





Para sonar mejor

Eugenio Barba

Danzateatro

Segunda y última parte

En *A Contratiempo* 6 publicamos la primera parte de este artículo que es, en realidad, un resumen de las notas que se tomaron durante el seminario teórico-práctico de danzateatro que con el título de "Caballo de plata" desarrolló el director teatro italiano-danés Eugenio Barba en México durante 5 días. Hoy continuamos con la transcripción de los hechos y comentarios correspondientes a los 3 últimos días del seminario taller.

El miércoles se centra en el trabajo con la voz y el canto, el jueves en la utilización de objetos y el viernes está dedicado al montaje final. Para una biografía de E. Barba y un comentario general del trabajo sugerimos ver *A Contratiempo* 6, páginas 45-50.

MIÉRCOLES

COMENTARIO:

¿Quién perdió su alma?

El flujo de nuestra energía, como proceso mental y fisiológico se manifiesta en la acción de hablar y cantar. Hay acciones vocales como físicas. Nuestro "ser en vida" se manifiesta en el canto. Hay pueblos que afirman que el alma está en la garganta: el individuo que no puede cantar ha perdido su alma.

TAREA:

Traducir las acciones físicas de *Caballo de plata* en acciones vocales. Encontrar el equivalente de las acciones físicas en la canción. Evitar pausas inertes. La pausa/silencio es una transición en ese proceso continuo que es el "ser en vida". Cuando la corriente se detiene, morimos. *Hacer la acción vocal con todo el cuerpo, exactamente como se ejecuta la acción física.* Hay que cantar con el hígado, las entrañas, con el sexo, con las espaldas, con todo. Sentir las mismas tensiones internas de *Caballo de plata* cuando cantan.

COMENTARIO:

¿Quién perdió a sus padres?

¡PELIGRO! Hablar o cantar en un idioma que no es el propio. El idioma está unido a un sistema emocional. El niño nace y vive en continuo movimiento que se va perfilando según el ritmo del idioma de sus padres. Esto nos define un "temperamento" dinámico, una vitalidad, una manera de comportarnos que está conectada al ritmo del idioma que hablamos. Cuando a un individuo o a un pueblo le cortan su idioma, sufre una amputación en su capacidad para explayarse, manifestarse (emotiva y lógicamente) a través del idioma. Una acción física tiene su equivalente en una acción vocal. En ambas, la precisión es un aspecto esencial. Una acción que no es precisa se desangra con el tiempo. Tampoco se graba en la percepción del espectador. Siempre hay la tentación de no respetar la precisión, de cambiar, de hacer variaciones, es decir, de improvisar. Difícil, casi imposible, es repetir exactamente los detalles, los matices, las miles de variaciones de las múltiples acciones físicas y vocales de una improvisación conservando su sangre para repetirla exactamente de manera fresca, inmediata, como si nos sorprendiera a nosotros mismos el hecho de realizarla.

Lo que resulta difícil -y en esto consiste el oficio del actor y del bailarín- es construir una estructura que retenga la (at)ensión del espectador y que al paso de los meses y los años pueda volverse a repetir con todo el vigor de su sangre (motivación), cobrando nueva vida.

TAREA: Reaccionar con la canción a las acciones sencillas y exactas de mi mano que sube, baja aprieta, se desplaza sinuosamente, despacio, velozmente, con fuerza, o dulcemente. Síganme, como a un director de orquesta.

COMENTARIO:

Al cantar el espacio hay encuentros y me transformo...

El secreto de nuestro trabajo no está en el actuar sino en el reaccionar. Es decir, adaptarnos continuamente. Cuando trabajamos con estímulos internos (un compañero, un objeto, una melodía), éstos nos obligan a adaptarnos, respetando su presencia. Esto nos ayuda a destruir posiciones preestablecidas "mecánicas". Al establecer nuevas relaciones (al crear nuevas dificultades) me transformo.

Cuando trabajo con la voz, puedo utilizar este principio: acciones vocales que en realidad son reacciones. Compositores modernos utilizan manchas, estrellas, líneas cruzadas y dibujos "abstractos" como gráfica en sus partituras. Esto le permite al intérprete, no leer (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 hacia los alambres de la electricidad, descansa sobre el filo de la ventana, se lanza hacia afuera sin dejar de hablar o cantar.

