fuerte que el aire parece vibrar. Pero en el mismo instante en que el sol desaparece, el ruido cesa por completo y se hace un silencio profundo.

Son docenas de miles de pequeños animales los que cantan a la puesta del sol. Se les conoce como salamanquesas silbadoras, pequeños reptiles que tienen cierto parecido con las lagartijas. Sin embargo, se diferencian notablemente por su poderoso canto.

Difícilmente la salamanquesa silbadora puede ser vista puesto que, como una especie de submarino del desierto, nada entre la arena de las grandes dunas en busca de termitas. Una sorprendente característica de estos reptiles, que miden

unos veinte centímetros, se muestra con mayor espectacularidad cuando uno de ellos es atacado por un perro. Entonces se pone de pie sobre sus patas traseras, infla su cuello y sus fauces como si fuera un globo y mueve la cola, fingiendo ser una serpiente de cascabel. Con un bufido se lanza sobre el perro y con un salto de medio metro, muerde y escapa a la velocidad del rayo.

Con este impredecible comportamiento la salamanquesa logra asustar incluso a enemigos más grandes. Los humanos le atribuyen la posesión de un veneno peligroso. La verdad es muy distinta. Apenas si existe un animal más inofensivo que la salamanquesa. Su defensa no es más que un truco teatral, perfectamente efectivo.

Esta capacidad de representación con el disfraz de su propia naturaleza hace del animal un actor o bailarín nato cuya motivación es sobrevivir; sin duda, la mejor provocación para la aparición de comportamientos extracotidianos.

Lo más admirable de todo esto es que la salamanquesa, al pretender ser otra cosa, al entrar en este simulacro engañoso, lo hace con una verosimilitud contundente. No actúa “como si” fuera otra cosa, sino que “es” esto otro que la hace visiblemente más grande y poderosa.

El “teatro” o “simulacro” en el comportamiento animal es “mimesis” (representación) que forma parte de las cualidades posibilitadoras de su código genético. Es una manifestación de maestría en el arte de la presencia, de la verosimilitud, de la precisión, de la eficacia, de la motivación.

La salamquesa sale a la puesta del sol a producir su magnífico canto porque es el momento de dejar su refugio para lanzarse a la caza de arañas, escarabajos, grillos y cucarachas. La puesta del sol anuncia la “tercera llamada” para comenzar la pesquisa. Como en el teatro, se apaga la luz, se escucha el último campanazo y comienza la obra, tras la oscuridad de la sala.

Cuerpos decididos

Los mismos principios de eficacia trasladados al bailarín y al actor garantizan la presencia de cuerpos escénicos decididos. En niveles muy primarios de elaboración escénica, así como en los más complejos y sublimes, tales principios están presentes cuando hay una comunicación veloz y eficaz con el espectador. En el animal, esa comunicación nace de una necesidad imperiosa de comunicar algo vía diferentes estrategias de carácter instintivo o impulsivo. Así, el impulso, que puede incluso aprovechar accidentes e imprevistos, se convierte en un comportamiento reflexivo (estratégico). Esto conduce a la acción eficaz. Esta acción eficaz es clara. El animal no duda en una situación extrema. La comunicación es inmediata.

Xabier Lizarraga señala que el impulso, “si bien se genera en el escenario de lo biológico, penetra en lo extrabiológico” (el entorno e incluso extensiones del cuerpo del animal como el nido, la guarida). A diferencia del instinto (un programa genético inmodificable que sirve para resolver los imperativos de sobrevivencia), “el impulso no conduce a conductas estereotipadas sino que alcanza a manifestar variabilidad individual según la situación. Es una disposición hacia alguna estrategia para solucionar problemas o demandas. Puede ser modificado por el individuo, mientras que el instinto no puede ser alterado en ningún sentido”. (Lizarraga, vol. I, núm. 1, 1993, p. 67).

Encontramos en el impulso una variedad de conductas que nos acercan a la “teatralidad” espontánea del comportamiento animal en la naturaleza. Para Lizarraga, el impulso enriquece la panorámica de conductas en la medida en que es “una fuerza de presión, en este caso hacia la búsqueda, la inventiva, la improvisación, adecuación y demás. Es una fuerza generadora de desorden, en medio de lo habitual y rutinario, que a su vez provoca un espectro mayor de posibilidades adaptativas y de reorganización, para alcanzar un nuevo orden.” (*Ibid.* p. 69).

Lizarraga asienta que, en la medida en que los individuos deben sobrevivir desde el nacimiento hasta el momento de la reproducción, su adaptabilidad depende de

su capacidad de producir y reducir las tensiones que se generan en la lucha y competencia en su interrelación con el medio. Esta adaptabilidad, a su vez, depende de todas las dinámicas del comportamiento: sexualidad, territorialidad, agresividad e inquisitividad. “Los inevitables displaceres coactúan con los placeres, siendo estos últimos los principales protagonistas que marcan tendencias y direcciones fundamentales.” (Lizarraga, vol. III, núm. 4, 1995, p. 122).

El drama de la naturaleza

Cuando el bailarín/actor enciende escénicamente los impulsos para sobrevivir, que se traducen en necesidad imperiosa de expresión, adquiere la misma presencia “espectacular” que el animal en situación de riesgo o alta tensión (atención). Esta necesidad la entiendo como una suerte de irritación interior que despierta el impulso y crea un estado de alerta. El impulso puede involucrar a la reflexión (creación de estrategias) y su resultado es la acción verosímil y eficaz. El espectador se engancha con este proceso y la comunicación, igualmente, es inmediata.

¿Qué vemos en la expresión corporal de los animales en extremo estado de alerta?

En sus estrategias de ataque o seducción, huida o exploración, hay claridad y coherencia entre forma e intención. Observamos también movimientos indispensables, cambios de tono muscular, movimientos imprevisibles, manejo de oposiciones y resistencias, cambios de foco de atención, equilibrio precario o dinámico, dilatación corporal. Conocen la progresión estratégica en el tiempo y saben dosificar la contención y explosión de su energía para transformar su peso en velocidad cuando llega el momento decisivo, de clímax. Esto crea precisión, decisión. Todas las técnicas de entrenamiento en el arte escénico manejan los mismos principios estratégicos.

Sobrevivir en un escenario requiere de los mismos recursos. El artista profesional ha traducido estos comportamientos extracotidianos en términos de uso común: técnica, cambios de dinámica, ritmo, economía de lenguaje, manejo de elementos

sorpresa, tensión, contraste, suspensión o equilibrio precario, presencia, estructura. Y lo que nosotros llamamos dramaturgia, que es la articulación estructurada de acciones escénicas, sea mediante peripecias mentales o físicas, en la etología encontramos algo semejante cuando hablamos de la llamada “agresión ritualizada”.

BIOS ESCÉNICO:

Organización de las energías extracotidianas. Inciden sobre sentidos y memoria del espectador.

Comportamiento animal:

Comportamiento escénico:

Agresión ritualizada	dramaturgia (advertencia, simulacro)
Impulso de sobrevivencia	necesidad
Oposición/confrontación	conflicto/tensión
Estado de alerta/foco	atención
Dilatación corporal	presencia
Contención y liberación de la energía	técnica
Control/abandono	tensión/relajación
Camuflaje	contraestimulación (transformación del peso en energía)
Cambios de tono muscular	dinámica
Movimientos imprevisibles	sorpresa
Movimientos indispensables	economía de lenguaje (decir lo máximo con lo mínimo)
Manejo de contrarios	contraste
Progresión estratégica en el tiempo	ritmo escénico
Equilibrio precario/riesgo/incomodidad	suspensión
Construcción de sentido	semantización
Unidad, claridad y congruencia	estructuras dinámicas

Es preciso aclarar que el ritual es un comportamiento cultural y, por tanto, humano exclusivamente. “Emerge en la saga heroica entre la vida y la muerte”, dice Lizarraga. Gracias a que el tiempo, como una flecha irreversible, crea un devenir continuo, genera incertidumbre, ansiedad. El ser humano ha resuelto esta angustia convirtiendo el tiempo en un ritmo cíclico. Los ciclos de ciertas actividades religiosas, festivas y agrícolas disminuyen esta ansiedad al asegurarnos el eterno retorno de lo mismo, o, por lo menos, de lo “ya conocido”.

La “agresión ritualizada” es, por tanto, otra violación a la terminología convencional, pero resulta sumamente efectiva para describir un cierto tipo de comportamiento repetitivo, cíclico en el animal.

Agresión (del latín *aggredi*: acercamiento) ritualizada quiere decir acercamiento organizado y pautado: determina el dominio de un individuo sobre otro de una misma especie. Es un comportamiento estratégico de advertencia sumamente “teatral”. Lo digo en estos términos porque los animales manejan, al igual que los humanos, una energía cotidiana y otra extracotidiana, exacerbada, agigantada y poderosa que se despierta durante este momento de confrontación, de riesgo extremo. Es en la confrontación derivada de este conflicto por sobrevivir cuando se despiertan estas energías “teatrales”, que en estados de reposo permanecen latentes.

Es interesante subrayar que la finalidad de la agresión ritualizada en individuos de una misma especie es el simulacro, la “representación” de una amenaza o de un poderío de origen sexual. Prolonga el tiempo que media entre los primeros gestos de amenaza y la lucha final, cuerpo a cuerpo. El siguiente paso ha sido llamado la “ritualización” del combate, llegando a configurar verdaderos torneos caballerescos o deportivos. La ventaja de estos procedimientos consiste en medir el rango de los contendientes sin llegar al derramamiento de sangre. Cuando uno de ellos es notablemente inferior, tiene tiempo para abandonar la lucha, asumiendo sumisión o huyendo, ambos comportamientos “teatrales” y “dramatúrgicos”.

Hay animales que han llegado a prescindir de toda agresividad y se protegen en medio de las grandes masas, como las bandadas de pájaros o los bancos de

pececillos. Aun recurriendo a esta estrategia, su método de defensa es igualmente espectacular por el “virtuosismo” de sus maniobras.

No resulta descabellado deducir que en la agresión ritualizada encontramos la semilla del comportamiento espectacular y extracotidiano de la acción escénica. Esta analogía, entendida como licencia poética, tiene una finalidad básicamente operativa. Reúne todos los principios de las técnicas de entrenamiento de cualesquiera de las culturas escénicas del mundo, a saber, transformación de peso, energía, precisión, eficacia. Contiene la noción de estructura (unidad, claridad y coherencia) en la organización de sus estrategias, además de los principios vitales de todo lenguaje expresivo, es decir, ritmo, cambios de dinámica, tensión, contraste, suspensión, sorpresa, economía de recursos, semantización y presencia. Pero, lo más importante, nos ofrece los principios de la dramaturgia que definen el propósito, el por qué y para qué del comportamiento, siempre determinado por la agresividad, sexualidad, territorialidad e inquisitividad.

La dramaturgia del animal está escrita en sus cambios de tono muscular y en su bioquímica y textura (sudor). Pero son fundamentalmente las transformaciones en las calidades de su energía las que hablan de necesidades, impulsos, intenciones, estrategias, objetivos.

De la misma manera, la dramaturgia del bailarín/actor está escrita en los cambios de su tono muscular. La unidad mente/cuerpo se percibe en la calidad de las dinámicas empleadas según la voluntad, deseo y objetivo del personaje.

La lectura del cuerpo, por parte del espectador, empieza en esos microimpulsos que encienden el fuego de la vida en la piel habitada de sentido. La ausencia de una dramaturgia en el bailarín/actor genera, por el contrario, cuerpos vacíos.

Todo comportamiento, una narración

Todo arte, como todo comportamiento, por más elemental que sea, es una narración, dice Lizarraga. Los cuatro imperativos del comportamiento,

interactuando con los imperativos fisiológicos, están en la base de la dramaturgia del bailarín y del actor como el tejido de impulsos, motivaciones, estímulos e imágenes que van a darle sentido, contundencia y verosimilitud a las acciones escénicas.

Según el etólogo Konrad Lorenz hay cuatro grandes instintos de sobrevivencia: defensa, huida, depredación y sexualidad. Ahora entiendo que son más. Lizarraga ha mencionado los imperativos fisiológicos como diferentes de los comportamentales: agresividad, territorialidad, sexualidad e inquisitividad. Son producto del miedo, la vulnerabilidad, la gregaridad y la curiosidad, respectivamente. Lo que para Lorenz era defensa, está contenida en la agresividad y puede manifestarse para defender un territorio, una hembra, una cría. La huida también tiene que ver con la agresividad en tanto que responde al miedo. La depredación igualmente está vinculada con la agresividad, pero motivada por el imperativo fisiológico del hambre. En el caso humano, puede ser motivada por la territorialidad y la sexualidad, que es la necesidad de establecer vínculos. De ahí la gregaridad como reactivo.

La inquisitividad, o “juego exploratorio”, comportamiento que induce a la improvisación y descubrimiento de nuevas formas de expresión y de adaptación al entorno, es el impulsor fundamental de la presencia del creador en las sociedades de todos los tiempos.

Lizarraga nos dice que los imperativos fisiológicos constituyen un universo de reacciones, acciones y conductas que emergen de las necesidades vitales e indispensables para la sobrevivencia del individuo. Los imperativos del comportamiento son respuestas de los individuos cuando la saturación de la estimulación sensorial, creadora de tensiones y de necesidades, obliga a una acción que el individuo no puede ignorar. Por ejemplo, la agresividad está en relación directa, pero no en vinculación exclusiva, con el miedo. La territorialidad está relacionada, pero no limitada, a la vulnerabilidad. La sexualidad emerge de la necesidad de establecer vínculos, pero no se limita

a las actividades reproductivas. Este comportamiento, asociado al Eros de la mitología griega, igualmente se refiere al impulso de vida irracional y cataliza las fuerzas creadoras en el artista. La sexualidad también subyace en el comportamiento estratégico de todo artista escénico que maneja la seducción, el enamoramiento, la sensualidad y el exhibicionismo. Son estrategias de vínculo, de acercamiento con el otro, y despiertan la atención del espectador.

El balance de estos comportamientos implica que tanto los imperativos como sus catalizadores estimulen, maten y retroalimenten un amplio espectro de sensaciones que el bailarín/actor despierta en el espectador. El escenario reproduce la vida en la naturaleza descubriendo la memoria antigua del espectador, es decir, la intuición de sus orígenes, sus raíces, su ser más esencial.

Sorprendentemente, estos imperativos elaborados, sublimados, al grado de que llegan a ser casi imperceptibles para el espectador, son la energía que alimenta el placer estético, la experiencia metafísica, religiosa, o la vivencia mística de un visionario de cualquier cultura del mundo.

En síntesis, la agresión ritualizada es un comportamiento altamente organizado que enciende un extremo estado de alerta, en la escala tanto animal como humana. El teatro y la danza se organizan con la misma precisión. Y es justamente esta organización estructural, dramática, en alta tensión, lo que estimula la percepción del espectador. Impacta los sentidos y, por tanto, compromete todo el sistema nervioso. Atrapa la atención e invita a la lectura de ese tejido orgánico de lenguajes escénicos.

IMPERATIVOS FISIOLÓGICOS : (Determinan la sobrevivencia del individuo).

Hambre, sed, sueño, eliminación.

Imperativos comportamentales

(determinan la sobrevivencia de la especie):

Agresividad..... miedo (defensa, huida, depredación).
Territorialidad vulnerabilidad (sustento, reposo, reproducción).
Sexualidad vínculo (exhibicionismo, seducción, eros).
Inquisitividad curiosidad (improvisación, investigación, creación).

Los imperativos se manifiestan mediante instintos o impulsos que resuelven necesidades o demandas: inducen a la acción, origen de la comunicación.

Tono es lenguaje

Nos dice David Abram en su libro *The Spell of the Sensuous* que la comunicación es siempre afectiva. Está en la experiencia sensible y nace de la capacidad del cuerpo de resonar con otros cuerpos y con el entorno. El significado del lenguaje, corporal y verbal, nace al calor del encuentro, de la resonancia, de la participación.

Las palabras, aun cuando abstractas, nunca pierden ese primitivo nivel afectivo. Su tono (un modo de crear significado) es un pre-pensamiento, crea una melodía que resuena en el cuerpo del otro. Y es precisamente la resonancia corporal lo que hace posible la comunicación. El lenguaje, como resonador, no puede separarse de la expresividad del canto del ave o del aullido de los lobos.

Lo primordial en el cuerpo no es el lenguaje como código, sino la vida sensible, la percepción que se autoorganiza como lenguaje (Abram, 1997, p. 37) Esta realidad interconectada orgánicamente es lo que provoca y estructura el habla humana, el contenido del gesto y del movimiento, el lenguaje de las especies.

¿Cuándo empezó la separación entre el *homo sapiens* y su propio cuerpo animal, depositario de las resonancias?





La primera “caligrafía” de la historia empezó con el trazo de los ríos, las profundidades de los cañones, los truenos en los cielos, el vuelo de las aves. Fue percibida por los primeros videntes. Los cazadores interpretaron las huellas de los lobos, osos y venados y estructuraron un significado.

La palabra china para el término “escritura” es *wen* y significa conglomeración de trazos. Su observación derivó en el invento de la escritura. Los chinos crearon el ideograma que traduce la realidad visible. Más tarde, el alfabeto fonético apareció con el signo pictórico, más cercano al sonido que a la cosa en sí. Los semitas desarrollaron el alfabeto mil quinientos años antes de Cristo. Tenía veintidós caracteres. Los fenicios conocieron esta nueva tecnología y la llevaron a Grecia. De ahí derivó el alfabeto griego, profundizando la primera distancia entre la cultura humana y la naturaleza. (Abram, 1997, p. 96)

Esto significó un desplazamiento en la percepción. La mirada y la atención pasaron del entorno animado al texto escrito. El entorno dejó de ser el sistema primordial de signos. Así, el alfabeto o lenguaje escrito se convirtió en un instrumento humano de sumo poder, haciéndose cada vez más abstracto, sin referencia a lo visible. Predominó el concepto, la reflexión.

Para que los griegos asimilaran el alfabeto tuvieron que pasar cuatro siglos. La memoria histórica, conservada por trovadores en rápsodas, conservó su poder de seducción durante mucho tiempo. Sin embargo, los poderes de la naturaleza fueron perdiendo cada vez mayor fuerza y terminaron por imponerse los poderes filosóficos de Platón al decir que las cosas son sombras de las ideas eternas en la mente divina. Fue separado lo físico de lo metafísico. Ya no había marcha atrás. Frente a los textos escritos, las voces de los bosques y de los ríos dejaron de escucharse.

Con Descartes, la naturaleza recibió su tiro de gracia. Se convirtió en una máquina que había que explotar y dominar, no un interlocutor como lo fue el entorno en un principio de la cultura humana.

Con el tiempo se ha comprobado que toda lengua y su cultura crean una barrera perceptual entre el hablante y el entorno sensible. Estructura nuestro contacto con el mundo, focalizamos ciertos fenómenos e ignoramos otros. Sin embargo, los lenguajes y lenguas son permeables como las membranas de una célula. En las culturas de tradición oral, el *chaman* es el mensajero entre ambos mundos. En nuestra sociedad moderna, son los artistas. Nos enseñan a pensar con los sentidos, con el corazón, con el intelecto. El artista crea sentido con su lenguaje y el espectador lee y construye un sentido. Cuando “algo tiene sentido” es porque alimenta el fuego de la sensorialidad (Abram, 1997, p. 177).

De ahí la trascendencia de la dramaturgia.

El cuerpo animal, ese cuerpo no civilizado, no contaminado aún por las particularidades de cada cultura es el que sabe que su piel no termina con su cuerpo. Sabe que el sol es el corazón fuera del cuerpo, que los bosques son los pulmones fuera del cuerpo, que los ríos son las venas fuera del cuerpo. “Soy enorme. Contengo multitudes”, ha dicho el poeta Walt Whitman.

Así, el cuerpo individual y el cuerpo universal tienen una misma piel. Y la percepción es un intercambio, una conversación silenciosa con el entorno. Mirar es mirarse y sentirse mirado, lo cual se convierte en el fundamento de toda ética universal. El principio de no alterar los derechos y bienestar de los demás proviene de la conciencia de que el entorno observa, está alerta, siente... ¿Qué vamos a hacer con nuestros lenguajes? ¿Con nuestra dramaturgia? ¿Con nuestras acciones, si nada queda en el vacío?

Para volver al principio. La comunicación es tanto racional como afectiva: garantiza la resonancia con el entorno. Y nos comunicamos sólo si creamos resonancias.

Tono es resonancia. El lenguaje verbal como el corporal tienen tono, un fenómeno nervioso que vincula lo fisiológico, lo psíquico y lo social. Surge

simultáneamente en la mente y en el cuerpo a partir de un deseo, un pensamiento, una emoción. Permite la interconexión orgánica con el entorno. Es vehículo de expresión, es la trama de todo movimiento e impacta el tono del espectador.

La danza se convierte en lenguaje en el momento en que la forma o diseño corporal se impregna del tono de una emoción, de un pensamiento, de un deseo. Por eso decimos, a manera de síntesis, que tono y forma constituyen el lenguaje. Tono sin forma deviene en histeria o psicodrama. Forma sin tono es dogma, cascarón vacío. Tono, más lenguaje metafórico, permite alcanzar la dimensión del arte, de la poética. Recreación de mundos.

Los griegos antiguos inventaron la máscara, que llamaron *persona* o *per-sonare*, que significa literalmente “sonar a través de”. Por medio de la máscara aumentó el volumen de la voz del actor para atrapar la atención de las multitudes que asistían a los teatros para participar en los festejos a Dionisos. Así, el *personaje* devino en un ser que suena o resuena a través de otro ser: el intérprete. Éste, a su vez, resuena en el espectador. Con esto pretendo ilustrar la eficacia de los fenómenos físicos en la comunicación escénica.

La comunicación, armonía de resonancias entre el bailarín/actor y el espectador, es lo que le da sentido al arte escénico. No en vano la PRESENCIA del intérprete depende de su capacidad de SER frente a otro ser sensible, no pretender ser, lo cual cancela todo tipo de resonancia. Así, la PRESENCIA deviene en EXPRESIÓN, que literalmente significa “presionar hacia fuera”. ¿Presionar qué? El SER que se hace visible a través de un lenguaje escénico, sea música, danza o teatro.

Finalmente, la dramaturgia articula la acción escénica para la organización de un lenguaje generador de SENTIDO.

La moraleja

Desde las culturas más antiguas los creadores han descifrado intuitivamente los principios de la vida en la naturaleza y los han sistematizado y organizado en

formas complejas de expresión. Por ello, si tuviéramos que definir la moraleja en esta investigación, diría que cuando nos identificamos con lo que caracteriza la vida en la naturaleza, ésta nos da todo su poder. Por el contrario, cuando nos alejamos de su inteligencia profunda arriesgamos nuestra capacidad de sobrevivir, tanto en el escenario como fuera de él.

Lo más extraordinario es que los impulsos o imperativos atraviesan lo físico, lo psíquico y lo metafísico generando formas simbólicas, acciones significativas y hasta elaborados planteamientos éticos aceptados culturalmente por su efecto cohesionador. Pienso que los arquetipos universales reconocidos por Carl Gustav Jung son la expresión de estos imperativos. Igual, toda mitología traduce estas fuerzas subterráneas en historias de dioses, héroes y hombres.

He abordado el foro escénico como un microplaneta en donde se despliega nuestra tendencia a la desmesura. Es un ecosistema que se sostiene gracias a la integración dinámica y equilibrada de sus elementos. Es el espacio donde comprobamos que así como la naturaleza primero nos inquieta y luego nos intriga, nos induce a inventar el rito más desmesurado de todos, porque es ficción escénica. Genera respuestas, así como el placer estético, la experiencia, para mí, más reveladora de la naturaleza humana. Me lo dice todo, pero me cuestiona todo; me estructura todo, pero me conduce a un extremo estado de alerta. Este tipo de hedonismo, no cabe duda, es revolucionario.

Y precisamente por ser revolucionario conlleva una serie de amenazas. Implica riesgos y peligros para los individuos y los grupos. Desestabiliza el orden establecido. Por ello, como dirá Lizarraga, la creación de placeres y pasiones potencializa también la capacidad de constreñir el placer, lo que da pie a la gestación de displaceres igualmente pasionales. Pienso de inmediato en la censura.

Sin embargo, esta tensión generada entre los placeres y displaceres es lo que da pie al movimiento de la historia y de la cultura. A toda acción siempre hay una

reacción. Los opuestos se complementan, se retroalimentan y encienden el fuego de la vida.

Para sintetizar, diría que los mundos poéticos de los artistas son universos que despiertan imágenes y reacciones en el espectador. Son provocadores de sensaciones, emociones, reflexiones y pasiones. El espectador construye su propia visión gracias a la fluidez de la realidad articulada por el artista. En ambos interviene la intuición que objetiva lo que semánticamente no podemos expresar. Esta intuición se descubre por sus efectos, que son sensaciones.

Durante el proceso creativo la intuición permite pensar que todo es posible. El rigor del coreógrafo y del bailarín/actor está en ver qué cosa, de todo lo posible, es coherente y verosímil dentro de un contexto establecido. Pasa de lo improbable a lo probable, a lo factible, al hecho. Este proceso de estructuración se llama dramaturgia.

La dramaturgia, seductora y perversa en el sentido de que rompe con lo preconcebido, desordena el saber común, huye de la trivialidad, es decir, de todo aquello que consideramos predecible. Genera crisis en el mejor sentido de la palabra. Crisis es crecimiento. Crecimiento es conocimiento. El fuego de la vida.



Cazador de mariposas

La dramaturgia del bailarín

¿Se puede utilizar el término dramaturgia en la danza? Entendido como “acción escénica”, desde luego. Los coreógrafos de todos los tiempos estructuran una totalidad escénica que podría llamarse dramaturgia dinámica, es decir, una serie de sucesos temáticos o abstractos entrelazados, alrededor de los cuales se definen y condiciona el manejo del espacio, el tiempo, los desplazamientos de los cuerpos, las cualidades de la energía, la luz, el vestuario y la música. Sin embargo, a esto se le ha llamado coreografía (de *choreia*, en griego) porque predomina en la práctica común el concepto de diseño espacial por medio de cuerpos en movimiento, en contraste con la dramaturgia teatral, entendida general y limitadamente como literatura dramática, narración o anécdota. Esto, en danza, equivaldría al libreto.

La costumbre y el lugar común seguirá remitiéndonos al término coreografía cuando hablamos de movimientos que articulan los coreógrafos en una estructura dinámica, narrativa o no, realista o metafórica. Sin embargo, jamás se ha empleado un término para precisar, de manera directa, la responsabilidad del bailarín co-creador como traductor de las ideas, propósitos y lenguaje del coreógrafo. A esto se le llama simplemente “interpretar”, término, para mi gusto, demasiado vago. Significa todo y nada.

Trasladar a la danza el concepto de dramaturgia, así como el de bailarín/actor, equivale a encender una luz roja. Nos obliga a pensar en un tipo de peripecia mental que difícilmente se cultiva en el bailarín. Conocemos básicamente la peripecia dinámica que solemos llamar coreografía.

Desde el punto de vista de la dramaturgia del bailarín/actor, interpretar implica poner en marcha este tipo de peripecia mental para darle sentido y precisión a la



peripetia dinámica. Requiere de una preparación previa para acceder al lenguaje expresivo del coreógrafo, del por qué y para qué de las acciones que se han de materializar en el cuerpo del bailarín/actor. Implica una apropiación muy personal del sentido de ese lenguaje. Implica humanizar aquello que el intérprete sólo recibe como forma (partitura de movimientos) o como análisis de personajes y situaciones. El bailarín encarna, revitaliza, hace verosímil la forma aprendida. Estructura un significado. Esto es hacer dramaturgia. Implica el regreso a la persona, el sujeto de la danza.

La necesidad de entrenar al bailarín no sólo en la peripetia dinámica (lo visible), sino también en la peripetia mental (lo invisible) se ha convertido en un clamor en ciertos sectores de la danza.

El antecedente más inmediato se dio en los años ochenta: los bailarines se propusieron enfrentar sin prejuicios ni limitaciones una dificultad apenas planteada en los años setenta, es decir, hacer de la energía emocional un lenguaje visible, elocuente.

Mundialmente, la danza/teatro brotó en los centros cosmopolitas como los hongos en las montañas húmedas del planeta. Prendió porque en la atmósfera vibraba la necesidad de sacar explosivamente las visiones apocalípticas de la época. Como espectadores, vibrábamos al unísono con los bailarines.

Aunque la danza/teatro nunca se definió como estilo, oficio o tarea escénica, movilizaba energía a raudales. Había el compromiso del coreógrafo con la sociedad y consigo mismo. El hecho de sobrevivir cotidianamente se convirtió en lenguaje coreográfico.

Pero mucho de lo plasmado era intuitivo. Faltaba la ciencia de la construcción escénica en la mayor parte de los jóvenes creadores. Sobraba intención, motivación. Y esto es lo que interesa a la danza/teatro: el por qué y para qué del movimiento. Éste era el momento perfecto para investigar la manera de acercar la danza al teatro y viceversa. Volver a los orígenes.

En los años noventa, cuando la danza/teatro deja de serle útil a una gran mayoría de coreógrafos porque como plataforma de grito, aullido y rebeldía había agotado todas sus posibilidades (precisamente por carecer de una base teórica y práctica que le diera consistencia), algunos empiezan a preguntarse cuál es la ciencia que puede integrar la emoción con el movimiento, la idea con la acción física, la historia con la congruencia orgánica, la comunicación con la metáfora poética. No había otro recurso más que el de la dramaturgia, no literaria, sino de montaje escénico. Nació paralelamente la noción de la dramaturgia del bailarín, complementaria a la planeación de los sucesos esenciales dentro de una unidad, que vendría siendo la dramaturgia del coreógrafo.

Hay corrientes artísticas que exploran exclusivamente las formas (George Balanchine y Merce Cunningham). Encontrarles el sentido depende del grado de perfección y placer con que se desenvuelven los bailarines, vehículos de su propia y elocuente humanidad. En la danza temática o dramática, por el contrario, el sentido lo encontramos en la claridad de un lenguaje estructurado a partir de estímulos mentales que justifican plenamente cada una de las acciones, impregnándolas de significado.

Muchos coreógrafos que elaboran su dramaturgia previamente al montaje consideran que la “acción” es lenguaje suficiente para comunicarse con el bailarín. Se ahorran el “trabajo de mesa” o análisis de contenidos. Si la comprensión del bailarín/actor es errónea, desde el punto de vista del autor, es porque el movimiento no es suficientemente preciso aún. Digamos que ésta es una manera en la que el coreógrafo pone a prueba su propia creatividad.

Y, para el bailarín, ésta es una forma de hacer dramaturgia por la vía de la acción inmediata y no de la reflexión previa al montaje. Porque es el movimiento el que despierta memorias, contenidos y asociaciones que luego se organizan como imágenes mentales.

La dramaturgia del bailarín tiene un amplio margen de creación siempre y cuando no se convierta en un espacio imaginario ajeno al piso común del resto del grupo

u objetivo de la coreografía. Guillermina Bravo admite que el misterio del “metabolismo interno” de una obra se da cuando la expresión del bailarín se funde con la del coreógrafo.

Entonces se convierte en bailarín/actor

El bailarín/actor “abre” el espacio interno y crea el mundo subjetivo del personaje, en una obra tanto formal como narrativa, nos dirá Luis de Tavira. Lo organiza en estímulos articulados de manera secuencial. El bailarín/actor reacciona ante los estímulos. Cuando el ejecutante se mecaniza, a lo largo de muchas funciones, ¿qué pasa con el aspecto vital de la estimulación en la dramaturgia? ¿Es el estímulo efectivo?

La tarea del bailarín/actor es propiciar la peripecia mental y dinámica del personaje. Articula los estímulos invisibles, imaginarios, no las reacciones visibles. Éstas nacen libre y naturalmente y pueden ser distintas cada noche aunque esté perfectamente trazada y fijada la partitura dinámica. Cuando se plantea muy bien la relación entre estímulo y estímulo, de principio a fin, se potencia la energía creadora del bailarín/actor. ¿Qué pasa con la forma fija de la danza dentro de este contexto? Se renueva en cada función.

La esencia de la interpretación está en la estimulación imaginaria, dirá De Tavira, y no en la reacción como acción fija. Hay montajes en los que se sacrifica lo dramático (lo estructurado) por la vitalidad, y la partitura dinámica se vuelve caótica. También sucede lo contrario. Se sacrifica la vitalidad en aras de la literatura dramática (libreto) o de la forma estética, y la estimulación pierde su fuego.

Sea una estructura poética/simbólica, geométrica/formal o realista/narrativa, finalmente es la estimulación estructurada (peripecia mental) del bailarín/actor la que le da sentido, sangre y nervio a la forma imaginada por el coreógrafo. Es preciso aclarar que la danza no necesariamente sigue una lógica racional, sino

más bien orgánica de la imaginación. Por ello se habla metafóricamente sobre el movimiento, se descubren sutilezas ocultas y el bailarín se humaniza.

Salvo las obras tradicionales del ballet clásico y algunas contemporáneas realistas, las coreografías casi nunca cuentan historias. Más bien parten de motivaciones que son imágenes metafóricas. La metáfora encierra el nudo de la mecánica del movimiento, nos dirá Natsu Nakajima. Contiene la energía física y psíquica del significado esencial. Y esto requiere de mucha precisión y atención. Por ello el bailarín sigue una imagen, la transforma y persigue en su vuelo dinámico como si fuera cazador de mariposas. De ella depende la claridad de la coreografía.

Esta dramaturgia de los estímulos mentales le permite al intérprete aferrarse a la imagen poética, y, como expresa Natsu Nakajima, “intoxicarse de ella”, dejarse atravesar por todas las fuerzas que despierta en el inconsciente y expresarla escénicamente.

