



Para danzar mejor

Eugenio Barba

Danzateatro

Primera Parte

Nace y es educado en Gallipoli, una pequeña población al sur de Italia. A los 17 años emigra a Noruega donde trabaja como soldador y marino en un buque petrolero, mientras asiste a la Universidad de Oslo, donde obtiene la licenciatura en literatura e historia de la religión.

En 1960 deja Noruega para estudiar en la Escuela Teatral de Varsovia, que abandona después de algunos meses para unirse a Jerzy Grotowski, con quien permanece dos años.

Durante este periodo realiza su primer viaje a la India, donde "descubre" el Kathakali, del cual lleva a Polonia una gran cantidad de ejercicios y técnicas, que Grotowski incorpora al sistema de capacitación de actores del Teatro Laboratorio.

Posteriormente viaja por toda Europa, en busca de apoyo para el trabajo de Grotowski, quien comienza a ser mal visto por las autoridades polacas; y escribe su primer libro acerca del trabajo de Grotowski: In Search of a Lost Theater.

En 1965 regresa a Oslo y con actores rechazados del Teatro Escolar del Estado de Oslo inicia el grupo que se convertiría en el Odin Teatret. Por razones económicas el grupo se traslada al pequeño poblado de Holstebro al noroeste de Dinamarca.

En veinte años de actividad continua, Barba ha realizado nueve puestas en escena, cada una de las cuales han requerido hasta dos años de preparación.

En 1971, funda el Nordisk Teater-laboratorium reconocido en la actualidad por el Ministerio Danés de Cultura como una avanzada escuela teatral. Posteriormente publica una revista teatral: TTT (Teatrets Teori og Teknikk), y libros de teatro, entre ellos, Towards a Poor Theater. Organiza seminarios internacionales para actores y directores escandinavos, dirigidos por Barrault, Decroux, Dario Fo, Chakin, Krejca; especialistas de Japón, China, India y Bali; dirige investigaciones sociológicas sobre la relación actor-espectador; además produce películas de

capacitación y organiza excursiones y representaciones de artistas teatrales de renombre mundial.

El desarrollo de sus teorías sobre "el uso social del teatro", así como la necesidad de autonomía de los actores no le impide trabajar extensivamente en el desarrollo de nuevas teorías y técnicas de capacitación para el actor. Ha creado un método pedagógico que ha sido puesto en práctica a través de una serie de talleres y

seminarios guiados por él mismo y sus colaboradores.

Su trabajo ha culminado con la fundación del ISTA (*The International School of Theater Anthropology*) en 1979. Un centro para el intercambio teatral transcultural y para la investigación de la antropología teatral definida como estudio de las situaciones durante la representación, en diferentes culturas, con un énfasis particular sobre el papel del actor.

Introducción

Patricia Cardona

CRONICA DE UN LLAMADO

El manual *Caballo de plata* es una luz roja que se enciende y se apaga. Es una alarma que se escucha para que el coreógrafo permanezca en estado de alerta frente a los estereotipos y mecanizaciones del oficio. Quizás la principal exhortación que resume el sentido de este volumen y del trabajo de cinco días con el director teatral Eugenio Barba es mantener viva la presencia total del intérprete, la conciencia encendida del *aquí y ahora*.

Caballo de plata es un llamado para que la acción del coreógrafo adquiera y guarde la consistencia, el peso de su humanidad, íntegra, total.

Durante cinco días se anduvo a *Caballo de plata*. Durante cinco días cerca de cincuenta coreógrafos de danza-teatro trabajaron ocho horas diarias con Eugenio Barba, contratado por la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM. Durante cinco días —del 3 al 7 de noviembre— se navegó con la materia viviente... Fueron cinco días en

los que se improvisó alrededor del tema *Caballo de plata*.

Se habló de la sangre (motivación), de la piel (forma) y del color (tensión) de la sangre. Se habló del concepto "estar en vida"; es el cuerpo teatral que seduce, fascina, que enciende su energía. Este cuerpo es muy distinto a otro que simplemente vive. Se habló de lealtad y traición a las propias motivaciones que dan origen y sangre a la acción; se habló de los hechizos de la estructura/texto lógico-sensorial que es el teatro y la danza. Se habló de la injusticia existencia y del perfil emocional de cada acción. Se habló del preciosismo de la técnica y del peligro que significa una técnica que sofoque la vida, despersonalizando el movimiento.

Eugenio Barba señaló, durante el *Seminario teórico-práctico para coreógrafos de danza-teatro* todos los peligros que encierra ese estado de autohipnosis que provocan dinámica e impulso del estereotipo de la danza. Durante cinco días violentó la ensoñación que produce la técnica mecanizada. Durante cinco días sacudió el

adormecimiento de lo aprendido, lo asimilado y reproducido en forma de automatismo. Su llamado contrastó con el canto de las sirenas que arrastra a quien caiga en su encantamiento. La técnica y los automatismos producen ese hechizo mal entendido. Hay que romper con su influencia para provocar el otro hechizo, el que se produce con la conciencia plena del *aquí y ahora* es decir, presencia, con el tejido de tensiones, con el lenguaje de la danza humanizado.