Esto puede lograrse a condición de que la acción sea total, es decir, que las acciones vocales sean al mismo tiempo acciones físicas, ejecutadas como estímulos, como acciones absorbidas en el tronco. 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 -las pausas convencionales de la escritura- porque 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 este flujo, este tejido de sonidos que tiene que salir sin la intención de expresar algo. No hay reflexión. Son sólo acciones vocales.

Las acciones físicas de *Caballo de plata* pueden transformarse, dentro del nivel de la energía, en acciones vocales, semejando nubes negras, soles radiantes, delfines que juegan saltando sobre sus colas, osos que bailan y cantan, una pirámide que sube hasta el cielo y lo perfora con la agudeza de la punta, manos que se introducen en el piso, en las entrañas de la tierra donde la oscuridad es redonda, suave, cálida.

¡PELIGRO! Simular las acciones físicas que acompañan las acciones vocales. 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 y de toda nuestra piel, del cuerpo-boca o de la cara.

TAREA: Así como se pueden absorber las acciones físicas, se pueden absorber las acciones vocales. Hagan lo mismo con su canción y realicen, en parejas, la secuencia individual *Caballo de plata* estableciendo relaciones, dialogando con acciones que tienen la misma u opuesta calidad de energía, protegiendo las pausas-transiciones, llenando el espacio entero, los rincones, el techo, un metro por debajo del piso, como si los espectadores los rodearan y tuvieran que ver el perfil de cada una de sus acciones precisas.

COMENTARIO:

Porque olvidando recupero la memoria total...

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, síquico, sensorial. No nos preguntamos si es teatro o danza. Para conservar lo humano, hay que conservar la médula o motivación de la acción. Entre más se aleja uno del dibujo externo (la piel), más hay que conservar su esencia. Su sangre tiene que correr a pesar de sus variantes, de sus mutaciones.

Había pedido a ustedes que absorbieran sus acciones durante el trabajo de relación de pareja. El objetivo era romper sus automatismos, cuidar y retener cada acción, su núcleo, su DNA. No pudieron conservar los impulsos, las tensiones internas al trasladar la secuencia del nivel individual,

al de relación. Durante años han amestrado a con la danza y yo sólo veo movimientos, tal vez l tes en un principio, pero que se vuelven mo por que varían dentro de la misma órbita de en veo las dos perspectivas distintas de las que hab son, no veo matices, no veo violencia, ternur decisión. No os veo. Veo sólo movimientos apr

El nexo acción igual a significación es un espej acción puede transformarse en miles de sig agregados o absorbiendo el espacio y el mc introduciendo objetos y melodías distintas, creando nuevos contextos. El contexto dete percepción (y la significación) de lo que pase escenario.

¡PELIGRO! No confundan ejecutar acciones intención de expresar. El bailarín/actor quiere trabajar con las emociones, como si esto fuer forma de alcanzar el nirvana de la creatividad preguntarse, por tanto, qué es una emoción. La es una re-acción. Hay un estímulo interno o e reacción a esto manifiesta una emoción. Yo ve Me detengo en total inmovilidad. Esta inmovil visible una emoción, terror que paraliza. Yo ve y empiezo a correr: esta carrera manifiesta emoción de terror que nos llevar a huir.

La emoción, para el actor, se manifiesta siempre una acción que "mueve" al espectador. De ah más importante trabajar con la acción y r emoción en abstracto, la que suele ser repr con su estereotipo de conducta y de respiraci do hay acciones precisas, en su motivación, d ritmo y dibujo, éstas siempre tienen un color em tensión específica. El espectáculo es un "texto l sorial". De cada acción se desprenden lo: emotivos, frecuentemente antagonicos entre sí

Cuando ustedes con su Caballo de plata, est relaciones, empezaron a "expresar" en abstrac verse redundantes, a ejecutar nuevos movim olvidar sus acciones originales, a traicionar (motivación). Pero el secreto del arte es limj sentido de destilar, de quitar todo lo que sobra la acción precisa, su núcleo esencial que se pu en forma igualmente precisa dentro del conte: ha escogido.

En el principio y como base de todo, hay la acci tiene sangre y piel (motivación y forma). Una c cilla de un organismo complejo. Pero si las c débiles, el organismo entero se resquebraja o del tiempo.

TAREA: Escriban para sí una definición de la palabra *acción*. Esta definición, imagen o concepto tiene que ser funcional para ustedes en su trabajo práctico.