Historia de contrarios

Aún hoy podemos ver cómo el repertorio tradicional del ballet clásico se estructura alrededor de una dramaturgia narrativa con base en un libreto. Es el género más apegado a este concepto. Desde Noverre, coreógrafo francés del siglo XVIII, gran impugnador de la mecanización del bailarín, creador de los “ballets de acción”, ya se hablaba de la anécdota como eje de los materiales escénicos a integrar.

La humanización de la danza, de Lin Durán, resume de manera explícita el proceso mediante el cual la danza pasó del libreto a la dramaturgia. La estructuración de imágenes poéticas, dice, apareció con las bailarinas modernas de principios del siglo XX. Fueron seducidas por los temas de actualidad y armaron sus coreografías a partir de la música y situaciones dramáticas subjetivas, haciendo a un lado el libreto. Con Isadora Duncan se inicia un nuevo concepto de la danza y de la vida al establecer una profunda unidad entre ambas. Vio en Nietzsche al primer filósofo de la danza por su defensa del hombre como unidad indisoluble: cuerpo/mente/espíritu.

La aparición de la danza moderna, con vigencia hasta los años cincuenta, marcó la ruptura definitiva con el pasado. Para Mary Wigman, pionera alemana de la primera mitad de siglo, cualquier estímulo visual, auditivo y sobre todo emocional se convertía en una motivación creadora. Hizo decenas de solos en los que la peripecia dinámica iba acompañada de la peripecia mental. Mary Wigman expresa que en la obra para solista el bailarín establece un diálogo consigo mismo y con una “pareja invisible”. Es una “relación irreal” que funciona como un “punto de tensión” en el espacio y que la obliga a detenerse, “como si hubiera una fuerza que jugara conmigo y a la que yo quisiera penetrar, sentir, vencer. Es decir, pregunta y respuesta pero expresadas por mí misma y en el proceso de una metamorfosis” (Durán, 1993, p. 24).

Es éste un extraordinario ejemplo de la dramaturgia del bailarín. Enciende el fuego de la vida en el escenario, al mismo tiempo que permite resolver los tres catalizadores básicos de la atención en el espectador: conflicto, contraste y transformación.

En otra parte del texto, Wigman dice: “Los tres elementos que dan vida a la danza son tiempo, energía y espacio. De esta triada el espacio es el ámbito de la actividad del bailarín. Le pertenece porque es él quien lo crea y le da vida en la dimensión imaginaria, sensible...” (*Ibid.*, p. 40). Nos habla del espacio simbólico, escenario de los estímulos mentales a partir de los cuales se genera el lenguaje vital de la danza.

Lin Durán resume igualmente la preocupación fundamental de Doris Humphrey, quien, una vez instalada en el Nueva York de los años veinte, desarrolló la individualidad del bailarín. Desde entonces se quejaba de no encontrar al co-creador necesario en el proceso del montaje coreográfico. “La mayoría de los alumnos, especialmente las mujeres, son borregos dóciles a quienes les encanta tener un amo. Los más difíciles son aquellos que llevan años siguiendo un entrenamiento académico en el sentido de que se les ha dicho qué hacer exactamente cada minuto” (*Ibid.* p. 55).

Para Doris Humphrey la palabra “motivación” fue el eje articulador de toda acción. Creyó en el movimiento como resultado de un propósito. Un gesto no debe aparecer mientras no haya una razón que lo justifique, decía.

Es esta “razón” la que tiene que generar precisamente el bailarín. No basta con la “razón” impuesta por el coreógrafo.

Más allá de Mary Wigman y Doris Humphrey, a Martha Graham se le conoce por haber elaborado la más refinada dramaturgia poética. Su gran inteligencia consistió en descubrir que el arte moderno devela las realidades íntimas ocultas detrás de los símbolos convencionales (*Ibíd.* p. 63).

Consideró que la enseñanza parcializada de Occidente —primero los músculos y luego las emociones— nunca producirá un ser humano completo. Estaba convencida de que el concepto puritano de la vida ha ignorado el hecho de que el sistema nervioso, la mente y el resto del cuerpo son una unidad y que el arte no puede experimentarse más que como una totalidad del ser.

Reconocía que el movimiento corporal, dirigido con autenticidad, es el “medio artístico más poderosamente peligroso que se conoce”. Habla el instrumento básico, el cuerpo, espejo intuitivo, inevitable de la verdadera condición del individuo.

Martha Graham creó a partir de estructuras dramáticas y usó todos los recursos del teatro como los de las exploraciones científicas de Freud y Jung para conmover a su público. Durante años los conciertos de danza se consideraron producciones teatrales, o “teatro de danza”.

Sin duda, su arte no podía ser interpretado por un bailarín mecanizado. Cuando actualmente vemos la obra de Graham sin la previa preparación dramática del bailarín, su lenguaje se despersonaliza y cae en la neutralidad virtuosa de la danza académica, sin consecuencia para el espectador.

La carga dramática exigida por Graham dio pie a la rebelión artística de fines de los años cuarenta hasta los sesenta, iniciada por Merce Cunningham. Renegó de la teatralidad, de la técnica extenuante, de los contenidos míticos, la emocionalidad, el psicologismo y la solemnidad de la obra de Graham. Pero el cuerpo no se puede desprender de sus contenidos, de su biografía e idiosincrasia, en síntesis, de su condición humana. En algún gesto o tensión dinámica, en alguna mirada o desplazamiento, se revela la dramaturgia espontánea, el fuego de la vida. En este sentido, incluso Merce Cunningham, desde su primera rebeldía, fue humano, demasiado humano.

Todo es danza

La aparición de Merce Cunningham en el escenario del cambio sembró las semillas para la danza posmoderna o formalista. Su filosofía fue contundente: cualquier tipo de movimiento puede ser material válido para hacer danza. Cualquier proceso se justifica como método creativo. Toda parte del cuerpo puede ser utilizada para la creación coreográfica. La música, vestuario, decorado, iluminación y danza tienen su lógica particular. Todo bailarín puede ser solista. Cualquier espacio es un escenario posible para la danza, que puede ser sobre cualquier tema, pero sobre todo acerca del cuerpo y su movimiento, empezando por la acción de caminar.

Terpsichore in sneakers, de Sally Banes, explica cómo la revolución iniciada por Cunningham y las siguientes generaciones de coreógrafos sostuvieron una convicción: el movimiento es significativo por sí mismo. No requiere de la articulación de estímulos mentales en una estructura causal, predeterminada por el coreógrafo y el bailarín. Cada danza, por tanto, debe ser distintiva sólo por las cualidades de la energía y sus formas. Más que una estructura unitaria, propusieron una “variedad de experiencias” —visuales, auditivas y kinéticas— ante las cuales el espectador tiene la libertad de elegir e interpretar a su manera, o simplemente absorber sin que lo conduzca a ningún estado o conclusión en particular. Acabaron con aquella “cómoda situación y predictibilidad del movimiento” que se rige por una estructura musical, anecdótica o psicológica.

Los seguidores de Cunningham hablan de una lógica física que incluye el azar para determinar la secuencia de los movimientos de una frase coreográfica, el número de bailarines participantes o las zonas del cuerpo que serán activadas. El resultado de esta metodología, según algunos críticos, es la flexibilidad, el cambio permanente y el placer del “drama idiosincrático de la individualidad”.

Todos estos principios fueron llevados hasta sus últimas consecuencias. Los coreógrafos posmodernos se alimentaron de *happenings*, *events* neodadaístas, estructuras arbitrarias o alógicas, sucesos simultáneos, eligieron la primacía de lo visual, la introducción de objetos y situaciones de la vida cotidiana, el uso de multimedia y la tecnología a ultranza para fijar una nueva identidad frente a las madres devoradoras de la danza moderna.

Irónicamente, en los años sesenta y setenta, —convulsionados por las protestas contra la guerra de Vietnam— los temas humanos y políticos regresaron al escenario. Martha Rainer y Steve Paxton iniciaron esta ruptura con su generación. Otros prefirieron permanecer fieles a la causa del posmodernismo. Algunos, como Trisha Brown, afirmaron que la danza puede, incluso, formular o ilustrar teorías coreográficas como la noción de quietud, tiempo, espacio, gravedad o el puro placer de bailar. La filosofía detrás del quehacer dancístico puede igualmente generar una obra: ¿es un acto de construcción artesanal o un proceso de decisión y reflexión? ¿Puede el tiempo escénico ser el mismo que el tiempo de la realidad? ¿Así como se relaja el tiempo, también se relaja el cuerpo?

Sea una estructura matemática o improvisación pura o la unión de secuencias arbitrarias o fragmentos o juxtaposiciones, la forma, por igual, es tan versátil como la vida cotidiana. En los años setenta se vale demostrar al espectador el cansancio, como los errores, los peligros de la técnica y cómo se fija un movimiento. Se desmitifica la danza al grado de que desaparece la magia, incluso la técnica. Presentada en un contexto escénico adquiere, según sus protagonistas, una proyección “extracotidiana” por el simple hecho de ocupar otro espacio distinto al de la realidad.

Finalmente, Sally Banes nos conduce hasta el final de una trayectoria orgánica/histórica: el neoexpresionismo de Meredith Monk y Kenneth King inicia otra vertiente coreográfica. Regresa la narrativa a la danza, el virtuosismo imaginativo, mental y físico en los mismos que antes proponían lo opuesto: Martha Rainer, David Gordon, Lucinda Childs, Douglas Dunn. Según un amigo muy querido, Humberto Eco ya lo había anticipado, diciendo: “debemos regresar a la anécdota, por necesidad biológica”.

“Cuando tu cuerpo se prende en llamas, ahí hay verdad”

A mediados de los años setenta también reaparece el neoexpresionismo en Europa. Requiere de intérpretes capaces de personificar y subjetivizar la danza. Pina Bausch propone su “suite de secuencias”, en las que retoma la herencia de sus maestros de la Folkwangschule de Essen y específicamente Kurt Jooss, a quien se le recuerda por su montaje excepcional de *La mesa verde*, ejemplo extraordinario de dramaturgia mental y dinámica.

El método de Pina Bausch es peculiar. En esencia, organiza una especie de “desfile de modelos” de comportamiento cotidiano para narrar historias sueltas, pero como unidades en sí mismas. Finalmente, por el contexto en que se insertan, recuperan el lenguaje cotidiano y lo transforman en una dinámica dancística, con los ritmos, contrastes, tensiones, equilibrios, sorpresas y economía del lenguaje extracotidiano. Los bailarines son co-creadores de las obras. Buscan en su memoria personal y beben de su biografía para dar respuesta a las indicaciones de la coreógrafa. Los gestos no se homogeneizan, sino que subrayan la individualidad del bailarín/actor. Pina ha declarado en varias ocasiones que le interesan las personalidades y subjetividad de los bailarines. Exige presencia total cuando alguien “hace algo” y para ello es preciso que sepa “qué es” y “por qué” lo está haciendo.

Susanne Linke en Alemania, Carolyn Carlson, en París, Twyla Tharp y Martha Clark en Estados Unidos, andan tras lo mismo, aunque con resultados radicalmente distintos.

A lo largo de los años ochenta y noventa es notorio el giro de la coreografía mundial hacia la exacerbación de la energía vertiginosa, al límite de convertirse en acrobacia. En esta línea son pioneros Anne Teresa de Keersmaecker y Wim Vandekeybus de Bélgica, los ballets electrificantes de William Forsythe y Edouard Lock. El extremo de esta tendencia lo llegó a personificar Louise Lecavalier, figura principal de *La La La Human Steps*, compañía memorable del Canadá. Danza de riesgos antes inconcebibles, “cortesana” del peligro, pavorosamente virtuosa, esta tendencia se convirtió en el totalitarismo del cuerpo y su técnica.

Interesante resulta, por otro lado, el giro que ha tomado también el ballet clásico con Jiry Kylian y Mats Ek, para mencionar sólo a dos de los coreógrafos que más han revolucionado la percepción de este género en la actualidad. Incluso clásicos de libreto como *Giselle*, *Lago de los cisnes* y *Cascanueces* han sido replanteados, redefinidos, resemantizados. El lenguaje tradicional ha sido “abierto”, “dilatado” para permitirle la entrada a la expresión de los personajes de la vida contemporánea. Ha participado de la evolución estética vertiginosa del siglo XX y con ello ha podido asegurar su permanencia en muchos de los sectores de la vida cultural de Occidente. Al mismo tiempo, el repertorio tradicional sigue en cartelera en los principales teatros del mundo. Pero también sigue vigente la crítica que Noverre hiciera al bailarín mecanizado del siglo XVIII. En muchos casos seguimos reproduciendo los mismos vicios del pasado. La técnica y su poder de seducción fácilmente se instala en la mente del bailarín como recurso expresivo autosuficiente. Convencerlo de lo contrario ha sido lucha permanente a lo largo de tres siglos. Porque finalmente de lo que se trata en todo arte escénico es de encontrar ese punto de fusión entre la eficacia muscular y la humanidad de quien lo ejerce. La actriz británica Carran Waterfield lo ha dicho de manera inmejorable: “La verdad no se posee; sólo se puede ser verdadero. Y cuando tu cuerpo se prende en llamas, ahí hay verdad...” (Waterfield, núm. 4, 1999, p. 67).

El futuro fue ayer

Bailarines en blanco

Las clausuras de los festivales de danza de Berlín y Montpellier (Francia) nos harán recordar el año de 1996 como uno de memorables confrontaciones. En ambos trascendió una reflexión que podría ser mundial: ¿cómo asegurarles a la danza contemporánea y al ballet moderno un lugar estable en la historia de la cultura universal? La pregunta es sintomática de por sí.

La crónica aparecida en la revista alemana *Ballet International* (Odenthal, núm. 10, 1966, p.33) fue elocuente. Críticos, pedagogos, directores de compañías y coreógrafos plantearon su preocupación en un coloquio destinado a analizar esta gran pregunta. Todos deseaban resolver una dificultad compartida: lograr en las nuevas generaciones de bailarines una excelencia interpretativa desde el punto de vista humano. Porque, en el vasto horizonte de la danza europea, los especialistas no vislumbran en el gremio dancístico joven un interés generalizado por personificar con la verosimilitud deseada. Atribuyen esta carencia a la indiferencia de los bailarines contemporáneos frente a la tarea que corresponde a todo intérprete escénico: la justificación de todas sus acciones escénicas por la vía de la imaginación, de la investigación y del conocimiento.

Lo que no se dijo en Berlín y Montpellier es que esta “indiferencia” se debe a que la noción de dramaturgia en la danza contemporánea y el ballet moderno ha dejado de ser un tema de estudio a partir de la segunda mitad del siglo. Es un recurso utilizado por muchos coreógrafos, sí, pero cada quien desde una perspectiva muy particular y podría decirse que hasta hermética. La mayoría desarrolla una dramaturgia de manera intuitiva y va construyendo una metodología en el camino, auxiliados por el sentido común y las necesidades de la obra. No es



un recurso aprendido ni aplicado sistemáticamente a partir de un aprendizaje académico. Más bien se ha convertido en un acompañante a veces presente, muchas veces oculto y para nada indispensable como instrumento escénico. Por consecuencia, sin una disciplina dramática como base del oficio coreográfico, fundamental para darle solidez y coherencia a los elementos estructurales, la danza difícilmente tendrá impacto en el espectador.

¿Por qué no se utiliza la dramaturgia de manera generalizada? En los años sesenta y setenta hubo una tendencia mundial a la formalización de la danza como resultado de un rechazo al peso dramático de la danza expresionista de principios y mediados de siglo. La dramaturgia como recurso estructurador de sentido se confundió con literatura dramática o melodrama. Se identificó con la densidad psicológica de Martha Graham y la tortura emocional de Mary Wigman; se le satanizó como vehículo de conciencia crítica durante los años de la guerra y posguerra. Así, se le enterró como instrumento de utilidad para las generaciones que arrancan básicamente con Merce Cunningham.

Ni siquiera la aparición de la danza-teatro a mediados de los años setenta recuperó la necesidad de un rescate académico mundial de la dramaturgia. Hoy día predomina en las generaciones más jóvenes, seducidas por la danza vertiginosa y acrobática de los últimos tiempos, la ignorancia generalizada sobre las virtudes y bondades artesanales de la dramaturgia. Las escuelas difícilmente abordan el concepto de “dramaturgia del bailarín” y se le reduce equivocadamente a literatura dramática. Es común que se estudie la materia teatral como “creación de personaje”, pero de manera aislada, como un agregado superficial al quehacer dancístico, para ser utilizado de manera esporádica y no como una disciplina permanente. Quizás en algunas escuelas de danza en la ex Unión Soviética estudian a Stanislavski con seriedad, aunque tampoco podemos aventurarnos a asegurar que lo llevan al escenario con mayor visión crítica y autocrítica.

Cuando Mary Wigman creaba su propia dramaturgia visualizando personajes imaginarios con los cuales se relacionaba escénicamente, estaba no sólo estructurando

una coherencia de sucesos, sino inyectando vitalidad y verosimilitud a su danza. Sabía que la forma, por sí sola, es sólo eso. No proyecta con precisión, ni se sostiene por sí misma, a menos que el bailarín, intuitiva o conscientemente, le dé un sentido a la forma. En el caso del ballet clásico, puede haber un libreto de por medio que explica la narrativa de la obra; sin embargo, el bailarín que no elabora su dramaturgia personal, íntima e invisible, no tiene instrumentos para humanizar la narrativa. En este sentido, el secreto de la proyección del bailarín y del actor es exactamente el mismo. Es él quien construye interiormente la credibilidad o verosimilitud de una obra, y no la forma externa. La peripecia mental (lo invisible) acompañada de la peripecia dinámica (lo visible) son inseparables.

Pocos bailarines piensan así. Primero, porque difícilmente se les enseña a trabajar de este modo; segundo, porque no se acostumbra a que el bailarín se entregue a una disciplina mental, formuladora de sentido, si no está entrenado para hacerlo desde un principio. Cuando lo hace, es porque hay una madurez en su trayectoria, una necesidad o especie de “llamado” o “misión”, o porque ha tenido un contacto importante con el teatro que le ha cambiado su estructura mental.

La noción de una “dramaturgia del bailarín” es del todo irregular en la época contemporánea, aunque cada vez se le menciona más por una necesidad de sobrevivencia escénica, como se comprobó en los festivales de Berlín y Montpellier.

Irónicamente, cerramos el siglo con la misma sintomatología que se presentó hace cien años: la tiranía de la técnica por sobre todas las cosas. Y se observó con cierta irritación, también en Berlín y Montpellier, la otra tiranía: una estética superficial posmoderna que deteriora en los bailarines la capacidad para sostener obras completas de larga duración. Del repertorio del ballet clásico tradicional sólo se presentan pequeños extractos de grandes repertorios. La queja fue unánime.

La otra queja estuvo dirigida a la danza contemporánea y al ballet moderno en el sentido de que los coreógrafos exponen sus necesidades personales, si es que las

hay, con algunos matices de “filosofía y psicología baratas” (*Ibíd.*). Si bien es cierto que todo depende del cristal con que se mire, se cuestionó el “enfoque distorsionado” de la danza presentada en los escenarios del mundo. ¿Pero qué es la danza?, se preguntó en uno de los foros de discusión. Una de las artes más humanas, resume el cronista. Requiere de todas las facultades físicas, mentales y espirituales del hombre, en su mayor estado de alerta, concluyeron los asistentes al coloquio.

En este fin de siglo se detecta la ausencia de convicción y de contenidos. Más bien imperan los caprichos, las ocurrencias, las explosiones de rebeldía o crítica traducidas a una gestualidad entrecortada, sin desarrollo, como sustituto de contenidos. Por otro lado, abundan los trazos demasiado generales, sin matices ni transformaciones, sin detalles ni reacciones precisas. El espectador no tiene nada que leer, nada que descifrar en aquellos cuerpos indeterminados o arbitrariamente trabajados.

Sigue latente la pregunta. ¿Dónde queda marcada la dimensión cultural, espiritual, psíquica, incluso histórica y geográfica de un intérprete o personaje? Porque todo y nada está dicho en un cuerpo que más se parece a una hoja en blanco, que a una historia de vida.

¿Puede un papel en blanco retener la atención del espectador?

Danza sin historia

Repetidas veces se hizo la misma pregunta en los foros de Berlín y Montpellier: ¿puede la danza contemporánea asegurarse un lugar estable en la historia de la cultura universal?

¿Tiene sentido incluso pensarlo? Porque la danza moderna y contemporánea se han separado de todos los esquemas estabilizadores que le dieron arraigo al ballet clásico en la historia de la cultura. Es decir, su trayectoria parece oponerse a todo lo que brinda seguridad. Y así ha sobrevivido durante un siglo.

Los críticos, coreógrafos y pedagogos reunidos en los foros de discusión han detectado que la danza contemporánea está perdiendo su esencia porque ha disminuido su poder de renovación. Es decir, aquello que le ha dado sentido, peso y presencia a lo largo del siglo ha dejado de percibirse. Con nostalgia han recordado las gloriosas décadas de los setenta y ochenta cuando año con año aparecía un nuevo visionario de la danza contemporánea. Estilos y propuestas alternativas estaban en ebullición. Fueron los años en que, en el mundo occidental, la productividad era sinónimo de invención y revuelta permanentes.

En los coloquios de Berlín y Montpellier quedó claro que la volatilidad de la danza contemporánea implica dos cosas: una oposición radical frente a toda institución que vuelve rígidos los patrones de entrenamiento y creatividad; una imposibilidad de arraigarse en la historia de la cultura con repertorios estables. Su presencia efímera adquiere importancia sólo si su creatividad y capacidad de renovación son constantes, sólo si la presencia expresiva de los bailarines queda en la memoria del espectador. Cuando esta cualidad se pierde no hay más que un pálido recuerdo. La obra desaparece de la resonancia en el tiempo. Pero aquellas que han permanecido en la memoria histórica se consideran ya, paradójicamente, “clásicos” de la danza moderna y contemporánea gracias a la solidez de su estructura dramática. Recordemos: *La bruja*, de Mary Wigman; *La mesa verde*, de Kurt Jooss; *Lamento por Ignacio Sánchez Mejías*, de Doris Humphrey; *La cueva del corazón* y *Misión en el laberinto*, de Martha Graham, *La pavana del moro* de José Limón; *La consagración de la primavera*, de Pina Bausch, *Revelaciones* de Alvin Ailey, *Viena, Viena sólo tú*, de Maurice Béjart *La carta*, de David Parsons, entre muchas otras.

Esto trajo a colación el polémico recurso de la “reconstrucción” de la obra del pasado. La visita de la compañía de Martha Graham al Festival de Berlín, con obras de los años treinta y cuarenta, confirmó que la danza moderna puede también tener un repertorio permanente que registre su desarrollo en la historia de la

cultura. Alguien comentó que los trabajos históricos asaltaban la retina del espectador como “tigres desafiantes”, no sólo por su vigencia, sino por su frescura.

De la misma manera se comprobó lo contrario: que las obras contemporáneas repuestas en espacios y tiempos distintos perdían su vigencia y proyección. Porque la creación de repertorios no es solamente un asunto de registro. Es también un estar comprometidos con el pensamiento del coreógrafo. Darle vida y verosimilitud a lo que fue vigente en otro tiempo y espacio es parte de la dramaturgia del bailarín. Sin haber sido expresado en estos términos, el trasfondo fue el mismo.

Grandes avances, pequeños pasos

La polémica europea se ha convertido en una reflexión compartida. En los últimos veinte años de la danza mexicana observamos la misma transición ocurrida en el viejo continente. Independientemente de que han sido dos décadas de nacimiento y muerte de grupos, de evolución de muchos coreógrafos hacia la plenitud de su madurez, también ha implicado la involución de otros hasta desaparecer creativamente. Sin embargo, lo más interesante ha sido observar la transición del formalismo a ultranza de los años setenta, a la desmesura del neoexpresionismo de los ochenta y vuelta al formalismo acrobático de los noventa como grandes tendencias generalizadoras.

A principios de los ochenta los bailarines se quitan el bozal de la técnica académica y empiezan a experimentar con otros lenguajes como la palabra, el video, el canto, y sobre todo el recurso dramático. Tenían una auténtica necesidad de hacerse escuchar con claridad y precisión. Si bien la década de los setenta fue una de afinación de los recursos técnicos y profesionalización del bailarín mexicano, el énfasis estuvo puesto en la ciencia del movimiento más que en el lenguaje expresivo. Pero a finales de la década se intuye una ruptura que en los ochenta adquiere dimensiones explosivas.

El descalabro de las instituciones culturales oficiales empezó a dejar huérfanos a muchos de los jóvenes bailarines que egresaban de las escuelas. Las compañías

existentes eran insuficientes para darle cabida a la explosión demográfica de coreógrafos que tenían poca o ninguna noción de su oficio. La mayoría se aferró a su más clara intuición y se lanzó a dar el grito bárbaro mediante el movimiento.

En la década de los ochenta conocimos la nueva cara del bailarín mexicano. Aparecieron los irreverentes, los apasionados, los denunciadores. Se consolidó un movimiento de danza independiente sin paralelo en la historia de México. La tendencia fue muy clara: enfrentar sin prejuicios ni limitantes una dificultad apenas planteada en los años setenta: la energía emocional convertida en lenguaje visible, elocuente.

Mundialmente, la danza/teatro brotó sin freno. En México prendió porque en la atmósfera vibraba la necesidad de sacar explosivamente las visiones apocalípticas y lamentaciones consecuentes de una época de crisis. Aunque la danza/teatro y la dramaturgia implícita nunca se definieron como estilo, oficio o tarea escénica, había en ellas energía y generosidad expresiva. Había compromiso, había un impulso de sobrevivencia cobrando su derecho de ciudadanía.

Pero faltaba la ciencia del espectáculo. Sobraba intención, motivación, punto de partida de la danza/teatro: por qué y para qué se mueven los bailarines. Éste era el momento perfecto para investigar la manera de acercar la danza al teatro y viceversa.

En los años noventa poco se hizo al respecto. La danza/teatro dejó de serle útil al joven bailarín como plataforma expresiva. Sin embargo, coreógrafos de trayectoria avanzada interesados en este aspecto se preguntaron cuál es la ciencia que puede ordenar la emoción con el movimiento, la idea con la acción física, la historia con la congruencia, la comunicación con la metáfora poética. Ya se hacían demasiado evidentes las fallas de factura en la danza mexicana. Ausente la pasión del neoexpresionismo de los años ochenta, en la mayoría de los casos sólo quedaba un oficio coreográfico tambaleante o el exceso de efectos espectaculares apoyado

en la técnica. A falta de ideas, motivaciones y artesanía coreográfica, la acrobacia impactó al espectador, lo impresionó de golpe, pero de manera efímera.

Si la danza/teatro permitió que los coreógrafos tocaran su vida interior, la acrobacia espectacular de las jóvenes generaciones provocó justamente lo contrario. Sin embargo, hay excepciones memorables. Coreógrafos que se mantuvieron en la línea del humanismo, estuvieron al margen del vértigo energético y siguen con lealtad su camino.

México cerró un siglo de danza con mucha oferta y, comparativamente, poca demanda. Las mismas preguntas planteadas en Berlín y Montpellier se hicieron en los foros de discusión para celebrar el cambio de milenio. Las respuestas, suspendidas en el éter, sugieren que con el cambio del siglo se podrá rescatar aquello que nunca cambia, aquello que nos alimenta sin importar época ni estilos: la individualidad única del bailarín como punto de partida para la definición de todos los lenguajes. Invisible pero convincente, sutil pero presente, la experiencia profunda del ser interior se manifiesta cuando nos expresamos con nuestro peso completo, es decir, cuerpo, mente y espíritu integrados. La dramaturgia está compuesta de esta materia. Quizá por ello nos obsesiona como tema de estudio.

El problema de la danza y del teatro no es organizar pasos, o palabras, sino hacer de los pasos y palabras una experiencia estética provocadora. Quien fuera extraordinaria actriz y maestra, Estela Adler, decía en un documental sobre su vida: “El privilegio del actor no es la palabra, sino lo que hace con ella”. La palabra siempre es de segunda mano. La crea otro. El actor la personaliza y la transforma en vida propia. Puede recurrir a sus vivencias, a su memoria emocional, pero también puede imaginar aquellas experiencias que no ha vivido. “Atrévete a ser quien nunca has sido”. Ésta es la gran aventura del bailarín y del actor. La danza es la metáfora de la vida, privilegio del cuerpo.

La dramaturgia, como un recurso que resuelve la congruencia de la articulación entre pensamiento y movimiento, entre idea y acción, proviene del teatro. Por

ello, la danza, desde su aislamiento, demasiadas veces se ha quedado estancada en la encadenación gratuita de pasos, y son pocos los coreógrafos conscientes de esta limitación. Se pierden del privilegio de la metáfora.

Un liberador de energía

El punto de partida de la dramaturgia es la estructuración de la progresión escénica plenamente justificada gracias a la presencia de conflictos, o confrontación de energías, temas o planteamientos contrarios. Todo creador sabe que son necesarios varios puntos de vista, opuestos y contrastantes, pero complementarios, para provocar cambios de perspectiva y juegos dinámicos en las calidades de energía que le inyectan vitalidad al desarrollo de una coreografía o peripecia dramática. El conflicto es un liberador de energía. El cuerpo del bailarín/actor salta de la energía cotidiana a la extracotidiana al entrar en situación, es decir, “un estado alterado de cosas”, como dirá Luis de Tavira. Hay en él un estado de alerta. Presencia total, encendida. Además, el conflicto y el contraste son elementos estructurales que dan solidez a la composición escénica. Es lo que llamamos tensión estructural, la cual debe estar presente en obras formales de danza pura, como en coreografías temáticas y anecdóticas. El conflicto y el contraste son los detonadores de la presencia luminosa de los cuerpos escénicos.

“Tú eres hijo de alguien...”

Qué mirar, qué pensar

Dos artes en relación, danza y teatro, se dan la mano en el cuerpo del bailarín/actor. Uno de los puentes que une a estos dos géneros hermanos es la dramaturgia, no de autor, sino del actor y del bailarín. Para comprenderlo es preciso partir de una premisa: el cuerpo está donde la mente está. El bailarín/actor no sólo debe saber qué hacer con su cuerpo y su palabra, sino con su mente también. Si la mente se pierde, así el cuerpo, y en consecuencia, el espectador.

Estamos hablando del arte de la presencia y de la comunicación escénicas. Ambas se dan en el cuerpo escénico. Una antigua regla de la danza hindú dice: donde va la mirada, va la mente. Donde van la mente, va el cuerpo. Donde va el cuerpo, la mente y la mirada, va el espectador.

La dramaturgia controla qué pensar y qué mirar, hacia dónde ir, por qué y para qué. Mente y pensamiento son una misma realidad. Y se lee en la mirada. Y en el cuerpo.

El individuo experimenta lo que piensa, lo que inventa, lo que imagina. “Yo soy la danza de mi mente.” Si la mente del bailarín se acostumbra solamente a llevar la cuenta de pasos durante una coreografía, si su mirada va a la deriva sin un punto fijo dónde focalizarse, el cuerpo se convierte en un vehículo mecánico de acciones sin propósito ni consecuencia en el espectador. Por el contrario, si la mente y la mirada están fijas en imágenes precisas en el espacio (personajes, escenografía o imágenes mentales ubicadas fuera del cuerpo del bailarín/actor), el cuerpo se humaniza y proyecta su energía plena de sentido.

Lo anterior, sin embargo, se cumple en tanto que existe la relación causa/consecuencia. Ésta es la primera simiente de la dramaturgia.

El bailarín/actor llena de sentido y propósito su cuerpo para entrar en el terreno de la credibilidad. En *La muerte del cisne*, interpretada por Maya Plisetskaya, vemos a un personaje, no a una bailarina pretendiendo ser un cisne. Ella ha estructurado en su mente imaginaria el principio, desarrollo y fin de sucesos que justifican la lucha de la vida contra la muerte. Así, la lectura del cuerpo se potencializa. El espectador se prende del gesto del personaje y elabora un sentido.

Este avance congruente en la gestualidad del bailarín/actor hacia un objetivo no siempre está explicitado en la coreografía o texto dramático. Debe entenderse, por tanto, que el intérprete estructura en sí mismo la ficción en el momento de elaborar su propia dramaturgia.

Ficción es la serie de imágenes mentales que justifican las acciones o palabras del personaje o entidad de energía. Es la estimulación organizada en secuencias y que en su totalidad van a conformar una estructura de estrategias escénicas. El cuerpo es el continente de esta poética.

¿Quién soy?

El director de escena polaco Gerzy Grotowski explica de manera ejemplar cómo un actor desarrolla su tarea escénica. Lo mismo podemos aplicar al bailarín.

Grotowski parte de las preguntas que se hizo Stanislavski para el actor antes de pisar un escenario: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿Hacia dónde voy? ¿Qué persigo? ¿Por qué y para qué? En su artículo “Tú eres hijo de alguien...” pone como caso la interpretación de una canción, que podría ser equivalente a la ejecución de una coreografía. (Grotowski, núm. 11-12, 1993, p.75)

¿Quién es la persona que canta la canción? ¿Eres tú? Pero si es una canción de tu abuela, ¿eres aún tú? Si estás explorando a tu abuela con los impulsos de tu propio

cuerpo, entonces no eres ni tú, ni tu abuela, quien ha cantado, sino tú explorando a tu abuela cantando. Pero hay algo más que explorar. Tal vez más lejos, en algún lugar, en un tiempo difícil de imaginar, donde por primera vez se cantó la canción, tal vez estás explorando esa lejanía, ese origen. (*Ibíd.*)

Entonces, dice Grotowski, es el pueblo el que ha cantado. Se trata de una verdadera canción tradicional que es anónima. Pero en ese pueblo hay alguien que la empezó primero. Tú tienes la canción, tú tienes que preguntar dónde empezó la canción. Tal vez se dio en el momento de alimentar el fuego en la montaña, donde alguien cuidaba a los animales. Y para calentarse con ese fuego alguien empezó a repetir las primeras palabras. Aún no era la canción, sino la encantación, como un *mantra*. Una encantación primaria que alguien repitió. Tú observas la canción y te preguntas. ¿Dónde se encuentra esta encantación primaria? ¿En qué palabras?