Dice Eugenio Barba que a la danza le están faltando "esos milímetros de ustedes mismos". Si el cuerpo es una polifonía de tensiones, éste debe recrear la continua vibración de la vida en los ojos, en las manos, en el torso, en los pies, en la voz.

Su explicación del espectáculo vivo, que "fascina", parte de la explicación del organismo viviente. Electrones, átomos, células y materia son la visión microscópica de la organización de la energía, de las relaciones, de los significados. El espectáculo es un organismo vivo que se debe proteger para que no muera ni pierda su sangre, su motivación. Eugenio Barba trabajó durante cinco días con los coreógrafos desmenuzando cada secuencia de *Caballo de plata* resolviendo si el movimiento del bailarín está enraizado en el organismo o es simplemente la forma externa, la consecuencia del entrenamiento mecanizado.

Eugenio Barba, dentro de la Escuela Internacional de Antropología Teatral, la que ha creado y dirige, ha desmenuzado casi todas las culturas teatrales del mundo para conocer las leyes biológicas/universales que garantizan la presencia del actor sobre la escena. Esa presencia es una encantadora de serpientes.

Recordó a los coreógrafos que ellos son domadores de serpientes. Que pueden dirigir la percepción del espectador. El no dirige actores —dice— sino la fiera multi-forme que es la visión y emoción del público. Los domadores de serpientes no utilizan el látigo, sino el filo del conocimiento. Entre más agudo y preciso es el lenguaje del cuerpo, más duro golpea al espectador.

* * *

Hace escasamente unos tres años que esta última generación de coreógrafos empezó a transformar ese gran y continuo relámpago de energía emocional que es la danza "pura" o "abstracta" en algo más concreto, con referencias directas, claras y fácilmente definibles alrededor de temas de la vida cotidiana, de la política, de la historia. Estos coreógrafos se convirtieron en espejos directos para el espectador. El contenido emocional de las obras fue desmenuzado y exaltado. Cambió el vestuario, la escenografía, los que se hicieron más cotidianos. El coreógrafo frenó la estilización gratuita, el adorno banal, sin contenido de la danza formalista, "pura" y pasó del abstraccionismo al realismo, al neoexpresionismo.

Este cambio de dirección coreográfica es mundial. En Alemania se le llamó, desde un principio, danza-teatro, y coincidió con la muerte, en 1973, de Mary Wigman y John Cranko. Al mismo tiempo Pina Bausch fue designada para dirigir el Ballet de Wuppertal. Con ella se origina el rompimiento frente al formalismo del ballet clásico, que sostiene aún su influencia definitiva en varios medios culturales.

La danza-teatro, a partir de Pina Bausch, es la creación alrededor de lo que motiva/mueve a la gente a actuar como actúa, y no a partir del movimiento mismo. En términos generales, esta propuesta se tra-

duce en un lenguaje neoexpresionista que asimila e integra la evolución técnica y estética contemporáneas. Además, con o sin la autorización de los coreógrafos, esta nueva y antigua catalogación es en realidad una herencia cultural de siglos atrás. La danza-teatro siempre ha existido y el expresionismo puede reconocerse incluso en un cierto tipo de escultura prehispánica. Lo determinante de la danza-teatro del siglo XX —porque danza-teatro es también *Giselle* o *Lago de los cisnes*— es su fuerte oposición a la formalidad y banalidad excesivas de ciertos momentos de la danza mundial. Además, cada vez que aparecen las crisis sociales, cada vez que amenaza la presencia de una guerra, cada vez que el ser humano necesita aferrarse a la vida porque está a punto de perderla aparecen el expresionismo y la danza-teatro. La entrada al siglo XXI se nos presenta apocalíptica. La danza-teatro o neoexpresionismo es la suma de todos los recursos escénicos contemporáneos —no sólo dancísticos— para recrear, traducir esa energía social, humana, en lenguaje estético.

* * *

La importancia del Seminario que desarrolló Eugenio Barba con los coreógrafos que integran, cada vez más, otros lenguajes al eje dinámico de la danza, fue ponerlos en estado de alerta respecto a la necesidad de humanizar milimétricamente cada acción y fracción de movimiento. Porque la acción que ha perdido el sentido del *aquí y ahora*, que es presencia, es la acción sin conciencia, es la acción mecanizada, estereotipada que se reproduce a ciegas, sin propósito alguno.

Eugenio Barba vino a México a hacer una limpieza de los antifaces y ensueños que debilitan la fuerza de la danza. Vino a decir a los coreógrafos que el poder de enajenación de la técnica los adormece sin

propósito alguno. Esto los obliga a apoyarse únicamente en la corriente emocional y orgánica de la danza en su forma de estereotipo.

Para despertar al bailarín de su ensueño Eugenio Barba utilizó “corrientes de agua helada” y muchos topes, pausas, trampas. Primero les pidió a los coreógrafos que improvisaran en torno al tema *Caballo de plata* para dejar fluir el nervio interior de la danza. Pero cuando esa energía fluye sin detenerse y sale demasiado fácilmente, hay que poner baches, pausas para que el bailarín se detenga a observarse a sí mismo en el *aquí y ahora*: que es sentirse en la motivación, introducirse en la lógica y motor invisibles de sus acciones.