COMENTARIO:

**Para dar a luz
muriendo...**

Negar, haciendo. También con la terminología que hemos aprendido y que aceptamos pasivamente se aplica este principio. Tenemos que negarla, inventando, haciendo nuestras propias definiciones de cada concepto esencial en nuestro trabajo; es una terminología de imágenes nuestras, pragmáticas, y al mismo tiempo, poéticas. Improvisación. Ritmo. Relación. Tensión. Contexto. Sangre. Piel. La obligación de ustedes es rechazar, negar/haciendo. Nieguen también mis definiciones que he inventado aquí con ustedes en estos días. Niéguenlas/haciendo, creando las suyas.



JUEVES

TAREA: Escoger un objeto (accesorio) y encontrar cuatro maneras distintas de utilizarlo.

COMENTARIO:

Cielo mar o tierra...

¿Renacimiento o transición?

La introducción de un accesorio al espectáculo escénico significa la presencia activa de un "compañero" (alguien) (algo) que no ayuda a reaccionar. Tengo que descubrir las "vidas" escondidas del objeto, sus múltiples utilizaciones, no sólo funcionales en base al objeto mismo, sino como sugerencias, invenciones, "encarnaciones" sorprendentes. ¿Cuál es su columna vertebral? ¿Cómo trabaja? ¿Puede marchar, bailar, volar, deslizarse? ¿Y su dinamismo? ¿Es veloz? ¿Puede hacerse lento? ¿Es pesado? ¿Puede volverse ligero? ¿Qué asociaciones nuevas pueda despertar? ¿Cómo lo puedo manipular siguiendo la lógica de esas asociaciones? El objeto tiene "voz". ¿Cómo hacer surgir sus potencialidades sonoras, cómo estructurarlas en melodía, en acentos que subrayan las acciones?

Si trabajo con una bufanda, ¿a qué universo pertenece? ¿Es cielo, mar o tierra? ¿O pertenece a todos estos universos juntos? De ser así, se puede por tanto, convertir en lluvia, ave y serpiente, trans-formándola, haciéndola encarnar una forma y de pronto, otra, con su espina dorsal específica, con su dinamismo y ritmo particular, con esta máxima precisión que hace que la lluvia no sea serpiente y menos aún, que parezca una bufanda maltratada, manipulada casualmente.

TAREA: Utilizar el objeto de cuatro maneras distintas para encontrar las cuatro "vidas" del accesorio. Posteriormente el compañero proporcionará al otro dos formas de manipular el mismo objeto.

COMENTARIO:

Llovió una bufanda... y me mojé

Establecer una "relación" con el objeto significa (al igual que con una persona) seguir el principio del diálogo. Para "actuar", el objeto debe tener vida propia. Si se retiene, si se controla todo el tiempo, si el objeto hace todo lo que se le impone, si lo trato como si fuese un ser inanimado, como un esclavo que debe ceder a mi voluntad/violencia, la relación es muy poco fértil; no permite momentos de adaptaciones repentinas, de interferencias improvisadas, de pausas/transiciones que obligan a estar totalmente en estado de alerta para reaccionar en 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 en forma preestablecida; aplico una acción decidida según la lógica. Sólo si ayudamos al objeto a encontrar su vida, su respiración, su fantasía dinámica y sonora, nos ayuda éste a reaccionar, a abandonar el circuito mecánico de movimientos casuales. Por el contrario, debemos alcanzar la fuerza justa, adecuada y la decisión de actuar con reacciones precisas.

¡PELIGRO! Tendencia a utilizar la fuerza de la inercia en vez de transformar el peso en energía.

El paso de la técnica cotidiana (utilización diaria del cuerpo) a la técnica extracotidiana presupone una transformación del peso en energía.

La danza transforma el peso (caída hacia el piso) mediante el impulso hacia el vuelo. Podemos absorber este impulso de volar y no manifestarlo como tal, como lo hace el verdadero bailarín/actor, que en realidad baila aun cuando permanece en estado de inmovilidad. Es cuando la combustión interna, la tensión, ha tenido lugar. En todas las tradiciones teatrales codificadas el bailarín/actor sostiene la postura de los brazos y manos en alto. La fuerza de la inercia, que cenestéticamente molesta tanto al espectador occidental y que obligaría al bailarín/actor a colgar/soltar sus brazos, se convierte en fuerza activa a partir de que estos mismos "trabajan" y alcanzan otro tono muscular cuando suben arriba de la cintura.

