

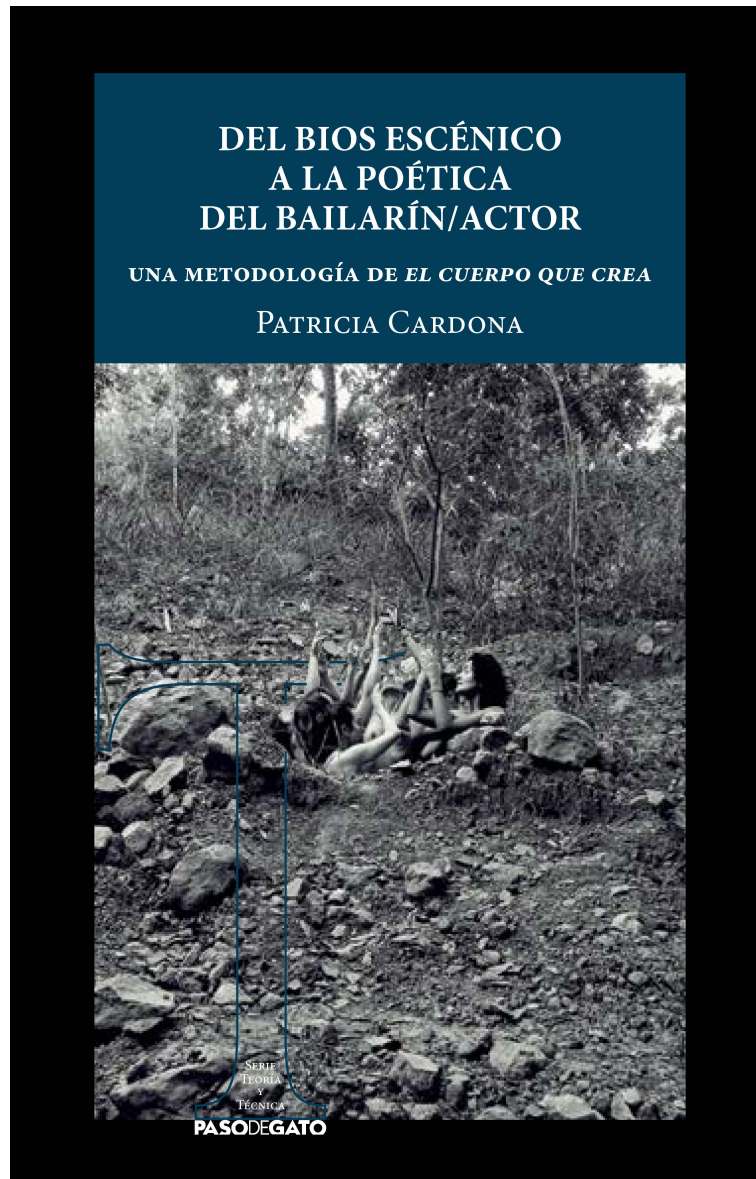


CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



 CENIDID

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Cardona Lang, María Patricia. (2022). *Del Bios escénico a la poética del bailarín/actor*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, INBAL, Cenidi Danza / Toma, Ediciones y Producciones Escénicas A. C. (Paso de Gato). ISBN: 978-607-8584-56-7 Descriptores temáticos (palabras clave): Dramaturgia, bailarín/actor, cuerpo, bios escénico, metodología

DEL BIOS ESCÉNICO A LA POÉTICA DEL BAILARÍN/ACTOR

UNA METODOLOGÍA DE *EL CUERPO QUE CREA*

PATRICIA CARDONA



SERIE
TEORÍA
Y
TÉCNICA

PASODEGATO

SERIE TEORÍA Y TÉCNICA

PASODEGATO

**DEL BIOS ESCÉNICO
A LA POÉTICA
DEL BAILARÍN/ACTOR**

UNA METODOLOGÍA DE *EL CUERPO QUE CREA*



PATRICIA CARDONA

PRÓLOGO DE
CARLOS RAMÍREZ

Proyecto apoyado por la Secretaría de Cultura a través del Centro Nacional de las Artes y del Proyecto Chapultepec, Naturaleza y Cultura a través de la convocatoria PADID 2021

Primera edición

Del Bios escénico a la poética del bailarín/actor, 2022

Biblioteca Nacional de México. Catalogación en Publicación (CIP).

Nombres: Cardona, Patricia, autor. | Ramírez, Carlos, prologuista. | Instituto Nacional de Bellas Artes(México), editor. | Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza JoséLimón (México), editor.

Título: Del bios escénico a la poética del bailarín/actor: una metodología de El cuerpo que crea/ Patricia Cardona ; prólogo de Carlos Ramírez.

Descripción:Primera edición.| Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas : Paso de Gato, 2022.

| Colección de artes escénicas. Serie teoría y técnica.

Identificadores: 978-607-8584-56-7

Temas:Ramírez, Carlos. El cuerpo que crea – Crítica e interpretación.| Método de actuación. |Figura humana en el arte. |Artes escénicas.

Clasificación: 792.028 cdd22

No. de Registro BNM: 730789

© Por autoría: María Patricia Cardona Lang

© Por edición: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas A. C.

Diseño de portada: Estefanía Leyva

D. R. © 2022 de la presente edición

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza)

Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco, alcaldía Miguel Hidalgo, c. p. 11560, Ciudad de México.

D. R. © 2022 **Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C. bajo el sello editorial de Paso de Gato**

Eleuterio Méndez #11, colonia Churubusco-Coyoacán, c. p. 04120, Ciudad de México.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y de Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C.

ISBN: 978-607-8584-56-7

Impreso y hecho en México



GOBIERNO DE
MÉXICO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

CHAPULTEPEC
NATURALEZA Y CULTURA



GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO



ÍNDICE

PRÓLOGO , <i>Carlos Ramírez</i>	7
INTRODUCCIÓN	9
Crónica de un desenlace inesperado	9
Un llamado a la autoeducación	11

PARTE I

LA HISTORIA DE UNA INVESTIGACIÓN VITAL

En las puertas del “delirio lúcido”	17
Regreso al origen	21
Un viaje al centro de la Vida	26
De la etología a la ética y a la dramaturgia	30
La <i>autopoiesis</i> como origen de la dramaturgia	36
El juego exploratorio	41
Conversaciones sobre la dramaturgia	44
Las minucias de la dramaturgia	47
Del Bios escénico a la poética del bailarín/actor	53

PARTE II

DISOLVIENDO ENIGMAS

Una vida convertida en juego exploratorio	61
Colombia: el corazón, mi brújula	62
Costa Rica: el autoalumbramiento	67
Croacia: el autorreconocimiento	77
Colombia: cómo nace <i>EL CUERPO QUE CREA</i>	79
Brasil: la invocación	83

PARTE III

LA METODOLOGÍA DE CARLOS RAMÍREZ

<i>EL CUERPO QUE CREA</i>	93
Introducción	96
Primer módulo: el cuerpo que soy	101
Segundo módulo: el cuerpo en el espacio	106
Tercer módulo: el otro	113
Cuarto módulo: dramaturgia del movimiento	119
<i>Herramientas de comunicación</i>	119
Quinto módulo: creación	125
I. <i>La poética personal</i>	125
II. <i>El montaje escénico de Él solo</i>	133
Dúo. <i>¿En qué lugar de la mente están las ideas?</i>	138
III. <i>Construcción del personaje: Iván</i>	141
BIBLIOGRAFÍA	147
FOTOGRAFÍAS	153

PRÓLOGO

Carlos Ramírez

La manifestación de este libro es una constatación de lo que surge gracias a la insistencia de una vida en constante estado investigativo. Es una curiosidad viva que estimula la disposición de habitar en plenitud y gracia todo lo que compone esta experiencia humana que tanto nos desafía. Desde ahí, afinarnos para leer señales, destilar lo que necesite ser destilado, limpiar amorosamente la maleza de nuestro huerto interno para que no le robe energía al propio alimento. Abrir espacios para que entre la información actualizada. Recordar que nos entrenamos para ser canales y en esta disposición a la vida, como un experimento inagotable, dejarnos sorprender por la reveladora poética expresiva de nuestra humanidad en constante transformación.