Pidió reducir el movimiento de la improvisación hasta en un 50, 70 ó 90 por ciento; pidió encontrar equivalencias entre la energía de la acción y la energía de la voz; pidió hacer la acción, negándola simultáneamente; pidió acentuar o detener las pausas en cada uno de los eslabones o transiciones que unen una acción con otra.

Eugenio Barba puso topes para anunciar ¡Peligro! cuando se instala la amnesia. Cercó al bailarín para que no volara con sus automatismos, para que se detuviera a sentir su presencia total. Puso trampas que son luces rojas que se encienden y se apagan:

¡Peligro! frente a la emoción gratuita...

¡Peligro! frente al gesto banal... sin matices ni variaciones...

¡Peligro! cuando el impulso orgánico de la danza es más fuerte que la conciencia del *aquí y ahora*...

¡Peligro! cuando el bailarín se echa un clavado en la monotonía de la emoción sin freno, sin precisión concreta...

¡Peligro! cuando el bailarín es auto-complaciente, amenazando al espectador con el aburrimiento...

¡Peligro! cuando el coreógrafo cree y siente que lo fascinante para él es igualmente fascinante para el espectador (salvo que la administración de la energía sea fascinante en sí misma, plena en transformaciones, matices, sorpresas)...

¡Peligro! cuando el bailarín pierde su identidad, cuando despersonaliza la acción...

¡Peligro! cuando la técnica preciosista metaliza la sensibilidad y emoción del bailarín...

¡Peligro! cuando el bailarín se convierte en un *Caballo de plata*, con su vida orgánica sofocada por el brillo del músculo del cuerpo...

¡Peligro! cuando el músculo del corazón se ha metalizado...

* * *

Cuando los coreógrafos hablaron, se planteó la duda. ¿Por qué el bailarín considera que la forma habla por sí misma? ¿Es autosuficiente?

La respuesta de Eugenio Barba fue: "eso creen ustedes".

Surgió la polémica ya histórica y mundial. ¿Es la danza-teatro una danza menor? ¿Es un teatro menor?

Se habló de perspectivas y puntos de partida distintos entre la danza y el teatro. Los coreógrafos consideran que ellos pri-

mero parten de la piel (forma) para llegar a la sangre, motivación, imágenes personales. Consideran que el teatrista parte de la sangre para llegar a la piel. Lo importante es que ambos llegan, finalmente, a la conjunción sangre/piel.

Sin embargo, hubo un corto circuito, un punto de desencuentro, de desorientación. Durante las improvisaciones los coreógrafos no sabían si trabajar a partir de las referencias del teatro o de la danza.

Algunos reconocen: "Perdimos la identidad".

Estaban en tierra de nadie. Ni en el teatro ni en la danza. "¿Cómo conciliar lo que el director de teatro pide y lo que nosotros tenemos como referencia a partir de nuestra formación?".

Una vez concluido el seminario, la discusión continuó. Quedó claro que los coreógrafos "igualmente desglosamos la forma para buscar sentido y precisión técnica, para crear matices y transformaciones. Sin embargo, nuestras referencias no son tan concretas, tan específicas como las de un director de teatro". Es como si los bailarines respondieran a grandes corrientes de emoción continua y los teatristas, a pequeñas fracciones temáticas.

Eugenio Barba pidió continuamente cambios de referencia para poner a prueba la conservación de la sangre, motivación, vida de la acción. Por ejemplo: mantener la relación de tensiones musculares de *Caballo de plata* mientras interpretan el papel de Ofelia (Hamlet: Shakespeare).

Para el bailarín, cambiar la referencia significa cambiar la relación de tensiones, el impulso, la sangre, la vida del código.

“En ese momento muchos tronamos”.

Sin embargo, la confusión puso el dedo en la llaga: “muchos armamos coreografías sin estar precisamente conscientes de los tres niveles de organización. Los conocemos, pero los olvidamos, es decir, se vuelve automático el proceso creador, pasando por alto, o manejando intuitivamente, la organización de la energía, de las relaciones, de los significados. Es como si fuera un sexto sentido”.

¿Qué más quedó claro a los coreógrafos?

Que el rigor para buscar la limpieza, precisión de la forma y su intención es esencial en toda obra teatral y dancística. Quedó claro que hacer danza-teatro es mucho más que una corriente de moda. Quedó claro que cada quien debe encontrar su propia dramaturgia, es decir, una manera personal de tejer tiempo/espacio/escenografía/luces/trajes/acciones físicas y vocales/objetos/coros, no sólo como energía modelada en acciones, sino también como reflexión existencial a través de contenidos/historias/temas concretos.