Para aprender a sorprender es necesario aprender a sorprenderse a si mismo. 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. Este es, por tanto, un ejercicio de precisión que se desarrolla mediante "resistencias" y dificultades que hemos establecido para dar al objeto un temperamento autónomo a partir de nuestra voluntad.

TAREA: Utilizar un objeto transmutándolo de una "vida" a otra, sin dirigirlo en sí mismo, para dirigir, más bien, la (at)tensión del espectador.

COMENTARIO:

Al navegar con la materia viviente, la piel no se pegó

Hay principios artesanales que cada artista utiliza con respecto a su lector/oyente/espectador

Stevenson decía que el escritor tiene que componer sus frases como nudos que suspenden y ocultan el sentido y que -aclarándose volviéndose antitéticos- conducen al lector hacia lo previsible y lo inesperado. Lo previsible no es una condición mental pasiva, inerte, vacía sino es (at)tensión total para seguir los itinerarios y senderos que el escritor traza con sus frases. Lo previsible es laberínticamente sinuoso en sus oposiciones; el dinamismo que mueve al lector o espectador. Es experiencia.

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

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

Los consejos artesanales de Stevenson valen para toda disciplina artística: las dos o más perspectivas alrededor de las cuales se desarrolla el tema y sus contrastes crean "saltos" de visión. Es como los cambios "saltos" de función de un objeto cuando un actor, de pronto, lo convierte en otra cosa de lo que el espectador esperaba

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 danzas "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 como 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, reacción personal.

¿Cómo hacer latir la sangre del estereotipo? ¿Cómo convertirlo en reacción personal? ¿Cómo hacer que la piel - forma externa - no se pegue a la sangre, congelándola, deteniéndola? A nivel artesanal, tradiciones distantes han intentado proteger la "identidad" de la acción para no aplastarla con el anonimato de la mecanicidad.

En los teatros clásicos japoneses cada acción se cumple a través de tres fases continuas pero muy distintas: JO-HA-KYU. JO (retener) es iniciar una acción y su propia resistencia que se le opone. Esto moviliza energías adicionales para ir hacia adelante. HA (romper) es la fase en la que se supera la resistencia inicial para que las energías se desarrollen en KYU (rapidez), donde la acción alcanza su mayor potencialidad para frenarse súbitamente frente a una nueva resistencia (JO). Cada acción, subdividida en segmentos tan pequeños, con sus rasgos dinámicos tan particulares obliga al bailarín/actor japonés a "cuidar", elaborar, modelar con variaciones la tonicidad que impide la ejecución mecánica.

Esta tríada del JO-HA-KYU que pertenece al arte escénico lejano y exótico -el japonés- es lo mismo que Vsevolod Meyerhold intentó infundir en los reflejos de sus actores a través de la bio-dinámica. Para Meyerhold cada acción tenía que cumplirse según tres aspectos distintos: preparación-ejecución-final.

TAREA: Crear una historia que justifica las cuatro utilizaciones (vidas) del objeto.

COMENTARIO:

Y la masacre nunca sorprendió...

Al bailarín lo caracteriza el aprendizaje técnico que le enseña a retener su energía, a sostener la acción al final. Esto lo hace "estar en vida", aun en la inmovilidad. Ustedes utilizan esta sabiduría, esta inteligencia corporal en situaciones que ya conocen, pero cuando tienen que inventar a partir de una fantasía técnica o fantasía interior, descuidan esa capacidad. Es como si hubieran aprendido la técnica sin asimilar sus principios. Es como si fueran a la escuela y aprendieran los principios de la matemática, a sumar $2+2$ con naranjas, pero cuando les piden sumar $3+8$ con aves que se desplazan, se confunden. La tarea con los accesorios me ha permitido observar 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 precisión ni en el principio ni fin de la acción; las pausas/transiciones no respiran. Ustedes "masacran" el objeto, en vez de reaccionar frente a él. Podemos reaccionar sólo si el objeto nos sorprende. Nuestra astucia artesanal consiste en inventar una autonomía insólita y activa (de acciones inusuales) del objeto. Esta autonomía activa nos obliga a reaccionar, a transformar nuestra 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. A veces afirmo que la sangre (motivación) determina la "vida" de la acción. No se dejen confundir. Esta polaridad es la totalidad de cada proceso "en vida". El trabajo teatral y dancístico requiere de una precisión exterior. Tiene raíces profundas en la sangre. Pero la sangre se extiende en ramificaciones visibles, hacia el exterior.