Grotowski llega a la conclusión de que si eres capaz de ir con esa canción hacia el principio, ya no es la abuela quien canta, sino alguien de la estirpe de quien canta, de su país, de su pueblo, del lugar donde se encontraba el pueblo de sus padres, de sus abuelos.

En la misma manera de cantar está codificado el espacio. Se canta de manera diferente en la montaña y en el llano. En la montaña se está en un lugar muy elevado. La voz se lanza en forma de arco hacia otro lugar elevado. Se encuentran así las primeras encantaciones. Se reencuentran el paisaje, el fuego, los animales. Tal vez empezaste a cantar porque le tenías miedo a la soledad. ¿Buscaste a los otros? ¿Ya los viste? ¿Esto sucedió en las montañas? ¿Quién era la persona que cantó así? ¿Era joven o vieja? Finalmente vas a descubrir que eres de alguna parte. Como se dice en una expresión francesa: “Tú eres hijo de alguien.” (*Ibíd.*)

No eres un vagabundo; eres de algún sitio, de algún país, de algún paisaje. Había personas reales a tu alrededor, cerca o lejos. Eres tú hace doscientos o trescientos años, pero eres tú. Porque quien empezó a cantar las primeras palabras era hijo

de alguien y de algún sitio. Grotowski advierte: “Si no reencuentras eso, eres hijo de nadie, estás cortado, estéril, infecundo” (*Ibid.*).

A partir de lo anterior se plantea el asunto crucial de todo actor y bailarín: la credibilidad. “Detrás de ti está la credibilidad artística y delante de ti hay algo que no exige una competencia técnica, sino una competencia de ti mismo”. (*Ibid.*).

Y la respuesta se encuentra, como siempre, en el cuerpo, en su memoria, en los impulsos físicos que atraviesan lo emocional y lo mental.

Ser “hijo de alguien” es, finalmente, ser hijo de uno mismo. Uno es el cúmulo de memorias personales y heredadas. Esas memorias representan una identidad. Y toda identidad está caracterizada por acciones concretas. Éstas alimentan la dramaturgia del bailarín/ actor.

La metáfora de la vida

Hay coreografías construidas a partir de la música solamente. La música excita y suscita reacciones y memorias infinitas, como las descritas por Grotowski. Tiene el poder de expresar la voz profunda del inconsciente colectivo.

La música no es ficción. Es un estímulo real, que sin embargo provoca la visualización de imágenes que provienen de nuestra memoria individual y colectiva. En este sentido, es un catalizador de la ficción. Dice Luis de Tavira que cuando se le exige dramaturgia al bailarín, se le exige hacer ficción, que no es anécdota. Es echar a andar la imaginación, la investigación. La ficción es una vía de conocimiento. El bailarín/actor puede imaginar lo que otro ha vivido, representarlo (mimesis) y hacerlo verosímil. El coreógrafo da la pauta. El intérprete encarna.

El bailarín es actor cuando entra en la dimensión de la ficción y trasciende el conteo de pasos. Los pasos solamente son un proyecto; no son la danza en sí, no son la metáfora del cuerpo. Como en la música, las notas son sólo proyecto. Por

el contrario, la dramaticidad es lo mismo que encarnar, dirá Luis de Tavira. A esto están regresando el cantante y el bailarín, alejados de los principios dramáticos hace mucho tiempo.

El sentido está en la causa/consecuencia de todo lo que hacemos. Ya nos lo dijo Grotowski. “Somos hijos de alguien”. Stanislavski lo resumió en varias preguntas: ¿quién soy?, ¿de dónde vengo?, ¿qué persigo?, ¿lo consigo? Responder a estas preguntas es crear la estructura dramática. Introducir el conflicto es crear la tensión estructural necesaria para liberar la energía del cuerpo. No es otra cosa que acercar los contenidos a la forma de manera orgánica y congruente. Es introducir al bailarín y al actor en el ámbito de la ficción, es decir, de la estimulación mental, que es lo mismo que dramaturgia.

La presencia de la dramaturgia en la danza garantiza la integración de todas las potencialidades creadoras (físicas, sensibles, imaginarias, emocionales) del bailarín/actor. Prepara el corazón del intérprete. Propicia un cuerpo generoso, capaz de albergar lo humano y lo técnico, así como la metáfora de la vida.



La dramaturgia en la educación

Sólo un horizonte de referencia...indispensable

Si la “bella durmiente despertó anhelante” con los bombazos de los cañones del periodo de entre guerras, como diría Doris Humphrey de la danza moderna, el arte contemporáneo nació con el estallido de la bomba de Hiroshima. Por lo menos detonó otra visión del mundo.

Las grandes catástrofes de la humanidad han impulsado nuevas teorías y una producción estética de impactos profundos. No le pensemos mucho: la danza Butoh japonesa es uno de ellos.

¿Qué tiene que ver esto con la dramaturgia del bailarín y la educación artística?

Digamos que es un telón de fondo que irradia sobre las formas de pensamiento de la segunda mitad del siglo, escenario, incluso, de la caída gloriosa del muro de Berlín pero también del derrumbe lamentable de las políticas culturales y educativas de vocación humanista.

Las palabras de Félix de Azúa paran los pelos de punta. El prestigiado profesor de estética y estudioso del arte contemporáneo está convencido de que las vanguardias han aniquilado los últimos residuos de idealismo y humanidad que aún quedan en el mundo del arte. En este contexto, el arte contemporáneo “no cree en nada, no espera nada, no aspira a nada, no se propone nada; es nada, quiere ser nada, sólo puede querer ser nada y se expresa como una nadería que baila graciosamente sobre la nada de un abismo al que contempla con el desprecio de los temerarios (no de los valientes), a semejanza de los adolescentes mudos, bañados de sudor y resignación, que se agitan en enormes recintos con el suelo alfombrado de psicotrópicos...” (De Azúa, 2003, p .31)



La negra visión del crítico, sumido en la desesperanza del pensamiento posmoderno, es un atisbo de lo que sucede en el ambiente estético del arte plástico y algunos sectores del arte escénico de los países industrializados, responsables de la cultura del “desperdicio”, como dirían atinadamente los ecologistas. Pero pálidas imitaciones aparecen de pronto en América Latina por obra y gracia de la internacionalización de los lenguajes estéticos. Aunque pertenecemos a la cultura de la “escasez”, los espacios urbanos importantes como la ciudad de México, Buenos Aires, Bogotá y Río de Janeiro e incluso Centroamérica, son terreno fértil para la clonación de actitudes, atmósferas y productos artísticos alineados con la extrema vanguardia primermundista, portadora de gestos y dramaturgias como las descritas por Félix de Azúa.

Es inevitable. La internacionalización de los lenguajes artísticos fue un hecho a partir de la proliferación de las bienales de pintura y festivales de música, danza y teatro del mundo occidental, promotores de la homogeneización de la estética global.

Esto ha dejado pasmada a la educación artística en América Latina, avasallada por las dinámicas de la escena viva mundial. Se ha refugiado en lo más fácil de resolver y a tono con las políticas tecnocráticas del momento: una enseñanza apegada al vértigo de las técnicas de eficacia comprobada (fundamentalmente en la música y en la danza) y el manejo de la teoría como dogma, no como reflexión. Esto, supuestamente, facilita la transmisión de la información dentro de la actual complejidad y confusión de los horizontes de realidad.

En las artes plásticas la conceptualización exacerbada del oficio ha sido una manera de comprender la actualidad fragmentada, más virtual que material, donde, sí, todo se vale porque los puntos de referencia históricos están borrados y muchas veces ocultos tras la cortina de humo que han creado los otros cañonazos del siglo XX: los de la era cibernética, imperio de las imágenes en un mundo devorado por los medios de comunicación y la publicidad.

Esto coincide plenamente con la expulsión de las humanidades y las artes del grupo de disciplinas fomentadas por el Estado ante la reducción de apoyos a la investigación, la congelación de presupuestos a facultades y escuelas de artes y humanidades y su extirpación en la práctica de la enseñanza básica. Así, las últimas generaciones han dejado de conocer su historia y su literatura, su música y su arte, su geografía y su diversidad cultural para rendirse ante la ciencia y la tecnología.

Ante el abandono del Estado del destino público, la creatividad tampoco tiene ya sentido público. Y a partir de este horizonte se define todo lo demás. Empezando por las políticas educativas y culturales, así como los lenguajes estéticos, sometidos a la tiranía y gustos impuestos por la oferta y la demanda.

La historia de las fragmentaciones...

Las debilidades u omisiones de la enseñanza artística con respecto a la dramaturgia del bailarín en particular (como detonador de la singularidad expresiva del intérprete) no pueden comprenderse más que en el contexto de la separación entre lo teórico y lo práctico, donde lo teórico compete a ciertos maestros, en contraposición a lo práctico como el simple desarrollo de habilidades. Así, el espacio para la creatividad, de la *poesis* y de la dramaturgia, que requieren de la reflexión, de la investigación y de la exploración en el interior del individuo, así como de una técnica física y mental, queda automáticamente cancelado.

En general, las carreras separan al creador (compositor, dramaturgo, coreógrafo) del intérprete, del maestro, del investigador. Esta división, según las dosis de “creatividad” y de “inquisitividad”, fragmenta aún más la ya de por sí atomizada percepción de la didáctica en la educación artística.

Hubo tiempos en los que la creatividad no tenía nada que ver con el arte. Había que someterse a reglas fijas y claras para producir “arte de acuerdo a los cánones establecidos para producir la belleza según la concepción del momento”, afirma la filósofa Silvia Durán en su ensayo sobre la *Educación superior en el arte*. Desde la

Grecia clásica el arte era considerado como destreza o maestría, concepción que siguió incluso en el Renacimiento.

Durán explica que las artes quedaron “atrapadas en lo sensible”, así como por el trabajo reiterativo, mecánico para dominar con destreza las reglas, las técnicas y los instrumentos. Sin embargo, en el caso de la música se reconocían ciertas formas musicales en detrimento de otras en función de los valores morales y cognoscitivos que perseguía el Estado. “Se apreciaban aquellas que favorecían la templanza, mientras que eran objeto de censura las que se pensaba propiciaban el desenfreno o la desmesura” (Durán, 2005, p. 20).

Para entender el arte del siglo XX es indispensable retomar el planteamiento de Kant en el siglo XVIII sobre el concepto de libertad y éste como principio básico del romanticismo. “A partir de ese momento hay una modificación sustancial en lo que se refiere al arte.” Se establecerá que cada creación artística será considerada como tal siempre y cuando sea la expresión del yo individual (Durán, *Tertulia*, 2004).

Hoy, animados por los anhelos de modernidad y el proyecto de globalización, ese arte a partir de lo propio es lo que menos interesa a los gobiernos, a las academias, a las universidades, públicas o privadas, si es que aún les interesa el arte.

Mis personalísimas conclusiones...

La enseñanza de las escuelas, academias o universidades son el medio que nos permite, una vez egresados, empezar a ser autodidactos y abandonar, así, los viejos marcos de racionalidad a partir de los cuales se ha organizado la educación.

La autoeducación tiene tres grandes ventajas: se afina en la investigación, puede operar al margen de los límites burocráticos y del mercado, y se impulsa gracias a la cercanía de aquellos seres luminosos que invitamos a compartir nuestro propio crecimiento: las obras de los grandes creadores, poetas, filósofos, científicos,

cineastas, músicos, teóricos del arte y demás. Nos rodeamos de las inteligencias cósmicas y nos embriagamos con ellas. Nos contagian y nos elevan. Nos guían. Maestro, en japonés, significa literalmente “el que empezó primero”.

Hace poco fui interrogada por alumnas de la licenciatura de danza de la Universidad de Morelia. Me preguntaron: “Mientras la educación de desburocratiza, mientras se vuelve reflexiva y humanista, ¿qué podemos hacer?”

Entonces pensé en la obra de los grandes genios de la humanidad. “Rodéate de ellos”, les dije. Aprende de ellos. Exponerse al influjo mágico de los creadores es contagiarse de entusiasmo y energías que convierten a un ser pasivo en un ser igualmente creativo. Elimina la basura, la banalidad de las ocurrencias efímeras. Lo novedoso de la posmodernidad ya no existe. Está agotado. Ya hemos tocado el límite de la superficialidad y de los balbuceos de impacto fácil y gratuito. No hay más a dónde ir. ¿No lo dijo ya Félix de Azúa? Sólo nos resta recorrer el camino hacia adentro, donde está todo por descubrirse. Donde está el arte del futuro. Donde están los contenidos de las dramaturgias.

Por ello creo en el cruzamiento de los principios que rigen las distintas disciplinas escénicas para transgredir nuestros propios esquemas de pensamiento. Esto no significa trasladar ciegamente las técnicas del teatro a la danza o los conceptos de una especialidad a otra, sino recurrir a nuevos horizontes para pensar las artes, a partir de la danza, del teatro, de la música, de las humanidades y las ciencias. Mi inclinación por la práctica de la dramaturgia obedece a la alta dosis de creatividad y de capacidad para la construcción de sentido que se requieren, tanto en el creador como en el intérprete y el director escénico. Engloba a todos los niveles y funciones específicas del arte.

El actor, el bailarín y el músico manejan lenguajes que son poéticas. Articular un lenguaje sensible de manera congruente requiere de una técnica dramática, que es mental y funciona como estímulo para la acción orgánica visible. ¿Qué

impide que el bailarín y el músico se familiaricen con este ejercicio mental? ¿Por qué no compartir técnicas de otras disciplinas —adaptadas a la naturaleza de cada especialidad— que puedan resolver los vacíos de la propia, sin que esto implique demérito alguno?

Hay corrientes de la danza que plantean el “descentramiento” como una respuesta a esta necesidad de articular sentido y poética de modo visible en el cuerpo del bailarín. No se ha introducido en las técnicas codificadas de Occidente, a pesar de que la escuela alemana expresionista haya caminado por esta vía.

La escisión entre las artes escénicas es tan grave como la escisión entre teoría y práctica. Requerimos de una mayor amalgama vivencial y cultural para darle más libertad al espíritu, eliminando fronteras. De ahí que haya seleccionado una serie de provocaciones nítidamente expuestas por Morris Savariego en su texto *La indeterminación* (Savariego, 2002) y que considero deben estar en los programas académicos de las escuelas de danza y teatro, en las agendas de grupos y compañías, en el entendido de que el proyecto artístico de ese colectivo contemple la creatividad como eje, la investigación como estrategia, la reflexión como punto de partida.

- *La actuación abarca tres dimensiones: lenguaje (comunicación física y verbal); técnica (habilidades), y la poética (visión de mundo).*
- *La creatividad emerge de una crisis, de una experiencia límite. Surge como mecanismo de sobrevivencia. Y es asignatura esencial del actor encontrar el equilibrio entre los elementos apolíneos y dionisiacos: orden-desorden; cosmos-caos; soledad-colectividad; medida-desmedida; control-abandono; cordura-embriaguez.*
- *Entre lo que incide en el comportamiento creativo se hallan: el descondicionamiento afectivo, la ruptura del control consciente, el desarrollo de la intuición, la actitud de riesgo e investigación, la sed de autonomía y de independencia de acción, la aceptación de la complejidad del ser humano, la conexión con el ser interior.*

- *Un intérprete es una persona capaz de contener la verdad de otra. Esa verdad es invisible, secreta, oculta que requiere ser revelada por el arte. De ahí la íntima relación entre arte y metafísica.*
- *Para contener la verdad de otra persona es requisito el vaciamiento interior del intérprete. Debe retirar sus máscaras cotidianas y patrones habituales de conducta para abrirse a todas las posibilidades de transformación. Así, el intérprete trabaja sobre sí mismo como sustancia de metamorfosis. Debe liberarse de sus miedos expresivos, sus mecanismos de defensa. Debe quitarse de encima la armadura metálica que acaba paralizándolo.*
- *Los vicios de la interpretación son la actuación forzada (reacciones voluntarias impuestas); la actuación mecánica (falta de espontaneidad); la afectación (comportamiento artificial); fingimiento o simulación (falsedad); impunidad (falta de lógica o consecuencia en el comportamiento), y falta de organicidad (desintegración cuerpo-mente-emotividad).*
- *Por el contrario, la espontaneidad, la naturalidad y la fluidez son los tres rasgos imprescindibles para una actuación convincente, tanto como la verdad escénica, la lógica (que en danza mejor llamaríamos congruencia) y la organicidad.*

Para lograr esto se requiere de una técnica mental (creación de mundos internos como estímulos mentales) que interviene como detonador de la fluidez, la naturalidad, la espontaneidad, la organicidad en el comportamiento escénico. Hacer, sentir, pensar... dirá la maestra Lin Durán, es el eje de toda educación en general, y artística en particular.

También lo dijo Eugenio Barba: un cuerpo dilatado, teatralizado, requiere de una mente dilatada, teatralizada también.

Los maestros hablan

Eugenio Barba
Luis de Tavira
Héctor Mendoza
Torgeir Wethal
Luis Rivero
Natsu Nakajima
Lutz Foster
Guillermina Bravo
Lin Duran

Lo que dijo Eugenio Barba

Director y maestro del Odin Teatret.

Fundador de la Escuela Internacional

de Antropología Teatral. Texto revisado y aprobado por el autor.

El rey espectador

Una cosa es pensar el teatro conceptualmente y otra pensar en el espacio dinámicamente. Dirigir significa poner en el espacio, poner en la visión de..., poner en el tiempo. Tarkovski diría: esculpir en el tiempo.

Stanislavski trabajaba con acciones físicas porque decía que con ellas se podían elaborar ritmo, velocidad, intensidad y recreación de variaciones. Se trabajaba con un elemento mínimo del comportamiento humano: la acción.

Se trata de crear una continuidad/discontinua como las llamas del fuego, las ramas de los árboles o las olas del mar que van y regresan, nunca de la misma manera.



Así es la vida, una repetición con variación. Aunque la forma es fija, como las palabras, lo que cambia es la precisión interior, la motivación, el estímulo. La precisión interior del estímulo varía cada noche de función y el bailarín/actor está preparado para reaccionar a cada momento, permitiendo la vitalidad de la forma.

Lo fundamental es seducir al espectador. Seducir significa en latín “conducir hacia afuera”, ser capaz de retener la atención del espectador para llevarlo hacia donde el director escénico o coreógrafo quiera.

Hay un ejercicio de improvisación cuyas reglas del juego son las siguientes: existe un rey espectador y cada persona que pasa frente a él debe entretenerlo. Si el rey se aburre, con un aplauso le llama la atención al intérprete. Con dos aplausos lo mata al instante. El nerviosismo aumenta y el rey insiste en la obligación de mantener la atención del espectador.

El rey explica: “Yo te mato porque invades mi espacio privado y tu presencia tan cercana me incomoda. Yo te mato porque repites, no haces variaciones. Comienzas bien, espero un desarrollo, pero te quedas ahí. Mueres porque el tiempo del rey es precioso y su paciencia se acaba. Te mato porque llamo tu atención para exigir variación pero lo que haces sólo es cambiar de dinamismo y no de discurso. Mueres por falta de coherencia”.

Para estar ante el rey es fundamental el manejo de la energía conocida como pre-expresividad. Esto significa cómo te presentas y cómo hablas para impactar los sentidos del espectador. Al trabajar con los sentidos físicos externos se busca despertar las energías en el espectador mediante estímulos que atrapen su atención. Sólo así es posible que se conecte con el bailarín/actor en ese primer nivel de las acciones. Éstas permiten el acceso a una lectura más profunda: la de los significados.

El viaje de la improvisación

El gozo de la creación es contagioso. Una secuencia de acciones puede ser segmentada con la idea de que cada cambio sea la explosión que inicia otra pequeña

acción. Son como las palabras de un poema. Cada una tiene un fin: termina y vuelve a comenzar para darle un impulso nuevo a cada palabra. Así deben ser las acciones. La palabra es una acción vocal.

Con esta manera de improvisar, el texto se integra hasta el final. Ya existe una forma que lo contenga y le dé un sentido, es decir, el de la secuencia de acciones, y no necesariamente el sentido lógico-semántico. Trabajar con un texto tiene sus ventajas y sus desventajas. El texto ya es en sí mismo una ilustración, pero es necesario como resistencia en el proceso creativo y básico para que la obra llegue al espectador. Trabajar sin un texto crea el problema de cómo encontrar la resistencia, la oposición. Así, el texto y la acción son como dos sistemas nerviosos que colaboran pero que corren por separado. Ninguno de los dos debe ilustrar al otro.

El papel del director y coreógrafo es hacer que el bailarín/actor adquiera la calidad de la presencia que se requiere para el espectáculo. Le recuerda aquellos momentos de su improvisación donde estaba esa calidad vital, en caso de perderse. Incluso el bailarín/actor ayuda al director a improvisar y crear nuevas propuestas. Esto es lo que resulta más fascinante para el director. Porque el verdadero secreto y placer del oficio es el viaje que se recorre a partir de la improvisación. En realidad son tres elementos los que contribuyen: el director, el bailarín/actor y el azar que susurra al oído.

El acto de asociar es un aspecto fundamental de la creación. Significa trabajar con imágenes, o asignar referencias personales a las acciones de los actores. En la posición de unas manos puede verse el tamaño de un pez. En el estiramiento de un cuerpo puede reconocerse a un San Sebastián. Si el bailarín/actor carece de la precisión necesaria en sus acciones se descompone la asociación.

La improvisación que inicia un nuevo montaje es la fundamental. Cuando nos perdemos en múltiples alternativas, ésta es la que recuerda el origen. Su forma

conserva la frescura del inicio y que con la repetición se pierde, por lo que es necesario volverla a recuperar. Además, cada acción de una improvisación es el extremo de un abanico que va en dos direcciones opuestas. Las propuestas del director y del bailarín/actor también funcionan como oposiciones. El director hace que el espectador vislumbre un significado. No necesariamente debe haber una lectura literal.

Cuando se trabaja con la pre-expresividad es fácil prever cuál va a ser el abanico de sensaciones que recibirá el espectador. Esto requiere de la mayor precisión por parte del bailarín/actor. Las calidades de la energía y las imágenes deben tener la mayor claridad a fin de que el teatro y la danza se conviertan en un hecho vivencial.

El director es el espectador que construye lo que sueña ver en escena. Lo que sueña es lo que no ha visto, o lo que ha visto pero que ahora ve con nueva luz. Los científicos dicen que no se descubre nada nuevo bajo el sol, sino nuevas relaciones de lo mismo. En las historias del teatro los elementos siempre son los mismos, pero los grandes reformadores han inventado nuevas relaciones para trabajar lo mismo.

Director, actores y bailarines son como los alpinistas que quieren llegar a la cumbre de sus posibilidades. Hay una cuerda que los une a todos. Si uno se cansa, los otros lo empujan. Pero si uno está inerte, todos se vienen abajo.

Hacer la acción, negándola

La acción es la unidad más pequeña con la que trabaja el cuerpo del bailarín/actor. Incluso hay acción en la inmovilidad. En la tradición oriental se utiliza el movimiento para llegar a la cumbre de la intensidad que es la inmovilidad misma. Por el contrario, en Occidente la cumbre se manifiesta en el movimiento. Podemos preguntar, por tanto, cuál es la diferencia entre acción, gesto y movimiento. De los tres, la acción es lo esencial.

Una definición pragmática de “acción” es lo que me cambia y a la vez transforma la percepción del espectador. Lo que cambia es el tono muscular de todo mi cuerpo. Esto involucra a la espina dorsal, de donde nace el impulso para la acción. Hay cambio de equilibrio y presión de los pies hacia el piso. Si muevo una mano haciendo un movimiento del codo, esto no cambia el tono de mi cuerpo en su totalidad. Es un gesto. Es la articulación la que hace todo el trabajo. Pero si hago lo mismo sólo intentando empujar a una persona que me opone su resistencia, entonces interviene la espina dorsal y hay un cambio de tono. Hay una acción.

Una acción, por tanto, transforma el tronco y repercute, como posibilidad de interpretación por parte del espectador, en los brazos, cuello y rostro del bailarín/actor.

En la fluidez de la acción debe haber continua alternancia, variación en el ritmo. Ésta no puede ser uniforme y monótona. En lugar de despertar la (a) tensión del espectador, lo adormece. Por ello se debe proteger el perfil del tono de cada acción.

El secreto de un ritmo vital, como las olas del mar, las hojas mecidas por el viento o las llamas del fuego, está en las pausas. No son detenciones estáticas, sino transiciones, mutaciones, eslabones entre acción y acción. Una termina y se detiene por décimas de segundo —contraimpulso— al mismo tiempo que se convierte en el impulso de la próxima acción. La manera de salirse del esquema fijo, del estereotipo que nos amenaza, es creando silencios dinámicos en el discurso: música que calla, energía en el tiempo.

Es vital saber hasta dónde se puede suspender el tiempo de la pausa-transición para que la acción no fallezca. En síntesis, ésta permite al bailarín/actor la concatenación, modelando cada acción para dirigir (modelar), a la vez, la percepción del espectador. Jugar con la dinámica del ritmo permite simultáneamente romper con los hábitos adquiridos en el aprendizaje.

Manifestamos nuestra presencia en el tiempo y en el espacio a través de dibujos dinámicos inducidos por la práctica rutinaria desde la primera niñez biológica y profesional.

La totalidad del ser humano es la complementariedad de lo visible e invisible. Lo invisible es el proceso mental. Lo visible es su manifestación fisiológica. Cada vez que pienso algo, aun sin darme cuenta, repercute en mi tono muscular. Esto lo menciono porque normalmente un bailarín o actor sabe lo que va a hacer en la sucesión de una acción tras otra. Mientras la realiza, ya piensa en la próxima. La anticipa mentalmente y esto implica, en forma automática, un proceso físico paralelo que se graba en su dinamismo y que el sentido sinestésico del espectador (lo que nos permite leer las intenciones de los demás) detecta.

Entendemos ahora por qué, a menudo, nuestra experiencia frente a un espectáculo no estimula nuestra atención. Resulta obvia. La forma de romper con esto es hacer la acción, negándola. De ahí que una manera de crear tensión es ir en contra de la tarea misma. Ejemplo: un ciego que es vidente. Ve y no ve. En el teatro todo es doble: un pañuelo puede ser también un niño, una piedra, una mariposa. Otro ejemplo es hacer la acción y en lugar de continuarla en la dirección prevista, se le cambia de rumbo. Puede iniciarse a partir de su dirección opuesta. Pueden dilatarse las pausas-transiciones. Hacer la acción, negándola, significa inventar infinitas variaciones en el curso de su desarrollo. Esto nos obliga a estar al cien por ciento en la acción, al mismo tiempo que la próxima surge como una sorpresa para el bailarín/actor y para el espectador.

De lo ilustrativo a lo sugerente

No es el tema lo que garantiza una escena de gran vitalidad en el sentido artístico, sino su estructura, es decir, las organizaciones de los distintos niveles que participan en la totalidad de la obra. *Ana Karenina* es una historia banal de una burguesa que traiciona a su marido y se mata cuando su amante la deja. Pero Tolstoi, con su capacidad para componer y asociar los múltiples elementos formales, ha

transformado ese tema de telenovela en un testimonio humano que nos compromete.

La danza es un oficio que mezcla fragmentos “suggerentes” entremezclados con elementos estereotipados. Los sugestivos representan acciones elaboradas, cada una con su perfil, con su vibración que agudiza la percepción del espectador y lo induce a un proceso de interpretación que es creación, reflexión personal. Los estereotipos, por el contrario, se presentan como ilustraciones obvias. Dan la sensación de expresiones generales, no detalladas, sin matices y que se rigidizan en esquemas técnicos aprendidos.

El bailarín/actor debe evitar, ante todo, temas abstractos, generales, de contenido diluido, que gratifican sólo las sensaciones generales, sin acciones precisas. Por ejemplo, si un tema a tratar es “la dominación” debemos entender que no existe la dominación en general. Existe un niño de once años, gordito y rubio como un querubín que tiene un pájaro en su mano, con un hilo atado a su patita. Lo hace volar, al mismo tiempo que lo retiene con un impulso preciso. Ríe contento, bailando todo el tiempo, con todo el cuerpo. Acerca su mejilla para sentir el plumaje tibio y mórbido del ave, porque lo quiere, y sus palmas húmedas sofocan al pajarito. Ésto es un ejemplo de dominación que, a pesar de sí, dicta acciones extremadamente concisas e inyecta en nuestro comportamiento impulsos nítidos y simultáneamente complejos, acciones que después se pueden elaborar, extender en el espacio, absorber en el tiempo, hacerle perder su silueta realista, ilustrativa, para inyectar otro punto de vista (otra historia, otra asociación personal) que nos ayuda a construir oposiciones, al mismo tiempo que se conserva la imagen original con toda su precisión.

En este proceso de elaboración, si no hay lealtad hacia la propia acción, hacia lo que la hace “estar en vida”, que es su motivación, ésta (la acción) se convierte en un juguete en la mano del coreógrafo manipulador. El bailarín, entonces, es un mercenario que sólo ejecuta, y no un guerrero que hace su acción, negándola.

En síntesis, entre más trabaja el bailarín/actor lejos de la influencia de los estereotipos técnicos y elabora detalles precisos, más estimula la percepción del que mira, despertando procesos de interpretación que salen de la experiencia y biografía del espectador.

Sabemos que el primer nivel que se maneja dentro de la totalidad de una obra es el de la acción aislada, el de las energías utilizadas para la presencia de esa acción. El segundo nivel es el de la acción en relación, a manera de diálogo. Pero una acción que puede tener vida dentro del primer nivel puede, quizá, perderla al entrar en relación en el segundo nivel. O por el contrario, lo que antes estaba latente, puede adquirir mayor presencia en esa transición.

El tercer nivel, el de la totalidad o estructura que revela patrones, matices, colores, dibujos es la mina de la cual el espectador va a extraer los significados. Es el nivel donde hay una elaboración precisa por parte del bailarín/actor para provocar imágenes y asociaciones en el espectador.

Estos niveles de organización se encuentran en cualquier fenómeno de creación que esté pleno de vitalidad, desde un cuerpo humano hasta una obra de arte.

Tejer acciones en el espacio, en el tiempo, conduce al tejido/texto (lógico/sensorial) que son el teatro y la danza. Las acciones que se tejen son las palabras, sea en su aspecto lógico como en su aspecto sonoro: se tejen las acciones físicas, las relaciones, los cambios de luz, los fragmentos musicales, las soluciones proxémicas, cada utilización de los trajes, acercamiento o alejamiento del espectador.

Asumir dos o más perspectivas del tema dentro de este tejido permite saltar de una a otra perspectiva, creando desplazamientos de visión, cambio de tensiones en una corriente alternada que transforma el flujo lineal del “narrar”, del representar, como un río que avanza, que da una vuelta y retrocede, que se expande como un lago para caer, con decisión, en forma de catarata.

Paredes de concreto

No quiero ver danza. No quiero ver teatro. Quiero ver la experiencia humana, lo que está vivo y despierta ecos y silencios. Veo a muchos bailarines, y, a pesar de su técnica preciosa, parecen paredes de concreto. Deberían ser espejos mágicos en los que como Alicia, podemos penetrar, encontrando el mundo de sus experiencias y las mías. Los admiro. Veo en su virtuosismo años de disciplina, de trabajo y de búsqueda. Pero no logro entender sus melodías internas porque no veo los matices que están en las experiencias vitales.

Cuando uno crea una acción, una secuencia, hay que protegerla como se protege a un recién nacido al que se le puede hacer daño bajo la más mínima presión o violencia. Los detalles, los matices, las pequeñas tensiones y las pausas son la identidad del lenguaje no verbal.

Cuando una experiencia nos atrapa por las entrañas no solemos preguntarnos nada: es olvido de lo que vemos en el espacio escénico y memoria total de algún contenido de nuestro espacio mental, psíquico, sensorial. No nos preguntamos si es teatro o danza.

El proceso artístico es uno de selección, y, a pesar de que los espectadores pueden o no entender la lógica de las acciones, éstas deben tener una raíz en su espacio mental. Esto “humaniza”, “personaliza” la técnica. Son los matices y las pequeñas tensiones de la acción lo que muestra el temperamento, la biografía, las nostalgias, los anhelos y deseos del personaje. Tenemos que aprender a ver y no dejarnos deslumbrar por lo que está en la superficie (la forma), sino vislumbrar las fuerzas escondidas. Esto puede hacerse desde un principio como percepción inmediata.

Durante años los bailarines han amaestrado su cuerpo con la danza y yo sólo veo movimientos, tal vez interesantes en un principio, pero que se vuelven *mono-tonos* porque varían dentro de la misma órbita de energía. No veo motivaciones, violencia, ternura, decisión. No los veo. Sólo veo movimientos aprendidos sin contraste dinámico.

El secreto del trabajo del bailarín/actor no está en actuar, sino en reaccionar. Cuando trabajamos con estímulos externos, éstos nos obligan a adaptarnos, reaccionando y respetando su presencia. Nos ayudan a destruir posiciones preestablecidas, “mecánicas”. Al establecer nuevas relaciones y dificultades— tensiones, conflictos— nos transformamos.

Cuando trabajamos con la voz, igualmente podemos utilizar este principio: acciones vocales que en realidad son reacciones a partir de un estímulo. Compositores modernos utilizan partituras escritas con manchas, estrellas, líneas cruzadas y dibujos “abstractos”. Esto le permite al intérprete no leer o cantar mecánicamente, sino reaccionar con la voz hacia esta nueva escritura. Una cantante me explicó que su único ejercicio es “cantar el espacio”. La voz viaja hasta el muro y regresa, se aplasta en el suelo, sube al techo, marcha como un equilibrista sobre los alambres de la electricidad, descansa sobre el filo de la ventana, se lanza hacia afuera sin dejar que el sonido muera.

Esto puede lograrse si la acción es total, es decir, que las acciones vocales sean al mismo tiempo acciones físicas, ejecutadas como estímulos, como acciones absorbidas en el tronco del cuerpo. La voz prolonga estas acciones, las extiende en el espacio.