Quedó claro que los coreógrafos no deben partir de la actuación teatral, sino de una dramaturgia dancística que confirme su condición orgánica, que confirme un organismo “en vida” que seduce, fascina, porque multiplica, agiganta su potencial de energía y lo matiza con variaciones personales, humanizándolo. Quedó claro que el tejido lógico-sensorial de la danza muchas veces se limita al virtuosismo, a invenciones de formas, a variaciones de tonalidad muscular que son reflejos condicionados que aprisionan al bailarín, mientras que están ausentes los “saltos” de un nivel a otro, de una perspectiva a otra, opuestas entre sí pero complementarias y contrastantes. Quedó claro que ese

texto lógico-sensorial es el tejido con enlaces de una trama de hilos de colores distintos y materiales heterogéneos; que los hilos son acciones físicas, son relaciones, son significados, cambios de luz, fragmentos musicales, acercamiento o alejamiento del espectador; los hilos de ese tejido lógico-sensorial viajan de un elemento a otro, saltan de una visión a otra, cambiando tensiones; crean una corriente alternada que rompe con el flujo lineal, monótono, pleonástico del “narrar”, del representar.

Quedó claro que no basta la técnica por sí misma para que el bailarín/actor esté “en vida”; quedó claro que sólo siguiendo una lógica narrativa el bailarín/actor puede personalizar cada acción; quedó claro que esto significa el riesgo de “hacer teatro”, el riesgo de *ilustrar* situaciones, de perder la fuerza de la técnica extracotidiana.

Quedó que “estar en vida” es llegar a la totalidad de la sangre/piel, de lo invisible y lo visible, de los pensamientos, imágenes, asociaciones que adquieren forma orgánica; que no importa cuál es el punto de partida cuando se alcanza esa redondez, esa totalidad, que es un tejido, un mosaico de oposiciones alimentándose recíprocamente, de dónde emana el hechizo, que encarna bailarín/actor con su presencia agigantada, teatralizada: encantador de serpientes.

Quedó claro.



Las notas sobre el Seminario que desarrolló Eugenio Barba en México, son la transcripción diaria de los hechos que el propio director teatral ha revisado, ampliado y autorizado para su publicación. Esto garantiza la utilidad que las mismas pueden tener para coreógrafos, directores, maestros, bailarines, actores, críticos y periodistas de la especialidad.

LUNES

TAREA:

Los bailarines preparan una escena con el tema: *Las manos oscuras del olvido*.

COMENTARIO:

De la sangre
A la piel
Al color

Quienes prepararon la escena sentados, lo harán nuevamente, y de pie. Quienes la hicieron de pie, ahora la repiten, sentados. La finalidad de este ejercicio es conservar la *sangre* mientras cambia la *piel* en el espacio. Es una mutación en la que hay que evitar que se coagule la sangre, que es el motor interior, las motivaciones, las imágenes personales, lo invisible. La piel es su manifestación visible: la acción en el espacio y en el tiempo.

TAREA:

Ahora tenemos una secuencia realizada de dos maneras distintas, con la misma corriente interior compartida. Es decir, la sangre (motivación) es la misma; la piel

(forma) es doble. Escojan ahora aquellas acciones de una u otra "piel" que mejor les permita manifestar el *color* de la sangre.

COMENTARIO:

Estar en viJa

¿Un paso?

¿Un latido?

¿Un impulso?

¿Una imagen?

Nos enfrentamos continuamente al problema de evitar una sola traducción muscular de la secuencia original. En esta capa del trabajo no se trata de desarrollar libremente las acciones sino de encontrar, con la máxima precisión, la única equivalencia posible. Estamos trabajando con lo visible y lo invisible, con esa complementariedad que constituye la totalidad de lo que está "en vida", de lo que acrecienta su energía y seduce. Para descubrir exactamente cuál es la unidad más pequeña de lo que está "en vida" en el organismo humano, tenemos que considerar esta unidad como una célula. En la danza ¿cuál es?

La acción es la unidad más pequeña. Inclusive 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 ahora cuál es la diferencia entre acción, gesto y movimiento, porque de los tres, lo esencial es la acción.

Tenemos que definir la acción de manera funcional para que nos ayude pragmáticamente en nuestro trabajo diario. Entendemos por acción *lo que me cambia y transforma la percepción que el espectador tiene de mí*. Lo que cambia tiene que ser 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 yo muevo una mano haciendo partir el 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 que intentando empujar una persona que me opone su resistencia, entonces interviene la espina dorsal y las piernas presionan hacia abajo. Hay un cambio de tono. Hay una acción.

TAREA: Transformar en acciones lo que en la secuencia anterior eran únicamente gestos y movimientos redundantes.

COMENTARIO: Observo en ustedes dos tendencias: la necesidad de desenvolverse como corrientes marinas que se manifiestan debajo de la superficie del mar, o por el contrario, desplazarse como olas, abiertamente.

Por encima y debajo del mar

TAREA: Los que pertenecen a la especie de corrientes submarinas trabajarán ahora acelerando el tiempo tres veces. Los que son olas sobre la superficie del mar van a retener el tiempo tres veces.

COMENTARIO: Cuando se trabaja con lentitud hay la tendencia a perder la respiración del ritmo. Este se vuelve uniforme. La respiración del ritmo es una continua alternativa —inspiración, expiración— una variación pequeña pero perceptible en cada *célula-acción* de la secuencia.

Hay una respiración/transición conociendo...