En estos 25 años de investigación Patricia Cardona pasó de ser un referente bibliográfico sumamente relevante a una maestra encarnada, a un anhelo por compartir su conocimiento con otros, a un oráculo sonriente, a una compañera, ahora amiga y cocreadora. Son dos décadas de construcción paralela en resonancia mórfica y ahora en cooperación, pues tanto ella como yo podemos inspirarnos mutuamente desde el sentido ético del Eros, ese autoalumbramiento o fuerza vital movilizadora que genera la atmósfera propicia para la autocreación, para la re-creación de nuestra propia narrativa humana.

Amar, desde el saber acompañarnos para avanzar, es nunca dejar de estimular la conciencia. Y en eso Patricia ha sabido invitarme —con mucha gracia desde su escritura, desde sus semi-



narios y ahora desde su elegante humor como presencia humana, con determinación, afinamiento y dulzura— a no decirle mentiras a mi mundo interior porque la biología no miente y sabe muy bien aquello que está caducando en mí. Eso me ha llevado a degustar el verdadero privilegio: el de saberme y reconocermme muy bien acompañado para retornar diariamente al mantra de la Gratitude y desde ahí permitir que la investigación corporizada viva su propia transformación.

En este libro se expone solo un fragmento de lo que propone *EL CUERPO QUE CREA* como campo investigativo. Patricia ha sabido reunir aquí reflexiones de una vida que se traducen en una invitación al juego exploratorio como principio ético de supervivencia. Es la expresión de nuestra inquisitividad, ese instinto que nos habita y que nos lleva a tomar riesgos que revelan lo nuevo que pide abrirse camino. Por ello, mientras te dispones a leer lo que aquí está plasmado, muchas otras cosas están sucediendo en el momento presente de este campo investigativo. Por eso, al escuchar en tu cuerpo lo que este libro te genera, pasas a ser cocreador de esta investigación, la tuya propia. Confía en tu intuición. Ahí están las señales pidiendo ser escuchadas. Si al concluir la lectura surge un llamado al movimiento, por mínimo que este sea, permítelo. Y si aparece algo similar al “ridículo” es porque seguramente es por ahí.

Gracias, Patricia, y gracias a todos los que han formado parte de este campo investigativo. La mejor vía para ofrecer nuestro aporte a la humanidad es permitiéndonos habitar la nuestra.



INTRODUCCIÓN

CRÓNICA DE UN DESENLACE INESPERADO

En marzo del 2020 viajé a Colombia, donde impartiría el seminario *Del Bios escénico a la poética del bailarín/actor*. Gracias a la invitación de dos jóvenes anfitriones, Carlos Ramírez, bailarín, actor, creador y productor —en aquel entonces instalado en Medellín— y la bailarina, directora y productora Angélica Acuña, de Bogotá, viví una de las experiencias más inverosímiles y conmovedoras, por distintas razones.

Aterricé una madrugada fresca en el majestuoso aeropuerto de El Dorado y fui recibida por Humberto Canessa, entrañable amigo, coreógrafo y gran maestro. Lo había conocido años atrás cuando viajaba a México junto con Álvaro Restrepo, el artífice de Athanor Danza. En aquel tiempo los espectadores nos rendíamos ante el encantamiento de su poesía ritual. Humberto formaba parte de aquel entramado de códigos sonoros y visuales que trascendía cualquier lenguaje escénico predecible. Lo arcaico de su estética nos permitía viajar hacia los tiempos más remotos de nuestra memoria. *Rebis* y *Sol Niger* eran como huellas digitales del origen de la historia de la humanidad.

Humberto fue también el enlace con la Pontificia Universidad Javeriana, uno de los patrocinadores de este viaje. De tradición centenaria, ilustre por ser semillero de presidentes, entre otros personajes de altos vuelos, la Javeriana es una miniciudad en sí misma y ha creado un modelo de avanzada para la Facultad de Artes Escénicas. Incluye tres grandes áreas de investigación: el performance, la improvisación y la somática. Los estudiantes organizan su currículum conforme a sus intereses y consejerías de los maestros. Me decía Humberto que puede haber un énfasis en la danza, el teatro o la



somática, e incluso en la suma de dos de ellos. No obstante, el componente somático es transversal en toda la carrera y lo más determinante son las condiciones y los conocimientos de cada estudiante en particular. Humberto me describió esta educación horizontal y personalizada como una en la que el trabajo de autopercepción, autorregulación y autoevaluación son permanentes.

Al día siguiente fuimos a uno de los comedores —refugio de estudiantes— en los barrios aledaños a esta ciudad universitaria. “Generalmente recibimos jóvenes con múltiples niveles y enfoques. Eso plantea un reto académico para los profesores, incluso para los mismos estudiantes. Aprenden mucho acerca de cómo funciona un equipo, además de evaluar a sus pares.”

Habíamos quedado en que a mi regreso de Medellín conocería a los maestros de las diversas materias de la carrera. Veríamos clases, tendríamos tertulias dentro de la Javeriana. Por la tarde impartiría el seminario promovido por el Proyecto Detonos, organizado por Angélica Acuña.

Sin embargo, nada de esto sucedió en Bogotá. Todo se quedó varado tras los muros de la Javeriana cuando el planeta se coronó con una cuarentena obligatoria por la propagación de un virus. Angélica me hospedó en su acogedora vivienda del siglo xvii en el pintoresco barrio de La Candelaria, en el centro histórico de la capital. El enclaustramiento había vaciado las calles, pero aún así me sentía afortunada de percibir el espíritu del Virreinato en los regios edificios que albergan otras instituciones educativas y las fachadas herméticas de las casas. Además, ante la incertidumbre de si habría vuelos a México para regresarme antes del cierre de fronteras y aeropuertos, viví una semana de incredulidad por lo que estaba sucediendo. La confusión y el pánico enmudecieron a Bogotá. Angélica se vio obligada a cancelar el seminario. Sin embargo, este retiro forzoso nos sirvió para imaginar todas las salidas posibles al evento que ya contaba con más de 70 personas inscritas. La única solución era transmitirlo en línea a manera de conferencia.



UN LLAMADO A LA AUTOEDUCACIÓN

Afortunadamente, el seminario en Medellín se llevó a cabo una semana antes del confinamiento global. Tenía curiosidad de conocer esta hermosa ciudad. Sabía que fue nido de narcotraficantes y la cuna del *omnipresente* Pablo Esobar a finales de los ochenta y principios de los noventa. Aparte, la guerrilla en la selva y zonas rurales de Antioquia se sumaba a este drama cotidiano.

Medellín se sacudió por la violencia tras la muerte de Escobar. Se convirtió en una “ciudad modelo” dentro de Colombia. Aterricé aquí un sábado caluroso, donde me esperaban Carlos Ramírez y María Gaviria, productores y gestores de la impecable campaña de difusión para el seminario que impartiría a lo largo de una semana.

El lunes muy temprano la hermosa sede del Pequeño Teatro de Medellín se llenó de bailarines y actores, psicólogos, sociólogos, maestros e investigadores, lo que derivó en un encuentro extraordinariamente vital para todos los que vivimos el preámbulo del encierro global. No fue solo un reencuentro con el poderoso engranaje de la Vida —el Bios—, esencia de la danza y el teatro, sino que se creó un ambiente de reflexión e intercambio que difícilmente se daría en otro contexto y momento histórico. Sin palpar aún la magnitud del acontecimiento planetario, todos nos pusimos de acuerdo —en lo más profundo de nuestro sentir— para nutrirnos de la savia de lo humano desde su impulso vital. Literalmente fuimos envueltos por el fluido y el impacto del *bios nuestro de cada día*. Y fuimos aderezados con los destellos de la *poética nuestra de cada día* también.