Un texto escrito se vuelve un tejido de sonidos cuando se le pronuncia o se le canta. Este tejido es un flujo continuo de energía sonora que no respeta puntos ni comas de la escritura porque éstos no existen cuando hablamos. Al hablar sólo hacemos pausas-transiciones, es decir, inspiraciones. Es importante que la convención del texto escrito no sofoque el proceso orgánico del hablar. Es esencial proteger ese flujo, este tejido de sonidos que tiene que salir sin la intención de expresar algo. No hay reflexión. Son sólo acciones vocales.

El peligro es simular las acciones físicas que acompañan a las acciones vocales, es decir, gestualizar con redundancia, distorsionar los músculos de la cara y de la boca, moverse continuamente sin respetar la dinámica precisa del estímulo de

una acción. La voz sale del estómago/boca, de la nuca/boca, de toda nuestra piel. Todo nuestro cuerpo es voz.

Encarnaciones sorprendentes

La introducción de un accesorio al espectáculo escénico significa la presencia activa de un “compañero” (alguien, algo) que nos ayuda a reaccionar. Tengo que descubrir las “vidas” escondidas del objeto, sus múltiples utilizaciones, no sólo funcionales a partir del objeto mismo, sino como sugerencias, invenciones, “encarnaciones” sorprendentes. ¿Cuál es su columna vertebral? ¿Cómo trabaja? ¿Puede marchar, bailar, volar, deslizarse? ¿Es veloz? ¿Es pesado? ¿Cómo lo puedo manipular siguiendo la lógica de las asociaciones que me provoca? El objeto tiene “voz”. ¿Cómo hacer surgir sus potencialidades sonoras, cómo estructurarlas en melodías, en acentos que subrayan las acciones físicas del bailarín/actor?

Si trabajo con una bufanda, ¿a qué universo pertenece? ¿Es cielo, mar o tierra? ¿O pertenece a todos esos universos juntos? De ser así, se puede, por tanto, convertir en lluvia, ave y serpiente, haciéndola encarnar en una forma específica, y de pronto, en otra, gracias a un dinamismo y un ritmo particular.

Establecer una “relación” con el objeto significa (al igual que con una persona) seguir el principio del diálogo. El objeto actúa y la persona reacciona. Para “actuar”, el objeto debe tener vida propia. Si se retiene, si se controla todo el tiempo, si éste hace sólo lo que se le impone y lo trato como a un ser inanimado, como un esclavo que debe ceder a mi voluntad, la relación es muy poco fértil. No permite momentos de adaptaciones repentinas, de interferencias improvisadas, de pausas/transiciones que obligan a estar en estado de alerta para reaccionar dentro de ese diálogo establecido con el objeto.

Un principio esencial que determina la “vida” del objeto es permitirle abandonar nuestra órbita de control para que manifieste todos sus temperamentos y posibilidades. A ellos tenemos que adaptarnos.

La bufanda es nube/lluvia. Tengo que echarla al aire con precisión de tal manera que pueda adquirir vida autónoma, ligera, que flote dulcemente cuando cae como si fuese innumerables gotas que yo recojo de manera particular.

Esto me predispone a intervenir/reaccionar; aplico una acción decidida según la lógica. Por ejemplo: puedo recoger una bufanda/lluvia por los bordes para transmitirle, al instante, una serie de sacudidas que la trans-forman de nuevo en nube que flota en el aire. Sólo si ayudamos al objeto a encontrar su vida, su respiración, su fantasía dinámica y sonora, podemos reaccionar, abandonar el círculo mecánico de movimientos casuales. Por el contrario, debemos alcanzar la fuerza justa, adecuada, y la decisión de actuar con reacciones precisas.

En la relación con el objeto es esencial encontrar diferentes puntos de partida y puertos de anclaje para cada acción. Así, “domesticamos” al objeto que conserva su naturaleza salvaje siempre dispuesta a atacarnos. Para aprender a sorprender es necesario aprender a sorprendernos a nosotros mismos. Principio y fin de la acción deben estar claramente definidos. Hay que concentrar y modelar nuestra energía para intervenir con acciones/reacciones exactas que puedan amaestrar el salvajismo y rebeldía del objeto. Queremos que éste revele sus múltiples vidas. Sólo el impulso de una energía finamente modelada y dirigida domestica el accesorio.

La masacre

Al bailarín lo caracteriza el aprendizaje técnico que le enseña a retener su energía, a sostenerla hasta la acción final. Esto le proporciona vitalidad y presencia, aun en la inmovilidad. Utiliza esta sabiduría, esta inteligencia corporal en situaciones que ya conoce, pero cuando tiene que inventar a partir de un estímulo exterior o una fantasía interior, descuida esa capacidad. Es como si hubiera aprendido la técnica sin asimilar sus principios. Es como si fuera a la escuela y aprendiera a sumar dos más dos con naranjas, pero cuando se le pide sumar tres más ocho con aves que se desplazan se confunde.

Cuando el bailarín trabaja con accesorios, con objetos que manipula para transformar en mil posibilidades visuales, he visto caos, falta de disciplina, de equilibrio, de precisión, falta de utilización del espacio. Veo redundancia, movimientos inútiles, casuales y ausencia de alternativas para descubrir distintas trayectorias. No hay claridad ni en el principio ni en el fin de la acción; las pausas-transiciones no respiran. Observo que “masacra” al objeto, en vez de reaccionar frente a él. Se puede reaccionar sólo si el objeto nos sorprende. La astucia artesanal consiste en inventar una autonomía insólita y activa (de acciones inusuales) del objeto. Esta autonomía activa nos obliga a reaccionar, a transformar la técnica en un proceso orgánico de variaciones, contrastes, matices. Es lo que nos aleja de los estereotipos.

A veces insisto en la precisión exterior de la acción al mismo tiempo que afirmo que la motivación determina la vida interna de la misma. Esta polaridad es la totalidad de cada proceso vital. El trabajo teatral y dancístico requiere de una precisión exterior, pero tiene raíces profundas en la motivación, (mente), que se extienden hacia el exterior.

El trabajo puede arrancar de un detalle técnico exterior que hace brotar raíces hacia el interior, es decir, su motivación mental invisible. Asimismo, la secuencia puede tener su origen en lo mental (imágenes, asociaciones, pensamientos), que se vuelve acción visible. Lo importante es que se llegue a la totalidad, a pesar del origen de la secuencia visible o invisible, conviviendo en una simbiosis que se alimenta recíprocamente con sus oposiciones.

Actuar o bailar significa establecer relaciones. Primero, la relación se da entre lo visible y lo invisible, es decir, cuerpo y mente. Segundo, esta relación existe entre el bailarín/actor y el espacio, el tiempo, los objetos, la música, el texto, los silencios, las luces, los trajes, los compañeros de escena, los hechos particulares del personaje y la historia en su totalidad. Tercero, la relación se establece entre el bailarín/actor y el espectador para transformar esa relación en un hecho cultural/artístico que se llama “teatro” o “danza”.

Consejos artesanales

Robert Louis Stevenson decía que el escritor tiene que componer sus frases como nudos que ocultan el sentido, al mismo tiempo que conducen al lector hacia lo previsible. Lo previsible no es una condición mental pasiva, inerte, vacía, sino es atención (at-tensión) para seguir los itinerarios y senderos que el escritor traza con sus frases. Lo previsible es laberínticamente sinuoso en sus oposiciones. Es el dinamismo que moviliza al lector o espectador. Es experiencia pura.

Paul Klee, en sus diarios, describe la estrategia refinada, el aspecto calculado de sus pinturas: dirigir la visión del espectador a través de líneas y colores, rupturas y (de) formaciones para crear en la estructura pictórica el sendero invisible que guía los saltos de enfoque visual del espectador.

El objetivo del coreógrafo es similar al del pintor y el director de teatro: éste no dirige al actor sino la (at) tensión del espectador. Poner en escena significa dirigir la percepción del espectador mediante las acciones del bailarín/actor.

Los consejos artesanales de Stevenson valen para toda disciplina artística: las dos o más perspectivas alrededor de las cuales se desarrolla un tema y sus contrastes crean “saltos” de visión. Es como los cambios que sufre un objeto en manos del bailarín/actor cuando éste lo convierte en algo distinto de lo que el espectador esperaba ver.

La gran diferencia entre actores y bailarines es que los primeros trabajan con una lógica narrativa, con detalles y estímulos precisos, pero sus reacciones pertenecen al ámbito de lo cotidiano, a menudo sin la energía de la técnica extracotidiana. Los bailarines trabajan con temas, con “emociones” y sensaciones vagas, abstractas, pero cuentan con esquemas codificados, con una técnica extracotidiana enérgica. En el actor, solamente una “alta” temperatura personal puede romper el estereotipo de lo cotidiano. En el bailarín, la codificación aprendida, los

estereotipos técnicos no bastan para dar vida personal a las coreografías “temáticas” o “puras”. Sólo siguiendo una lógica narrativa puede el bailarín perfilar (personalizar) cada acción. Pero hay el riesgo de “hacer teatro”, de ilustrar situaciones, de perder la fuerza de su técnica extracotidiana.

La lucha del bailarín y del actor es similar en el sentido de que el primero batalla contra los estereotipos técnicos y el segundo contra los estereotipos de la cotidianidad (que llama espontaneidad).

Un esquema técnico, un movimiento que se conoce a la perfección, hasta repetirlo mecánicamente como estereotipo, no es negativo en sí mismo. Es como la palabra de un idioma que se conoce bien y que se pronuncia sin pensar. Solamente la manera cómo utilizamos estas palabras, la concatenación de unas con otras, su contexto, su montaje, decide la ruptura de la costra del estereotipo; determina su transformación en verbo, acto y reacción personal.

La niña que nunca creció

La experiencia me ha enseñado a rechazar la división entre teatro y danza. Mi trabajo personal me confirma que la verdadera división sólo existe entre la técnica cotidiana y la extracotidiana. Existe una división en la forma como utilizamos nuestra presencia en la vida y en una situación espectacular.

Todas las formas tradicionalmente orientales son teatro-danza. Han resuelto el problema de la técnica extracotidiana mediante la codificación de un lenguaje.

La danza occidental también ha creado el primer nivel de organización del espectáculo: el de las acciones que halagan y hechizan los sentidos del espectador. Pero el teatro-danza oriental ha ido más allá de ese nivel de “hechicería” porque ha construido una dramaturgia, una manera propia de tejer el tiempo, espacio, escenografía, luces, trajes, acciones físicas y vocales, objetos, colores, música,

canciones, monólogos, diálogos, coros, hasta introducir al espectador en un macrocosmos que no es sólo energía modelada en acciones, sino también reflexión de la existencia a través de historias concretas.

La diferencia entre el teatro-danza oriental y la danza occidental es que la última tiene aún que inventar una sabiduría dramática que permita desarrollar unidades, secuencias, en fin, la totalidad que caracteriza a un organismo vivo. El tejido lógico-sensorial de la danza a menudo se limita al virtuosismo, invenciones de formas, variaciones de tonalidad muscular que son reflejos condicionados que aprisionan al bailarín. Hay cambios, pero dinámicos, no son aquéllos que van de una perspectiva temática a otra, de una tesis a una antítesis. No hay múltiples niveles; hay uno solo, único, en el cual el bailarín se presenta, más no representa.

Esta pureza de la danza es inmaculadamente bella. Pero hace pensar en una niña que decide serlo toda la vida, que se niega a crecer.

Algunos bailarines, a partir de esta experiencia de introducir una dramaturgia en su danza, se han instalado en una suerte de parálisis, desorientación. Es un buen síntoma. Ninguno de nosotros quiere sufrir, sentirse inseguro, estar en estado de crisis. Pero una reorientación es posible como resultado de una desorientación. Una crisis en nuestra vida es como una pausa-transición, cuando la experiencia pasada salta a una nueva órbita que le permite revitalizar su energía. Estar desorientado significa que las soluciones que antes teníamos ya no satisfacen. Es el nacimiento de algo nuevo que se tarda, mínimo, nueve meses en gestarse, con todas las náuseas, vómitos, con la sensación de que el cuerpo se deforma y por tanto hay la perspectiva del dolor de parto. En ese periodo de desorientación toda nuestra experiencia anterior trabaja para encontrar una nueva manera de manifestarse, abandonando el cascarón seguro de los hábitos que ya nos pesan y nos estorban.

Lo que está claro es que el bailarín no debe renegar de la danza cuando intenta acercarse al teatro. No tiene que hacer teatro. Hay ya tanta miseria y confusión en el mundo del teatro que no la deben aumentar.

Tampoco creo que la solución sea colaborar con directores o actores, quienes manejan conceptos, textos, lógicas narrativas lineales que sofocarían la calidad del aprendizaje de la danza. A partir de la danza, hay que inventar otro tipo de dramaturgia para entrelazar las acciones en una secuencia, conservar el nervio energético de la misma, pero humanizando, personalizando la técnica.

El bailarín/actor lleno de vitalidad emite sensualidad. Seduce al espectador, lo conduce al lugar exacto de la experiencia y de la reflexión. Esta sensualidad atrae, cautiva, enamora al espectador; lo hace reaccionar emotivamente, lo hace transformar sus reacciones en pensamientos. En los bailarines veo cuerpos que se mueven con mucha energía, pero no me enamoro de esos cuerpos, no me seducen hasta la reflexión. Han pulido los músculos pero han sofocado la vida.

Sólo puedo decir que en todo momento hay que personalizar la acción. En el teatro, el actor utiliza a su personaje para revelarse o esconderse. En los bailarines sólo veo energía que bloquea nuestra visión total. Es el anonimato de la técnica. También veo una interpretación muy literal, pleonástica, de lo que pueden transmitir.

Cuando veo a alguien en escena me pregunto si los matices de sus reacciones son el equivalente de la libertad que esa persona vive cuando está con quien ama, con el que le inspira confianza y seguridad. Es el momento en el que la complementariedad que somos se manifiesta, cuando nuestras energías suaves y fuertes, que ya no son femeninas ni masculinas, sino el vigor o la ternura que traemos dentro, se encarnan en acciones, se vuelven historia, destino individual.

Lo que dijo Luis de Tavira

Director de teatro, dramaturgo y maestro.

Texto revisado y aprobado por el autor.

Un torrente de voluntad

La voluntad es un impulso del cuerpo. Está en nuestro código genético. Viene de la naturaleza y está ligada al deseo. Todo bailarín/actor es, o debería ser, un torrente de voluntad cuando asume a un personaje.

El bailarín/actor se compromete con la voluntad del personaje. El personaje es alguien que desea. Es un impulso. Si el personaje carece de voluntad, carece de vida.

El bailarín/actor abniega su propia voluntad para tejer la voluntad del personaje.

A mayor voluntad, mayor vitalidad. Hay una voluntad frente al mundo. Ese mundo está en la mente del bailarín/actor. Es un estímulo ficticio. Lo inventa, lo construye, lo organiza y lo desea. “Lo que yo deseo no está en mí. Lo busco en el poder, en el amor”, diría el personaje.

El personaje existe en tanto deseo y agitación; por eso resulta interesante.

El bailarín/actor es quien inventa el estímulo. “Y el estímulo existe en tanto que se mete conmigo. Lo pongo afuera, en el espacio simbólico y le doy un significado. Le doy poder; me transforma, me confronta, me jala o me rechaza”, diría el bailarín/actor. Lo que será estímulo, antes es una cosa. El bailarín/actor la imagina, la pone afuera y ahí la encuentra el personaje que, al afectarle, la adentra.

El personaje es lo que hace y deja de hacer. Sabe por qué y para qué. Respetar la voluntad del personaje y su forma de ver las cosas es la tarea del bailarín/actor. La mejor creación de personaje está muy lejos de la subjetividad del bailarín/actor. Éste se vacía de sí para objetivar el personaje. Estudia sus circunstancias.

Sus antecedentes. El bailarín/actor desaparece detrás del personaje. La “verdad” es la del personaje, no la del bailarín/actor.

Para esto se requiere de disponibilidad.

La dramaturgia del bailarín/actor es tejer la estructura de la voluntad del personaje, sus deseos, sus objetivos. Construye los significados de su vida. En la estructura se fijan segmentos articulados para crear un ritmo y una progresión. Todo lo que sucede tiene justificación porque forma parte de una causalidad.

La realidad está hecha de tiempo, espacio y causalidad objetivos. El mundo, por el contrario, es la morada donde el “yo” habita. El mundo es subjetivo. “Yo lo invento.” Esto es la dramaturgia del bailarín/actor. La ficción es un mundo... metafísico. Ficción es metafísica en acción.

El bailarín/actor “abre” el espacio y crea el mundo subjetivo del personaje. “Abre” la realidad para que quepa el mundo. Lo organiza en estímulos articulados de manera causal. El personaje reacciona ante los estímulos. Cuando el ejecutante se mecaniza, hay que preguntar: ¿qué pasa con el aspecto vital de la estimulación en la dramaturgia? ¿Es el estímulo efectivo?

La tarea del bailarín/actor es propiciar la peripecia mental y dinámica del personaje. Articula los estímulos, no las reacciones. Éstas nacen libre y naturalmente y pueden ser distintas cada noche. Cuando se plantea muy bien la relación entre estímulo y estímulo se potencia la energía creadora del bailarín/actor. ¿Qué pasa con la forma fija de la danza dentro de este contexto? Se renueva en cada función.

La esencia de la actuación está en la estimulación, no en la reacción como acción fija. Hay montajes en los que se sacrifica lo dramático por la vitalidad. También sucede lo contrario. Se sacrifica la vitalidad en aras de la literatura o de la forma.

¿Cómo se puede rescatar ese teatro de metáforas poéticas, donde cabría perfectamente la danza, sin perder la estructuración dramática?

La progresión lógica pertenece al teatro realista. No se puede entender el teatro no realista sin antes pasar por el realismo. Un bailarín/actor formado en este marco adapta su formación realista al teatro no realista.

Finalmente, lo que importa no es la estructura poética, sino la estimulación estructurada por el bailarín/actor a partir de la imagen poética.

El sentido de la pedagogía

El actor de hoy tiene epilepsia sintagmática, es decir, incapacidad para una articulación prolongada. Esto lo hace fragmentar la articulación y significación del desarrollo de un personaje.

El actor debe tener agilidad mental, emocional, auditiva y verbal. Hablar de agilidad tiene sentido porque hoy día hay atrofia. La atrofia está en la concentración, imaginación y audición. Hoy día se privilegia lo visual. Nuestra cultura está centrada en la vista. Vivimos en la era de la orgía visual, en la realidad virtual. Esto provoca pérdida de significado. La palabra no es verificada por la experiencia o la observación. Vivimos en la era de la especulación. Debemos educar al actor específicamente en la articulación. Por eso tiene sentido formar pedagógicamente. Formarlo en el discernimiento constante entre los signos y las cosas, entre la realidad y la ficción, entre el estímulo real y el estímulo ficticio, entre la estimulación exitativa y la suscitativa.

El lenguaje denotativo se refiere a la precisión de la ciencia. El connotativo, a la poesía. La dramaturgia del actor es un lenguaje connotativo con base en un lenguaje denotativo. El actor va del texto al subtexto, creación de estímulos. El actor reinventa el texto a partir de su dramaturgia, creación de mundo, contexto “índice” del que proviene lo “decible” de lo escrito.

Todo lo anterior vale para el bailarín. El formalismo trabaja el puro signo. Pero el bailarín/actor maneja la forma y el significado. Su relación con la música requiere de otras consideraciones.

¿Qué significa un determinado sonido? La imaginación sonora no procede con la misma lógica que la imaginación visual. La posible semántica (elaboración de significado) de la sonoridad no está relacionada con una idea. Antes de convertirse en significado, la imagen sonora es una realidad en sí misma. Es vehículo del inconsciente, de la intuición. Es lenguaje de la subjetividad. La música no dice cosas tan vagas que no puedan decirse con palabras; más bien dice cosas tan precisas y exactas que no pueden decirse con palabras.

El referente de la música es ella misma. No representa a otro. Si en el teatro y en la danza se trabaja con la voluntad y los significados, la música no se deja atropellar con significados. Pasa por la mente, no por la razón.

La música no es ficción; es estímulo real. Es un catalizador de la ficción. La música excita, nos afecta y nos suscita reacciones y memorias infinitas. Tiene el poder de expresar la voz profunda de lo “indecible”.

Lo que afecta al personaje es el estímulo ficticio. Lo que afecta al bailarín es el estímulo real de la música. Ésta es la separación fundamental entre actores y bailarines. En la danza se trabaja con estímulos reales (música) fundamentalmente. Pero cuando la danza pretende entrar en el ámbito de la ficción el estímulo ficticio/dramático es más fuerte que el estímulo real de la música. Así, cuando al bailarín se le exige hacer dramaturgia, se le pide hacer ficción, aunque no haya anécdota. La dramaturgia no es anécdota. Es una estimulación ficticia estructurada. En ese caso, la música solamente es un catalizador. Es la misma diferencia que los compositores del siglo XIX se plantearon al oponer música absoluta a música programática. Sinfonía, a poema sinfónico.

Cuando el bailarín utiliza la música como estímulo, el resultado es “música visual”. Para que el bailarín sea actor, debe entrar en la dimensión poética (*poesis* es creación de mundo, es decir, “mi expresión personal significativa”). La dramaturgia es la capacidad de estructurar el estímulo, es decir, la poética, “mi mundo subjetivo”. Lo que las cosas son para mí; “cada cabeza es un mundo”, “hay otros mundos pero todos están en éste”.

La teatralidad o dramaticidad exige una vuelta a la persona. Es encarnar. A esto regresa el bailarín. Incluso el cantante. Es el regreso a lo subjetivo.

El destino del teatro y de la danza es la interlocución. Se trata de hablar o comportarse como lo hace el personaje y asimilarlo como se aprende la lengua con la madre. Es un proceso de adivinación, empatía y confianza. Y el punto de partida es el contexto. El contexto le da sentido a la verbalidad y gestualidad. El sin sentido no tiene contexto. Lo que no tiene sentido no se dice. El arte escénico crea sentido. Por eso es comunicación.

Carl Gustav Jung decía: no podemos vivir en el sinsentido. Antes de la verbalización y gestualidad, está la articulación de la causalidad, la operación mental, creación de sentido. Wittgenstein: “lo que no puede decirse de lo que pienso es mejor callarlo; lo que puede decirse de lo que pienso, puede decirse claramente”.

Tanto el actor como el bailarín se preocupan más por el “cómo hacer”, en vez de preguntarse acerca del por qué y para qué de esa acción. El bailarín/actor dramaturgo se enfrenta a los hechos a la manera de Sherlock Holmes, con toda malicia. La lógica del actor, como la de Holmes, es inductiva, va de los efectos a las causas.

El contexto aporta el sentido. El bailarín/actor crea el contexto: está compuesto por los patrones de conducta, las convicciones y el carácter del personaje.

Entonces sí podemos decir: “Habla, acciona, porque así das a luz lo que ya tienes”.

Las cuatro ventanas

En el arte escénico, todo “es”. Se debe abolir el “como si”. Lo que “es” está ahí. Hay que distinguir al actor del parodiante. El parodiante “actúa que actúa”. El actor es, actúa.

Hay cuatro ventanas para asomarse a la vida del personaje. La primera nos da acceso a lo que es evidente para todos: edad, sexo, nacionalidad. La segunda contiene lo íntimo, lo que nadie sabe, sólo el personaje. La tercera permite ver lo que éste proyecta como imagen ante los demás, sin saberlo. La cuarta enmarca las causas de por qué hace lo que hace, que incluso son oscuras para el mismo personaje. Ésta es la zona de la intuición. No se enseña. ¿Cómo te mueves dentro de un laberinto oscuro?

Estamos en el territorio de estudio del actor.

Así, el personaje transita de lo evidente (lo declarado) a lo íntimo (lo confesado), a la imagen (lo simulado y disimulado), a lo invisible (lo callado y lo ignorado).

Estamos en el contexto del personaje. Por ello, el bailarín/actor no dice ni hace nada que no haya construido antes. Se habrá asomado a las cuatro ventanas en la búsqueda de un sentido dentro del marco de la ficción. En el contexto encuentra su estimulación. Las cosas no le son indiferentes. Una vez definida la situación, reacciona naturalmente. Es la situación y el contexto lo que determinan el comportamiento del personaje.

¿Cómo logra esto el bailarín/actor? El comportamiento mental requiere de una paradoja: control y abandono. Se concentra, precisamente para poder abandonarse en el personaje. El bailarín/actor nunca pierde la conciencia de estar en el escenario, al mismo tiempo que es el personaje. Ahí está el misterio.

La conciencia de sí no niega ni impide la concentración del bailarín/actor. Sólo requiere de capacitación en el manejo de una simultaneidad de planos mentales. El control, una vez conseguido, produce inercia, automatismo. Es como aprender a manejar. Se maneja sin pensar en los movimientos. No perdemos la conciencia de estar en un coche aunque la mente se ocupa de otros asuntos. Permanece una alta tensión instintiva.

En el trance, por el contrario, se borran las fronteras entre ficción y realidad. No hay arte, hay mística. Tal vez en ese estado se toca la esencia (arquetipo universal) del ser, pero no la existencia del aquí y ahora del personaje.

Jerzy Grotowski se salió del teatro en tanto espectáculo y convención, y llegó al rito original, que llamó “teatro de las fuentes”. Desaparece aquí la frontera entre actor y espectador y entre el actor y el personaje. Esto es despersonificación, todo lo contrario de lo que se quiere lograr en el teatro de ficción.

El bailarín/actor de ficción hace dramaturgia. Estructura los estímulos una vez que ha concluido con la circunstanciación o estudio del contexto. Para esto, debe ser exégeta (hacer análisis) del material que se le proporciona y luego hermeneuta (hacer síntesis, interpretación). Sólo así es posible elaborar su propia partitura. Si el bailarín/actor no es dramaturgo, ¿qué personifica?

En todo momento debe propiciarse la soledad con los hechos de la ficción para que se desate la imaginación. Así se despierta la intuición creadora.

La ficción no es una historia, una acción o un tema. Es un mundo, una dimensión. Le sucede al personaje. El arte escénico es acción. La acción es el lenguaje. Lenguaje es persona. El arte escénico es situación. Es un presente. Es una peripecia. El personaje viene condicionado por una vivencia, no por su historia. Por eso el personaje es subjetividad. El arte escénico objetiva esa subjetividad.

El horizonte de la peripecia

¿Qué hace el autor de la obra creativa? Primero parte del horizonte de la realidad, donde están las cosas. Se ubica en el espacio, el tiempo y la causalidad. De la aprehensión de la realidad pasa a la percepción (selección y categorización) de esa aprehensión; construye la noción de las cosas para luego comunicarlas matizadas por un significado específico de acuerdo con la indentificación de un interlocutor. Crea el signo y lo articula morfológicamente. Ha creado una ficción.

La elección de las formas (signos) para ser articuladas eficazmente, creando un estilo, es la parte más evidente de la artesanía escénica. Le corresponde al coreógrafo. El bailarín/actor, como receptor de la obra/proyecto (aún no montada), parte del horizonte de la ficción, es decir, de los signos o formas que componen esa obra. Inicia un análisis del contexto, de las cosas, de las formas para ordenar los significados del autor. Finalmente crea su propia interpretación de ese contexto. Inicia el proceso de circunstanciación. Aquí empieza el trabajo dramaturgico.

Gracias a la circunstanciación, el bailarín/actor está rodeado de estímulos (imágenes de la realidad ficticia) provenientes de una situación determinada por el autor. El estímulo, ubicado en el espacio simbólico, está afuera. Lo mira. Existe porque lo piensa, y porque lo piensa existe, y lo percibe como imagen mental ubicada a cierta distancia. Se inicia el proceso de estimulación que atraviesa por varias etapas: excitación (del sistema nervioso), suscitación (articulación de la estimulación, relación y justificación de la realidad ficticia), afectación (se teje la voluntad del personaje, crecen el interés y el deseo) y entra en interlocución con otros personajes, descubre en ellos los obstáculos, nace el conflicto, entra en situación. Hay conflictos internos y conflictos externos, como catexias y contracatexias. El drama se desarrolla en lo precario del equilibrio que sostiene la escena y sobreviene la catástrofe: la peripecia, ya nada podrá ser igual.

Actuar es descubrir el significado del personaje a partir de estos procesos. Hasta aquí hay un control de las operaciones mentales por parte del bailarín/actor. La

puesta en escena es entrar en el horizonte de la peripecia, del cambio de acciones sucesivas gracias a la estructuración de los estímulos. Es un trabajo simultáneo entre autor y ejecutante. Pero son las reacciones, naturales y espontáneas, frente a la estimulación articulada, las que producen la puesta en escena.

Una actuación no estimulada produce clichés, es decir, acciones premeditadas en vez de naturales y espontáneas. De ahí que un coreógrafo y un director escénico deben organizar la estimulación, no la reacción. De la estimulación brota el lenguaje.

Comunicarse con el espectador es entrar en el territorio de la forma. En el bailarín/actor, el acceso al significado del personaje es abrir el acceso a la forma.

Transitar de la forma al contenido, sin antes apropiarse subjetivamente de la forma, es uno de los peores vicios del bailarín/actor. Es como confundir la danza folclórica de Amalia Hernández con la de los indígenas, a partir de las cuales se inspiró. Hay un atropello de la realidad. El resultado es la calca, la literalidad, la pantomima. Lo que se pretende que sea, finalmente no es.

El bailarín/actor resuelve su propia dramaturgia porque debe apropiarse de la forma y convertirla en lenguaje personalísimo. Cuando el director o coreógrafo le ahorra este trabajo al intérprete, todo se homogeneiza y se despersonaliza.

El bailarín/actor debe tener la conciencia de que para existir en escena tiene que encarnar a otro. Entra en un terreno desconocido. Se traslada al espacio del otro, y gracias a su curiosidad y asombro, su disponibilidad y generosidad, se acerca al Ser del personaje, tiene acceso a esa otra sustancia. De ahí que se hable de la transubstanciación del actor. La actuación es vista como una encarnación. Y como el personaje es persona, el bailarín/actor trabaja con la conciencia del personaje, que también es una lógica de acción que se manifiesta en lo que hace y en lo que deja de hacer, es decir, un inconsciente. ¿De quién? ¿Del actor? ¿Del personaje? ¿Del autor? ¿Del espectador? De otro. No todo es carne, no todo es palabra.

Tono es acento

La técnica del bailarín/actor dramaturgo es la capacidad para construir los procesos mentales. Se adquiere agilidad mental mediante el ejercicio progresivo y dinámico frente al estímulo, puesto en el espacio, ante el cual se reacciona natural y necesariamente. Esta técnica prepara al bailarín/actor para cualquier tipo de situación.

Una vez que ha elaborado el sentido y significado de las cosas y personas (¿qué significa este pañuelo para mi personaje?), el ejecutante construye la partitura de peripecias, es decir, los cambios de situación a partir de lo establecido en el texto dramático o guión coreográfico. Son secuencias que garantizan la causalidad en el tiempo y el espacio. Todo lenguaje, todo gesto, debe estar plenamente justificado. Luego viene el proceso de personificación según la secuencia y el tono de la obra.

La tonalidad construye una lógica. Es inevitable en todo tipo de obra. Ésta puede ser realista o no realista. El tono se da a través de las cosas y personas. Porque tono es acento. Una palabra o movimiento dicho o hecho con diferentes acentos significan cosas distintas. El tono revela lo “indecible”, la vida interna invisible. Tono es la relación entre la realidad dada y la realidad creada, las dos dimensiones de la mimesis.

El gesto es el resultado del tono, de la energía viva que antecede a toda expresión comunicable. El gesto es el tono que antecede a toda palabra. Es un fulgor de energía que alimenta la expresión sensible. Es energía pura. Es el impulso. El gesto es la voluntad misma. La inmensidad o estrechez del horizonte mental del bailarín/actor se ve en el gesto, y en sus cambios de tono muscular, ese pulsar que precede a la palabra y a la acción.

Las pausas son los silencios elocuentes donde el lenguaje (verbal y no verbal) brilla antes de ser expresado. El principio de la economía es no decir nada a no ser que el lenguaje sea más importante que el silencio. Y si no viene del silencio, es vacío. Pero finalmente el lenguaje no se deja callar y sale. Expresa el placer de la explosión de la energía. Cuando la palabra y el gesto coinciden, estamos en el rito. El rito es

creación de signos sensibles y eficaces que en sí mismos transparentan lo invisible. La capacidad de tejer lo indecible y lo invisible es la dramaturgia.

La actuación es el alma viva del lenguaje verbal y no verbal. El bailarín/actor aporta la sustancia del lenguaje. El lenguaje es la residencia del ser, del inconsciente. El estilo es la eficacia de “mi” ser residiendo en el lenguaje. A esto le llamamos identidad. Y toda identidad es imaginaria. El lenguaje es expresión sensible. Hace visible lo invisible.

En el caso del actor, ¿cómo hacer del texto una peripecia visible? El texto es mucho más que las palabras. Es la construcción de una estructura sensible que no reside sólo en el texto. Los signos del escenario no son los signos de la escritura literaria.

El actor, antes de enfrentar su actoralidad, debe ser lector del texto. Nadie lee igual, nadie habla igual, nadie piensa igual. Así, del análisis objetivo de la obra pasa a la interpretación subjetiva. El actor entra a escena en el momento en que conoce las circunstancias y la situación del personaje. Igual el bailarín.

El bailarín/actor debe encontrar cosas significativas dentro del contexto y tono de la obra. No trabaja con ideas abstractas ni generalidades. Trabaja con imágenes concretas que le afectan. El estímulo que no produce causalidad (reacción) no produce realidad (verosimilitud).