¡PELIGRO! Ustedes conducen ciertos movimientos *sabiendo* que lo hacen, mientras que otros fragmentos los hacen *conociendo*. En el primer caso el cuerpo está controlado por los esquemas de aprendizaje de la danza. Es lo que el cuerpo ya sabe y repite. En el segundo caso se han roto los esquemas y la acción es nueva, única: es *conocimiento*.

¡PELIGRO! Hay un tipo de fluidez que es continua alternativa, variación (respiración) que protege el perfil individual,



tónico, melódico, de cada acción. Hay otra fluidez que es monótona y se parece a la consistencia de la leche condensada. Esta última, en lugar de despertar la (at) tensión del espectador, la adormece.

El secreto de un ritmo "en vida", como las olas del mar, las hojas del viento, las llamas del fuego, está en las pausas. No son detenciones estáticas, sino *transiciones* —mutaciones—, eslabones entre acción y acción. Cuando la pausa-transición pierde sus latidos, suspendidos, pero listos para continuar, fallece. La transición dinámica se vuelve estática.

Es vital saber hasta dónde se puede suspender el tiempo de la pausa-transición. En síntesis, éstas permiten al bailarín o actor la concatenación, la fluidez, modelando cada célula —cada acción de una secuencia— para modelar (dirigir), a su vez, la percepción del espectador. Manifestamos nuestra presencia en el tiempo y en el espacio a través de dibujos dinámicos inducidos por la práctica de los hábitos desde la primera niñez biológica y profesional.

Esto nos permite hablar de la *cenestesia* que es la conciencia de nuestro cuerpo y de sus tensiones. Es un radar fisiológico que nos permite detectar impulsos, intenciones, que nos posibilita reaccionar frente a estos antes de que intervenga el pensamiento.

El sentido cenestésico hace que el espectador detecte la intención del actor, antes de que la ponga "en vida", la manifieste. Pero sofoca, así, todo efecto de sorpresa e interés que esta acción debería despertar.

La totalidad del ser humano es la comple-

mentariedad de lo visible y lo invisible. Lo invisible es el proceso mental. Lo visible es su manifestación fisiológica. Cada vez que pienso algo, aún sin darme cuenta, repercute mi pensamiento en mi tono muscular.

¡PELIGRO! Normalmente un bailarín o actor sabe lo que va a hacer en la sucesión de una acción tras otra. *Mientras realiza una acción 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 cenestésico del espectador detecta.* Entendemos ahora, por qué, a menudo, nuestra experiencia frente a un espectáculo no estimula nuestra atención. Resulta obvia. La pregunta es: ¿Cómo puede el bailarín, que conoce la sucesión de acciones, estar presente cien por ciento en la acción, al mismo tiempo que hace brotar la próxima como una sorpresa para sí mismo y para espectador?

El bailarín/actor hace la acción, negándola.

Hay muchas maneras de negar la acción. En lugar de continuarla dentro de la dirección que se presupone, se le cambia de rumbo. Puede también iniciarla a partir de su dirección opuesta. Puede retenerla al máximo respetando su ritmo. Puede dilatar las pausas-transiciones. Hacer la acción, negándola, significa inventar infinitivas variaciones en el curso de su desarrollo.

TAREA:

Repetir la misma secuencia, negándola. Para alcanzar el momento de la sorpresa, es necesario sorprenderse a sí mismo. Hacer surgir la próxima acción una décima de segundo antes o después de lo que sería lo usual.

COMENTARIO:

**Hay la transformación
de la prosa en poesía...**

Si yo aprieto un globo y lo reduzco a un tercio de su tamaño, su forma externa ha disminuido pero la tensión interna ha aumentado. En etología esto se llama "movimiento de intención". Una persona sentada, pero lista para levantarse, ya cumplió ese movimiento de intención porque los músculos ya están trabajando y ejecutan en el tiempo lo que la acción ejecuta en el espacio. Si el bailarín/actor es capaz de reducir la acción a su núcleo, a su impulso, es porque tiene, por tanto, una *imagen precisa* de la acción.

Al reducir el tamaño de la acción, el bailarín/actor debe guardarse de que haya una pérdida de tensión interna. La consecuencia, es el rechazo de toda redundancia, de movimientos y gestos innecesarios para limpiar, destilar cada secuencia, dejando sólo las acciones esenciales, elaborándolas fase por fase para transformar —lingüísticamente hablando— prosa en poesía.

TAREA:

Reducir a la mitad las acciones de la secuencia anterior.

COMENTARIO:

**Hay presencia celular
o el hechizo del mosaico...**

Una situación escénica contiene tres niveles distintos de organización.

El primero es el *nivel de la acción* que simplemente es. Al igual que la célula.

El segundo es el *nivel de la acción que está en relación* sin que todavía signifique algo concreto para el espectador.

El tercer nivel, *el de la totalidad*, es el de las acciones que se desarrollan dentro de contextos definidos, asumiendo distintas funciones y por tanto, significados también.

El trabajo que hemos realizado hasta ahora se ha desarrollado dentro del primer

nivel, el de la acción que es, sin relación alguna con los contextos de los significados. Es el nivel que puede llamarse el de la presencia, el de la pre-expresividad; es el nivel más elemental, pero fundamental para que el tercer nivel —el que de la totalidad de las acciones— despierte la energía del espectador mediante imágenes, pensamientos, reacciones emocionales.