Es de sobra conocida la efervescencia e intensidad de los colombianos como cultura. Ahora puedo decir que palpar esta excitación participativa desde la experiencia pedagógica es casi una fiesta. Empezando por la apasionada entrega de Carlos Ramírez, un convencido y embelesado seguidor, desde hace más de 20 años, del Bios escénico —concepto acuñado por la antropología teatral—. Lo conocí cuando impartí en los años noventa el taller de la “Percepción del espectador” en Costa Rica. En 2007 gestionó mi visita a Bogotá para dar el mismo taller y en el 2020 movió todos los hilos



disponibles para lograr este viaje *regenerador/antídoto* antes de la retirada de la humanidad a su reclusión forzosa.

Si bien gran parte de los contenidos de este seminario fueron los mismos de años anteriores, la novedad es que por vez primera enlacé los conceptos de mis libros *La percepción del espectador*, *La dramaturgia del bailarín* y *La poética de la enseñanza*, tres líneas de investigación a las que he dedicado mi carrera profesional como crítica e investigadora. Pero más novedoso aún fue encontrarme con la metodología creada por Carlos Ramírez a partir de dichas investigaciones. Fueron detonadores, a lo largo de los años, de experimentos y sesiones enfocadas en despertar el Bios escénico, la dramaturgia y la poética del bailarín/actor.

Ante la evidencia de los alcances magníficos del Bios escénico —gracias a los videos que se proyectan en los seminarios—, se generalizó por parte de los asistentes la petición de actividades que lo hicieran consciente. Fue necesario poner en claro que el Bios se descubre como motores de movimiento desde la práctica de cada quien, sea bailarín o actor, gimnasta o sanador *en el momento en que esa práctica se convierte en un laboratorio de vida consciente*.

Los principios del Bios escénico son muy claros y están descifrados en el seminario de manera teórica. ¿Cómo se manifiestan en una clase de ballet, de danza contemporánea o de taichí? En cada quien los principios de la Vida se van desplegando a través del cuerpo de manera particular. Cuando se vuelven conscientes, el artista o intérprete se convierte en el maestro de su propia expresión, eficacia y precisión. Incluso se descubre como el creador de su propia técnica, lenguaje y poética. Y esto fue lo que aterrizó Carlos Ramírez desde su proyecto personal, que llamó *EL CUERPO QUE CREA* (las mayúsculas son un código de marca).

El seminario de Medellín me dio la oportunidad de conocer esta metodología para que cada quien descubra la naturaleza de su propio Bios escénico. Para responder a la ráfaga de preguntas sobre cómo se sienten estos principios de la energía primigenia, cómo se reconocen estos motores de movimiento, cómo se aprende a escuchar esos impulsos tan remotos, cuándo y cómo se hacen conscien-



tes, cómo apropiarse de esta información preexpresiva antes de que se convierta en significado, lenguaje y poética, invité a Carlos a presentar un fragmento de su trabajo como muestra de su investigación y maestría del Bios escénico. Estaba segura de que su testimonio aclararía muchas dudas en los asistentes por ser un ejemplo de su exploración continua desde los impulsos, sensaciones y resultados estéticos de ese viaje interior a lo largo de 25 años.

Ese día pudimos constatar que Carlos Ramírez es la comprobación física, emocional y mental de un Bios escénico plenamente desarrollado, asimilado y apropiado conscientemente para convertirlo en dramaturgia y poética. Tan es así que su metodología lo descifra didácticamente a través de sesiones que introducen a la persona en un encuentro directo con su naturaleza esencial, lo cual pone en evidencia aquellas ideas ficticias de sí mismo, su entorno y lo escénico. Facilita el redescubrimiento y resignificación de sí mismo. Las herramientas conquistadas en esta experiencia confirman el poder creador de cada quien y afinan su percepción para comprender física y dinámicamente el sentido de la presencia escénica, fundamental para la comunicación con el espectador.

Además, *EL CUERPO QUE CREA* pone en práctica los principios del Bios escénico, de la dramaturgia del bailarín/actor y de la poética, ya que “todo movimiento, toda sensación, todo sentimiento que surge del participante en este laboratorio formativo se transformará espontáneamente en gesto poético, en una expresión viva que no es otra cosa que la propia manifestación de su ser auténtico”.



PARTE I

LA HISTORIA DE UNA INVESTIGACIÓN VITAL

EN LAS PUERTAS DEL “DELIRIO LÚCIDO”

Desde mis primeras investigaciones sobre los mecanismos de la percepción del espectador y la dramaturgia del bailarín afirmaba que una de las mayores dificultades del quehacer coreográfico es generar sentido para establecer una relación/comunicación con el espectador, “quizá porque los coreógrafos se lanzan a crear sus obras sin antes descubrir cuáles son sus condiciones socioafectivas de producción de sentido. Se requiere, además, de mucho oficio y reflexión para articular un lenguaje no verbal de manera congruente y significativa” (Cardona, 2000: 31). Más adelante sostenía que muchos rechazan la noción de *dramaturgia* porque la consideran un instrumento literario, siendo que *dramaturgia* es “la articulación orgánica de acciones para construir un sentido que resuelve una necesidad” (*ibid.*: 137). Esto funciona tanto para una coreografía como para un libreto teatral, guion cinematográfico o *para la comprensión del comportamiento biológico de la Vida*.

Esta es una historia relacionada con dichas exploraciones y los asombros que fui encontrando en el camino. Tiene que ver con la sabiduría de la naturaleza y el comportamiento animal aplicados al cuerpo del bailarín/actor, así como al arte en general. Desde hace mucho tiempo he considerado como mi mejor *libro de texto* el comportamiento de la vida en la naturaleza no manipulada por los conceptos estéticos globales. Solo así he podido entender por qué la danza y el teatro son instrumentos de poder, de regeneración y evolución. Esto es posible si asumimos que el proceso creativo nos sumerge en el “delirio lúcido”, ese estado mental y emocional en el que soltamos el control de la racionalidad para abrir las compuertas de la intuición, la imaginación, la inspiración y a descubrir otra manera de pensar. Sin esta fuerza primordial no podemos vislumbrar otros mundos internos y externos. Por ello confirmo que en este cruce de investigaciones realizadas a lo largo de mi carrera profesio-



nal lo que más me inspira en este momento de mi trayectoria es la noción de “delirio lúcido”, nada que ver con los trastornos psíquicos según la medicina occidental. Más bien es un hermano de la “locura poética” que proclamó Platón.

Yo quisiera pensar que mi vida ha sido una navegación por el “delirio lúcido” desde que empecé a considerar como mis mayores maestros de la *verdad escénica* los principios de la naturaleza y el comportamiento de los animales que llamamos —por ignorancia— “salvajes”. Fue cuando encontré las respuestas a todas mis preguntas sobre la Vida y el arte.

Esta es la historia de ese “delirio” que empieza con un gozo, una fascinación mientras observaba a los animales actuar en su hábitat natural, donde todo es verdadero, transparente y no nos queda la menor duda de sus intenciones y estrategias para conducir su vida. Al animal lo impulsa su necesidad, esa fuerza imperiosa para lograr un objetivo. Lo hace con una precisión, un enfoque, una decisión tales que nos permite hacer una lectura de su cuerpo. No necesitamos de un traductor para entender su expresión corporal. El animal es *dramaturgia* espontánea y libre. Sabe, celularmente, por qué y para qué hace lo que hace. De ello depende la supervivencia de su especie.

Un día quise sentir cómo vive un animal interiormente. Y me proyecté en sus cuerpos recurriendo a mi imaginación y sensación. Percibí un estado de *presente puro de percepción*. Es lo que buscan todos los yoguis y maestros del conocimiento. Es un estado de confianza, de presencia pura, de alerta total en el aquí y ahora. En el *presente puro de percepción* no hay cabida para la mente y sus conceptos, sus personajes y sus dramas. Es la integración de todos los sentidos a disposición del flujo dinámico de la Vida. Y ese día me sentí libre. Expandida. Porque la mente que nos encuadra se disuelve. Nos sumergimos en la inmensidad sin límite de la intuición/sensación. Es la entrada directa al silencio interior. Ahí descubrí que el silencio está lleno de encuentros y mundos celulares insospechados.