El trabajo puede arrancar de un detalle técnico que hace brotar raíces hacia el interior (su sangre invisible). Asimismo, la secuencia puede tener su origen en lo mental, en las imágenes, asociaciones, pensamientos -la sangre- que desarrolla su piel orgánica que se vuelve acción visible.

Lo importante es que se llegue a la totalidad, a pesar del origen de la secuencia (interior o exterior), invisible o visible, conviviendo en una simbiosis que se alimenta recíprocamente con sus oposiciones.

Actuar/danzar significa establecer relaciones. Primero, la relación se da entre lo visible y lo invisible -la acción; lo mental-.

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".

TAREA: Mañana todos vendrán con trajes limpios, llenos de luz y color; son los trajes que ustedes llevarían a una cita con la persona que aman. Mañana formarán cuatro grupos, cuatro tribus: Norte, Sur, Este, Oeste. Cada grupo creará un espectáculo que se llame *Velorio en la Navidad*. Al inventar la historia pueden pensar en traer accesorios. Tendrán que crear el universo sonoro sin música grabada, sólo con diálogos y canciones que deben escucharse todo el tiempo.

COMENTARIO:

Y la niña nunca creció...

La experiencia me ha enseñado a rechazar la división entre teatro y danza. La verdadera división sólo existe entre la técnica cotidiana y la técnica 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 a través de la codificación.

La danza occidental también ha creado el primer nivel de organización del espectáculo: el de la acción que es, que halaga y hechiza los sentidos del espectador.

El teatro-danza oriental ha ido más allá de ese nivel de "hechicería". Han construido una dramaturgia, una manera propia de tejer tiempo, espacio, escenografía, luces, trajes, acciones físicas y vocales, colores,

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

Algunos bailarines afirman que la danza, como movimiento, como forma cinética, es expresiva en sí misma. Posee una belleza que comunica y es expresiva en sí misma.

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 moléculas, órganos, sistemas, en fin la totalidad que caracteriza un organismo "en vida". El texto lógico-sensorial de la danza a menudo se limita al virtuosismo, invenciones de piel, variaciones de tonalidad muscular que son reflejos condicionados que aprisionan al bailarín. Hay saltos, pero no aquellos que van de un nivel a otro. No hay múltiples niveles; hay uno sólo, único en el cual el bailarín se presenta, mas no representa.

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



VIERNES

TAREA: Los cuatro grupos Norte, Sur, Este y Oeste preparan un montaje: *Velorio en la Navidad*.

COMENTARIO:

En esta cercana-lejanía...

Es difícil trabajar sin saber cuál va a ser la conclusión. Pareciera que se trabaja sin objetivo. Sobre todo porque estamos conscientes de que el final es lo más importante. Pero éste aparece como una salida imprevista de ese laberinto donde es el trabajo mismo el que nos ha guiado y expulsado. Cuando creemos acercarnos, nos hemos alejado y cuando pensamos que estamos alejándonos, nos acercamos. El final es un nudo que contiene todos los hilos que hemos tejido y entrelazado durante el espectáculo; hilos que se unen, cambian de significado y de sentido. El verdadero final es lo que reencuentra su inicio, una experiencia rara donde las oposiciones se abrazan y las polaridades parecen convivir en la misma situación en un sólo cuerpo, en una única acción.

Todo esto no se puede proyectar en la mesa. No se da de manera consciente, no se puede preparar anticipadamente. Es un momento de gracia y que nos llena de gratitud porque ignoramos por qué lo hemos merecido. Es como si viéramos una playa creyendo que pertenece a las Indias Orientales, pero en realidad es un continente desconocido.

No se pueden descubrir continentes si preparamos la ruta anticipadamente. Puedo aprender a izar y bajar las velas, a luchar contra las corrientes, a utilizar los vientos contrarios. Es el aspecto artesanal del oficio, es decir, el primer y segundo nivel del que hemos hablado en estos días. Pero el tercer nivel, el de la totalidad, el de la acción en contexto, el momento cuando nuestra temperatura, nuestra biografía nos hace escoger la forma de entrelazar un hilo con otro, hasta llegar a un nudo final, es una experiencia que pertenece a la injusticia existencial.