Todos los sentidos son “tacto”, contacto físico de energía. Toda vida entra por los sentidos. Para el bailarín/actor esto significa aceptar que el estímulo está afuera, en el espacio ficticio creado por la circunstanciación. Sin embargo, el objetivo del personaje es interno, subjetivo. El bailarín/actor, así, se convierte en una carga interna confrontada con el exterior; el estímulo es el obstáculo que se interpone entre el personaje y su objetivo. El estímulo se mete “conmigo” y despierta el pensamiento, la emotividad y la corporeidad. Entrar en situación es confrontar el objetivo con el obstáculo. Por ello, una situación es un concentrado vital. Si eso

que se mete conmigo es armónico no hay situación. Tampoco hay excitación ni revelación de la verdadera naturaleza del personaje.

El arte de la presencia

Recuperar la animalidad es llegar al gesto. La expresión animal es “el estar allí”, totalmente presente. Los ejercicios de sensibilización preparan al bailarín/actor hacia la disponibilidad: oír y ver con todo el cuerpo. Es la sinestesia en acción. Se entona al cuerpo para esta percepción. Se requiere de concentración, al mismo tiempo que de la relajación que permite la generosidad de la presencia total. Lo que se ve, no se oye; lo que se oye, no se ve; lo que no se oye, se ve; lo que no se ve, se oye.

El bailarín/actor pasa por un proceso de desinhibición que desemboca en la disponibilidad y permite el control (de la operación mental que requiere la dramaturgia) y el abandono (capacidad para la reacción) frente al estímulo de la ficción. Un cuerpo relajado es un cuerpo dispuesto a recibir, al mismo tiempo que está preparado para el acecho. Mantiene un estado de alerta. Se desinhibe para apropiarse de sí mismo. Se desinhibe para desmontar los hábitos adquiridos, limitantes y condicionantes. Desatar la sensorialidad, que es distinta a la emotividad, conduce a la desinhibición.

Relajamiento y concentración van juntos. El bailarín/actor desecha los contenidos de su mente para abandonarse a las imágenes de la ficción. Éstas convierten al mundo en objeto visual, localizado en el espacio mental, del cual se prende la atención. La concentración es el resultado de la estimulación compleja.

La imaginación es la capacidad para producir imágenes visuales y auditivas que comprometen al bailarín/actor. Así, los pasos no son en vano. Los gestos tampoco. Gracias a estas imágenes mentales, la acción del bailarín/actor se llena de significado. La verdad de la imagen se verifica en la reacción, en el cuerpo.

La concentración es el arte de la presencia. El cuerpo está donde la mente está. El bailarín/actor se nutre de sus sueños y experiencias para crear las imágenes mentales que le den sentido, propósito y dirección a su cuerpo.

El entrenamiento del bailarín/actor prepara el tono muscular para la disponibilidad expresiva. Somete al cuerpo al cautiverio de la percepción una vez que ha sido trabajada la imaginación. Se trata de no hacer el “como si” pantomímico, sino de “ser”, como el animal. El animal es. No pretende ser.

Lo que importa del gesto es la liberación de la energía. El análisis de las vivencias emocionales conduce a establecer la calidad anímica de la energía. Por ello la importancia de los ejercicios de entrenamiento. Trabajar con imágenes mentales produce un ánimo. El bailarín/actor hace un discernimiento de las mociones, raíz de las emociones.

El animal se comunica sin la intermediación de signos. Comunica mediante su energía inmediata. La presencia natural del animal la trabaja el bailarín/actor deliberadamente. Produce una energía que habita el sistema nervioso y altera el tono muscular.

El lenguaje humano es creación de signos para establecer la comunicación. La mimesis (expresión, representación) aparece en la historia del hombre y del teatro como una necesidad de comunicación y conocimiento. Sólo sabemos que conocemos en las palabras, que son siempre las palabras de los otros.

Actuación es “actualidad radical”. El bailarín/actor está en situación. La actoralidad involucra la mente, el cuerpo y la emoción, no importa si proviene de una escuela que privilegia lo formal o, por el contrario, lo expresivo. Las acciones físicas, creadoras de formas, son generadoras de impulsos emocionales; de la misma manera, la situación escénica y la memoria emocional conducen a los mismos impulsos. Son procesos distintos para llegar a lo mismo. El entrenamiento del bailarín/actor, según

la escuela, condiciona una operación sobre otra, creando una aparente separación de estilos. Hay actuación sólo cuando hay creación de personaje.

Quién atrapa a quién

La esencia de lo teatral reside en la persona humana. Jerzy Grotowski retiró todo de la escena, menos al actor. El instante vivo entre el actor y el espectador es la esencia y revolución actoral del teatro. Peter Brook ha dicho: “La función es algo que le sucede a dos, frente al espectador”.

Si lo que vemos en el escenario no le cambia la vida al espectador, no se está haciendo teatro, ni danza. Eso es simulacro, no acontecimiento. La repetición hasta la náusea de lo mismo no es hacer teatro, ni danza. Es trabajar con la ley del mínimo esfuerzo. Habría que plantearse, por el contrario, la ley del máximo. ¿Cuántas veces sucede? No muy frecuentemente, pero esas pocas veces que sucede nos permiten reconocer cuándo sucede el teatro y distinguirlo de cuándo no sucede en todos esos simulacros teatrales que suceden, sin que suceda nada.

Diderot se encargó de decir a todos los hombres y mujeres del arte escénico que son los culpables de que el actor haya perdido la dimensión sacra en la sociedad. Hoy día impera la avidez por la “novedad”, el virtuosismo técnico.

La técnica se ha convertido en eficacia, sin poética. Encontrar la síntesis de ambas categorías es una urgencia. Ésta es la vida del escenario.

El bailarín/actor se sube al escenario para vivir lo que nunca le ha sucedido. Esto le cambia su vida, y la del espectador. Pero debe distinguir entre técnica, lenguaje y poética en las tres dimensiones de la actoralidad: un pensamiento, un sentimiento, una corporeidad en estado de alerta.

El teatro es el espacio de la acción catalizadora de la crisis. Es un concentrado vital de intensidad. Provoca la catarsis o purificación en el sentido aristotélico de

metamorfosis. Esto que somos está llamado a la metamorfosis, que está muy cerca de la metafísica. Es llegar a ser nuestra última forma posible humana definitiva mediante procesos de catalización. La crisis es provocadora de esta catarsis purificadora. Es una iniciación, muy diferente a la catarsis alucinatoria escapista. Desde el circo romano hasta las carpas del género chico, la catarsis es una vía de escape para el espectador que se libera de su malestar.

La invención del teatro es la invención de una representación de la realidad a través del drama. Drama no es lo mismo que teatro. Drama es la verificación poética de la tragedia. Es la conciliación del espíritu que hace posible lo imposible. Es la convergencia de lo apolíneo y lo dionisiaco. Aquí está el origen del actor que hoy tanto buscamos. Es la síntesis del caos con el cosmos, del orden y la desmesura. Ésta es la clave de la actoralidad. Control y abandono. Deseo y represión. Luego intervienen el tiempo, el espacio, la causa y el efecto para ordenar la realidad en un género específico.

Hubo pre-teatralidad en el rito. Cuando aparece el espectador, hay teatro, hay danza. El “mirón” va a ver “quién, contra quién” en la eterna peripecia de la lucha. En el origen del teatro competían actores, poetas, escenógrafos. La función se convertía en el combate del actor contra sus propios límites para lograr ser el mejor.

Hoy día es preciso hacer consciente al bailarín/actor de este combate interior. De lo contrario sólo se promueve la mediocridad. Debe imperar la ley de que el tamaño de nuestras posibilidades es inversamente proporcional a nuestras limitaciones. Es decir: “En mi debilidad está mi fuerza”.

Esto requiere de autoconocimiento e identidad. ¿Quién soy para poder llegar a ser el mejor “otro” que sólo yo puedo llegar a ser?

No hay paradigma. Ser el mejor “yo”, el mejor “tú”, es la tarea de la pedagogía.

De ahí que el actor y el bailarín son “lo que aún no les ha sucedido.” Se abren, se disponen, para que les pase. Acceden a la situación. Se vacían de sí para dejarse seducir por la ficción.

Es el personaje el que atrapa al bailarín/actor y no a la inversa.

La capacidad de inventarse a sí mismo

Sólo hay dos tipos de bailarín/actor: el que está en formación y el que va en proceso de deformación. El que interrumpe el aprendizaje se envilece. El bailarín/actor accede a un oficio para siempre. La formación es interminable.

El problema no es el oficio, sino el oficio sin conciencia, es decir, una práctica sin teoría, o una teoría sin práctica. Está el bailarín/actor técnico que todo lo que toca lo mecaniza. Hoy día tenemos un despliegue de eficacia robotizado. Es el bailarín/actor como *supermarioneta*.

Por el contrario, el bailarín/actor ambicioso y talentoso pulsa el tamaño de su debilidad. Sabe que su potencialidad es inversamente proporcional a las debilidades y carencias. Aplica el aforismo: “conócete a ti mismo”.

El talento es la capacidad para inventarse a sí mismo. Luego viene la realización. Sólo se puede llegar a ser el mejor “otro” que sólo “yo” puedo llegar a ser. Es decir, se trata de llegar a ser el mejor “yo”. Para esto se requiere de la hermenéutica de la existencia. Y lo hace en el teatro para compartirlo. Es la generosidad del genio.

Así, actuar es conjugar el verbo *ser* y no *parecer*. Esto último no requiere de escuela. Cabe una tautología: actuar es permitirnos ser invadidos por el impulso/voluntad del personaje y observar cómo éste se expresa en nuestros gestos y voz, como si fuéramos nosotros mismos.

Un mejor acercamiento sería: actuar es crear una imagen real de vida ficticia. Estos son el misterio y la paradoja del teatro. Héctor Mendoza diría: “Actuar es reaccionar a estímulos ficticios”. La reacción no es calificable porque es natural y

espontánea. No se prevé ni se enseña. Tampoco se dirigen reacciones, sólo los estímulos. No se trata de exhibir lo que está sintiendo el bailarín/actor, sino lo que le sucede al personaje.

Lo que en el ser humano es simplemente *estar*, en el bailarín/actor ya es expresión: mirar, respirar. Ésta es la violencia del que se ve visto.

El fin del teatro es el placer, es decir, la liberación de energía mediante la resolución del conflicto. El arte vive de la dificultad, no de la facilidad. El virtuoso nos conmueve por su facultad de hacer fácil lo imposible. El que busca la facilidad es el anestésico. El que no quiere ser afectado por el estímulo ficticio se anestesia. La insensibilidad es bloquear el camino hacia el placer del teatro. A mayor sensibilidad, mayor defensibilidad.

Para actuar hay que demoler los mecanismos de defensa y permitirse vivir el dolor o el gozo ajenos. El placer del bailarín/actor se da cuando se le revela el personaje. Se pasma de asombro. Y mientras está sucediendo, él no lo sabe. Se lo dice el público cuando le regresa al bailarín/actor la misma descarga.

Lo que queda en la memoria del espectador es eso que ha cambiado en el intérprete. Se va al teatro para vivir la transformación. Cuando el bailarín/actor sale cambiado, ha pasado algo en el espectador también.

El poder de nombrar las cosas

El sujeto necesita sentirse deseado. Somos deseo y voluntad. Pero antes que voluntad, somos pulso.

La identidad es lo que “soy” y lo que “no soy”. Somos necesidad, deseo, hambre. Para subsistir necesitamos de lo “otro”, de lo que no depende de nosotros: el aire, el alimento y las demás personas. En este sentido, necesitamos de la realidad. La aceptación de los límites del “yo” ante aquello que no depende del sujeto es lo que llamamos realidad.

La realidad y el sujeto constituyen un diálogo. Estar en la realidad implica ese diálogo. Cuando se interrumpe, hay locura y alienación. Se pierde contacto con lo “otro”.

Somos realidad en tanto que somos necesarios para alguien. Fuimos deseados. De no ser así, no tendríamos razón de ser. Nada es sin razón. Vinimos al mundo porque fuimos necesarios. Esto nos estructura.

El “yo” es la conciencia de lo “otro” como diferencia. “Lo necesito y lo deseo”. Lo primero que se aprende en este mundo son nuestras necesidades. El fundamento de la causalidad en el teatro y en la danza es la necesidad. Nada es sin razón.

En el mundo simbólico de la dramaturgia, la realidad se “mete” con el bailarín/actor. Lo “otro” es el estímulo. “Alguien o algo me necesita”. Sólo así se establece el diálogo con la realidad.

En este diálogo surge la reflexión. El espacio entre “yo” y lo “otro” es el objeto de reflexión. De ahí la necesidad del conocimiento y de la interpretación de la realidad.

El conocimiento que indaga sobre el conocimiento mismo es la pedagogía. La danza y el teatro se nos enseñan como lenguaje, como técnica, mas no como poética. Es justamente lo que no se puede enseñar. Sólo podemos insistir en la ciencia del conocimiento: cómo es que se aprende. Kant lo llamó el método trascendental. Reflexionar es un pensamiento que se mira al espejo y se descubre cómo pensó. Es el pensar crítico del pensar.

La poética es en sí misma el aprendizaje. *Poesis* es convertir al mundo en mi morada: “los hombres inventaron a los dioses para tener un parámetro de sí mismos”. *Poesis* es convertir lo “otro” en “mío”. Es la apropiación de las cosas por el sujeto. Es el movimiento del espíritu que nos pone en contacto con la realidad. El poder de nombrar las cosas, eso es poesía, ésa es la danza, ése es el teatro.

La purificación

La relación entre el lenguaje y la realidad crea el significado de las cosas. Mientras no sepamos cuál es nuestro objetivo escénico, no lo podemos nombrar ni representar mediante el signo o la acción.

Partimos del significado, que nos lleva al signo. Partimos de una situación y a partir de ésta se estructura la estimulación de las cosas relativas a esa situación. Dramaturgia es interpretación y estructuración.

La estructura es una forma que delimita a la materia. Es el continente. Lo desestructurado es lo que ha perdido la unicidad que lo sostiene. Lo dramático, por tanto, es acción, acontecimiento, y tiene consecuencias estructurando un devenir. Lo contrario al acontecimiento es el simulacro. No tiene consecuencias.

Drama es lo más digno de ser contado. Es lo decisivo. Es un acontecimiento, un cambio en el devenir de la realidad. En el drama se descubre lo pequeño de la grandeza y la grandeza de lo pequeño.

Toda acción es un mundo. Contiene principio, medio y fin. En un personaje está contenido el todo. El bailarín/actor es un constructor de mundos estructurados donde se desarrolla la peripecia. Aristóteles siempre se obsesionó por la causalidad (justificación) o acausalidad de la peripecia. Por eso peripecia es cambio, es decir, la lógica de la causalidad.

El personaje toca el límite de las consecuencias. La ley de la peripecia permite saber si el actor banaliza o no el acontecimiento. Lo que sabe el bailarín/actor lo ignora el personaje. El primero se somete al proceso de circunstanciación que empieza en los antecedentes remotos, aquellos que determinan el carácter, lo inmutable, la cicatriz del personaje. Los antecedentes mediatos producen la lógica del por qué y para qué de las acciones del personaje. Lo inmediato causa el estado de ánimo con el que entra a escena. Por todo ello, el bailarín/actor debe tener disponibilidad al cambio; es el sujeto de la metamorfosis por medio de la técnica conjugada con la poética.

La formación del bailarín/actor debería ser la construcción de un criterio determinado por una poética. Técnica y poética forman al bailarín/actor/artista. Nuestra época alimenta el efectismo, mas no la poética.

Se trata de cumplir con el impulso espiritual de la representación conocido como mimesis (representación). Es un proceso que involucra la catarsis, entendida ésta como efecto poético (Aristóteles) y no como enajenación (Brecht). Stanislavski centra la catarsis en el actor para que la produzca igualmente en el espectador. Aristóteles se refiere a la catarsis como el efecto de purificación de las pasiones mediante la identificación del espectador con el personaje, por virtud de los sentimientos de miedo y compasión. Mediante la mimesis, la catarsis es la “vía para llegar a ser quien soy”.

Este concepto viene de la noción de alquimia. Mientras que la química es la composición de la materia y su transformación, la alquimia es la composición de la metafísica y su transformación. Así, la catarsis versará sobre el problema de la materia, energía y sustancia de las personas. El término viene de la propuesta pitagórica del mundo como transformación.

El sujeto de la catarsis es uno en permanente autotransformación de su conciencia y sustancia para llegar a ser sí mismo. El bailarín/actor es el sujeto de la metamorfosis. Así, el destino de la peripecia es llegar a ser “yo mismo”. Y es la calidad del proceso lo que determina el resultado de la catarsis, es decir, un proceso de purificación, que en última instancia, es un proceso alquímico.

De la irracionalidad a la luz

Así como el petróleo es el fósil de la piedra y vegetal que se vuelve aceite (y mediante un proceso de refinación se convierte en crudo, gasolina, gas y energía), de la misma manera la catarsis es un proceso de refinación que por medio de un sentimiento catalizador precipita la refinación del autoconocimiento para llegar a la conciencia más transparente.

El sentimiento está determinado por la peripecia. La pasión es el crudo, es decir, la forma exacerbada del deseo en su situación límite extrema y la materia prima de la catarsis. Instala el desorden y la pérdida del equilibrio. De ahí que la tragedia sea un portento espiritual de la cultura griega donde se da la reconciliación imposible entre Dionisios y Apolo, caos y cosmos (orden) con objeto de alcanzar el autoconocimiento.

Es precisamente la peripecia la que racionaliza el caos y el cosmos en un justo equilibrio.

La pasión es la sustancia del teatro; de lo contrario no habría peripecia, conflicto ni metamorfosis.

Enfrentar al bailarín/actor a sus pasiones suscita la pregunta: ¿cómo trabajar y refinar la pasión? No bastan los discursos psicológicos o filosóficos. Aristóteles hablaba de una identificación del espectador con el personaje y con la ficción para desembocar en la *anagnórisis* o reconocimiento e identificación de sí mismo. Y son los sentimientos los catalizadores de esta purificación. El bailarín/actor ríe y llora el deseo de espectador.

No hay sentimientos más irracionales que el miedo y la compasión. Es esta irracionalidad extrema la que conduce a la conciencia. “El camino hacia el interior del alma está lleno de miedo.” Es el miedo a la oscuridad. El miedo es el sentimiento original del autoconocimiento.

El espectador se engancha a su propio miedo. Tenemos miedo de ser nosotros mismos y de la existencia. La irracionalidad del miedo se convierte en luz durante el proceso de la *anagnórisis*. Hay un reconocimiento de la realidad gracias al desemboque de la peripecia en el desenmascaramiento de uno mismo.

El miedo sin *anagnórisis* se convierte en paranoia. La risa es la liberación de la energía del miedo.

El bailarín/actor consuma la peripecia al acceder a la *anagnórisis*. El espectador ya no lo olvida. Así, la memoria es la residencia física de lo vivido.

El arte escénico de hoy es orgiásticamente visual. En el teatro de la imagen, la novedad no está en el planteamiento de la realidad, sino en el manejo de la estética. Habría que volver a lo otro, a la poética, a la actoralidad, a la catarsis y *anagnórisis* para movilizar al espectador.

Pero esto requiere de un determinado tipo de intérprete, el que trabaja con energía, con la huella mnémica que deja el tacto, la vista, que también es contacto. Esto marca una zona sensible. De la misma manera, el bailarín/actor debe ser capaz de vivir la huella mnémica del personaje, lo que Héctor Mendoza ha llamado “vividura”. La vivencia del bailarín/actor no puede ser la misma que la del personaje. Mientras que la vivencia es la energía que surge de la huella mnémica, (cicatriz o trauma), la vividura es lo que permite vivir las experiencias del personaje. Sólo la identificación nos permite la transustanciación. “Soy lo que soy, más aquello que no he sido y lo que no he vivido”, es decir, el personaje. Mediante la identificación con el personaje, el bailarín/actor alcanza el grado más alto de autoconocimiento.

Lo que dijo Héctor Mendoza

Director de teatro, dramaturgo y maestro.

Sensorialidad, más que emoción

Las artes plásticas entran por los sentidos. Ocupan un lugar inferior en la escala artística. Después están las artes emotivas, que son aquéllas ligadas a la música. Es aquí donde le corresponde estar a la danza, pero no es así. La danza siempre se piensa un arte visual, sensorial, y a esto se ha reducido. Se ha rebajado a sí misma. Tendría que ser un arte emotivo.

El teatro ocuparía un lugar más arriba. Estaría en la escala intelectual, porque tiene que ver con la literatura. El actor está ligado a la literatura. Pero en el teatro

no siempre se entiende esto y se rebaja a una escala puramente plástica, sensorial. Hay una enorme cantidad de puestas en escena en las que el texto es sólo un pretexto. En ese caso está invadiendo terrenos que ni siquiera le corresponden.

De alguna manera la intelectualidad interviene en la música, aunque llega al espectador como una sensación que produce emotividad. Incluso, del estudio de la música se puede sacar una dramaturgia de imágenes.

La emotividad está anclada en algo muy concreto, no es una sensación abstracta, espontánea, como la que maneja el bailarín, quien más bien trabaja un tipo de sensorialidad, de sensualidad; con ello rebaja la danza a las artes plásticas. La danza no llega a la emotividad; se queda en la sensualidad, a fin de cuentas un tipo de sensorialidad.

Al actor se le debe enseñar a manifestar una serie de respuestas emotivas a determinadas ideas. Generalmente no somos conscientes de las emotividades que acumulamos. Somos conscientes de las ideas, pero no de las emotividades que transmitimos junto con las ideas. El actor tiene que concientizar esto; de lo contrario, las ideas quedan planas. Sería el equivalente a la lectura de una obra en vez de verla representada.

En la danza habría que hablar de la poética del bailarín, más que de actoralidad. La poética también la podemos aplicar al actor, así como se la aplicamos naturalmente al dramaturgo. No se trata de una poética dramática, sino lírica.

La danza no sabe cómo hacer surgir la emoción. Cuando sale espontáneamente, de manera ambigua, es demasiado general como para que nos identifiquemos con ella.

La música, el texto dramático del bailarín

Habría que educar al bailarín para que maneje emociones, aunque de antemano sabemos que son emociones más abstractas que las del actor. Al bailarín le corresponde la emoción de la metáfora y su expresión es el movimiento. Lo que

falta es hacer de esa abstracción algo más completo, pero ésta es precisamente la dificultad del bailarín, entrenado sólo para ejercer la obediencia ciega.

Habría que encontrar otra forma de enseñar la técnica dancística para hacer del bailarín un ser más libre, capaz de volar con su imaginación. Afortunadamente, en el teatro, Stanislavski sistematizó las cosas de tal manera que le permite una libertad creativa al actor. Si Isadora Duncan hubiera sido una sistematizadora de su arte, habría hecho lo mismo para la danza moderna.

Siento que el bailarín nunca se comunica. Lo hace a nivel puramente mecánico. Cuando he trabajado con ellos les sugiero que se expresen desde el fondo del alma; de lo contrario van a repetir continuamente los esquemas aprendidos. Pero son demasiado dependientes, hasta como seres humanos. Habría que manejar, incluso, ese aspecto en su formación profesional y proponer que se relacionen, cosa que nunca hacen. Que tengan el valor de mirarse a los ojos.

Lo primero que habría que determinar es: ¿qué es el arte del bailarín, qué hace que lo distinga de los demás? Ante todo, debe tener una posibilidad de articular lo que hace, para que no sea tan caótico y gratuito. Pero esa posibilidad surge de la definición de lo que es bailar. Toda mi teoría se vendría abajo si yo no supiera lo que es actuar.

¿Qué es actuar? Para mí es reaccionar a estímulos ficticios, y parto de ahí. Un bailarín no haría lo mismo porque sus estímulos generalmente son musicales y no ficticios. Lo contradictorio es que el bailarín se vale de la música, pero no tiene una relación directa, fuerte con ella.

Ahora, ¿esos estímulos musicales derivan necesariamente en imágenes mentales? No necesariamente. El actor se vale de imágenes porque tiene que producir un sentimiento y no lo sabe hacer de otra manera. El actor puede funcionar a partir de imágenes, o de situaciones, son dos posibilidades, lo cual hace dos tipos de

actor. Hay el actor que se entrega a la situación, y reacciona a ella, o bien tiene que crearse imágenes para producirse una emotividad correspondiente a esa situación. Son las dos posibilidades del actor.

El bailarín tiene la música, y si la entiende no se va a perder. Se pueden sustituir las imágenes por cuentas musicales, pero lo mejor sería sustituir las cuentas, por música. Estoy hablando de entender el impulso musical, el por qué del compositor, sus motivaciones, su dramaturgia personal. Pueden surgir imágenes por la emoción que produce. Y cada frase musical significará algo con respecto a una emotividad. Así, el bailarín, al igual que el actor, va a producir significados. Sólo que son significados no ideológicos, sino emotivos. El bailarín va a producir significados a partir del estímulo musical, y eso es lo que tiene que articular.

Para esto es indispensable que el bailarín aprenda a oír la música, no sólo contarla. Le pediría también hacer variaciones sobre un tema, al igual que se le enseña a un músico. De esa manera el bailarín se vuelve propositivo, es decir, creador. El hecho de hacer una variación significa que tiene un tema en qué apoyarse. Pero también tiene la necesidad de alejarse, para luego regresar a él, volverse a alejar y regresar. De este juego puede salir la poética del bailarín.

Lo que dijo Torgeir Wethal

Actor del Odin Teatret, Dinamarca

Texto revisado y aprobado por el autor

El actor como co-creador

Las improvisaciones individuales de los actores del Odin Teatret son uno de los ejemplos básicos para construir un personaje. Al principio, cuando apenas nacía el grupo, éstas eran sumamente personales, pues partían de la memoria y los sueños de los actores. La lógica interna de las improvisaciones se desarrollaba siguiendo las asociaciones que surgían espontáneamente. Lo

importante era fijar estos trabajos de modo que pudieran repetirse en cualquier momento.

Durante los primeros montajes con Eugenio Barba se cambiaban las secuencias de las acciones, pero sin alterar tanto, como se hace hoy día, los detalles de las mismas. Para memorizar las secuencias no escribíamos las acciones física o dramáticamente, sino que cambiábamos el orden de las asociaciones mentales de acuerdo con la nueva lógica impuesta por el director. Esto bastaba para recordar las variaciones introducidas.

Empecé a utilizar el espacio del espectáculo y a los otros actores como una pantalla cinematográfica en la cual proyectaba las imágenes de las primeras improvisaciones. Por ejemplo, si había estado frente a una persona que amaba en aquella época, la proyectaba en el actor que estaba delante durante el espectáculo. Esta manera de trabajar ha cambiado con el tiempo, aunque sigue siendo una parte fundamental de mi formación como actor. Porque la improvisación de tipo personal es sólo una manera de crear partituras físicas. Hay muchas más.

Cuando empezamos a construir un espectáculo, normalmente partimos de un tema general. Sin embargo, en mi trabajo como actor no parto nunca de ese tema. Lo primero que hago es crear materiales mediante improvisaciones. Y aquí nace el primer problema: ¿cómo fijarlas? De no hacerlo, ni el director ni los actores tendríamos herramientas objetivas comunes que nos permitieran desarrollar el montaje. Poco a poco cada actor ha creado distintas técnicas para componer sus propios materiales de trabajo y poderlos fijar posteriormente. Si haces una improvisación muy personal, las asociaciones siguen viviendo dentro de tus acciones y no puedes sacarlas fácilmente. Durante el proceso del montaje hay que defenderlas y protegerlas frente a los cambios que propone el director. Te conviertes, así, en un compañero difícil de trabajo.

Por el contrario, si trabajo de una manera más fría sólo creo acciones y compongo partituras físicas con ellas.

Para esto utilizo varias técnicas. La primera la llamo *Puesta en escena*. Hago por separado varias acciones pequeñas que no tienen conexión entre sí. Son como palabras sueltas. Luego intento ponerlas en relación creando una pequeña historia. Elaboro cada una de las acciones, decido las direcciones en el espacio, con quién las hago y la distancia frente a la persona con quien trabajo. Una improvisación de ese tipo se puede fijar en veinte minutos. En este caso la historia no tiene gran importancia. Es más bien una herramienta de trabajo que me permite articular, fijar y recordar mis acciones. Si luego decidimos utilizar esta partitura en una escena junto con otro actor, la forma final y las motivaciones detrás de las acciones dependerán en gran parte de las de mis compañeros (dinámica, acción-reacción).

Otra técnica que utilizo es la que llamamos *un paso a la vez*. Se trata de ejecutar una acción, después otra, y detenerse. Volver al principio y repetir otra vez las dos acciones iniciales añadiendo una tercera. Parar otra vez y repetir todo añadiendo una cuarta. De esta manera el actor crea y fija sus materiales simultáneamente en un tiempo relativamente corto.

Cuando un actor ha hecho improvisaciones durante años, incluso si ha intentado cien maneras distintas de hacerlo, se establecen algunos clichés que se repiten contra su voluntad. Tal vez piense que es extremadamente original, pero se repite a sí mismo. Para evitar esto, el actor debe intentar desarrollar una nueva técnica. En lugar de hacer sus improvisaciones en primera persona del presente, lo haría a partir de la tercera persona del pasado. El “yo hago” se convierte en “él hizo”. Esto permite alejarse de los clichés encontrando nuevas cualidades en los movimientos.

¿Dónde quedó el personaje?

Las técnicas desarrolladas para crear partituras físicas y mentales en el actor que desarrolla un personaje han evolucionado bastante. Hay improvisaciones personales y subjetivas, mientras que otras derivan de una técnica más fría y formal.

Éstas, en un principio, tienen un significado, una motivación, una historia, pero es débil, no suficientemente importante para el actor. Es más bien una herramienta para recordar y articular el material.

Tomo un bastón, compongo cinco acciones con él, las enlazo y ya tengo una partitura. Si trabajo con ella y sigo pensando en el bastón, lo que va a llegar al espectador es una serie de acciones puramente formales. Esta partitura puede servir como punto de partida para el trabajo, pero luego hay que encontrar la manera de interpretarla, es decir, darle una lógica, un por qué y un para qué. Cuando el espectáculo ha terminado, la importancia de una partitura no reside en lo que se hace, sino en la causalidad y justificación de cada acción.

Tengo que inventar una serie de estrategias para interpretar mi partitura. Puedo cambiar mis motivaciones manteniendo fija la estructura externa de las acciones. Puedo también hacer lo contrario, es decir, cambiar la forma externa manteniendo las motivaciones internas. Muy a menudo se habla de la precisión de las acciones físicas, y esto es importante, pero para mí es más importante ser preciso en mis justificaciones de cada acción. Esto significa que la precisión es siempre interna. Durante el proceso de trabajo yo puedo seguir improvisando con mis partituras y establecer esos *porqués* que propician la vida de la acción y que cambian su calidad energética. Al final, cuando el espectáculo está listo, si el proceso de trabajo ha sido bastante largo estas justificaciones que articulan la lógica interna del actor se vuelven compactas.

Otras veces todo se origina en la escena, durante los ensayos. Por ejemplo, en una situación concreta del espectáculo yo decido: “aquí quiero dar una expresión de felicidad”. Para esto necesito, como en los viejos tiempos, proyectar en mis compañeros algo que me permita actuar y reaccionar con placer porque no siempre el actor que está delante de mí es la persona adecuada para hacerme feliz.

Otra posibilidad es elaborar las acciones durante los ensayos a partir de las reacciones frente al texto, a una acción de un compañero o a una escena determinada. Por ejemplo, el texto que dice: “Aquí donde pronto terminará todo y todo empezará” provoca pesadilla. El fastidio de pensar que todo empezará de nuevo le hace a uno reaccionar de una manera determinada. Aquí he creado y fijado la acción como una reacción emotiva frente al texto.

¿Y dónde queda el personaje en este juego de partituras? Todo inicio de ensayos significa no pensar en la categoría de personaje. Eventualmente puedo utilizarlo como un elemento más de trabajo, pero no puedo estar pendiente todo el tiempo de las distintas acciones que van de acuerdo con el personaje. Esto es parte del trabajo del director. Probablemente podré hacerlo hacia el final del montaje, pero si en la primera fase del proceso utilizo mi personaje para filtrar todo lo que hago, éste acabará por estrangularme. Encontraré muy pocas proposiciones. Lo opuesto me da la posibilidad de encontrar los estragos no lógicos en la lógica, es decir, aquello que crea complejidad.

De todos modos la partitura final, es decir, las acciones que constituyen un espectáculo, pueden ser interpretadas como lo hace un actor de Shakespeare. Cada frase de su papel le revela aspectos diferentes del personaje y le da pistas para encauzar su actuación.

Lo que diferencia este trabajo de otro que se ha basado en improvisaciones de tipo personal es que la serie de acciones que el actor creó y fijó ofrece muchas posibilidades dramáticas. Puede adaptarse más fácilmente a las indicaciones del director y hacer incluso nuevas propuestas. Sin embargo, estas acciones a menudo no tienen la fuerza y la vibración inicial de una improvisación personal. Cuando se trabaja de manera fría, el problema está en darles vida a las acciones. Esto significa regresar al método de la improvisación para inyectarle humanidad a la forma externa. Así, el círculo se repite.

Lo que dijo Luis Rivero

Compositor y maestro

Texto revisado y aprobado por el autor

El origen de la dramaturgia

La danza es para el cuerpo lo que la música es para el pensamiento, forma instintiva y fabricada, ha dicho Meyerhold.

La palabra dramaturgia viene de dos términos griegos: “drama” y *ergon*. Drama es movimiento escénico, y *ergón* quiere decir obra. Dramaturgia, por lo tanto, es, según la definición enciclopédica: la manera en que se entretienen las acciones escénicas.

Esto nos remite a los rapsodas griegos, quienes declamaban los hechos del pasado. Se encargaban de narrar fragmentos de su mitología. Usaron recursos tales como tonos diversos de la voz, silencios entre frases, movimientos de brazos y manos para depositar en la memoria del espectador hechos del pasado, por medio de un lenguaje extracotidiano.