En *La percepción del espectador* —escrito en los años noventa— ya vislumbraba patrones de comportamiento paralelos entre



el mundo animal y escénico. Lo percibía en los bailarines y actores que derrochaban presencia y vitalidad contagiosa, muy semejante a la del animal en estado de alerta, profundamente encendido, atento, expandido. Lo llamaríamos teatral, espectacular. Esta presencia, que la antropología teatral ha nombrado *Bios escénico*, reúne todos los motores de movimiento del cuerpo antes de que se conviertan en expresión, lenguaje y cultura.

La antropología teatral analiza la raíz profunda de la vida escénica, el origen de toda cultura teatral en el mundo. Las danzas de China, Japón, Bali, Brasil, el ballet clásico y demás artes escénicas son literalmente diseccionadas, como un animal en un laboratorio de observación hasta dar con el engranaje celular invisible —es decir, energético— que sostiene la vida en ese cuerpo. En ese Bios descubrimos los impulsos primigenios e indispensables que necesitamos para accionar en cualquier dirección y por cualquier motivo.

En síntesis, el Bios describe los principios detrás de todo lenguaje expresivo. Escritores, pintores, músicos, cantantes, fotógrafos emiten sus señales desde esa energía que clama hacerse visible a través de la palabra, el color, el sonido, la voz y la imagen. Son las fuerzas de la naturaleza en nuestro cuerpo como base de la presencia escénica y la evolución de todo lenguaje simbólico. La naturaleza sabe lo que tiene que hacer para manifestarse y mantenerse en vida. Solo obedece a sus instrucciones y no puede fluir en contra de sí misma. Nos conduce en nuestra misión como guardianes de la Vida.

Por ejemplo, la impecabilidad y sabiduría del cuerpo animal para cazar, proteger su territorio o conquistar a una hembra está en su código genético. Ahí se encuentran las instrucciones de la inteligencia global de su especie. El código genético es un banco de datos ancestral heredado de generación en generación (Capra, 1998: 177). Y gracias a que el animal vive en *presente puro de percepción*, está conectado con esa biblioteca viviente que dirige su necesidad, intención, atención y acción. El animal *sabe* hacia dónde ir, por qué y para qué. Lo sabe su cuerpo porque lo *siente*. Y porque lo *siente*, sabe.



En bailarines y actores ese *saber* se reconoce en la sensación de fluir. La energía que se manifiesta simplemente sucede sin pensarse. Ese saber es un arraigo en el cuerpo que no tiene paralelo con ninguna otra sensación.

El animal *sabe* porque *siente* y adquiere su *maestría* imitando las estrategias de cacería, defensa y conquista de sus mayores. Descubre en su propia expresión corporal la precisión y presencia que requiere para alcanzar un objetivo. *Maestría*, en este caso, significa *la administración impecable de la energía*. Esta maestría es ni más ni menos que una dramaturgia impulsada por ese Eros vital que sostiene la Vida en el planeta.

Lamentablemente nuestra cultura ha reducido el Eros a un erotismo que solo deleita los sentidos y, al igual que Freud, lo relaciona con la libido, un instinto de conservación unido a la sexualidad. Pero el psicólogo Carl Gustav Jung desentrañó la potencia creadora de esta energía como la manifestación de la dinámica polarizada de la vida, es decir, Eros en diálogo permanente con su opuesto, Thanatos (Capra, 1982: 424-427).

Eros significa impulso de vida. Thanatos es el impulso de muerte. Para las corrientes místicas de Oriente, el Eros es la fuerza creadora del universo. Thanatos sería la disolución de todo lo creado. Nos dice que a todo acto creativo le antecede uno destructivo. Ya lo señalaba Picasso antes de enfrentarse a una tela en blanco. Es lo que la filosofía hindú llama la *danza de Shiva*, imagen poderosa que simboliza el ciclo de *creación, preservación y disolución* del universo para luego volver a empezar partiendo de la experiencia anterior en una octava más alta de frecuencia vibratoria. Solo la disolución puede permitir la aparición de algo nuevo sobre la acumulación de la sabiduría aprendida en el ciclo anterior. Eso aplica a todo, desde lo colectivo, lo individual y biológico.

Cuando un árbol cae en el bosque solo está reflejando el cumplimiento de una vida. Su ciclo ha terminado. Y la naturaleza no se lamenta. Deja ir, suelta. Deshace y transmuta para generar nuevas formas.



REGRESO AL ORIGEN

Como dicen los aborígenes de Australia, nuestra civilización debería llamarse *El Gran Olvido*. Y estoy totalmente de acuerdo. Hemos perdido todo contacto con la inteligencia impecable e *implacable* de la naturaleza cuando, por el contrario, somos una *biblioteca biológica* en nuestras células. Ahí se concentran los códigos del *origen* de la vida en el planeta (Hartmann, 1998: 140).

A partir de que la naturaleza fue eliminada de la conciencia colectiva como parte del entramado social, se convirtió en un complemento. Es “área silvestre” para ser estudiada y diseccionada. En nuestro mundo “lo natural” solo existe para ser explotado, admirado, visitado y fotografiado. Es una realidad separada. Hemos vivido siglos creyendo en esta ficción. Hemos olvidado quiénes somos como guardianes de la Vida. Los aborígenes, literalmente, nos han sentenciado a muerte. Dicen que hemos construido una civilización sobre los cimientos insostenibles del olvido, la negación y la separación (*ibid.*).

Cuando era crítica de danza y teatro hace algunos años, comprobé lo que dicen los aborígenes australianos. Lo viví en carne propia desde mi quehacer cotidiano y profesional. Yo había estudiado danza desde niña y más tarde Filosofía para responderme muchas preguntas sobre la vida. Pero poco de la vida aprendí. Conocí la fría inteligencia de la academia, plagada de conceptos. Una vez egresada de la universidad tuve la oportunidad de trabajar en un ambiente totalmente contrario al de la estabilidad predecible de las plataformas teóricas. Fui invitada a colaborar en un periódico para escribir sobre lo que más me apasionaba: la danza, el teatro, la música. Fue para mí un primer laboratorio de aventuras vitales y retos profesionales acompañada de los mejores periodistas del momento. Me empapé de espectáculos escénicos nacionales e internacionales. Conocí el impacto de los cuerpos en los sentidos de los espectadores cuando los intérpretes son el reflejo de su energía primigenia y destellos poéticos. Y aquí tuve que detenerme para iniciar un viaje al interior de mí misma.



Desde niña sentí la fascinación por el arte escénico. Estudié ballet y luego danza contemporánea durante mi adolescencia. Más tarde decidí cursar la carrera de Filosofía porque también me atraía la investigación. Los años que viví sumergida en los estudios teóricos entrenaron mi racionalidad, mas no la apreciación de los lenguajes simbólicos del cuerpo. Mi vocabulario era “institucional” y estático. Nada tenía que ver con la realidad orgánica del escenario. Mi mente intuitiva estaba adormecida. Me enviaba *susurros* que no sabía traducir en palabras. Me preguntaba cómo transmitir la experiencia viva de estar frente a un bailarín o actor. Mi función como periodista y crítica era interesar a los lectores para que asistieran a los teatros. Seducirlos y envolverlos requería de otra estrategia. ¿Cómo contagiarlos de aquello que me parecía el lenguaje poético más elevado de la naturaleza?

Sin embargo, había espectáculos que escapaban a mi memoria. Me pregunté cuándo un bailarín o actor se vuelve un solo ser con el espectador. Un espectáculo vacío me dejaba vacía y era difícil de reseñar. Tenía que reconstruir la obra con juegos del intelecto, no con la memoria celular. Y sufría tratando de darle sentido a lo que me había dejado indiferente.

Por el contrario, cuando el espectáculo me hacía vibrar hasta la médula de los huesos era un deleite narrar la experiencia. Las palabras brotaban del cuerpo, como chispas. Traía la vivencia grabada en la piel. Escribir se convertía en una necesidad apremiante. Una vez que desbordaba toda esa sensación podía hacer el análisis histórico, estilístico o técnico correspondiente. Mente intuitiva y mente racional se unían en una totalidad armónica.