TAREA:

Trabajar el primer nivel, el de la acción que es. Repetir la secuencia original con el tema *Las manos oscuras del olvido*, sólo que aplicando todos los principios que hemos visto hasta ahora:

—Dilatar pausas-transiciones: (rompe el comportamiento mecánico).

—Absorber el tamaño de la acción: (rompe estereotipo).

—Negar la acción: (sorprender y sorprenderse).

Demuestren que son bailarines, negándolo. La consecuencia es un cambio en el tono muscular, distinto al tono del estereotipo.

COMENTARIO:

Es un diálogo de colores y sangre...

Cuando las acciones del bailarín/actor entran en contacto con las del otro bailarín/actor, se crea una relación. La lógica es parecida a la de un diálogo: acción y reacción. Yo hablo, alguien me escucha (él cumple dinámicamente la acción de escuchar) y después reacciona, es decir, contesta, y yo escucho. Esa forma de alternar y dialogar es un intercambio que le permite a la relación asumir una potencialidad expresiva a los ojos del espectador, aunque construyamos una relación a partir de la acción que es, dentro del primer nivel. Es decir, dos actores con su secuencia de acciones siguen el principio del diálogo concentrándose en proteger la tensión

interna de la sangre (motivación) y la concisión de la piel (forma), respetando el *timing* dentro de la dinámica acción/reacción, sin necesidad de inyectar significados concretos a la acción/reacción.

TAREA:

Se forman en parejas para trabajar el segundo nivel de organización que es el de la relación. Cada bailarín, conservando su secuencia original establece una relación con un compañero. Esta relación no pretende expresar un significado específico; sólo respeta la lógica del diálogo: yo digo (hago); el otro está receptivo (escucha, reacciona en la inmovilidad).

COMENTARIO:

Entre lo visible
y lo invisible...

Cuando el bailarín/actor trabaja dentro del primer nivel, el de la acción que es, lo hace individualmente y es él mismo quien decide cómo perfilar la secuencia. Cuando entra en relación hay un compañero externo al cual hay que adaptarse.

¡PELIGRO! La piel (forma) cambia y la acción pierde tensión interna, se desangra (falta de precisión). Se crean pausas inertes que sofocan la dinámica acción/reacción.

Las pausas-transiciones, cuando cambian el dinamismo original de la secuencia individual, crean otro dinamismo, otra fluidez/variación. Uno puede conservar la sangre (motivación) de la acción aún cambiando su forma externa. Para el observador, esto cambia totalmente la percepción y su posibilidad de interpretar. El bailarín que trabaja con una complementariedad, manipula dos órbitas paralelas: una invisible que respeta sus imágenes interiores (la sangre): otra externa que modela las acciones cambiándolas con precisión, absorbiéndolas, expandiéndolas para seguir el hilo de un tema seleccionado.



TAREA:

Justificar esa relación casual elaborándola a partir de un tema que cada pareja elige.

COMENTARIO:**Entre lealtad y traición...**

No es el tema lo que hace una escena viviente en el sentido artístico, sino su estructura, las organizaciones de los distintos niveles. Ana Karenina es una historia banal de una burguesa que traiciona a su marido y se mata cuando el amante la deja. Pero Tolstoi, con su capacidad de tejer los múltiples elementos formales, ha transformado ese tema de telenovela en un testimonio humano que nos compromete. Los fragmentos "sugestivos" presentan acciones elaboradas, cada una con su perfil, con su vibración que agudiza mi percepción como espectador y me induce a un proceso de interpretación que es creación, reflexión personal. Los estereotipos se me presentan como ilustraciones. Los fragmentos "sugestivos" sugieren y no ilustran, dan la sensación de que cada acción tiene una raíz concreta que matiza la acción. Los elementos estereotipados parecen salir de sensaciones generales, no detalladas, sin matices y que se rigidizan en esquemas técnicos aprendidos.

¡PELIGRO! Evitar títulos, temas abstractos que gratifican a nivel de sensaciones generales pero que no dictan acciones precisas. Por ejemplo: uno de los títulos fue *dominación*. No existe una 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 pierna y lo hace volar al mismo tiempo que lo retiene con un impulso preciso y ríe contento bailando todo el tiempo con todo el cuerpo y acerca su mejilla para sentir el plumaje tibio y mórbido del ave, porque lo quiere, y sus palmas húmedas y el aliento fétido (porque no se ha lavado los dientes) sofoca al pajarito. Esto 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, de ilustración, 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 (la sangre) con toda su precisión.

¡PELIGRO! *Traicionar la acción.*

Entre más trabaja el bailarín/actor lejos de la influencia de los estereotipos técnicos y elabora detalles precisos, más golpea la percepción del espectador (cenestesia), despertando un proceso de interpretación activo que sale de la experiencia y biografía del espectador.