Rápsoda viene del verbo griego *raptain*, que quiere decir: coser, zurcir y *odé*, que es el tono intencional con que se dicen las cosas. Así cantaron (declamaron), tejieron fragmentos narrativos de Homero y otros que fueron escritos más tarde.

Esta práctica provocaba sentimientos de gratitud hacia los héroes del pasado que lucharon por conseguir beneficios para tal sociedad. Crearon himnos dedicados a guerreros y dioses. Himno es: ensoñación, vivir el pasado en presente.

Para tales empresas se acompañaron de un arpa manual llamada lira. De ahí: arte lírico. Usaban la lira para dar ciertos golpes diferenciados sobre las cuerdas en son de interrogación, admiración, punto, paréntesis, etcétera.

Dramaturgia quiere decir componer, y componer es poner juntos elementos que accionan entre sí.

Durante la Antigüedad griega, en el *theatron*, no estaban separadas las especialidades. Sabemos que Sófocles, Eurípides y Aristófanes eran escritores, directores, músicos, compositores y actores de sus propias obras.

Durante la Edad Media los feudales europeos se ocuparon más del arte de la guerra que de las bellas artes. La conclusión de estas guerras ocasionó que los nobles ociosos se ocuparan de la cultura y de estudiar en los monasterios. Ahí se enseñaron las tradiciones de la más vieja Antigüedad. El Renacimiento italiano inventó la ópera, espectáculo que incluye la gestualidad unida a la voz solista, el coro y los instrumentos musicales. Se necesitaron eruditos, de manera que el trabajo se subdividió entre especialistas para colaborar en equipo.

La música, ese aliado

En el teatro griego la música era funcional. No un adorno, ni un *inter-ludus* para descansar o tranquilizar a la audiencia. Era parte de las acciones comunicantes del coro. La dramaturgia musical tenía que ver con la esencia de las acciones, con el fin de llevar a efecto la *katarsis*.

Parece ser que el teatro griego era pedagógico y utilizaba la música como un recurso muy efectivo. Los sonidos, unidos al movimiento y a la palabra, fueron usados para alcanzar al espectador. Cada arte estaba perfectamente bien relacionada y entrelazada con el resto de los elementos del espectáculo.

Entre fines del año mil quinientos y mediados de mil seiscientos, existió en Italia un hombre multifacético llamado Claudio Monteverdi, con un gran conocimiento de la eficacia teatral. Rescató recursos de la Antigüedad, volvió a unir el texto con las acciones de la música, de manera que no trabajó la música descriptiva, sino activa. En sus obras la música actúa. Es un personaje.

Monteverdi inicia la labor del tipo de músico que ingeniosamente tiene que manejar sus recursos sin calcar el movimiento, ni el texto, sino alimentar, nutrir el hecho

escénico. Para él habría sido un abuso ilustrar un evento musical con mimos o bailarines. La música se equivocaría al supeditarse a ellos o sobrepasarlos. Acierta al comportarse como una aliada. Los contrastes se colocan estratégicamente en puntos clave para establecer la lucha de los opuestos complementarios que hacen precisamente el dramatismo. Si las acciones fueran muy rápidas o muy intensas, la música sería suave. O por el contrario, para las acciones lentas, música rápida. De otra manera se caerá en redundancias. El músico tendría que servirse de gran habilidad para dirigirse hacia el campo subliminal de su espectador.

No es recomendable que la música escénica caiga en la tentación del protagonismo, salvo cuando actúe con el protagonista; pero va a ser el espíritu del protagonista el que determine tal situación. Sucede que la música es tan efectiva que muchas veces se le utiliza como sustituta. Cuando el actor no tiene la habilidad para proyectar una emoción, por ejemplo: si no puede llorar, es la música la que llora. Puede sufrir deficiencias, trastocar papeles. Resulta, en ese caso, que la música es la que narra, y no el actor. El bailarín que sigue la música al pie de la letra se convierte en una presencia innecesaria.

En el melodrama, la música tiene un papel preponderante. En la ópera, si no se entiende el texto la música lo hace explícito. Melodrama es toda ópera.

No cualquier texto puede ser buen libreto para una ópera. Un dramaturgo debe trabajar el texto junto con el compositor. Las óperas que siguen vigentes en el gusto del público lo deben a ese buen tejido entre texto, música y los demás elementos. Ello ha conseguido el éxito de obras como *Madame Butterfly*, *Aída*, o *La traviata*.

Del capullo a la mariposa

Al estudiar las formas musicales que se originaron en nuestra cultura, a partir de que empezaron a fungir como ciencia y no sólo como inspiración o emocionalidad, entendemos por qué suenan así y por qué nos gustan. El profesional sabe que no

resulta lo mismo optar por un himno que por una rapsodia, por un *fox-trot*, que por una *gavota*, por una sinfonía que por un concierto.

Una forma no es más que el contenedor de un propósito para que éste no se nos escape. La creatividad es tan rica que nos podemos desbordar. Así, las formas son contenedores específicos que nos ajustan con precisión el para qué, por qué y cómo de lo que hacemos. Son moldes no rígidos, funcionales. No sirve lo mismo un *minuet* que un vals, aunque en ambos se organicen los pulsos de tres en tres.

Lo importante es cómo se entreteje la forma para adecuarla a los aconteceres.

Es preciso conocer la trayectoria histórica de la música y empezar por el pulso. El ritmo medido es muy tardío en la cultura y sólo es un recurso para que los músicos lean una partitura. El pulso se usó desde los ritos del hombre primitivo. Es algo natural en el ser humano, que si se maneja y controla con conocimiento y habilidad puede comunicar intenciones específicas.

En mis cursos para bailarines y actores, trabajamos el pulso y el ritmo libre. Esto da pie a discusiones interminables. Creo que un actor, un bailarín, un director de escena, un coreógrafo, no deben practicar el compás. Eso hay que dejarlo a los músicos para que pongan los sonidos en el aire.

Una partitura es sólo un embrión. Si nos preguntamos ¿en qué momento la música escrita es música? Responderemos: cuando, sirviéndose de los códigos de una partitura, el músico pone los sonidos en el aire. No creo en la eficacia de la poesía ni del teatro leídos en silencio. Deben ser dichos. Así, la palabra adquiere vida, como cuando del capullo sale la mariposa.

Un poema escrito es un capullo. Hay que decirlo en voz alta y así se revelará su sentido.

Todos nacemos gusanos. El gusano pasa a ser crisálida, y de crisálida a mariposa. Pero, atención, en la mariposa está el gusano. Muchos nacen y mueren gusanos. Otros llegan a crisálidas y así mueren. Muy pocos salen mariposas.

La vejez de la danza contemporánea

Las estructuras musicales son moldes probados por el tiempo; su origen no es intelectual, sino intuitivo. Es la forma en que se va organizando el pulso vital. El compositor toma la expresión emocional de la humanidad y la codifica con sus conocimientos académicos.

Si conociéramos lo que cantaban los obreros, el herrero, el carpintero, el albañil o la lavandera de la época de Beethoven, lo descubriríamos en sus obras como motivación, como elemento provocador, elaborado intelectualmente sin perder su naturaleza original. La célula motora ha de ser reconocible como entidad conmocionadora del espíritu. La música intuitiva del pueblo, que encuentra su manera efectiva de comunicar, alimenta a la música de todos los tiempos, y la música intelectual, cuando encuentra la manera justa de su elaboración, alimenta a su vez a la música popular, dándose así una retroalimentación permanente.

A través de los siglos, la música avanzó mucho más en hallazgos y aciertos que la danza. Ésta estuvo más restringida por los criterios del pasado. Los hacedores de la danza querían halagar a sus mecenas. Por el contrario, la música fue más libre. Incluso se podía hacer brujería con ella y no así con la danza porque los cuerpos estaban a la vista. Con el regocijo del sonido musical perdía importancia su amoralidad. Aun sin palabras, la música podía inspirarse en lo sexual sin que fuera condenada. En la música no hay símbolo que ofenda porque es abstracta. Ha sabido esquivar los procesos de marginación.

La danza contemporánea está en ciernes todavía; tiene muy poco tiempo de experiencia. Pero la música tiene siglos de elaboración continua, sin que le hayan puesto barreras. Tiene una continuidad, a pesar de las guerras, de las hambres. La

música pudo hablar de los muertos, de la peste bubónica, la música puede hablar de las arbitrariedades de los gobernantes y nadie va a amordazarla. La danza, por el contrario, fue muchas veces condenada porque el cuerpo siempre está a la vista.

La danza moderna empieza a finales del siglo XIX o y ya muy declaradamente, después de Isadora Duncan, a principios del siglo XX. Es muy nueva; apenas está balbuceando y se le llama ahora contemporánea porque envejece muy rápido. Lo clásico no envejece. Clásico quiere decir modelo de efectividad aprobada. La danza contemporánea, por el contrario, a veces atina, a veces no; todavía está a prueba. El término contemporáneo pierde vigencia rapidísimo. Es de hoy. Sólo pertenece al presente. Mañana ya envejece.

La música como pareja

Sólo el compositor interesado en el fenómeno de la danza, que se empapa de él y lo vive como si fuera un bailarín, puede acercarse a la hechura artística de su música. Es igual que en el teatro: tiene que haber una dramaturgia, un entretrejo con el fenómeno del movimiento, que no es narración, sino comunicación del interior.

La primera vez que me pidieron que hiciera la música para una coreografía, me negué. En aquel entonces trabajaba como pianista para las clases de danza del Ballet Nacional de México. Me negué por la sencilla razón de que estaba cansado de corroborar que la música con mucha frecuencia estuviera divorciada del movimiento. No quería hacer música parchada sino involucrada con el fenómeno dancístico. Aunque manejaba los estilos y las formas musicales, necesitaba la vivencia del bailarín. No quería que la danza se convirtiera en una ilustración de mi música, o viceversa.

Cuando Guillermina Bravo me preguntó: “¿Y qué necesitas para sentir lo que siente un bailarín?” “Bailar como él, y yo no soy bailarín”, le dije. “Entonces

“tienes que tomar clases”, me contestó. Me encantó el desafío. Me inscribí en la clase para principiantes, y durante cuatro años fui avanzando.

Sensibilizarse para conocer el cuerpo y sentir sus movimientos fue fundamental. Cuando tomaba las clases quería saber para qué era una torsión, una extensión, un *release*. Hacía las clases con el fin de conocer cómo se baila. Después de tres años esa bruja increíble y maravillosa me dijo: “¿Ya sientes lo que siente un bailarín?” “Más o menos”, le contesté, “porque nunca he bailado en el foro, sólo he tomado clases. Pero asisto a los montajes de las coreografías y a las funciones”. “Entonces, si ya puedes tener la sensorialidad de un bailarín, haz la música que te pidió Federico. Te está esperando.”

La preparación de esta primera experiencia duró lo que dura un embarazo: nueve meses. Hice una música que funcionó estructuralmente. Había una dramaturgia. No fue nada más una *suíte* formada únicamente por trío, dueto y cuarteto. Abordaba los temas de soledad, encuentro, discordia e integración.

El coreógrafo me explicó lo que quería decir con aquella *suíte*. Además, tenía que ser compuesta para cuarteto de jazz. Una forma perfecta musical es el cuarteto. Se pretendió un estilo que diera la impresión de improvisaciones. Acudí a lugares donde escuché improvisadores del jazz tradicional. Escribí la música nota por nota, instante a instante, dando la impresión de que los músicos improvisaban.

Cuando puse las notas en el papel no había visto los movimientos de los bailarines. Fuera cual fuera, sabía lo que debería sentir el bailarín al bailar, no la música, sino junto con ella, como pareja. Cuando finalmente vi los movimientos, correspondían en esencia a los que yo había fantaseado.

El pulso secreto

El bailarín tiene una naturaleza musical. Cuando baila con la música, ésta baila con él. Llega a ser una compañera muy leal y la vivencia es verdaderamente

fantástica. Sin embargo, los bailarines no pueden prescindir de las cuentas ni de los acentos. Tienen que saber dónde caer y dónde elevarse con la música. Pero esto no tiene que ser obvio. Cuando he trabajado para bailarines he “camuflado” los tiempos y las cuentas.

La música para la coreografía *El llamado*, la primera que hice con Guillermina, tuve que rehacerla en su totalidad. Durante los ensayos me conminó a que marcara físicamente los tiempos por medio de golpes en el piso. Se iban tanto con la emocionalidad que perdían la precisión. Los hice trabajar hasta que descubrieron dónde estaba el pulso secreto.

El pulso no siempre es igual; cambia con las emociones. A mayor agitación, más rapidez. Los griegos hablaban de “modos calmantes”, “modos excitantes” y “modos debilitantes”.

Se requiere de ingenio para no ser obvio. Los bailarines contemporáneos utilizan a Vivaldi, por ejemplo, porque son muy evidentes sus tiempos y sus acentos. Es muy fácil de calcar.

La música es autónoma, tiene su propio pulso. El bailarín descubre el pulso de la música y se integra a él. Esto requiere de un entrenamiento especial.

En los treinta años de contacto con el fenómeno de la danza en muchas de sus corrientes; folklor, clásico, moderno, jazz, contemporáneo, he llegado a la conclusión de que la naturaleza del bailarín está unida a una intuición musical. Cuando un bailarín escoge o pide a un compositor una música para su trabajo coreográfico, lo hace mejor que el músico. Éste trabaja con su mente, y el bailarín con su cuerpo. Tiene una inteligencia orgánica. Al escoger la música son muy atinados. Será el músico, que desconozca la naturaleza del bailarín quien distorsione las cosas. Deseará que bailen *la* música y no que bailen *con* la música. Sugiero que

el músico que se vaya a comprometer con la danza, la estudie, orgánicamente, para que tenga la experiencia necesaria.

Más allá de la inspiración

La palabra “interpretación” tiene un significado profundo. La raíz *pret* quiere decir: sacerdote, chamán. En todas las culturas antiguas, intérprete es el sacerdote, la Sibila quien comunica al ser humano los mensajes de los dioses. A estas personas se les tomaban por adivinas, *ad divinitas*, con la divinidad. Son las que están entre un dios y el hombre para traducir con palabras inteligibles mensajes abstractos.

Sin embargo, esto se presta a fraudes y manipulación. Dejando atrás la mitología y los dioses, es preciso hablar de lealtad, de verdad, y decir que, en el arte, quien no dice la verdad es un fraudulento. El intérprete es el comunicador, el transmisor del pensamiento autoral, que maneja un lenguaje secreto. Es el intérprete quien lo hace fácil para el espectador. Un buen intérprete tiene recursos para conocer el lenguaje del creador. Ése es realmente honesto. Todo lo contrario sucede con el que acomoda los contenidos a sus prejuicios o a su ignorancia. Muchos autores resultan herméticos porque el intérprete no sabe qué está diciendo. Utiliza al autor para expresar sus escasas ideas.

En la investigación de las circunstancias que rodearon a la composición está la respuesta a todas las interrogantes. En la música misma, por su estructura, también está guardada la información. Es preciso saber por qué Chopin usó en tal o cual caso mazurca y no polonesa, por qué en ciertos casos recurrió al preludio y no a la balada. Hay que saber de dónde viene, cuáles son los elementos formativos estructurales de su persona, de dónde sacó la información de la mazurca y por qué le llamó así y no sonata. Es preciso estudiar desde sus padres, sus abuelos, cómo vivían, qué comían, cómo se vestían, cuándo hizo esa composición, qué circunstancias lo rodeaban en aquel momento para que se le hubiera ocurrido esa manera de engranar los sonidos. Eso haría un buen intérprete musical.

Lo mismo se aplica a la danza. El coreógrafo debe explicar el por qué y para qué de cada uno de sus movimientos. De lo contrario el bailarín se va a comportar como un repetidor de fórmulas. El mismo movimiento sirve para decir diferentes cosas. Ubicado en un momento distinto de la coreografía, significa otra cosa.

Investigar historia, épocas, biografías, y capturar el momento en que se hizo la obra, me convirtió en maestro de apreciación musical, no sólo en intérprete. Los componentes de la dramaturgia se conjugaron.

Conocer la dramaturgia del autor, para elaborar luego la dramaturgia del intérprete, es la clave para transmitir el contenido correctamente. Esto va más allá de la inspiración. Es conocimiento que alimenta a la fantasía.

Una tarea pendiente

La música, aunque habla de sentimientos generales, es precisa en su manera de capturarlos. Tiene su propia coreografía, aunque no visible. Sobre esa coreografía de la música hay que hacer la otra, que es la dancística, para que bailen las dos juntas, una por el ojo y la otra por el oído. Son dos mensajes que se sintetizan. Cuando la danza toma prestados términos de la música para explicar su movimiento, el resultado es confuso. La música tiene su propio lenguaje que es auditivo, y la danza tiene el suyo, visual. Tuve una plática reveladora con un maestro de coreografía. Me dijo: “Para nosotros, fuga, es esto”. Me lo mostró y explicó. Le dije: “No, señor, en música fuga es otra cosa: eso que usted hace es canon”. El canon lo usa la fuga como uno de sus elementos estructurales, entre muchos. La fuga es el conjunto de todos esos recursos.

Hay muchos términos que la danza toma prestados de la música y no tienen el mismo significado. Por ejemplo, transición en música es un cambio abrupto de tono. En danza, por el contrario, transición es un puente de una estancia a otra.

Durante mi entrenamiento dancístico ignoré provisionalmente los términos musicales y aprendí el código del lenguaje de los bailarines. Por eso entendí y

supe qué significaba cada cosa para no caer en el distanciamiento y la incomunicación.

No son convenientes las discusiones académicas de la terminología porque músico y coreógrafo no se van a entender así. El músico debe mirar el movimiento y traducirlo a su lenguaje sonoro. Es ésa una tarea pendiente. Mucha gente de la danza, como de la música, se resisten a aflojar la cuerda e inventar nuevos recursos de entendimiento, tácticas y estrategias que alivien tan tremendos desafíos.

Lo que dijo Natsu Nakajima

Coreógrafa, maestra y bailarina de danza Butoh.

Texto revisado y aprobado por la autora

Construir con metáforas

El proceso coreográfico no se memoriza mecánicamente. Sólo se incorpora la fuerza de la imaginación en relación metafórica, construida con base en cuatro principios físicos: oposición, energía, carácter de movimiento y acción.

No hay una lógica racional, sino orgánica de la imaginación. Tatsumi Hijikata, pionero de la danza Butoh, sentó las bases técnicas de este movimiento. Hizo del tiempo y del espacio una sola entidad y estableció de nuevo el uso de la palabra para la danza: ésta tiene muchas formas de explicar el movimiento. Cuando registramos los pasos mecánicamente producimos movimientos igualmente mecánicos. Producimos abstracción. Ésto es lo que hace cualquier otro tipo de anotación. Pero cuando hablamos metafóricamente sobre el movimiento, descubrimos sutilezas ocultas y el bailarín se humaniza.

Los coreógrafos de Butoh nunca cuentan historias, pero sí parten de motivaciones que son imágenes metafóricas. La metáfora encierra el nudo de la mecánica del movimiento. Contiene la energía física y psíquica del significado esencial. Y esto

requiere de mucha precisión y atención. Por ello el bailarín sigue una imagen, la persigue como si fuera cazador de mariposas: no la suelta pues de ella depende la claridad de la coreografía. Esa exigencia hace que perdamos la conciencia racional. Nos acercamos a una inocencia que nos permite seguir la imagen poética. Nos intoxicamos de ella, nos dejamos atravesar por todas las fuerzas del inconciente que despierta la imagen poética.

Los coreógrafos de la danza Butoh hablamos de “perder” la humanidad, es decir, la forma humana mediante la técnica del “tercer ojo”, ésa que hace desaparecer toda noción de sí mismo. Entonces se puede trabajar con materiales imaginarios. Ahora soy arcilla, luego vidrio, después madera. Durante mis seminarios, pido al alumno dejar de hacer formas para convertirse en materia. No quiero ver formas, sino transformaciones internas que los hace conocer la cualidad de la sustancia. Todo tiene que ver con el espacio. Los bailarines, por el contrario, siempre están demasiado conscientes de la forma corporal. La forma, por sí misma, no significa absolutamente nada.

Los alumnos que entran en la abstracción pura y pueden intuir el proceso de transmutación de la materia, se ven y se sienten de una manera muy distinta a aquéllos que sólo tocan la forma externa. Unos siguen con la mirada del “tercer ojo”. Otros tienen los ojos depositados en sí mismos. Entonces la intensidad de la energía cambia radicalmente.

El ejercicio se vuelve más complejo cuando la transmutación no sólo implica convertirse en arcilla o madera, sino cuando la atmósfera externa está cargada de neblina, y luego de polen de flores, y más tarde de polvo. Por último, hay una oscuridad absoluta. Y un olor que seduce.

Una última indicación es: “usen más detalle en sus cuerpos”. La lectura de los cuerpos y los cambios de atmósfera está en el detalle.

El siguiente paso es irse de picada en los años luz del inconciente, donde los opuestos son lo mismo esencialmente. Pasar de lo grande a lo pequeño, cuando lo grande es pequeño. Caminar y correr en círculo hasta crear un ciclón. El ciclón luego abandona el cuerpo y el espacio y se concentra en el movimiento de la cabeza. Por último, pasa el movimiento a los ojos.

Necesitamos utilizar la imaginación. Trasladar la velocidad del espacio y del cuerpo a los ojos no es problema físico ni atlético. Hay que conservar el carácter, la cualidad. Es un poder imaginado que conserva la misma energía como si se hiciera materialmente.

Éste es el mismo poder imaginario que conservan las metáforas o imágenes poéticas de la notación coreográfica de la danza Butoh.

Nos esculpe la mirada del otro

La danza Butoh se opuso, desde un principio, a la tradición. Sus principales protagonistas entendieron por qué el teatro Noh suprimía la emoción en la presencia de sus actores. En el teatro Kabuki, la máscara se encarga de manifestarlas. El énfasis está en el trabajo del cuerpo, que debe expresarlo todo.

La emoción es peligrosa como pura expresión facial porque no significa nada. Pero si la danza es una manifestación humana, debe ser completa.

Siempre fui muy cuidadosa con la emoción, que ya de por sí está en la energía de la acción. Nosotros no trabajamos las emociones como los occidentales. No tenemos técnicas precisas para ello. Nosotros sabemos que la acción es emoción y viceversa. El hecho de movernos en una forma determinada implica una carga síquica que nos esculpe de esa manera.

De ahí que la gran ficción que es el teatro —situación de representación— se transforma en una situación real, de autoconfirmación durante la actuación escénica.

Al sentir emociones verdaderas a partir de la forma, durante una situación teatral, hago real mi condición de representación. El amor es el amor, no es ficción.

Éstos son los momentos milagrosos de la escena. Sobre un foro he sentido un amor verdadero, mucho más real que fuera de la escena. Lo ojos de los demás marcan el filo de la identidad. Somos esculpidos por quienes nos miran. Tomamos forma a través de su mirada. Estamos y somos en la mirada del otro.

También estamos y somos en la mirada de los muertos. La danza Butoh observa la vida desde la perspectiva del inframundo. Nosotros entramos en contacto con la tortura humana. Nuestra tendencia es hablar de aquello que todos ocultan. Butoh viene de la palabra oscuridad. Tiene que ver con la muerte. Cuando observamos la vida a través de la mirada de los muertos tenemos una perspectiva distinta de la vida misma. Incluso nuestra forma de alegría se manifiesta en el llanto. Reímos llorando. Y es que vemos las cosas desde lo profundo. El gozo es también dolor.

Tatsumi Hijikata fue quien me enseñó a entender todas las dimensiones del sufrimiento. Kazuo Ohno, por el contrario, sólo reconoce el poder ilimitado del amor. Ambos son pilares de la danza, pero ambos han abierto una puerta distinta al mundo de los muertos.

Una puerta es la improvisación libre de Kazuo Ohno. Otra, es la técnica de Hijikata, estricta, precisa. Esta técnica tiene dos aspectos: cómo integrar lo determinado a lo indeterminado y el método que motiva lo anterior. Según Hijikata, lo más importante del Butoh son los encuentros con los fantasmas en el lugar más remoto de nuestro cuerpo.

Hijikata decía que cuando no entendemos algo debemos investigar con lo poco que sabemos. Entonces llegará la comprensión, aunque de manera difusa. Decía que lo único que le interesaba saber era cómo manejaban sus alumnos aquello que él les entregaba. Porque cuando hay acciones y movimiento es porque ha

habido un encuentro. Esta es la técnica. Si esto no llega a suceder, entonces hay que empezar a preocuparse por una técnica y hay que empezar a hablar de ella.

Lo que dijo Lutz Foster

Bailarín y maestro del Wuppertal Tanztheater, Alemania.

La imaginación física

Una clase de técnica debe ser para enseñar a comunicar mediante el movimiento. Los pasos, por sí mismos, nunca podrán hacerlo. Los bailarines deben tener la claridad de todo aquello que hacen para que el público así lo perciba. Tener conciencia del movimiento es descubrir su motivación para reducirlo a su forma más esencial.

Para esto es indispensable aceptar cada quien su cuerpo, conocer sus posibilidades. Muchos bailarines buscan un cuerpo ideal que nunca tendrán. Pretenden hablar a través de otra voz.

La motivación del movimiento es distinta para cada quien. El recurso de la imagen mental es un punto de partida, pero la imaginación física también es importante. No siempre se necesitan grandes historias. La sola sensación del peso es un detonador. Doris Humphrey lo expresó filosóficamente. La caída y recuperación del cuerpo lo asociaba al sentido de la vida y la muerte expresado por Nietzsche.

Un *swing* puede desencadenar grandes filosofías. Pero la sola sensación, si va por el camino correcto, llega al espectador. Y éste responde físicamente, no con la mente. Quizá, más tarde, pueda elaborar una interpretación intelectual de lo percibido. No siempre resulta necesario.

Lo más importante es que el espectador sienta junto con el bailarín. Y éste debe llegar directamente a la sensación de quien lo percibe, no al intelecto. Es un aprendizaje muy largo de asimilar.

El rostro es el espejo del movimiento. Y la mirada también. Un movimiento con motivación correcta deriva en la expresión correcta. Significa el compromiso total con la acción. Sucede por sí mismo, naturalmente. Igual para un actor.

Esa claridad debe iniciarse en las clases de técnica. Avanzar hacia el frente significa que toda la presencia del bailarín se compromete con ese desplazamiento, desde la mirada, hasta su mente.

Esto se aprende lentamente. No hay forma de acelerarlo. Muchos aprenden de manera muy rápida y lo olvidan igual de rápido. Otros lo aprenden lentamente y lo guardan para siempre.

El maestro motiva este aprendizaje de la presencia con su propio cuerpo. Cuando se enseña o se monta una coreografía, esta comprensión del movimiento no siempre se debe abordar directamente. Hay que buscar las formas adecuadas para cada persona a fin de llegar al meollo del problema. Es preciso descubrir la sensación interior de lo que se busca. Toma tiempo.

Los montajes de Pina Bausch están llenos de pequeños detalles. El simple hecho de pararse con la cabeza erguida requiere de mucha conciencia. No todos lo pueden hacer. Formas distintas de pararse cuentan diversas historias. Las lecturas del cuerpo son múltiples. Alcanzar la claridad y la precisión de lo que se requiere demanda una gran sabiduría y experiencia.

De la forma al contenido

Pina Bausch trabaja de múltiples maneras. Suele crear sus propios movimientos y mezclarlos con los de los bailarines durante improvisaciones en las que luego

hace muchas preguntas, muy sencillas, pero esenciales. “Denme seis formas distintas de mostrar ternura”, dice. Y las respuestas siempre son físicas. No se habla; se actúa, se contesta con el cuerpo. Y de ahí toma los elementos que le interesan para su coreografía.

O pide a sus bailarines hacer algo de lo cual se enorgullecen enormemente. La motivación es inherente a la acción. Cada quien cuenta su propia historia.

El proceso es distinto cuando se trabaja el personaje y la coreografía de otra persona. Se empieza por la forma y no desde la motivación interior. Se aprende el papel, la estructura, y luego se llena con vida interna. Pina Bausch trabaja a la inversa: siempre pide la esencia de las experiencias de sus bailarines; ella luego encuentra la forma donde contenerla.

Trabajé con la Compañía de José Limón y tuve que encarnar personajes que habían hecho muchos otros bailarines antes que yo. Por ejemplo Yago, en *La pavana del moro*: mi forma de trabajarlo fue simplemente hacer lo que estaba indicado. No pensé en imágenes mentales ni en motivaciones específicas hasta no introducirme plenamente en el movimiento trazado. Éste habla por sí mismo. Así, sólo haces lo que tienes que hacer. El problema es que no todo el mundo sabe qué tiene que hacer y *pretende ser*, en vez de *ser* el personaje.

Hice el Yago en *La pavana del moro* porque siempre me he parecido mucho a Lucas Hoving, para quien fue creado este personaje. Cuando vi la pieza me di cuenta de que es algo que físicamente comprendo. Recibí una beca para tener el tiempo suficiente de aprenderme la obra. Vi filmes originales porque considero que los Yagos, después de Lucas, se empequeñecieron. Traté de remitirme a la coreografía original lo mejor que pude para realmente averiguar de qué se trataba el personaje.

La clave, para mí, es hacer el movimiento hasta que el significado surge naturalmente de la acción. Poco a poco la forma se va llenando de contenido. No

fue necesario leer el *Otelo* de Shakespeare, aunque en mi juventud tuve que estudiarlo. José Limón estaba fascinado con la obra, aunque la coreografía no es la pieza de Shakespeare. El mismo Limón reconoció que nunca se atrevería a hacer el *Otelo*. Limón tomó la esencia de las emociones puras de los personajes y con eso trabajó la coreografía.

Es muy importante tener la información necesaria y usar todas las fuentes posibles para empaparse del personaje. Cuando una coreografía tiene una buena estructura, ésta prácticamente lo resuelve todo. Pero el personaje puede alejarse de su esencia si el bailarín tiene una visión muy estrecha de su contexto. Lo importante es encontrar el sentido justo de su lugar en la estructura. Considero que el bailarín debe cuidar, sin embargo, que la investigación no se convierta en una tarea intelectual. Se puede hablar durante horas sobre los personajes de *La pavana de moro*, de José Limón, pero lo más importante es encontrar la fisicalidad plena de contenido. Es un pensamiento y un sentimiento físicos.

Lo que dijo Guillermina Bravo

Coreógrafa y directora

del Ballet Nacional de México.

Texto revisado y aprobado por la autora

El misterio del metabolismo interno

La tragedia y la comedia son una organización de la realidad, distintas de la realidad misma. El bailarín debe conocer estos géneros, no porque la danza pueda hacer una tragedia como tal, sino para saber cómo se diseña la trayectoria de un personaje trágico o cómico.

Sobre la violencia ilustra este caso. El papel de Antonia Quiroz está planteado como un personaje trágico, aunque la obra no lo es. El personaje transita del orden al desorden y vuelve al orden con su muerte.

El conocimiento del teatro enseña a manejar el desarrollo de un personaje. Diseñar la gráfica de un protagonista, es decir, el que lleva adelante la acción, mediante la creación de un conflicto, permite manejar la estructura de principio, desarrollo y fin. Hay danzas en las que es preciso plantear, en una primera fase, todo el material. Se desarrolla en la segunda y termina con un desenlace. Esta estructura es fundamental. De otro modo no hay claridad.

Estudí literatura dramática porque en un principio no tenía bases coreográficas. Me apoyaba en ciertos cuentos para hacer danzas. Pero al apartarme de la literatura tuve que encontrar una estructura que no fuera la del cuento mismo. La danza requería de una estructura propia.

Por otro lado, las estructuras musicales son concretas y claras. Plantean formas como la sonata, la fuga, el canon o el concierto, que son perfectamente útiles para orientar la organización de los temas.

Los coreógrafos que no se apoyan en la estructura teatral o musical; pueden incluso utilizar gráficas. El solo que he llamado *Danza para un muchacho que se convierte en águila* es uno de estos casos. Transita de un extremo a otro, es decir, de una persona absolutamente cotidiana, hasta convertirse en águila, para regresar de nuevo a la persona cotidiana. No es un canon ni una fuga; no tiene precisamente principio, desarrollo y desenlace, pero tiene su propia acción dramática, si entendemos por drama la acción en el foro. Hay una elaboración. Todo lo que pisa un foro debe estar elaborado.

La acción es la forma dancística que le proporciona al bailarín el conocimiento de lo que está haciendo. No es necesario hacer trabajo de mesa si el movimiento del coreógrafo es claro. Hago coreografía con cuerpos afines que sacan sus propias conclusiones respecto al tema que trabajo. Si éstas difieren mucho del contenido, es porque no he creado el lenguaje preciso que se requiere. No puedo hacer un movimiento sin antes estructurar un contenido específico. Al dárselo al bailarín, él lo descubre.

Hay la posibilidad de que el bailarín tome el movimiento y lo transforme en un sentido correcto. Esto es válido. Enriquece la obra siempre y cuando se mantenga dentro de cierto parámetro. En caso de traspasarlo, está traicionando el contenido.

El misterio del metabolismo interno se da cuando la expresión del bailarín se funde con la del coreógrafo.

Lo que dijo Lin Durán

Investigadora y maestra del Cenedi Danza *José Limón*
y del Centro de Investigación Coreográfica.

Texto revisado y aprobado por la autora.

Hablar en otro idioma

El lenguaje coreográfico es como pensar en el lenguaje musical o tal vez en otro idioma, pues se trata de “hablar” a partir de la elaboración simbólica, de los temas que ocupan la sensibilidad del coreógrafo. Un enunciado ético, una moraleja, pueden provocar la visualización de grupos y solistas que se organizan de una manera determinada. ¿Cómo decirle al espectador que “la violencia engendra más violencia”?

Generalmente los contenidos a transmitir, por sus limitaciones no verbales, parten de lo esencial. Por ello, mientras más concreto es el tema más claridad habrá en su elaboración y, por consiguiente, en su comunicación al espectador.