¿Qué es la comunicación escénica?, me preguntaba, ¿y cómo debe comunicar un periodista el arte escénico? El lenguaje de un periódico es veloz y eficaz. Quien lee una nota o reportaje no tiene tiempo para descifrar un lenguaje complejo y denso. Más bien busca la palabra viva, fluida y muchas veces intrépida que refleje imágenes, sensaciones, hechos, acciones, acontecimientos.

Puedo decir que ahí empezó mi búsqueda inconsciente del Bios. Tuve la fortuna de conocer, en aquel entonces, a quien sería mi



maestro más transgresor e implacable: Eugenio Barba, creador de la antropología teatral, quien estuvo en México con su obra *Madre coraje*, en una versión del texto de Bertolt Brecht cargada de un Bios deslumbrante. Eran los años ochenta y gracias a mis colegas llegué a mis manos uno de los libros más emblemáticos y transformadores de Barba: *Las islas flotantes*. Fue una epifanía para la escritura de la escena. Me abrió un horizonte insospechado de exploración con la palabra misma, una extensión del cuerpo. Su manera de describir la vida, el arte escénico, su función social con palabras energéticas, visuales, vehículos de metáforas e imágenes poéticas, tenía además profundidad e inteligencia. Cada frase era el resultado de una experiencia viva. Nutría los sentidos y saciaba el intelecto. Era un lenguaje lleno de vitalidad totalmente impredecible.

Años antes Lin Durán, fundadora del Centro Superior de Coreografía y mi gran maestra e inspiradora, ya me había dado los principios del análisis coreográfico indispensables en todo crítico de la danza. Insistía en la importancia de la estructura como *unidad, claridad y congruencia* del montaje escénico para integrar todos los ingredientes con un sentido de totalidad (Durán, 1993: 29-30). A esto agregaba que un ser humano completo refleja en el acto creativo tres esferas del conocimiento: *hacer-sentir y pensar* simultáneamente (*ibid.*: 45). Esto permite unir todas las facultades de la psique que impulsan la acción restauradora del arte. Y más adelante, cuando le conocí cuatro conceptos que me cambiaron la vida (*desaprendizaje, redescubrimiento, transformación y autoeducación*), no tuve la menor duda de que me estaba enseñando el camino de la alquimia interior para descubrir la poética como eje aglutinador de ese “ser humano completo” creador (*ibid.*: 35-37).

Hoy lo tengo muy claro. Aquellos años posuniversitarios también me obligaron a preguntarme por algo más contundente aún que el propio uso del lenguaje aplicado a la pericia del análisis coreográfico. ¿Cómo se manifiesta la Vida en un bailarín, en un periodista, un espectador, en el lector? Lo que hoy llamamos interdisciplina, multidisciplina y transdisciplina se fue dando como un camino natural para responder estas preguntas. Porque cuando queremos



explicar nuestro quehacer desde la diversidad de la Vida misma, todas las puertas se abren orgánicamente. Arte, ciencia, filosofía y antropología son perspectivas complementarias de lo mismo.

Decidí enfocarme en la antropología teatral y el Bios escénico que no hace distinción entre bailarín y actor en tanto que el intérprete de la danza utiliza por igual la peripecia dinámica como mental. Es decir, abre el espacio interno y crea el mundo subjetivo del personaje —tanto en una obra abstracta como narrativa— para llenar su expresión de sentido y garantizar la comunicación escénica. El concepto de bailarín/actor y *dramaturgia del bailarín* vendrían siendo el ensamblaje de este principio de verosimilitud (Cardona, 2000: 52). ¿Por qué y para qué se articulan las acciones escénicas? ¿Cómo transmitir con sinceridad desde la ficción?

Asistí a muchos de los congresos mundiales de la ISTA (International School of Theater Anthropology), donde los asistentes atravesábamos por una especie de “purga intelectual”. Todo lo que habíamos aprendido o creíamos saber era cuestionado de la manera más cruda posible y demolido por la pedagogía rotunda de Eugenio Barba. Eran sesiones de cirugía profunda donde el cuerpo del bailarín/actor y el hecho teatral eran descifrados desde el Bios escénico. El análisis nos llevaba a la raíz de toda cultura espectacular en el mundo.

Al mismo tiempo, me preguntaba dónde estaba la raíz profunda de mi propia expresión. Nada de esto fue fácil de asimilar. Llegar a un lenguaje personal, veloz, versátil y rico en imágenes, como lo requería la competencia periodística, exigía vivir mi alquimia personal. Tuve que despojarme de los estereotipos de la crítica escénica que empañan la percepción y la comunicación con el lector. Estaba ante hechos biológicos incuestionables. Y mi mente tenía que someterse a su pulso, a su fuerza, a su propia autoorganización. Años más tarde encontré lo mismo en el comportamiento animal despojado de todo resquicio de civilización.

La antropología teatral —entendida como el estudio del comportamiento biológico y sociocultural en una situación de repre-



sentación escénica— nació como plataforma de estudio de Eugenio Barba para desmenuzar el teatro oriental.

No podía entender cómo los actores orientales, incluso durante una fría demostración técnica, conservan una cualidad en su presencia impactante que inevitablemente capta la atención del espectador. En tal situación, el actor no está interpretando ni expresando nada. Sin embargo, parece irradiar desde un núcleo de energía evocador, sabio y, sin embargo, no premeditado, capturando nuestra atención y magnetizando nuestros sentidos. Durante años pensé que era una cuestión de técnica, entendida como habilidad. Pero al tratar de ampliar esta definición, me di cuenta de que lo que llamamos técnica es, de hecho, un uso particular del cuerpo. (Barba, 2021: 45)

Los teóricos, críticos, investigadores e historiadores alrededor de Eugenio Barba empezaron también a preguntarse por el fenómeno de la *energía* del bailarín/actor como tema de estudio. Uno de ellos, y el más cercano a Barba, Fernando Taviani, narra cómo en los inicios de la ISTA había dos objeciones fundamentales: ¿cómo es posible realizar una investigación objetiva sobre la *energía* siendo un campo tan vago? y ¿es posible esa investigación y con qué propósito?

Una tercera objeción no estaba formulada en palabras sino en cierta displicencia. Porque cuando el que investiga es un artista/creador, en este caso Barba, la reacción de algunos académicos y científicos era considerar inútil discutir el valor objetivo de sus hallazgos. Dicho por el mismo Taviani:

parecían sugerir que: *las palabras de los artistas nos interesan únicamente como expresión de su teoría individual del arte, como demostración de su mundo interior. Detengámonos en esto y no nos molestemos en ir más allá.* Esta es una actitud típica de quienes trabajan en el teatro como historiadores, críticos o periodistas. A menudo caen en la trampa de dar más crédito a un marco teórico que refleja nítidamente



otros marcos teóricos (semiología, psicología, antropología, sociología, etc.) que a una teoría nacida con su propio lenguaje a partir de la reflexión sobre un amplio campo de experiencias. (Taviani, 2021: 155)

Sin embargo, en los encuentros de la ISTA podíamos comprobar que la *energía* del bailarín/actor era algo muy preciso. Es su fuerza muscular y nerviosa que se modela de modo muy particular para que sea teatralmente efectiva. Estudiar esa *energía* extracotidiana y extraordinaria significa, por tanto, hacer preguntas sobre los principios que la modelan.

Estos principios son el fundamento de las constelaciones técnicas en el mundo. Y todas crean una nueva cultura del cuerpo. Rompen los condicionamientos cotidianos para descubrir nuevas posibilidades motoras. Finalmente, toda técnica es una *deformación* del cuerpo cotidiano al dilatarlo, transformar el peso en energía, crear una arquitectura interna de tensiones, imprimir en el tono muscular los impulsos que alteran el equilibrio y la simetría natural de la estructura corporal. Además, los ejercicios derivados de toda técnica son en sí mismos una simiente dramática donde el bailarín/actor afronta un conflicto u obstáculo que lo pone en situación de riesgo, por lo que debe adquirir autoconfianza y decisión, tenacidad y voluntad para trascenderlo. Así, el entrenamiento no solo es físico sino mental. Como diría Barba, la técnica “es una manera de pensar” y ese pensamiento debe ser igualmente sorpresivo, dilatado, creativo y dinámico para que la técnica no se convierta en una prisión saturada de nuevos estereotipos. ¿Qué propone? Estar siempre en transición, autocreándose a sí mismo todo el tiempo.