MARTES

TAREA:

Crear una secuencia de tres minutos que se va a llamar *Caballo de plata*. No se dejen desviar por el significado aparente. Bajen en profundidad dentro de la mina de significados potenciales para encontrar el que para ustedes es la verdad escondida de ese título. Puede ser un centauro, el amante que llama así a su amor, el nombre de un indio cheyenne, un alcohólico con su botella de *White Horse* whisky, la soledad del poeta que espera su inspiración, sus pegasos. Construirán, con esto, una historia que los transforme:

COMENTARIO:

Es un nudo
de luz...

El primer nivel, en esta trayectoria artesanal necesaria para llegar a la totalidad del "estar, en vida", es el de la *acción que es*, el de las energías utilizadas sin ningún

objetivo. Es vital la conservación de la sangre (motivación) de nuestra lógica emocional o racional que se manifiesta en acciones precisas.

El segundo nivel es el de la *acción en relación*. Pero una acción que puede tener vida dentro del primer nivel puede, quizás, perderla al entrar en relación. Por el contrario, lo que estaba antes inerte, puede vivir en relación de pareja.

El tercer nivel, el de *la totalidad* es el tejido que revela patrones, matrices, colores, dibujos; es la mina de la cual cada espectador va a extraer los significados. Es el nivel donde hay una elaboración precisa por parte del bailarín/actor para crear imágenes, asociaciones en el espectador, para dirigir su (at)ensión hacia perspectivas usuales o inesperadas.

Esos niveles de organización se encuentran en cualquier fenómeno de creación que "está en vida", desde el cuerpo humano, hasta una obra de arte.

Cuando hablamos de un texto pensamos de inmediato en un texto escrito. Pero Stevenson nos permite remitirnos al origen de ese término: texto como textura, como tejido, como resultado de un enlace, de una trama de hilos de colores distintos y materiales heterogéneos.

Tejer palabras sobre el papel conduce al "texto escrito": el poema, la novela, la pieza teatral.

Tejer acciones en el espacio, en el tiempo, conduce al "texto lógico-sensorial": 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.

Stevenson nos ofrece un consejo artesanal extraordinario para incrementar la riqueza del "tejido lógico-sensorial": asumir dos o más elementos, dos o más perspectivas distintas del tema que se trata, saltando de uno a otro, creando desplazamientos de visión, cambio de tensiones; es una corriente alternada que transforma el *flujo lineal* del "narrar", del (re)presentar, 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. Es como esas pinturas del último período de Picasso en las que teje sus hilos de líneas y colores saltando de un punto, de una perspectiva a la otra.

TAREA:

Vamos a trabajar sobre el tercer nivel, el de las acciones en contexto, las que revelan y buscan ser significados insólitos, sorpresas: es el nivel de la dramaturgia. Tomen la secuencia *Caballo de plata* y la reelaboran desarrollándola desde dos o más puntos de vista, saltando de uno a otro, haciendo aflorar la Atlántida, de variaciones y matices de su tejido/texto lógico-sensorial.

COMENTARIO:

Un tejido de saltos...

Un ejemplo elemental de cómo pasar de una perspectiva a otra nos lo ofrece el actor japonés de Kabuki. El actúa un personaje, lo interpreta, lo representa mediante una técnica extracotidiana. De pronto, *sin que el espectador lo sepa*, realiza una serie de acciones según su técnica cotidiana, su manera habitual de utilizar su cuerpo en la vida. El público ve un salto de energías; proyecta una multiplicidad de interpretaciones a pesar de que este salto ha sucedido dentro del primer nivel de la energía. No se ha enfocado el nivel de los significados.

En esa construcción del tejido/texto los errores o desaciertos que surgen de pronto nos pueden servir tanto como los "aciertos" que buscamos conscientemente. Hay que cuidar la capacidad de estructurar los "errores" que se cometen, los malos entendidos repentinos, los comentarios/reacciones incorporándolos orgánicamente al texto lógico-sensorial.

TAREA:

Trabajen con su *Caballo de plata* para controlarlo, al mismo tiempo que lo vuelven más salvaje. Lo controlan limpiando las acciones, cincelándolas, destilándolas, quitando las que no son esenciales. Lo convierten en un animal salvaje haciéndolo saltar de una perspectiva a otra, de una órbita de tensión a otra, de lo predecible a lo que sorprende.

COMENTARIO:

Un idioma de lealtad...

Yo puedo decir en inglés: *"I'm born in a small village"*. Si quiero traducir las mismas palabras en otro idioma, tengo que conservar su sangre (su lógica interna) aunque cambie la forma externa.

En inglés: *I'm born in a small village.*
En español: *He nacido en un pueblito.*

Hemos traducido un idioma a otro, creando equivalencias.

Si utilizamos la lógica de la traducción, uno podría decir que existe un "idioma de los pies", otro "de las manos", otro "del torso".

Cada acción es un nudo de energía modelada y puede ser traducida a su equivalente, al otro idioma.

TAREA:

Traducir las acciones de *Caballo de plata* al "idioma de los pies". Cada acción de la secuencia tiene que ser *translated/traslada* al paso que le corresponde según el dinamo-ritmo de la acción original.

COMENTARIO:

Desplazamientos en el espacio donde cada paso es distinto del otro.

Un idioma en el espacio...