La creación artística se facilita cuando hay un trabajo previo de improvisación, exploración y experimentación. La improvisación creativa requiere de reglas inventadas para resolver la situación problemática que se plantea. No hay creatividad sin motivación situacional, por muy abstracta que ésta sea. Es importante aclarar que el término abstracción tiene varias connotaciones: lo más

esencial del objeto; resumen o síntesis de un tema, objeto o idea; proceso de aislamiento de ideas y nociones (separar de un contexto unitario); generalización (el universo, el espacio, el cielo, el amor...).

Considero que la danza abstracta debería ser la más esencial, en el sentido de que no es realista ni descriptiva. El lenguaje coreográfico es simbólico; por tanto, abstracto. Sin embargo, esto no se debe confundir con vaguedad ni generalización vacua. *Toda abstracción puede ser profundamente concreta.* Por ejemplo, si profundizo en una generalidad como “el mar”, y la asumo sensorialmente, encuentro recursos o elementos tan precisos como la fluidez de las corrientes profundas, las contracorrientes, el viento que afecta la superficie, los remolinos, la calma. Todos estos sucesos los organizo para armar una dramaturgia que es precisamente la base que condiciona el manejo de la luz, la música, el espacio, el tiempo, la energía y el lenguaje corporal. Esta unidad plural es lo que llamamos estructura. La base determinante de la estructura es la dramaturgia.

La improvisación también propicia la posibilidad de integrar el “hacer-sentir-pensar” de manera simultánea. También estimula el que aflore la personalidad propia del creador, desligándola de conductas impuestas o copiadas. El que improvisa conoce y se reconoce.

En el proceso de crear una coreografía hay ideas que se ponen en el movimiento y movimientos que se ponen en las ideas. El arranque de una obra puede ser muy variado, es decir, se puede empezar con una idea o con una forma o un sentimiento. El hecho es que entre ideas, sentimientos y formas hay una continua interacción.

La motivación, la necesidad de emprender una obra, puede surgir de cualquier parte, como ya se ha dicho. En general, son las imágenes mentales y las músicas los mayores estimuladores; pero la motivación también parte de emociones y conceptos, así como de formas y enunciados que el creador siente la necesidad de materializar. En el proceso de selección de los materiales se da una síntesis de lo racional y lo intuitivo.

Hay corrientes artísticas que exploran exclusivamente las formas (Cunningham, Trisha Brown) y encontrarles el sentido depende del grado de perfección, placer y compromiso con que los bailarines asumen el movimiento. En la danza temática el sentido lo encontramos en la claridad de simbolización de las relaciones y la carga emocional expresadas en conjunción perfecta con el movimiento corporal. Sin embargo, hay que aclarar que en toda danza escénica hay acciones y situaciones; hay dramaturgia, ya que la significación de esta palabra es, en esencia, “acción – objetiva y subjetiva— en un escenario”.

El significado de una coreografía es distinto para cada espectador ya que está en relación directa con su experiencia de vida y las asociaciones que se desprenden de ésta. También es diferente a las ideas, imágenes y emociones que sirvieron para iniciar la obra, porque en el proceso creador aparecen transformaciones que el mismo material va insinuando. En este proceso el coreógrafo enaltece su producto quitando, poniendo, ampliando o estrechando los movimientos y las secuencias para dar más “unidad, claridad y coherencia” a su idea inicial, o para cambiar de rumbo.

Sujetos a estos vaivenes están las imágenes mentales que determinan la elaboración de diseños reales. Y de esta manera van interactuando en el proceso las formas y las emociones, la teoría y la práctica y todos los componentes de una obra, condicionándose unos a otros. En resumen, existe una interacción continua entre la totalidad de los elementos estructurales que podrían ser los de tiempo-espacio-energía, la música, la plástica escénica y otros.

El bailarín, un comunicador escénico

En la obra coreográfica siempre hay personajes, aunque el bailarín mismo sea el personaje, en cuyo caso se buscan asociaciones a partir de la memoria sensorial o del recuerdo de la experiencia vital. Este personaje-yo es cada vez más frecuente después de la época del “teatro de danza” o danza con anécdota. Es decir, el personaje-yo se hace evidente en la danza de abstracción, cuya motivación es más

sintética, como por ejemplo: “la unión hace la fuerza”. Aquí hay dos palabras que constituyen la motivación: unión y fuerza, que son abstracciones y que en el juego coreográfico se matizan o se invierten (desunión y debilidad) para crear el conflicto. En este ejemplo el creador recurre a su memoria sensorial con objeto de desencadenar la imaginación y lograr diseños que crezcan, disminuyan, se extiendan, lleguen a un clímax, se diluyan y finalmente enfaticen el tema “la unión hace la fuerza”.

Este tema, con todo lo abstracto que es, tiene connotación humana, es decir, no es bailar por bailar. Es un tema que implica una afirmación humanística contundente.

El espectador no tiene por qué saber racionalmente cuál es el tema, pero lo intuye y le satisface como “mensaje” aunque no pueda verbalizarlo. De todos modos no se trata de verbalizar, sino de sentir, y sentir dentro de una congruencia “algo que emociona y acerca a la plenitud”.

Hay coreógrafos que elaboran su dramaturgia previamente y sin decirles nada a sus bailarines sobre los sucesos y situaciones que imagina, les dan los movimientos y pasos. Es una manera de poner a prueba su propia creatividad. Si el diseño es sólido y responde a sus expectativas, lo deja. Ya después el bailarín le dará los matices que corresponden a su estilo personal.

El bailarín es un cuerpo humano expresivo, un comunicador escénico no verbal, ni gestual, ni pantomímico. Sus recursos son otros. Sin embargo, el bailarín sí es un dramaturgo en el sentido de que construye o reconstruye las motivaciones que lo llevan a la acción.

Los mecanismos fundamentales de la interpretación son los mismos en el bailarín y el actor: motivación, interpretación razonada y sensorial, expresividad, matiz, proyección, precisión, sentido de verdad; pero su lenguaje es diferente y sus recursos son específicos de su arte.

En el bailarín todo es simbólico/sintético. En ausencia de la palabra el coreógrafo toma recursos de todas las artes, no sólo del teatro. Toma de la poesía la manera metafórica de expresar contenidos. De la música toma estructuras y ritmos (y mucho más). De la plástica toma formas, líneas, colores. De la arquitectura toma el sentido constructivo.

La dramaturgia se puede definir, en general, como el arte de la composición dramática, que deriva del “drama” en tanto que acción escénica. Es así que el bailarín (al igual que el actor) trabaja su propia forma de dramaturgia para dar mayor sentido a su interpretación, mayor veracidad y mayor energía a sus acciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Abram, David, *The Spell of the Sensuous*, New York, Random House Inc., 1997.
- Azúa, Félix de, “En el espejo del arte”, en *Letras Libres*, núm. 50, año V, México, Editorial Vuelta, febrero de 2003.
- Banes, Sally, *Terpsichore in Sneakers*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1980.
- Barba, Eugenio, “Caballo de plata”, *Escénica*, núm. extraordinario, 1986, México, UNAM.
- Cardona, Patricia, *La percepción del espectador*. México, INBA, 1993.
- Dröschner, Vitus, *Cómo sobreviven los animales*. España, Planeta, 1988.
- Durán, Lin, *La humanización de la danza*. México, INBA, 1993.
- Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*. México, Siglo XXI Editores, 1970.
- Lizarraga, Xabier, “El placer hizo al hombre (y el displacer a la humanidad)”, en *Ludus Vitalis*, vol. III núm., 1995. México, Anthropos/Plural.
- Lizarraga, Xabier, “Comportamiento humano, interacción de complejidades evolutivas”, *Ludus Vitalis*, vol. I núm. I, 1993. México, Anthropos/Plural.
- Morris, Desmond, *El mono desnudo*. España, Plaza y Janés, 1971.
- Odenhal, Johannes, “Contemporary dance needs, and will find, an historical perspective”, *Ballet International*, núm. 10, 1996. Alemania, Erhard Friedrich Verlag.

Read, Herbert, *Educación por el arte*. Barcelona, Paidós, 1982.

Savariego, Morris, *La indeterminación*, Cuadernos de Pedagogía Actoral de Casa del Teatro. México, Conaculta/INBA/Cenart, 2002.

Varley, Julia, “The Power of Vulnerability”, *Open Page*, núm. 4, marzo de 1999. Dinamarca, Odin Teatret Forlag.

Waterfield, Carran, “Being a Girl and Running Home”, *Open Page*, núm. 4, marzo de 1999. Dinamarca, Odin Teatret Forlag.

Textos inéditos:

Bravo, Guillermina, entrevista, 1997.

Durán, Lin, entrevista, 1999.

Durán, Silvia, *La educación superior en el arte*, 2005.

Foster, Lutz, entrevista, 1998.

Lizarraga, Xabier, apuntes del *Seminario Interdisciplinario de Investigación en Artes Escénicas*, 1998/1999.

Mendoza, Héctor, entrevista, 1997.

Nakajima, Natsu, entrevista, 1997.

Tavira, Luis de, apuntes del taller *Dramaturgia del actor*, 1996.

Tavira, Luis de, apuntes del seminario *Pedagogía de la actuación*, 1996-1999.

Tertulia sobre educación artística, realizada en el Cenidi Danza el 22 de octubre de 2004.

Rivero, Luis, entrevista, 1997.

Wethal, Torgeir, entrevista, 1997.

Juegos dramáticos

La dramaturgia de la vida

El comportamiento animal en la naturaleza nos permite descubrir una estructura dramática que articula acciones para alcanzar un objetivo. Lo hace de manera imprevisible, pero estratégica. Genera un sentido a partir de un ritmo progresivo, mas no predecible ni mecánico. El comportamiento de la vida conlleva una dramaturgia natural a partir de un impulso de sobrevivencia. Se expresa en cinco momentos, cada uno con su cualidad energética característica y contrastante: causa, consecuencia, objetivo, obstáculo, cambio. Esto crea una totalidad expresiva, una eficacia en las acciones y en la comunicación, es decir, unidad de contenidos, claridad de sentido y congruencia estructural.

Causa implica siempre una necesidad. Es un estado alterado de cosas. Genera un impulso hacia la acción que busca un desenlace. Es la semilla de todos los componentes dramáticos.

Consecuencia es la exploración creativa de estrategias para resolver la necesidad y el desenlace del impulso según el contexto.

Objetivo es la selección de la estrategia para el desenlace inmediato del impulso y la resolución de la necesidad. La estrategia eficaz permite escénicamente la máxima expresión con el mínimo indispensable de elementos.

Obstáculo es la aparición de conflictos que impiden resolución y desenlace inmediatos del impulso. El conflicto es un liberador de energía transformadora. Se manifiesta desde el origen de la necesidad e intensifica la expresión del impulso.



Cambio es la nueva selección de estrategias transformadoras para la resolución y desenlace definitivo del impulso.

Los impulsos expresivos casi siempre son, inicialmente, elementales. Sin embargo, en el proceso creativo se desarrollan de manera compleja y metafórica. Son el hilo conductor de los tres principios estructurales de toda obra escénica: conflicto, contraste y transformación, los cuales permiten la lectura de las acciones, las relaciones y el sentido de la totalidad.

El comportamiento dramático, en sus cinco momentos clave, exige la justificación de acciones y relaciones. Puede ser un punto de partida para adiestrar al bailarín/actor en la práctica de la articulación de sentido a partir de juegos como el siguiente:

Utilizando los momentos causa, consecuencia, objetivo, obstáculo, cambio, observe variaciones de un mismo tema dramático. En la danza, la construcción dramática no es narrativa, ni descriptiva, salvo que sea realista, sino muy semejante a la construcción poética y metafórica.

Hace mucho tiempo

*Quisiera hablar de este recuerdo,
pero lo siento tan desvanecido
—como si ya nada quedara—
pues fue hace mucho tiempo, en mi adolescencia.
Una piel como el jazmín...
aquella tarde de agosto
—¿era agosto?—
Aún puedo recordar los ojos: azules, creo que eran...
Ah sí, azules: un zafiro azul.*

Constantino P. Kavafis

Cuatro variaciones

VARIACIÓN ¹

Causa:

Aún puedo recordar los ojos: azules, creo que eran...

Ah sí, azules: un zafiro azul.

Consecuencia:

—¿era agosto?—

Objetivo:

Una piel como el jazmín...

aquella tarde de agosto

Obstáculo:

pero lo siento tan desvanecido

Cambio:

Quisiera hablar de este recuerdo,

—como si ya nada quedara—

pues fue hace mucho tiempo, en mi adolescencia.

VARIACIÓN ²

Causa:

Una piel como el jazmín...

aquella tarde de agosto

Consecuencia:

Aún puedo recordar los ojos: azules, creo que eran...

Ah sí, azules: un zafiro azul.

Objetivo:
Quisiera hablar de este recuerdo,
pero lo siento tan desvanecido

Obstáculo:
—¿era agosto?—

Cambio:
—como si ya nada quedara—
pues fue hace mucho tiempo, en mi adolescencia.

VARIACIÓN³

Causa:
—¿era agosto?—

Consecuencia:
Quisiera hablar de este recuerdo,
pero lo siento tan desvanecido

Objetivo:
Aún puedo recordar los ojos: azules, creo que eran...

Obstáculo:
Ab sí, azules: un zafiro azul.
—como si ya nada quedara—
pues fue hace mucho tiempo, en mi adolescencia.

Cambio:
Una piel como el jazmín...
aquella tarde de agosto

VARIACIÓN ⁴

Causa:

*Quisiera hablar de este recuerdo,
pero lo siento tan desvanecido
—como si ya nada quedara—*

Consecuencia:

pues fue hace mucho tiempo, en mi adolescencia.

Objetivo:

*Una piel como el jazmín...
aquella tarde de agosto*

Obstáculo:

—¿era agosto?—

Cambio:

*Aún puedo recordar los ojos: azules, creo que eran...
Ah sí, azules: un zafiro azul.*

Apéndice

“LA FICCIÓN ME SUCEDE A MÍ...”

Crónica del taller *Dramaturgia del actor*,
impartido por Luis de Tavira en la ciudad
de Tlaxcala en 1996.

Texto revisado y aprobado por el autor.

No soy más que caminar...

Durante quince días hemos caminado. Siguiendo la tradición aristotélica que hace del caminar una reflexión activa, integrando motricidad, pensamiento y sensación, que involucra una operación mental y el pulso de un cuerpo lleno de contenidos, hemos caminado en círculo, obsesivamente, para encontrar el secreto de la presencia del actor/bailarín y lo que en última instancia lo conducirá hacia la elaboración de su propia dramaturgia.

Dimos muchos pasos. El primero fue entender que la presencia es un estado mental. Estamos y existimos donde se encuentra nuestra mente. Con esto, Luis de Tavira introdujo su propósito.

El segundo paso fue ubicar nuestro centro vertical, ese punto de partida y de regreso de toda vivencia física, emocional, mental. Jorge Vargas se encargó, todas las mañanas, de dirigir un saludo al sol que centra y proyecta la energía, tanto horizontal como verticalmente. Éste es un rito milenario hindú. Hoy seguimos nutriéndonos del mismo sol para vivir. Iniciar las sesiones de trabajo con este gesto de apertura dispone a la generosidad. Y de eso ha tratado este taller.

Porque la energía de todos los participantes ha creado una nueva entidad, un cuerpo colectivo que ha podido andar un largo camino hacia el autoconocimiento. No es metáfora. Hemos caminado y caminado encontrando imágenes, historias, emociones, sorpresas. La vida entera se nos ha cruzado a cada paso.

Desde los ejercicios físicos de la mañana se ha trabajado la conciencia del otro, así como la vivencia del cuerpo neutro que permite la entrada y salida de proyecciones mentales que transformarán los pasos en ese caminar incesante, circular, obsesivo.

Esos pasos nos han llevado a la orilla del mar, hemos tocado la arena para convertirnos en oleaje; nos han convertido en corceles, en ancianos, en soldados, en niños. Hemos descubierto el momento en que dimos el primer paso.

Ese día nos estremecimos.

Fue cuando supimos que el caminar es el resultado de una permanente pérdida del equilibrio, que se recupera a cada paso. Es la lucha entre el cuerpo que se yergue y la gravedad que se lo traga. Caminar es perder el centro y regresar a él. Así entendimos que el cuerpo vive en el límite, en el extremo de una orilla a otra.

Descubrimos el equilibrio precario, frágil, “fuera de centro”.

¿Qué hace el actor/bailarín con esta nueva conciencia adquirida?

Agigantar el hallazgo. Vivir en el extremo de sus límites, traspasar las fronteras del cuerpo cotidiano para entrar en un nuevo cuerpo, teatral y multidimensional. La presencia, por tanto, no sólo es un estado mental, sino un cuerpo decidido a romper la inercia del espacio, las limitaciones anatómicas y el temor a la fragilidad de un equilibrio precario.

Luis de Tavira le ha llamado a este caminar contundente una “meditación en movimiento”. La idea es clara: concentración y foco mental continuado,

ininterrumpido, a partir de una imagen o secuencias de imágenes sostenidas, obliga al actor/bailarín a sostener un discurso progresivo y no fragmentado, incluso cuando hay cambios de dirección, de dinámica, de ritmo.

Lo anterior ha preparado al cuerpo a romper los bloqueos, los límites de la disponibilidad física, sensorial, emocional y mental. Éste se convierte en un cuerpo capaz de permitirse un alto grado de sensibilidad, con una mente que transita de lo neutro a lo concreto. Porque se trata de conocer el poder propulsor del ritmo, que es progresión, que es aumento de intensidad física y vivencial. Ir de lo general a lo particular es transmutar la energía física – abstracta – en energía preñada de significado. Es un caminar que al principio sólo admite la conciencia del “aquí y ahora” para identificarse más tarde con historias, personajes y conflictos.

En ese caminar hemos tocado la primera simiente de la dramaturgia: la relación causa-consecuencia-objetivo-obstáculo-cambio. Tocar esta progresión de transformaciones permanentes es tocar el ritmo con el cuerpo y conocer, orgánica y mentalmente, la noción de avanzar hacia un objetivo. Venimos desde... vamos hacia. Algo lo impide. ¿No es éste el andar de un personaje? En el camino encuentra obstáculos, desvíos, interferencias. Entra en estado de contención, luego resuelve el conflicto y libera su energía para seguir avanzando. Encontrará nuevos impedimentos en el camino. Luchará, dará mil vueltas alrededor de un mismo punto, pero encuentra otra salida. Sigue avanzando.

Luis de Tavira insiste en que sólo un cuerpo que domina su proyección y presencia puede abandonarse a la libertad expresiva. Hay un tipo de bloqueo que lo impide. El actor/bailarín es el peor enemigo de sí mismo cuando las resistencias son piedras en el camino de su andar. Se frena, duda, se esconde tras sus mecanismos de defensa. No se permite aquella progresión que crece en intensidad, que alcanza un clímax. No se permite tocar la últimas consecuencias en un avance hacia la libertad asumida. Cuando detenemos o interrumpimos la relación de causa y efecto, rompemos el ritmo, la progresión.

Hemos caminado para encontrar un ritmo acumulativo que se intensifica cuando no hay obstáculos que lo dispersen. Aun en la inmovilidad éste continúa avanzando. Es como un motor encendido. Esta energía tiene su propia inteligencia. El actor/bailarín descubre que en ese fluir hay un proceso coherente y lógico. Los brazos y las piernas se manifiestan como resonadores del tronco. En sus radares nerviosos encuentra la dirección y el significado del avance.

A partir de este nuevo cuerpo podemos ser los gestores de la dramaturgia. Si orgánicamente ya hemos tenido la vivencia de la progresión lógica, entonces para nada se dificulta la comprensión de la estructura progresiva que ordenará, a partir de la causalidad, el sentido de las acciones dramáticas.

Si corporalmente hemos trabajado con el estímulo –aquello capaz de afectarnos, incidiendo en nuestra lógica– podremos fácilmente crear una partitura de acciones y reacciones que les brinden dirección y significado a los gestos, palabras y desplazamientos.

Luis de Tavira desarrolla la conciencia del estímulo mediante un ejercicio que ha llamado “el punto”. Es una imagen que ubico en mi espacio mental y luego exteriorizo. Entre más lejos lo ubique, más grande e intensa será mi proyección. “El punto” será lo que justifique todos los espacios de mi ficción. Porque el espacio escénico es un espacio mental... es la distancia entre “el punto” y yo.

“El punto” puede ser una luz blanca, un rostro amado, un enemigo, una puerta al fondo de un túnel, y tiene el poder de cambiar mi actitud física y estado emocional. Puedo quedar atrapada entre “dos puntos”, uno que me jala, otro que me detiene. Estoy entre dos fuerzas contrarias y mi cuerpo transforma su tono muscular. Mi energía se colorea de significados. He pasado de una energía neutra a una que puede contar una historia. En ese momento experimento físicamente la esencia de la tensión dramática.

“El punto” es algo más. Así como interactúa con nosotros, es también una partitura, nuestro mapa en la dramaturgia. Nos guía, ubica y desplaza. Es un faro que auspicia un destino al cual dirigirse. Nos mantiene en permanente estado de alerta.

“El punto” es un activador del impulso que propicia la verdad escénica. Es nuestro estímulo, y reaccionamos frente a él. Nos activa el sistema nervioso. Lo compromete. “El punto” impide que la mirada del actor caiga en el vacío y que su mente divague. Acentúa la presencia y la fija con una estaca de energía. El cuerpo es irremediablemente invadido por una necesidad incontenible de expresión.

“El punto” puede ser unidireccional. Puede también ser parte de una galaxia de “puntos” estimulando incluso distintas partes del cuerpo. La complejidad actoral así lo exige.

“El punto” adquiere significado gracias a la dramaturgia del actor/bailarín. La mente va ordenando el registro de “puntos” según la progresión de la acción dramática. “El punto” adquiere sentido en la medida en que el actor/bailarín realiza su tarea para que el personaje cumpla con su objetivo.

Empieza la complicidad. Primero el actor/bailarín se apropia de las circunstancias del personaje. Luego el personaje se apodera del actor/bailarín gracias al proceso de identificación.

Es la hora de la dramaturgia. El actor/bailarín deberá estructurar un principio, desarrollo y fin que justifique las acciones del personaje. Deberá tener aquellas iniciativas que defiendan la persecución del objetivo y finalmente, superobjetivo. Éste se aclara con una pregunta: ¿qué trajo al personaje a la escena? ¿Qué busca? ¿Lo consigue?

El actor/bailarín entra en situación en el momento en que el texto dramático o coreografía establece el primer obstáculo e impide el avance del personaje.

Entonces tendrán que definirse las estrategias de salvación del objetivo. ¿Qué estímulos, impulsos, información requiere el actor/bailarín para comprometer al personaje en su acción? ¿Cómo conducirlo hasta que se acerque a las últimas consecuencias de sus acciones para finalmente precipitarlo en un clímax catártico?

Este caminar del personaje en el cuerpo del actor/bailarín no siempre está explicitado en el texto dramático o coreografía. Debe entenderse, por tanto, que el actor/bailarín estructura en sí mismo la ficción en el momento de elaborar su dramaturgia.

¿Cómo?

Mediante un proceder lógico. Investiga qué viene primero; después, cuáles son las constantes, dónde cabría la improvisación. Ubica las acciones y reacciones en el espacio escénico. Se introduce en su propia partitura de puntos de partida y de llegada. Con ella podrá repetir, noche tras noche, la secuencia justificada de sus acciones.

El teatro es personificación. La ficción me sucede a mí como actor/bailarín. Yo hago visible la historia. He conocido todas las circunstancias y antecedentes del personaje. Conozco de dónde viene, hacia dónde va. Recorro a mi memoria emocional para identificarme con su paso, dirección y camino. Vislumbro su horizonte. Imagino sus vivencias. Me las apropio. Éstas invaden mi sistema nervioso, activan mis impulsos, me conducen. Estoy en sus manos.

En la dramaturgia del actor/bailarín se pone a prueba su capacidad de operación mental y discernimiento. Si por una ausencia de dramaturgia el actor/bailarín es infiel a su personaje debilitará el objetivo y también la tensión dramática. Por el contrario, se persigue la acción propulsora de la progresión acumulativa en ascenso hacia una situación límite. Sobreviene la catarsis. Entonces ya no hay obstáculo que vencer. Se ha resuelto el conflicto.

El taller de Luis de Tavira ha trabajado el género realista que permite una estructura de esta naturaleza. En las sesiones de la tarde se ha elaborado el “discurso de la pasión” como un propiciador de la situación límite. Se trata de llegar al rendimiento y agotamiento del personaje. La tarea de los participantes ha sido montar cinco escenas de las cartas escritas por la monja portuguesa Mariana Alcanforado y otras cinco escenas de la obra *Grande y pequeño*, de Botho Strauss.

El trabajo de mesa suele ser largo y minucioso para preparar el corazón del actor/bailarín, ha dicho Tavira. En este taller ha sido breve e intenso. Una cirugía mental refinada, profunda, pero sin agotar exhaustivamente el estudio de las dimensiones del personaje ha sido el punto de partida para fijar los trazos de una primera dramaturgia actoral. Con ella los participantes hemos comprendido que el siguiente paso es llenar esta dramaturgia de una necesidad incontenible de expresión. Ha llegado la hora del montaje.

La técnica:

Nacer, morir, amar, escuchar

Somos toda disponibilidad. Cerramos los ojos. Formamos un círculo. Empezamos a caminar. Escuchamos la voz del maestro durante toda la sesión.

“En el fondo del pasillo está llorando un niño. Reconozco ese llanto, pero no sé más. Lo que escucho entra en mí, fluye en mí. El llanto de alguien que está solo. Yo conozco ese llanto...”

Abrimos los ojos. Caminamos en círculo obsesivamente. Escuchamos la voz de Luis de Tavira que azuza y desencadena una y otra vez el hábito de la presencia física y mental del actor/bailarín.

“Estoy aquí porque busco algo. Todo lo que soy está aquí. Todo lo que soy está aquí caminando. Cada paso resuelve mi presencia. Crezco. Ir es estar siendo cada vez más a cada paso. Mi mente se afila. Es espada. Yo soy quien se posesiona del espacio y lo que significa. Estoy aquí y el espacio es sagrado. Sé que estoy lejos o cerca. Me examino y decido. Mi tesoro está en ese punto, cerca o lejos. ¿Parto o estoy llegando?”

Giro. Cambio de dirección. Seguimos caminando.

“Me pierdo. Siento que me pierdo en el giro. El giro es pérdida y encuentro con la dirección hacia donde voy.”

Buscamos el giro de todos. El actor/bailarín trabaja telepáticamente. Se une en el tiempo y en el espacio del otro. Todos los cuerpos son un río que baja apresurado, que se resuelve en remolinos buscando un destino... el mar.

“Aguas que se detienen se pudren. ¡Fluyan, sonoricen, escuchen, articulen!”

Detenemos el incesante caminar. Cerramos los ojos.

“En el fondo del pasillo llora un niño...”, escuchamos.

Abrimos los ojos. Caminamos nuevamente.

“Busquen mentalmente de dónde surge la iniciativa del primer paso. La epopeya de los niños es la conquista del caminar y erguirse. Es el inmenso temor a la caída. El gozo inaudito de lograr ponerse de pie es una hazaña de la especie... consumada en un niño.”

Encontramos el momento en que sentimos el vacío de perder el equilibrio... “como el penoso accidente de un anciano”.

Hemos caído, caído y caído. Permanecemos en el piso, acostados, escuchando la historia de Teseo, quien se ha echado a andar en busca de su padre. Concluye el relato.

Abrimos los ojos. Ahora debemos encontrar el impulso que nos llevó a dar el primer paso. Y después del primer paso debemos encontrar la marcha neutra. Es un paso abstracto. Lo sostiene la arquitectura del edificio articulado en torno a un eje estructural: la espina dorsal. Visualizamos el eje crucial de la cadera y la columna. Ahí está el impulso que nos inclina hacia adelante y nos hace perder el equilibrio... para recuperarlo de inmediato. Es un caminar que se acerca cada vez más al caminar del teatro japones Noh, silencioso, con las rodillas flexionadas, los pies cepillando el piso. Estamos aproximándonos al cuerpo vacío que deja entrar y salir imágenes, sueños, fantasías. En este cuerpo ha entrado Teseo, que ha salido a buscar a su padre.

“Cuando me vea, que encuentre el polvo en mis sandalias y la sangre en la espada...”

Y Teseo va... somos nosotros. Caminar es ser, es caminar. Nuestro caminar es pura presencia.

“He aquí un actor rumbo al espacio mágico que le ha sido reservado... un mártir rumbo al coliseo... un amante rumbo a su ser amado... un hijo en busca de su padre.”

Media vuelta. Caminamos.

“Voy a buscar las huellas animales que llevo dentro de mí. Mantengo el cuerpo disponible para poder imprimir en él una imagen.”

Caballo, galope, pasión.

“La pasión es un caballo que corre parejo con el viento... debo encontrar el caballo pasión que hay en mí. Busco al caballo que yo soy. El caballo es el galope. Yo soy el galope. Se desboca.”

El cuerpo se transforma en la imagen. Es pasión materializada en la imaginación como caballo. Ser es ir. Ser, también, es el ir de un caballo. El caballo soy yo y caminamos, caminamos, caminamos, galopando.

“He aquí el prodigio del caballo metafísico, el que hace lo que otros no pueden hacer. El caballo astronómico. El caballo que suma, que resta.”

Ahora, el caballo leyenda. Luego, el caballo guerrero. El caballo Napoleón, más Napoleón que Napoleón. El caballo que Napoleón no puede ser.

“Entra el caballo soñador, todo espíritu, que trota convencido de que el mundo se rige por la ley de las armoniosas invenciones. Caballo castigado, justiciero. En su fragilidad es más fuerte que todos los caballos.”

Caminamos. Ser es caminar, es ser. Giro completo. Caminamos.

“Somos el caballo de Lady Godiva, piel desafiante, poder de la sangre. Es todo tetas... es todo nalgas. Caballo desnudo. Caballo en coito con el viento. La libido es un deseo que no debería tener medida. Es un andar de placer que comienza a ser doloroso. Es un dolor que es placer. El aire es el que me excita y me hiere. Intensificar es ser consecuente y verdadero.”

Nos detenemos de súbito. Respiraciones profundas. Caída al piso. Tratamos de escuchar el corazón de la tierra. Del fondo surge la atracción. Es un abrazo en el que nos abandonamos... hasta alcanzar la sensación de flotar... Porque ahora vamos a entrar al espacio ficticio. Vamos a entrar en la determinación del espacio a partir de nuestras operaciones mentales.

Sentados, imaginamos “el punto”. Localizamos “el punto” que fabricamos en nuestra mente. Está ahí porque lo estamos pensando. Somos pensamiento. Lo vemos. Si dejo de pensar en él, desaparece. Lo puedo colocar muy lejos, más allá

de las paredes, en el horizonte. Lo que importa es que está afuera y creo profundamente en él. Lo puedo acercar, atraer y fijar.

El espacio es la distancia entre “el punto” y el fondo de mi cerebro. El espacio es cambiante. Se hace grande. Se hace pequeño. Estamos en el espacio de la ficción.

Si “el punto” se aleja, mi presencia y proyección crece. Lo busco. No lo dejo ir. “El punto” depende de mi actividad mental. Sostener “el punto” es sostener mi actividad mental continuada. Si lo pierdo, me pierdo... y también al espectador.

Mido mi espacio. Voy a entrar en relación personal con “el punto”. Siento la iniciativa que viene “del punto”, que me mira. De él viene una carga de energía hacia mí.

“El punto” es la pupila de alguien y establece contacto conmigo. Me atrae. Me dice: *ven*. Hasta que decido ir. No cesa de llamarme. Camino hacia “el punto”. Siento el llamado en mi espina dorsal. Voy. Mi caminar es intencionado. Cada paso, estoy más cerca. Y me modifica. Progreso. Ahora caminar es acercarme.

Nos detenemos de súbito. La imaginación ha sido puesta en el espacio. Empieza el discurso de las imágenes. Tavira nos introduce en un larguísimo pasillo. Al fondo está la puerta. El pasillo es denso. No sé que hago ahí. Sé que busco algo. Llego a la puerta. Me resuelvo abrir y hay otro pasillo. Tiene otra temperatura. Al fondo hay una puerta semiabierta. Me acerco y aparece mi abuelo que me sonríe enigmáticamente y me pide que lo siga. Él sabe, por su actitud, que yo vendría. Él sabe qué estoy buscando y dónde está lo que busco. Lo sigo. Entro. Cruzo la puerta a otro pasillo más oscuro y él se detiene ante otra puerta gigante e iluminada. La abre y sólo hay luz.

Abrimos los ojos. Movemos el cuerpo obedeciendo a nuestro abuelo, quien nos ha conducido hacia nuestro propio sueño. Los otros están ahí.

Soñamos en acción.

La música de Nino Rota para el filme *Ocho y medio* de Fellini, llena el espacio y sacude la imaginación de los participantes. Todos improvisamos, materializamos nuestra fantasía.

“El juego sin finalidad, sin utilitarismo, es el juego del arte”, dice De Tavira cuando concluimos.

Volvemos a quedar en un círculo cerrado. Integración es armonía. Supone una gran telepatía. Mi paso busca el paso de todos. Ahora viene el juego de la armonía. Porque antes de establecer la relación frontal, antagónica en el teatro, debo ser capaz de actuar como si fuera un mismo cuerpo con los demás. Es una forma de protegerme, de proteger la energía, la idea, la forma. El cuerpo de la totalidad es más grande y más fuerte que el de un solo individuo.

En un viaje sideral visitamos varios planetas. Cada planeta es mítico. Marte es guerra. Venus es paz. Mercurio es el mensajero alado. Somos un cuerpo colectivo. Somos disponibilidad para nacer, morir, amar y escuchar. Nos miramos a los ojos. Nos escuchamos en el silencio cuando acaba el interminable andar de la ficción.