UN VIAJE AL CENTRO DE LA VIDA

Los principios del Bios escénico me revelaron no solo los secretos de las tradiciones escénicas planetarias sino los de la lectura de un cuerpo y de mi propia escritura. Es decir, si un bailarín/actor despliega esa energía vital no solo tiene presencia, sino que permite al



espectador anclarse al espectáculo y a su propio cuerpo, detonando su propio Bios. En mi caso, la escritura nacía de mi propio Bios detonado gracias al Bios del bailarín. Así encontré la clave de la percepción del espectador.

Pasé por un *noviciado* que duró varios años hasta despojarme de capas y capas de conceptos inútiles que distorsionaban mi percepción. Así deseché los escombros de mi vida intelectual para vislumbrar de qué se trata el fenómeno escénico y cómo ha sido, desde el principio de los tiempos, un instrumento de poder. Me sumergí en la *biblioteca viviente* de mi propio cuerpo.

No es casual que mientras desarrollaba esta investigación brotó en mí la necesidad de hacer periodismo ecológico junto con mi amiga, colega y fotógrafa profunda Christa Cowrie. Viajamos a muchas reservas de la biósfera y a los parques nacionales protegidos estudiando los ecosistemas, la restauración de ríos y montañas. Al tiempo que veía plantas y animales interactuando en ese entramado de la vida, yuxtaponía a bailarines y actores en escena. Veía estructuras perfectamente organizadas, al igual que se organiza un espectáculo. Recordaba todo lo aprendido en mis clases de análisis coreográfico al lado de Lin Durán.

Simultáneamente sucedió algo más inesperado aún. Por circunstancias del destino tuve que aprender a entrenar a una mascota que vivía en casa. Era un pequeño tirano. Un capataz. Pero lo amaba entrañablemente. Se llamaba Huini, un bellissimo *cocker spaniel* color canela. Ahora sé que más que una mascota fue mi *maestro* del comportamiento, porque la única solución a esa relación tormentosa era obtener la ayuda de un entrenador de perros que conocía los secretos de la conducta animal. Le pedí que me enseñara a convivir con Huini. Fue una experiencia determinante en mi vida porque el problema de comunicación que tenía con Huini era el mismo que observaba en los bailarines y actores que no se comunican con el espectador. Pasé por un segundo calvario para reacomodar mi relación con el hermoso *cocker*. Pude sentir en mi propio cuerpo, de manera más profunda, cuándo y cómo se comunica un bailarín/actor con el espectador.



Nuestro primer encuentro fue revelador. El entrenador comprendió perfectamente dónde estaba el problema. Y me dijo: “Los animales no entienden palabras sino la resonancia de la voz. En esa resonancia va la intención de las palabras. Y para que la voz tenga claridad y congruencia el dueño de la mascota debe estar totalmente alineado con su razón, su voluntad y acción. Mente, corazón y sensación conectados”. Entendí que nunca me voy a comunicar con mi mascota si mi mente está distraída y mi cuerpo siente algo totalmente ajeno a la orden que le estoy transmitiendo. La voz sale fragmentada. La intención se borra. No tiene la energía que moviliza a la acción.

Ese día descubrí el valor de la *presencia*, tanto en la Vida como en el escenario. Porque presencia significa *ser en plenitud*, íntegro, frente a otro ser sensible. No *pretender ser*. Días después observé que cuando entrenamos a una mascota el manejo de los impulsos es el mismo que cuando se entrena a un bailarín. Los bailarines deben conducirse de una manera determinada para la construcción de un sentido, una eficacia, un estilo. Percibí la importancia de reconocer nuestro cuerpo animal/humano como una fuente de conocimiento directo, instintivo y eficaz. Entendí que antes del Bios escénico de la antropología teatral había un orden de la naturaleza más antiguo, más primario aún.

Así fue como Huini, junto con la antropología teatral, el periodismo ambiental y cultural me llevaron a plantearme algo tan radical que me esclarecería de una vez por todas el origen de la danza y el teatro. ¿Qué es el comportamiento animal? ¿Qué lo determina? ¿Cómo opera en los ecosistemas? ¿Qué entramado misterioso permite la existencia y perpetuidad de las especies, nosotros incluidos? Supe que requería de un maestro muy puro, no contaminado de *civilización*. ¿Qué son las fuerzas de la naturaleza y de dónde nace ese poder en los cuerpos de animales? El entrenador de perros me sugirió que observara el comportamiento de muchas especies en su hábitat natural. Sobre todo en situación de supervivencia. Es lo más elocuente e inmediato al código genético que puede haber. Y



es lo más parecido al comportamiento extracotidiano del bailarín/actor en situación escénica.

Estudí muchos videos y libros de etología que me ilustraron sobre la conducta animal. Empecé a enlazar la expresión corporal de los animales con el teatro y la danza. Decidí tomar varios diplomados de antropología del comportamiento con Xabier Lizarraga en el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Observé que los impulsos de supervivencia o *imperativos comportamentales*, como los llama Lizarraga son profundamente teatrales. Es energía extracotidiana convertida en expresión corporal. El video que realicé años más tarde sobre *La percepción del espectador* contiene imágenes que ilustran esta espectacularidad de la naturaleza. Ahí vemos cómo el comportamiento de los animales en su hábitat natural es el antecedente del comportamiento de los bailarines/actores en la escena. Comparten la misma energía preexpresiva o motores de movimiento. Estamos hablando de cuerpos que son Bios en acción.

Desde entonces dejé de utilizar la expresión “animales en vida salvaje” para referirme a la fuente original de la teatralidad en el mundo. Más bien propuse recuperar la memoria perdida de nuestra propia animalidad como *biblioteca viviente*. Ya era hora de integrar la naturaleza a nuestras vidas “civilizadas” y sobre todo asimilar los principios de su inteligencia para reaprender a convivir con el medio ambiente y demás seres sintientes de manera más equilibrada y amorosa.

La *biblioteca viviente* se expresa a través de nosotros a manera de dramaturgia. Solo que no lo sabemos y damos por hecho la perfección del diseño de la Vida como tal. Hemos perdido la escucha. Hay demasiado ruido alrededor. Vivimos con el enfoque puesto en los modelos de comportamiento sociales y estéticos. Hasta que un día estos modelos se agotan y por necesidad de supervivencia emerge el creador que llevamos dentro.



DE LA ETOLOGÍA A LA ÉTICA Y A LA DRAMATURGIA

Conforme fui avanzando en mis estudios de etología y antropología del comportamiento, junto con mis viajes a las reservas de la biósfera y sus ecosistemas —al mismo tiempo que continuaba escribiendo sobre danza y teatro—, fui enlazando y sistematizando todos los paralelismos entre naturaleza y arte escénico. Encontré nociones de estructura en la naturaleza que garantizan su continuidad y sustentabilidad. Encontré *unidad, claridad y congruencia* en los diversos ecosistemas. Como en todo espectáculo, la naturaleza requiere de unidad entre todos sus componentes, así como de claridad y congruencia entre forma y contenido.

El periodismo ecológico agudizó mi percepción para reconocerme en las señales que me enviaba la naturaleza en aquellos años de investigación continua. Gracias a esta disposición entendí que la etología y la ética tienen la misma raíz griega —*ethos*—, que significa *comportamiento*. Si la etología es una rama de la biología que estudia la conducta animal y humana, estamos hablando de un comportamiento que sostiene la conservación de la Vida. ¿Qué es la ética si no fomentar un equilibrio dinámico que favorece la conservación armónica de una sociedad, como sucede en los ecosistemas? La etología, por tanto, me dio otra pauta para comprender la comunicación escénica. Me enseñó que los animales se comportan con absoluta eficacia y precisión dentro de ese equilibrio dinámico porque su expresión corporal nace de una NECESIDAD VITAL integrada al pulso del entorno y su especie. Sus impulsos de supervivencia o *imperativos comportamentales* son la causa detrás de toda acción. Está obedeciendo a una dramaturgia de la Vida en sus células y tiene un despliegue clarísimo en su expresión corporal.