TAREA:

Ahora utilizaremos la música grabada. Cuiden el rostro único de cada paso. Tienen que establecer una relación con el compañero (la música) respetando su ritmo como la precisión de los pasos creados.

COMENTARIO:

No podemos crear equivalencias y traducir una secuencia a otro idioma si no la hemos asimilado perfectamente.

Un idioma en peligro...

¡PELIGRO! Cuando pasamos de un idioma a otro la acción pierde su precisión, su tono particular se vuelve movimiento vacío, ameba cinética. Una improvisación cumple su función si podemos repetirla en todos sus detalles, si podemos elaborarla. Aunque sufra mutaciones que la vuelven irreconocible, conserva lo que la hace viviente: su sangre, su motivación, su lógica interna, invisible.

TAREA:

Traducir *Caballo de plata* al "idioma de los brazosmanosdedos". No se conviertan en policías que dirigen el tránsito. Eviten hacer movimientos a partir de las articulaciones. Respeten la sangre, la precisión, es decir, el tono muscular, el impulso de la acción original.

COMENTARIO:

Las manos tienen tensiones inorgánicas porque respetan convenciones rígidas, porque no tienen una finalidad que alcanzar. Cada acción requiere de su laberinto de tensiones múltiples en todos los músculos.

La continua vibración de la vida...

Un impulso preciso crea perfiles tónicos distintos. El "cuerpo-en-vida" es una polifonía de tensiones con su lógica interna invisible.

En la vida cotidiana cada dedo de nuestra mano y cada articulación de la palma se comporta en forma asimétrica; nunca en forma rígida o inerte. Cada uno tiene su tono específico. En la tradición del teatro y danza de Bali, Japón y la India los actores utilizan los *mudras* que son posiciones codificadas de las manos. Tal vez los *mudras* tienen un significado. A menudo no. Esta tradición, al codificar las posiciones de las manos, en realidad ha construido artísticamente, en las manos, el equivalente de la naturaleza; ha recreado la multiplicidad de tonos y la continua vibración de la vida.

TAREA:

Traducir *Caballo de plata* al "idioma del torso". El espectador tendrá que percibir el flujo ininterrumpido de las acciones absorbidas, las tensiones, los impulsos, "los movimientos de intención", como los que vemos en los torsos (sin brazos) esculpidos por Rodin.

COMENTARIO:

**Sin la fluidez
de la leche que adormece...**

Actuar es intervenir en el espacio y en el tiempo para cambiar. El impulso, ese "movimiento de intención", empieza en la espina dorsal. En el tronco está concentrada, retenida, como impulso, toda la energía necesaria para hacer brotar una acción precisa. Las acciones nacen en esta parte del cuerpo. Se puede observar si un bailarín/actor trabaja con acciones cuando su tronco las ejecuta en forma mínima. Las manos, los brazos, son ornamentos.

Cada célula de ese tejido, cada acción de esa secuencia/mosaico está cargada de energía específica.

Las pausas-transiciones constituyen el momento en el que una acción se convierte en otra, cuando salta de una órbita a otra. La pausa-transición trae implícito ese salto. Tenemos que cuidar esas pausas-

transiciones para que las acciones no se deslicen mecánicamente de una órbita a otra, creando esa fluidez de "leche condensada", que gratifica al bailarín, pero anestesia la percepción del espectador.

TAREA:

Escojan una de las encarnaciones de *Caballo de plata* y trabajen con cada uno de los saltos de energía a partir de una fluidez distinta a la aprendida técnicamente. Trabajen con la sangre (motivación).

COMENTARIO:

No son las paredes
de concreto sino...
las melodías
de tu temperatura...

No quiero ver danza. No quiero ver teatro. Quiero ver la experiencia humana, lo que está vivo y despierta ecos y silencios. A pesar de vuestra técnica preciosa, parecen paredes de concreto. Sean como espejos mágicos en los que, yo, como Alicia, penetro, encontrando el mundo de vuestras experiencias y las mías. Los admiro. Veo en su virtuosismo años de disciplina, de trabajo y de búsqueda. Pero no logro entender sus melodías porque no veo matices. 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 posesión o violencia. Tienen que estar conscientes de que hay dos tipos de tensiones: una que ayuda a la vida y otra que la sofoca. Tal vez ustedes hacen acciones rápidas y en su violencia no respetan las transiciones. Dan la sensación de ejercer un esfuerzo no motivado, redundante. En el fondo son acciones indiferentes.

El proceso artístico es un proceso de selección y a pesar de que los espectadores pueden o no entender la lógica de sus acciones, éstas deben tener una raíz en su espacio mental. Esto "humaniza", "personaliza" lo que es técnico. Esto revela la melodía de su temperatura. Son los matices y pequeñas tensiones de la acción lo que muestra el temperamento, la biografía, las nostalgias. Tenemos que aprender



a ver. Nuestra primera obligación como ser social y como creador es aprender a ver, no dejarnos deslumbrar por lo que está en la superficie, sino vislumbrar las fuerzas escondidas; esto debe hacerse desde un principio, a nivel elemental de percepción inmediata, de cenestesia, de lógica-sensorial.