Llegar al final de una obra es como navegar sin tener una ruta claramente definida. Sólo conociendo el arte y los secretos de los barcos, de la tripulación que lo habita, podemos convertir las condiciones hostiles del viento y del mar en posibilidad de continuar hacia adelante. No sabemos si podremos llegar al continente esperado. Surge una conciencia de nuestras limitaciones, de que quizás esta vez no lo vamos a lograr.

Lo único que puede guiarnos en esa niebla de dudas e incertidumbres es el oficio diario, en concentrarnos en la aparente banalidad de cada acción a nivel artesanal, pero con la precisión esencial de una acción que puede ser la última, nuestra última tarea por realizar.

Donde las pausas son alumbramientos...

En algunos de ustedes se ha instalado, a partir de esta experiencia, una suerte de parálisis, desorientación. Es otro buen síntoma. Ninguno de nosotros quiere sufrir, sentirse inseguro, estar en estado de crisis. Pero una reorientación es posible como resultado de 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 período de desorientación toda nuestra experiencia anterior trabaja para encontrar una nueva manera de manifestarse, abandonado el cascarón seguro de los hábitos que ya nos pesan y nos estorban.

Donde hay que seducir hasta la reflexión...

Ustedes no tienen que renegar de la danza cuando intentan hacer danza-teatro. Ustedes no tienen que hacer teatro. Hay ya tanta miseria y confusión en el mundo del teatro que no la deben aumentar

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

Un bailarín/actor "en vida" emite sensualidad. Seduce al espectador, lo conduce al lugar exacto de la experiencia y la reflexión. Esta sensualidad atrae, cautiva, "enamora" al espectador, lo hace reaccionar emotivamente, lo hace transformar sus reacciones en pensamientos. Todo el teatro oriental, a pesar de que sus significados nos son indiferentes, nos cautivan con su sensualidad. Aquí yo veo cuerpos que se mueven con mucha energía, pero no me enamoro de esos cuerpos, no me seducen hasta la reflexión. Ustedes son caballos de plata. Ustedes han cubierto su posición de "estar en vida", de fascinar, con placas preciosas de técnica.

Han pulido los músculos pero han sofocado la vida. No sé como pueden ustedes salvarse de su piel de plata. Sólo puede decirse que en todo momento hay que personalizar su acción. El actor en el teatro utiliza su personaje (persona igual a máscara) para esconderse o revelarse; en los bailarines yo sólo veo energía que bloquea nuestra visión total. Es el anonimato de la técnica.

También veo una interpretación muy literal, pleonástica, de lo que pretenden 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, el que le inspira confianza, seguridad. Es el momento en que la complementariedad que somos se manifiesta, cuando nuestras energías suaves y fuertes, que ya no son energía masculinas o femeninas, sino el vigor o la ternura que traemos adentro, se encarnan en acciones, se vuelven historia, destino individual.

Donde hay enanos... y multiplicidad.

A diferencia del cine o de la televisión, el teatro hace posible la simultaneidad, la con-presencia de los acciones, de dos situaciones sin relación, que se desarrollan al mismo tiempo. Puedo estar hablando con ustedes y sin que me dé cuenta, aparece un enano por la puerta. De pronto mis palabras se vuelven otras, gracias a la presencia simultánea del enano. Esta posibilidad nos permite crear una narración no lineal. En la construcción de una dramaturgia lineal tengan cuidado de que los saltos de una perspectiva a otra, no confundan al espectador e interrumpa el hilo de su atención.

Sin asustar al niño que es tu voz...

Cuando trabajen con la voz piensen que se dirigen, siempre, a un niño. Aun cuando la utilizamos con fuerza y violencia, no queremos asustarlo. Humanizar las acciones vocales sosteniendo todo el tiempo, a ese niño en la mano.

Hay espacios interiores invisibles que son visibles...

Ustedes construyen relaciones físicas en el espacio, pero en el espacio mental de ustedes no hay relación. Hace falta un contacto invisible; lo que uno proyecta sobre el otro partiendo de su espacio mental, de su universo íntimo. El teatro y la danza tendrían que ser, en conclusión, la visualización de nuestros espacios interiores visuales.

Hay soledades simultáneas con qué enamorar...

Hemos llegado al final para iniciar el regreso de cada uno a su soledad. Sólo puedo decirles que utilicen su desorientación para descubrir el rostro que se esconde bajo la máscara de la danza; en su nueva encarnación, con la que ustedes, como generación de coreógrafos, pueden continuamente "enamorar" al otro con su trabajo, con su presencia, con su piel, con su sangre.