La dramaturgia, dentro y fuera del escenario, es la articulación de acciones para la construcción de un sentido. En los animales este sentido se manifiesta a través de una *causa*, que provoca una *consecuencia*, para alcanzar un *objetivo* y cuando este por algún motivo se enfrenta a un *obstáculo*, sobreviene el *cambio* de estrategia. La estructura aristotélica del teatro clásico viene de esta dramatur-



gia de la Vida. Es la estructura lineal del teatro tradicional: *causa, consecuencia, objetivo, obstáculo, cambio* (Cardona, 1993: 44). Esta secuencia es el detonador del Bios o motores de movimiento, tanto en la naturaleza como en el escenario.

La primera parte de mis seminarios y talleres de la “Percepción del espectador” como de la “Dramaturgia del bailarín” está basada en la observación de videos de animales en su hábitat natural. Los estudiantes se identifican con aquellas imágenes que les recuerdan la potencia expresiva de su propio cuerpo y reconocen la secuencia dramática que administra con impecable maestría el comportamiento animal. Reconocen, además, que han olvidado ciertos estados —como el *presente puro de percepción*— que son el punto de partida para una presencia y comunicación eficaz. Advierten que la técnica es solo la punta del iceberg en esta interacción de redes generando ininterrumpidamente lenguajes y situaciones inéditas.

Los participantes de los seminarios descubren la teoría del Bios escénico gracias a la observación y vivencia que les provocan los animales en su hábitat natural. La consigna es identificarse con las imágenes y desde ahí reconocerse como un cuerpo animal sintiente. Están frente a la dramaturgia de la Vida y les llena de gozo constatar que ellos son parte de ese esplendor manifestado aquí en gacelas, leopardos, leones, águilas, cocodrilos y tigres. El juego de reflejos entre animales y estudiantes es impredecible y por tanto iluminador.

Sus comentarios se relacionan con los impulsos de supervivencia del comportamiento animal. Les atrapa e intriga esa energía extraordinaria que se manifiesta cada vez que aparece un factor de conflicto o de *oposición*. En el animal, la energía cotidiana se convierte en *extracotidiana* cuando ocurre una amenaza que pone en riesgo su integridad física. En el animal humano también, e implica incluso su integridad mental o emocional. Esto detona un tipo de expresión corporal que rompe con la comodidad y la simetría. En el reino animal se observa fácilmente cuando aparece un depredador encendiendo el estado de *alerta/foco*. Pone en *riesgo* la estabilidad de la vida en el ecosistema. En la danza y el teatro lo vivimos como



tensión/conflicto cuando aparece el personaje antagónico activando la *atención/concentración*. El espectador vive como real la ficción escénica seducido por la fuerza del enfoque de los intérpretes.

La confrontación entre el depredador y la presa rompe la estabilidad y en momentos de huida, de ataque o de cacería/persecución aparece también el *equilibrio precario*, retando incluso las fuerzas de la gravedad. En la escena lo llamamos *suspensión*, un estado de extrema vulnerabilidad cuando el bailarín salta o gira poniendo en riesgo su integridad física al transformar su peso en energía. El espectador queda atrapado en este juego de tensiones, como cuando admira, por ejemplo, a los trapecistas venciendo el miedo a las alturas, mirando al vacío, a la muerte misma.

En esta danza de fuerzas contrarias aparece otro tipo de comportamiento extremadamente elocuente. Es la *dilatación corporal* del animal, una estrategia visual efectiva para ahuyentar al depredador. Su apariencia cambia de tamaño y forma expandiendo su cuerpo, produciendo sonidos estridentes, agudizando la mirada hasta que el oponente se convence de la superioridad del otro y se retira. Es el caso de la salamandra del desierto. Su necesidad de supervivencia es tan potente que se agiganta y su *presencia* se vuelve espectacular (Cardona, 2000: 35). En el caso del arte escénico, la dilatación corporal es un gancho infalible para la comunicación escénica y es lo que en la antropología teatral se conoce como energía extracotidiana.

Otro motor determinante en el animal es la *contención y liberación de la energía*, que es la base de toda *técnica* corporal. El animal descubre su técnica desde cachorro jugando a la cacería y a la defensa y esto requiere de estrategias que contienen y liberan la energía para avanzar o retroceder. Este principio permite los cambios de tono muscular y la *transformación del peso en velocidad*, en *destreza y precisión*. En el cuerpo del bailarín/actor la técnica hace lo mismo. Permite la liberación de las limitaciones del cuerpo. El peso deja de ser un impedimento para el salto, el giro, las cargadas y demás virtuosismos extremos. La técnica es el recurso indispensable para que la poética llegue al espectador de manera fluida y directa.



Además, el sentido, la motivación o intención, tanto en el animal como en el bailarín/actor, se verifican en esos *cambios de tono muscular* que llamamos *cambios de dinámica* en el lenguaje escénico. Gracias a estas fluctuaciones de la energía muscular que integran lo físico, lo psíquico y lo emocional podemos leer un cuerpo. Penetramos en lo más íntimo de sus intenciones o impulsos de supervivencia. Esa es la dramaturgia de la Vida, preñada de *imperativos comportamentales* que en el animal *construyen un sentido*, lo que en el teatro y en la danza llamamos *creación de lenguaje*.

Como consecuencia, el animal o bailarín/actor entra en estado de *control/abandono* (léase entrega, rendimiento) una vez que conoce su objetivo. La técnica implica maestría del Bios para fluir con decisión absoluta en medio de la circunstancia. En el arte escénico esto se llama *tensión/relajación* (tensión entendida como alerta/foco). Vemos al bailarín/actor fundirse con la música, el personaje, la atmósfera de la ficción de manera libre y espontánea. Para el espectador, esta naturalidad es sinónimo de verosimilitud.

También es admirable ver cómo funciona en la naturaleza la *resonancia/disonancia*, esa comunicación cuerpo a cuerpo que en la danza y el teatro llamamos *cenestesia*, o el conjunto de sensaciones internas para volvernos conscientes del estado y funcionamiento del propio cuerpo y del campo energético del cuerpo del otro. Aquí no intervienen los sentidos. Más bien son corrientes de energía que nos enlazan con el entorno. Es importante distinguir la *cenestesia* de la *cinestesia* o *kinestesia*, que es la rama que estudia el movimiento humano desde la lógica sensorial.

El animal es, no pretende ser, pero la dramaturgia de la Vida admite la utilidad estratégica del *camuflaje* como mecanismo de distracción, defensa o ataque. El cocodrilo que reduce todos sus signos vitales al mínimo hasta volverse “invisible” ante la presa, le permite atacar en el momento más inesperado para la víctima. En el teatro este mecanismo se llama *contraestimulación*. Es decir, el bailarín/actor manda una señal totalmente opuesta a lo que pretende hacer: irrumpe con *movimientos imprevisibles* que llamamos *sorpresa*, un recurso necesario para mantener la tensión dramática



y la atención del espectador, al igual que el *contraste* o *manejo de energías contrarias*. Pasar de un estado de inmovilidad a uno de repentina propulsión y decisión atrapa la percepción de cualquier ser sintiente. El poderío del cocodrilo se impone cuando sale de su aparente inmovilidad para atacar a la presa más próxima y distraída. Y todo sucede con *movimientos indispensables*. No hay desperdicio de energía, solo transformación del peso en velocidad, foco, eficacia y precisión. En el teatro y en la danza esto se llama *economía de lenguaje*, que expresa lo máximo con lo mínimo.

En la naturaleza, así como en el arte escénico, podemos ver dramaturgias con principio, desarrollo y fin. Son *progresión estratégica*. Un animal nunca ataca a destiempo. Prepara su energía, la contiene, observa las condiciones del entorno. Se mantiene en *presente puro de percepción* hasta que su instinto le envía un impulso decisivo y suelta, liberando su energía. En la dramaturgia escénica esta progresión de acciones articuladas para la construcción de un sentido se llama *ritmo escénico*.