La aplicación de la técnica:

Atrapados

Por la mañana caminamos. Por la tarde quedamos atrapados. Somos peregrinos de diez de la mañana a dos de la tarde; somos sedentarios de cinco de la tarde a ocho de la noche.

El andar nos lleva a un tipo de estructura. El permanecer sedentarios nos conduce a otra. Son las dos caras de la dramaturgia del actor/bailarín.

Estamos frente a *La puerta*. Es el ejercicio que durante la primera semana nos mantendrá enclaustrados en un pasillo estrecho, claustrofóbico. Ésa es la condición. Porque *La puerta* es la historia de la pasión.

Luis de Tavira se dispone a tejer el discurso de la pasión como parte de la información que deberá tener el actor/bailarín para identificarse con el personaje que habrá de asumir. La operación mental ahora se torna más compleja. Se introduce en los laberintos de la psicología y la filosofía. Ahora le corresponde al cuerpo escuchar, atento.

Hay un amor que armoniza y unifica. Es el amor de la paz, hacia el prójimo, hacia el padre, hacia el hijo. En el extremo opuesto hay un amor frontal. Es el amor/pasión. Su naturaleza es esencialmente antagónica.

Su lenguaje es imposible.

Lo que quiere el apasionado es el ser del otro, y no puede conseguirlo. Su abrazo sexual nunca satisface. Necesita más al ser amado que a Dios. El “no puedo vivir sin ti” se vuelve una verdad trágica, voluntariamente asumida. El apasionado se encuentra atrapado.

Es una trampa que sin embargo le permite el acceso a la grandeza. El llamado de la pasión parece decirnos que somos titanes. Nos recuerda una condición olvidada y que de hecho consiste en la imposibilidad.

El apasionado deja atrás la mediocridad y crece en la imagen transfigurada de sí mismo. Esa imagen calcina el alma del otro y lo obsesiona.

Nadie elige el amor. Es el amor el que nos elige. Cupido lanza una flecha perdida con los ojos cerrados. El cazador acaba siendo un cazador/cazado. Nadie se enamora si antes no ha salido a buscar. Antes hubo un proceso de autovaciamiento.

Para salir de cacería hay que sentir el vacío. Hay una disponibilidad necesaria para caer en el estado de seducción. El vacío de sentido nos prepara.

Dice Luis de Tavira que quien descubre algo se lo apropia. El seducido sabe que sólo él ha visto lo que nadie puede ver. Y entonces tiene sentido la afirmación del poeta: “Tú tienes cara de mía...”

Pero sobreviven los estragos. El seducido percibe algo que lo inquieta profundamente. Si persiste en esta sensación deberá admitir, pese a sus resistencias, que algo le sucede. Tendrá que reconocer que ha caído en una trampa. La trampa es un abismo. No hay piso.

Sólo hay dos opciones. Negarse... o entregarse a lo irremediable, que es acceder a la dimensión trágica de la pasión. Se encienden todas las alarmas. Suenan como trompetas los instintos de sobrevivencia.

Porque a partir de ese momento el sufrimiento está garantizado. Habrán iniciado la desgracia y la grandeza. Empieza el descubrimiento de una profunda verdad: todo el amor y llamado trágico de la pasión apenas consiste en ser suficiente para decirlo. Al ser dicho, todo el ser queda expuesto. Evitamos llegar a ese punto.

La oración: “Yo te amo” no coordina con nada. Se agota en sí misma. La única respuesta equivalente es otro: “Yo te amo”. No hay diálogo. Parece batalla frontal. Porque contestar: “Yo también” significa: “Yo un poco menos”.

Este diálogo imposible es la semilla de lo que se convierte en algo digno de ser contado en el teatro. Porque es el inicio de la apropiación del otro y de la perdición. Empieza la incomunicación, al mismo tiempo que la plenitud de la vida.

Es un drama perfecto. Prepara al corazón del actor/bailarín para que comprenda la esencia del teatro: conflicto, tensión, clímax catártico, rendimiento.

Es su corazón el que está siendo ahora llevado al borde del equilibrio. Como en los ejercicios de la mañana, que adquieren profundidad y sentido en medio de un discurso que los alimenta, el corazón toca sus últimas consecuencias, se vuelve teatral y multidimensional.

Queda claro: el alimento de la pasión es el obstáculo. La imposibilidad revive en nosotros al titán. No se conforma con la mediocridad. Es semejante a ese cuerpo cotidiano que busca entrar en otro cuerpo, dilatado. Luis de Tavira está arando la tierra fértil del actor/bailarín para que los corazones engrandecidos habiten cuerpos expansivos.

La estrategia no puede fallar. Por las mañanas se combate la mediocridad física, sensible. Por la tarde se extirpan las emociones pequeñas y se azuza el corazón que va a llenar la piel engrandecida.

Continúa el discurso: la cotidianeidad mata la pasión. Se agudizan los conflictos. Hasta que llega el enfrentamiento definitivo. Es cuando se destruye el yo del sujeto. Tiene que huir para salvarse. Viene la renuncia a la pasión.

La separación puede ser leal. “Me voy porque te amo.” O puede ser como un grito de auxilio cuando por falta de fuerza para decidir la ruptura se continúa la convivencia hasta que el corazón se pudre.

En el ejercicio *La puerta*, el primer caso será la justificación de las acciones. Los personajes se han separado amándose apasionadamente. Es un hecho que da pie a la circunstanciación, es decir, el conocimiento de los antecedentes remotos, mediatos y cercanos de los personajes. El actor/bailarín sabe por dónde empezar. A partir de este punto empieza la cirugía mental y emocional. Nace la dramaturgia.

Ejemplo:

Los personajes se llamarán A y B.

A intenta matar la pasión atentando contra sí mismo. Pensó que no sobreviviría a la separación. Se ha ido de la ciudad en un impulso de sobrevivencia. Ha pasado de la depresión profunda a la rabia enardecida. B fue quien decidió la ruptura.

A vive el luto de la separación lejos de B, hasta que va saliendo frágilmente. En las últimas semanas se ha sentido mejor. Ha dejado de soñar. Recibe sorprendentemente una llamada telefónica en la que se le ofrece un trabajo maravilloso. Se le ha abierto el mundo. Deberá viajar para realizar la entrevista laboral. El conflicto es que a la mitad del camino tendrá que pasar por la ciudad donde se encuentra B. Desde la ruptura no ha regresado. El viaje implica una parada de una o dos horas en ese sitio.

El ejercicio empieza cuando A llega a la ciudad y sufre una regresión radical, al grado de que renace el conflicto. Empieza a actuar compulsivamente y le habla por teléfono a B. Lo que sucede es determinante. El resultado no aclara si B está o no está.

Sin embargo, esta duda es el catalizador de la ansiedad que conduce al superobjetivo, aquello que conducirá al personaje a un clímax catártico para precipitarse en la aceptación de los hechos. Poniendo en riesgo su vida y trabajo, se arranca hacia la casa. Han pasado seis meses desde que salió del edificio. Sin saberlo, A está jugando a la hipótesis de que B sí está. Llega al vestíbulo.

El ejercicio consiste en presentarse frente a la puerta y mediante sus acciones —toquidos, frases, llamados, insistencias, gritos, confesiones, reclamos, aceptación de lo inevitable— contarle al espectador la historia de que B sí está en el departamento, pero no le quiere abrir. Se trata de la creación de un personaje ausente.

Es una prueba de fuego actoral en la que se suscita la progresión dramática que va del primer toquido, a la entrada en situación cuando el obstáculo es precisamente

no recibir ninguna respuesta, hasta alcanzar el clímax catártico, para luego rendirse. Se deja de luchar.

La puerta es, en este ejercicio, un espejo de la presencia física y mental del actor/ bailarín. Es un instrumento percusivo en el cual resonará la ficción que el actor/ bailarín ha construido desde su dramaturgia. *La puerta* es un gran microscopio en el cual, reduciendo el espacio a lo mínimo, se maximiza la potencialidad expresiva.

En cada toquido, en cada frase y movimiento durante la improvisación, deberán salir las palabras y acciones inflamadas de todo el contenido del discurso de la pasión. El espectador deberá leer, en los silencios, en los latidos de la puerta, la fórmula: “Yo te amo/Yo te amo.”

Diálogo imposible. A tendrá que dialogar con el silencio. Éste se llena de significado.

El actor/ bailarín tendrá que enfrentarse a múltiples preguntas. ¿Con qué elementos tendré que trabajar para ser eficaz en la historia que estoy contando? ¿Cómo sería el primer signo/toquido, después de seis meses de ausencia? ¿Qué significa el silencio en este ejercicio?

En esta experiencia el actor/ bailarín no tiene posibilidades de mentir. El rigor de lo que exige, interpretativamente, anula trucos, trampas, desvíos. Quien logra pasar la prueba actuará de otra manera para siempre. Habrá aprendido que se debe ser obediente a la lógica de las circunstancias y del personaje. Habrá comprobado que muchas veces la agilidad verbal y gestual opera en contra de la tarea, que es lo mismo que contar la historia precisa. Habrá sabido adecuar su libertad creadora a la relación causa/efecto. Habrá tenido que trabajar con el lema de “conócete a ti mismo”, como decía Stanislavski. Esto significa echar mano de lo que duele, de lo que no. Se trata de entrar en contacto consigo mismo. Habrá entendido que la ficción transgrede nuestras emociones, pero las sublima también. Jugando jugando, llega un momento en que nos empezamos a creer el juego.

Sin embargo, lo importante es la fortaleza para trabajar con lo que surja. Habrá sabido comprometerse con el personaje al grado de defender sus estrategias para lograr su objetivo. Habrá comprobado que hay un tipo de actoralidad ciega que puede ser muy vital, pero muy poco eficaz para cumplir con la tarea específica. Sabrá que un buen o mal texto o tejido nunca es impedimento o excusa para dejar de hacer una estructuración congruente de las acciones. Habrá observado que el mejor maestro del actor/ bailarín es su colega... que su último maestro será el público. Habrá desterrado los “medios caminos” y la ley del mínimo esfuerzo. También habrá desterrado la impunidad de sus acciones. Habrá aceptado que lo que más nos ilumina son los errores, y no los hallazgos. En los tropiezos están las claves para seguir adelante. Habrá comprendido que para actuar es importante saber escuchar. La verbalización y gestualización excesivas hacen que se describa, y no se viva la acción del personaje. No es la clarificación del inconsciente lo que se persigue, sino el contacto del actor/bailarín consigo mismo. Habrá comprobado que en la gestual occidental hay dos focos privilegiados de expresión: el rostro y las manos. Esta “pobreza” se agrava cuando el actor, sobre todo, no sabe qué hacer con sus manos, casi siempre un pleonismo de la expresión verbal. En el bailarín, el peligro está en convertir la dramaturgia en pantomima.

La puerta es como un piano. En él hay que producir una melodía de significados. El actor/bailarín confronta su propia capacidad de expresión en su grado más sutil y riguroso.

Quien pase la prueba... no volverá a ser el mismo.

El método:

La paradoja

Control, dominio técnico, indispensables para crear la vida escénica, son la antesala de la libertad. Lo que conocemos como presencia espontánea es la consecuencia de un trabajo minucioso de apropiación del personaje.

La paradoja del actor/bailarín es que primero debe someterse, con disciplina irrestricta, a los imperativos de la congruencia y de la estructura del texto o de la coreografía. Ahí encuentra su liberación.

(De ahora en adelante nos referiremos tanto al texto dramático como a la coreografía mediante la síntesis “texto/tejido” para unir en un solo concepto los oficios respectivos del actor y del bailarín.)

El dominio perfecto del texto/tejido, de los gestos y desplazamientos, de la circunstanciación del personaje, de los estímulos y reacciones que propician la verdad escénica, conducen necesariamente al olvido del oficio. Un cuerpo se ha metido dentro de otro y operan como uno solo. Actor/bailarín y personaje se confunden.

Luis de Tavira ha distinguido con precisión el concepto de “tarea del actor/bailarín” frente al objetivo del personaje. Frecuentemente se confunden. El actor/bailarín estructura un principio, desarrollo y fin de sus acciones y decisiones. Ésta es la tarea. El personaje, que se encuentra en medio de una circunstancia específica, tiene un objetivo que cumplir puesto que por alguna razón está en escena. Por ningún motivo el personaje debe “enterarse” de la tarea del actor/bailarín. Por ningún motivo el oficio y la técnica deben destacar por encima de la vida del personaje. El espectador lo percibiría en una pérdida de presencia mental y física. Pareciera que el actor/bailarín está narrando una historia prefabricada, ya resuelta, evidenciando un trabajo de memoria. El espectador sólo ve a un actor/bailarín esforzándose.

El dominio de la técnica permite la libertad de expresión. Permite al actor/bailarín “sanearse” mediante la creatividad. En principio, la técnica es la aprobación del “cómo”. Es el método para hacer de la palabra y del movimiento el resultado de una necesidad incontenible de expresión. Este método es el antídoto contra la declamación en el actor y la mecanización del cuerpo en el bailarín.

El actor específicamente se identifica con la sensación y emoción que le otorga el significado a la palabra. Busca en la palabra la resonancia con la vida. Busca en la palabra la imagen que se apodera de su sistema nervioso. Una palabra viva es la que ha tocado los alcances y consecuencias de la vivencia implícita en su significado. Inflama su sistema nervioso y sensibilidad. Convierte al actor en un radar. El espectador sabrá que hay verdad en lo que escucha.

El bailarín hará lo mismo con el movimiento, con el gesto y acciones.

Vivir este proceso es parte de la tarea del actor/bailarín. En el método va implícito el aprendizaje del texto/tejido al grado de que se olvida que está memorizado. Es la condición indispensable para el siguiente proceso de identificación con el personaje. Acciones físicas, memoria emocional e imágenes abren los candados que guardan las corrientes de energía nerviosa de las vivencias. Son los impulsos con los que trabajará el actor/bailarín para rellenar de vida la silueta exterior del personaje.

El actor/bailarín pensaría así del personaje: “Me meto en su circunstancia. Me la tomo en serio. Dejo que me toque. Estoy habitado de las palabras y acciones, que son imágenes, que son sensaciones que suben por mi espina dorsal hasta abrir todos los canales de percepción. Cada imagen es energía mental dirigida. Es un estímulo. Reacciono ante él todo el tiempo. Las palabras y acciones ya son mías, con todo y su significado connotativo. El signo dice más de lo que representa en el diccionario. Es realidad, emoción, intención, aspiración. Su proyección es dinámica, abierta. Es el canal por donde fluyen la inhalación y exhalación de la ficción”.

Luis de Tavira induce al actor/bailarín para que estructure su dramaturgia a partir de lo que determina al personaje. Incluso influyen en él situaciones que no siempre están dentro del texto/tejido. De ahí que el actor/bailarín aprenda a moverse en el mundo de las determinaciones e indeterminaciones. Lo que no se permite es

caer en la impunidad. El personaje es lo que hace, por qué y para qué lo hace. El actor/bailarín resuelve qué elementos son los que introducen al personaje en la escena. Se plantea las tres preguntas básicas: ¿quién soy?, ¿de dónde vengo?, ¿hacia dónde voy?

Luis de Tavira se refiere a la memoria emocional como las huellas mnémicas definidas por Freud. Son cargas de energía en las neuronas establecidas por la infancia. Se sabe que a los ocho años un individuo ha probado todos los sabores emocionales. La formación del carácter se da en esta edad.

No todas las obras exigen la caracterización. “Puedo, como actor/bailarín, trabajar solamente los antecedentes inmediatos. Echo mano de lo más cercano a mi vivencia. En este sentido el personaje es más yo. Realmente asumo la circunstancia inmediata, que es lo que modifica mi estado de ánimo, lo que me pone en situación para entrar a escena. Por el contrario, el carácter depende de los antecedentes remotos.”

¿Quién soy? Recorro a mis vivencias, las que Stanislavski ubica en la memoria emocional. Pero falta un eslabón: la “vididura”, término introducido por Héctor Mendoza y que Luis de Tavira ha tomado para explicar aquella área de la imaginación que es capaz de crear la vivencia del personaje y que no tiene el actor/bailarín. “Si en la obra se ha cometido un crimen, soy capaz de producirlo como ficción en mi mente”, diría el actor/bailarín. De Tavira advierte que la vivencia fácilmente cae en la histeria. Deja salir emociones reprimidas en forma de explosión incontrolada. Por el contrario, la “vididura” depende de una operación mental.

La circunstanciación es el trabajo de selección de los antecedentes. Sin esto, un actor/bailarín está ausente. Carece de presencia anímica, física y mental. Carece de dramaturgia.

Ha nacido un personaje. Está en escena. Algo busca. No siempre consigue alcanzar su objetivo. Puede ser algo que oculta o disfraza. “Abrigada con la piel de mi

personaje, hago que éste se comprometa para cumplir con el propósito escénico. En mi camino aparece un obstáculo. Éste se convierte en estímulo que al mismo tiempo me pone en conflicto. Me detengo. Me contengo. Entro en estado de tensión. Entro en situación. Toda mi energía está concentrada para encontrar la estrategia que me permita seguir avanzando.”

El obstáculo debe ser lo suficientemente significativo para que produzca el cambio de dirección o de estrategia y la transformación del personaje. No puede ser banalizado porque traiciona el empate de las fuerzas entre el objetivo y el obstáculo que produce la tensión dramática. No hay tensión si no hay equilibrio de fuerzas contrarias en oposición.

Hay obstáculos minimizados. También hay objetivos minimizados. Ninguno de los dos producen la confrontación dramática requerida para que el personaje crezca, avance y alcance la situación límite. Para esto hay que subir de escalón. Son estrategias intermedias, acciones disfrazadoras que alargan el camino y aparentemente lo desvían del desenlace final. Sólo cuando estas estrategias se han agotado aparece la precipitación final. Salta repentinamente la realidad, la que ya no puede ocultarse. Luis de Tavira le llama a esta dimensión del trabajo la “real politik”. Es el último determinante de la obra. Ya no hay forma de engañar a nadie.

Hay una tendencia a la pasividad en los actores que dependen exclusivamente del texto dramático para justificar sus acciones y dicciones escénicas. Carecen de iniciativa para comprometer al personaje en su acción. Carecen de una dramaturgia personal. Lo mismo sucede con el bailarín que se somete con “obediencia ciega” a la coreografía.

Para el taller, Luis de Tavira ha elegido el tono realista. *Cinco cartas de la monja portuguesa Mariana Alcanforado* permite elaborar el discurso de la pasión que conduce a la situación límite prevista, desarrollada por el método.

Una aplicación del método:

“¿Tengo que darte, acaso, cuenta exacta de mi vida?”

En los ejercicios preparatorios la mente del actor/bailarín se ejercitó en la creación del “punto”, su localización en el espacio exterior, su delimitación a partir de la distancia y proyección en el alejamiento o acercamiento de ese punto en el espacio. Pero “el punto” es indeterminación pura. Es una abstracción, casi aritmética. Lo importante hasta ahora ha sido que el actor/bailarín sea capaz de verificar la operación mental por sí mismo como una herramienta aplicable a la creación teatral y coreográfica, así como las operaciones matemáticas pueden servir para la ciencia aplicada y el cálculo a la ingeniería.

En un camino que va de la indeterminación a la determinación, “el punto” puede transformarse en el estímulo ficticio: la cosa, persona o elementos de la realidad creada.

Sabemos que de todo lo que existe en la realidad, sólo percibimos una parte. De esa parte sólo somos concientes de una porción aún menor. De ésta, una menor parte transformamos en noción y sólo unas cuantas nociones se convierten en significado, aquéllas que necesitamos comunicar. Son éstas las que producen la elaboración de los signos y sus articulaciones.

Éste es el mismo proceso que sigue el estímulo. Sólo es estímulo aquello que nos afecta personalmente y por ello exige una reacción.

Luis de Tavira deja muy claro que nunca estamos ante un solo estímulo. Se da siempre una coexistencia o una conflictiva de múltiples estímulos que exigen ser articulados en una especie de sintaxis que da por resultado la estructuración dinámica. Ésta responde en concreto al por qué y el para qué de una acción.

El estímulo no es un dato en el texto de una historia. Ni siquiera tiene que ser un objeto o persona, aunque puede serlo. Es más bien un significado capaz de articular

signo y referente. Por eso hablamos de una constelación de “puntos” que dimensionan al personaje en acción. Una constelación es una metáfora, una forma, pero sobre todo, una estructura. Una pista de aterrizaje durante la noche, un laberinto o la Osa Mayor son, al mismo tiempo, forma, metáfora y estructura.

Luis de Tavira se refiere a Desdémona y a Otelo para ejemplificar. La acción de matar al ser que más se ama —dice— es el resultado de una articulación que estructura una multiplicidad de estímulos y contraestímulos en el tiempo y en el espacio. El actor que verifica la creación de esta acción debe componer la partitura de “puntos” que De Tavira llama constelación.

Stanislavski nos dice: el personaje debe entrar circunstanciado. Debe responderse a las preguntas: ¿quién soy? ¿De dónde vengo? ¿Hacia adónde voy? ¿Cómo? Nunca lo dice. O los ejemplos que se usaban ya no son útiles. Finalmente nunca sabremos cómo actuaba Stanislavski. Sin embargo, De Tavira nos dice que podemos reconocer la verdad y la utilidad de su advertencia a partir de lo que somos hoy día.

Las cinco cartas de Mariana Alcanforado son un itinerario de la pasión amorosa. Luis de Tavira realizará un montaje de las cartas, trasladándolas al tiempo presente, al aquí y ahora. Para esto se trabajará la confrontación, el conflicto que pone al personaje en situación. Éstas perderán el carácter de carta. Estamos frente a un hecho inmediato.

Conocemos la realidad de una monja portuguesa seducida por un militar francés. Ella es capaz de entregarse hasta las últimas consecuencias. Él debe regresarse cuando Francia firme la paz con España. Las promesas de amantes quedan suspendidas en el aire... hasta que se desploma la esperanza y sobreviene la desesperación. Estas cinco cartas son el itinerario del amor al odio.

En ese itinerario el actor/bailarín inventará al personaje. Lo justificará. La estructura de la dramaturgia es consecuencia de la causalidad. Parte de la circunstanciación:

ella es joven, fue obligada a ingresar al convento desde niña por presión familiar. Vive en el enclaustramiento fuera de su voluntad. Conoce al militar cuando su batallón se refugia en el convento durante la guerra. Ella se entrega apasionadamente. Es lo más importante que le ha sucedido en la vida.

El montaje consistirá en confrontar a la mujer frente al hombre en un discurso de pasión amorosa. Desaparecerá el carácter de monja y de militar. Esta información sólo permanece como una realidad implícita que enriquece el conflicto del actor/bailarín.

Él nunca habla. Pero deberá reaccionar todo el tiempo con rostro y cuerpo. Es un reto actoral. Tendrá que descubrir una coreografía de impulsos que hagan de su cuerpo una presencia viva, dinámica.

Él la ama, quizá más que ella a él. Suponer lo contrario es banalizar el conflicto y por tanto la tensión dramática. El montaje consiste en establecer relaciones intensamente antagónicas.

Primera carta:

Ella aparece en el momento en que él está recién partido. Sobreviven en su espíritu la juventud y pureza de corazón.

El superobjetivo está muy claro. Ella quiere estar con él. El destino se opone, pero la nutre la esperanza. Piensa que el amor es más fuerte. Rebeldía y desafío serán sus estrategias. Aunque en este momento lo único que le queda es recordar... necesita recordar. Pasa por la ansiedad, la impotencia, la fantasía y la protesta. Si pudiera salir.

“No volveré a contemplar tus ojos... Ay, mis ojos.”

Él escucha. La tarea escénica es que la dramaturgia del actor esté localizada en su vejez. Él vive en el recuerdo. Es la imagen de quien ha entendido que su vida fue una permanente huida.

Ambos intérpretes manejan distintos “puntos” dentro de su dramaturgia. “El punto” de ella está adelante, en la esperanza de que él regresará. Es el futuro. “El punto” de él está atrás. Se nutre del pasado, examina lo que pudo ser y no fue. Son estímulos contrarios que crean la tensión dramática requerida.

El espectador observará dos mensajes que visual y emocionalmente lo introducen en un torbellino de sensaciones. De ahí nacerá el significado. De la fuerza de los contrarios se aferra la atención del espectador.

Cada carta tendrá su propia tensión estructural al confrontar no sólo a los personajes, sino tiempos biográfico/cronológicos y subtextos respectivos. El personaje quedará atrapado en medio de un diálogo de impulsos.

Segunda carta:

Ha pasado el tiempo. Ella ha crecido en sabiduría. Sospecha que no lo volverá a ver.

El tiempo no es impune. Tampoco recibe noticias de él. Está enferma. La actriz debe procesar esos seis meses que han pasado entre una carta y otra.

En el convento la creen “loca”. Ésta ha sido la justificación perfecta para una monja violada. Sufre el vergonzante ejercicio de la hipocresía. Su familia es poderosa. Ella reacciona de manera desafiante, al grado del cinismo.

“Quiero que todo el mundo lo sepa.”

Su fuerza proviene de verse encerrada en una jaula de oro, prisionera. Portugal sigue en guerra con España. Pero Franco firmó la paz. El militar francés ya no tiene ninguna misión que cumplir ahí.

Su enfermedad la asume como un acto de libertad. “Estoy así porque quiero.” La pasión amorosa se convierte en disidencia espiritual. “Estoy presa, pero soy libre”, pareciera decir.

El personaje crece a pasos agigantados. Hay más humanidad, más pasión. Obstinada, se sostiene en la certeza de que va a triunfar. La pasión la vuelve grande. Desea el absoluto.

“Soy más feliz que tú porque ando toda ocupada en este amor.”

Ella escribe cartas para crear al hombre ausente. En el momento en que deja de escribir desaparece. Él es “el punto”. “El punto” es la imaginación puesta en el espacio.

En esta escena, el subtexto del actor tiene otros contenidos. Está en el síndrome de los cuarenta. El individuo se autoevalúa. Qué hice, quién soy, cuánto valgo. Es el momento de la crisis, y por tanto el momento del crecimiento interior mediante la presencia del conflicto. Su pasado se le presenta como asignatura reprobada. No pudo con la realidad ni con los hechos.

Para el actor, éste será un ejercicio de desesperanza. En el silencio, su cuerpo y expresión tendrán que hacerlo elocuente.

Tercera carta:

Ella le ha visto la cara a la muerte. Ha estado gravemente enferma. Desarrolla una distancia de las cosas. Ha ganado sabiduría y fortaleza interior. Su pasión prosigue, pero alquímicamente ha pasado por el fuego.

En esta carta el tiempo es el personaje teatral por excelencia. Está arrasando con el sentido de las cosas. Viene el contraestímulo: recuerda cuando estaba a solas con él. El núcleo de la escena es la pérdida del “yo”.

“Ya no sé lo que soy, hago o deseo.”

Según el discurso de la pasión, cuando se acaba el “yo” se acaba la pasión. Ya no hay sujeto que pueda amar. Aniquilo la pasión dentro de mí para rescatar mi “yo”. “Ésta me puede matar, si lo permito”, pareciera decir el personaje.

Viene otro contraestímulo que permite ir asimilando poco a poco la realidad. Se refugia en la agresión. Por lo menos desea que sufra el otro. Se precipita en la confusión ansiosa y se da la anagnórisis, es decir, la definición de su realidad.

En esta escena la actriz tendrá como ejercicio hacer explícita la sentencia de que amar es una despedida. En este momento, decir adiós le otorga sentido a su vida. Adiós significa soltar. Pero aún no se la cree. Falta tiempo de asimilación. El tiempo es el personaje teatral por excelencia, dice De Tavira.

La tarea dramatúrgica del actor en esta escena será construir el momento en que él decide arrancarse este amor de su corazón. Ahora vive en la indiferencia. Se distrae. Borra “el punto”. Ya no piensa en ella. La pierde de vista. Él crece en su desamor.

Cuarta carta:

Éste es un texto de tránsito. Sostiene un estadio imposible: se han perdido los puntos de referencia. No está aquí ni allá. Ella ha perdido su espacio en el mundo.

Lo sagrado en su mente se ha empezado a pudrir. Esto le dará fuerza para cortar definitivamente con el recuerdo. Está perdiendo lo que descubrió en el otro cuando fue seducida.

Ha tocado el límite: “Ya no puedo continuar así”. Pero se precipita en la *real politik*: “Sin embargo, te amo mil veces más...” Rendición. Consigue la fuerza en el odio. Descubre que lo que no mata hace crecer. Está enamorada de su amor, no del hombre. Esto le permite vivir una riqueza que no tienen los demás. “Escribo más para mí que para ti...”

Él, por el contrario, se encuentra en el momento del extrañamiento. Desea regresar con ella. Siente amarla más que nunca. Está deseando recibir una carta. El dilema está en aclararse a sí mismo por qué la deja. Después de la pasión viene el quiebre,

el estado hipersensible. La fiesta se acabó. En este momento prefiere el sueño a la vida. La sociedad francesa no toleraría a un militar casado con una monja portuguesa. Su superobjetivo es conseguir poder y prestigio.

Quinta carta:

Ella ha transformado su pasión, mas no ha podido liberarse de la obsesión. Ha perdido la fe. Acepta ser infeliz toda su vida.

“¿No lo era ya cuando te veía diariamente?”

Aterrizo a la realidad y surge la anagnórisis. Ha desaparecido la pasión que ocultaba el sacrilegio. Siente terror de cuanto sucedió. Supera el estado de locura. Su “punto” es salir del vacío y aferrarse al odio.

“¿Por qué me hiciste conocer la imperfección y el dolor de un amor que no es eterno?” Sólo le corresponde anhelar la serenidad.

Ahora la tarea del actor es aparecer en el momento del asombro inicial, en el momento de la primera seducción. “...era joven, era crédula, encerrada desde niña en este convento. La gente que había visto era desagradable. No había oído antes las lisonjas que me decías constantemente. Me parecía deberte los encantos y la belleza que descubrí en mí... Hiciste todo lo posible por despertar mi amor. Pero, al fin, he roto ese encantamiento... ¿Tengo que darte, acaso, cuenta exacta de mi vida?”



Notas

1. Cardona, Patricia, *La percepción del espectador*. México, INBA, 1993, p. 59.
2. Morris, Desmond, *El mono desnudo*. España, Plaza y Janés, 1971, p. 110.
3. Lizarraga, Xabier, apuntes del Seminario interdisciplinario de investigación en artes escénicas, 1998-1999.7
4. Varley, Julia, “The power of vulnerability”, *Open Page*, núm. 4 Dinamarca, Odin Teatret Forlag, marzo 1999, p. 116.
5. Lizarraga, Xabier, “Comportamiento humano, interacción de complejidades evolutivas”, *Ludus Vitalis*, vol. I núm. I, México, Anthropos/Plural, 1993, p. 67.
6. *Ibíd.* p. 69.
7. Lizarraga, Xabier, “El placer hizo al hombre (y el displacer a la humanidad)”, *Ludus Vitalis*, vol. III núm. 4, México, Anthropos/Plural, 1995, p. 122.
8. Durán, Lin, *La humanización de la danza*. México, INBA, 1993, p. 24.
9. Grotowski, Jerzy, “Tú eres hijo de alguien”, *Máscara* núm. 11-12, México, Escenología, 1993, p.75.
10. *Ibíd.*



Patricia Cardona

Pertenece al Centro de Investigación, Documentación e Información de la Danza *José Limón* desde 1990. Fue Directora y Coordinadora de Documentación e Investigación del mismo hasta octubre de 2006.

Estudió la carrera de filosofía en la Universidad de Costa Rica. En Estados Unidos fue alumna de diversos maestros de danza contemporánea y ballet clásico (1963-1968). Posteriormente, en Italia, Francia y Alemania, se especializó en la Escuela Internacional de Antropología Teatral que dirige Eugenio Barba. En México estudia la dramaturgia del actor (Casa del Teatro) y actualmente participa en el seminario permanente de antropología del comportamiento que dirige Xavier Lizarraga en el INAH.

Es autora del libro *La danza en México en los años 70*, publicado por la UNAM. Su siguiente libro, *La nueva cara del bailarín mexicano* (INBA, 1987) es el antecedente de su seminario *La percepción del espectador*, para el cual publicó un libro y un video didácticos que llevan el mismo nombre. En 1991 el Gran Festival de la Ciudad de México le publicó *Anatomía del crítico*, texto que resume sus experiencias y conclusiones a lo largo de treinta años de carrera profesional como crítica de las artes escénicas en el periódico *Unomásuno*.

Con apoyo del programa de coinversión Fonca/INBA, en 1997 produjo el video *Un siglo de cuerpos*, síntesis del desarrollo dancístico mexicano en el siglo XX. También es autora del libro *Guillermína Bravo. Una iconografía*. En 2000 publicó *La dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas*. Ha dictado conferencias e impartido seminarios en los festivales de danza y teatro de Venezuela, Colombia, Costa Rica

y Argentina y de toda la república mexicana. Coordinó, junto con Maya Ramos, la antología *La danza en México, visiones de cinco siglos, Volúmen I y II* (2002)

En los últimos cuatro años ha sido contratada por la editorial Santillana para la elaboración de textos para estudiantes de secundaria en el área de danza: *Pasos de danza y de historia*; *La danza de mis secretos* (publicados en 2002 y 2006 respectivamente) y *El mundo de la danza* (2005), de la editorial Naranjo, en coautoría con Berta Hiriart, Estela Leñero y Alejandro Matzumoto. Actualmente escribe los libros de texto de secundaria para la reforma educativa en danza, proyecto de la empresa Litoral.

Imparte permanentemente los cursos: *La percepción del espectador*, *El pulso vital en la escena del siglo XX* y *La dramaturgia del bailarín*.

Índice

Introducción	7
Historias de la naturaleza o el origen de la drama	17
Cazador de mariposas	43
El futuro fue ayer	55
“Tú eres hijo de alguien...”	65
La dramaturgia en la educación	71
Los maestros hablan	79
Juegos dramatúrgicos	151
Apéndice	157
Notas	187
Síntesis curricular	189