Los etólogos llaman a este juego dramaturgico *agresión ritualizada*, que significa literalmente *acercamiento organizado* entre diferentes especies para determinar la supervivencia de un individuo frente a otro. Aquí vemos impecabilidad y maestría en la administración de las energías, pues la supervivencia requiere de una estrategia organizada, no caótica ni improvisada. Obliga a una preparación y se reconoce por su *unidad, claridad y congruencia*. De la misma manera, toda obra dancística o de teatro es un ecosistema o *estructura* donde cada elemento está relacionado entre sí —luz, escenografía, música, diseño espacial, lenguaje corporal, vestuario, maquillaje—, organizado con claridad de propósito para garantizar la comunicación con el espectador. Esto implica congruencia entre forma y contenido. Lo que vemos visualmente es la manifestación de un sentido.

Los términos que he utilizado para relacionar el comportamiento animal con el comportamiento escénico son los motores de movimiento de todo lenguaje expresivo y el origen de toda técnica de entrenamiento y montaje escénico (*ibid.*: 39). En conjunto, son



los elementos de la etología y del Bios escénico que cuando son detonados por una NECESIDAD se manifiestan como expresión corporal, una dramaturgia vital.

Bios escénico

<i>Comportamiento animal</i>	<i>Comportamiento escénico</i>
Agresión ritualizada (acercamiento organizado)	Dramaturgia
Oposición/riesgo	Tensión/conflicto
Estado de alerta/foco	Atención/concentración
Equilibrio precario	Suspensión-suspenso (conquista de la gravedad)
Dilatación corporal	Presencia/espectacularidad
Contención y liberación de la energía (transformación del peso en energía)	Técnica/destreza/precisión
Cambios de tono muscular	Dinámicas/cualidades de energía
Resonancia	Cenestesia
Control/abandono (entrega)	Tensión-relajación
Camuflaje (yuxtaposición de tonos y colores)	Contraestimulación
Movimientos indispensables	Economía de lenguaje
Movimientos imprevisibles	Sorpresa
Manejo de contrarios	Contraste



<i>Comportamiento animal</i>	<i>Comportamiento escénico</i>
Progresión estratégica en el tiempo	Ritmo escénico
Construcción de sentido (intención)	Construcción de lenguaje
Unidad, claridad de intención y congruencia (entre forma y contenido)	Estructuras dinámicas

Los estudiantes preguntan con frecuencia cómo se activa este comportamiento extracotidiano y cómo se comporta el Bios escénico en cada quien. Lo que debe quedar muy claro es que el Bios está en nuestro código genético y no se aprende mediante una serie de ejercicios determinados: se **DESCUBRE**, se **PROVOCA**, se **palpa** durante el entrenamiento o procesos creativos. Además, *el Bios suele permanecer oculto en el inconsciente hasta que no se manifiesta automáticamente como respuesta a un impulso o necesidad.*

LA AUTOPOIESIS COMO ORIGEN DE LA DRAMATURGIA

Quedé maravillada cuando descubrí el trabajo del biólogo y filósofo chileno Humberto Maturana, quien afirma y reconfirma lo que venía vislumbrando en mi larga trayectoria de investigaciones sobre el arte escénico. En su libro *La trama de la vida*, Fritjof Capra desglosa la teoría de Maturana, así como la antropología teatral desentraña la arquitectura de impulsos del Bios escénico. La Vida es un proceso biológico que Maturana llama *autopoiesis*, es decir, “creación de sí mismo”, en tanto que *poiesis* es creación. Describe el sistema vivo como un proceso creador autónomo que genera nuevos componentes todo el tiempo para la conservación de sí mismo (Capra, 1998: 115).

La autopoiesis, por tanto, se despliega como una red de “procesos de producción donde cada componente participa tanto en



la creación de sí mismo como en la transformación de otros componentes de la misma red” (*ibid.*: 116). ¿No se despliega el proceso creador escénico de la misma manera? Es decir, la red es completamente independiente al mismo tiempo que interdependiente. Se hace a sí misma y renueva sus formas continuamente como un devenir inteligente autónomo gracias a la estructura que la sostiene mientras establece nuevas relaciones con su entorno. Va hacia donde tiene que ir al mismo tiempo que mantiene su integridad y la de su ecosistema.

Maturana señala que si estas redes dinámicas autocreadoras son la esencia del mundo vivo, entonces toda forma biológica está tejida de relaciones, no de partes aisladas como determinó la concepción mecanicista de la ciencia. Y nos provoca con una advertencia. Si queremos conocer el lenguaje de la Vida, debemos hablar ese lenguaje de relaciones. Coincidió con el biólogo y antropólogo Gregory Bateson en que estar vivo implica otro proceso —la cognición a través de la percepción— que sostiene el dinamismo de la autopoiesis. De otra manera no habría comunicación entre las partes. De ahí la capacidad de acción, a través de *instrucciones* muy precisas, en todo proceso vital. En el reino humano, la percepción y la cognición incluyen también la imaginación, el lenguaje, el pensamiento conceptual y simbólico (*ibid.*: 118) que es la esencia de la expresión artística/poética.

La autopoiesis, por tanto, es un engranaje en permanente construcción de sí mismo y donde la *dramaturgia* es su lenguaje, generando así más Vida —formas, relaciones, sucesos— a través de esa renovación continua. Esa *dramaturgia* siempre está en relación con algo... para algo. Mínimamente para fluir con la pulsión del Eros en el autoalumbramiento constante que crea nuevos mundos, internos y externos. Por ello la *dramaturgia* no tiene necesariamente que contar una historia. Solo tiene que mostrar que se está vivo y esa vida es significativa en sí misma para seguir generando más vida en equilibrio armónico entre el Eros y el Thanatos.

Eros está preñado de un profundo gozo y deleite expansivo. Y solo así la vida tiene *sentido* cuando a través de la *explosión de los*



sentidos percibimos, sentimos y palpítamos como nunca. Bailarines y actores confiesan que nunca se perciben tan exuberantes como cuando están en escena, en la plenitud del instante.

Maturana dice que la creación de lo nuevo es una de las marcas de la Vida. Es el camino del desarrollo individual y de la evolución. Por tanto, vivimos en un organismo autocreador. ¿Podemos captar el poder y las posibilidades que esto implica en nuestra capacidad para reinventarnos en todo momento?

Pero Maturana va más lejos aún. En los seres más evolucionados, dice, “la percepción y el conocer van acompañados de la emoción junto con la acción” (*ibid.*: 188). Estos vendrían siendo activadores determinantes de la autopoiesis. Las emociones son señales de cómo nos relacionamos con el entorno. Son señales en la vía del autoconocimiento. ¿Qué sucede, entonces, en una sociedad que reprime las emociones desde la educación misma, desde lo familiar e institucional? Se entorpece el fluir de la autopoiesis y por tanto nuestra capacidad para la evolución. Quedamos paralizados reproduciendo modelos patológicos dictados por la sociedad y el sistema educativo hasta que estos se autodestruyen por ineficaces y obsoletos. En términos coloquiales, nos enfermamos.

Maturana dice algo más impactante aún. Señala que en los mamíferos complejos en cada acto de conocer “no solo hay un colorido emocional, sino que está estrechamente ligado a la *biología del amar*” (Maturana, 2004: 3). Yo lo relaciono con ese imperativo del Eros que crea vínculos, que unifica a toda la existencia en patrones vitales, autónomos autoorganizativos. Esto es completamente inédito y extraordinario en un científico. Porque estos términos elevan lo biológico a la categoría de lo ético. El amar conecta, eleva, refina, alimenta y sostiene. Nos llena de gozo y sentido. Ahora sabemos, gracias a Maturana, que el amar es la condición de la vida biológica para la conservación y la evolución. Esto sí que es “delirio lúcido” en un científico. No habla de la *biología del amor*, sino del verbo *amar*. La *biología del amar* es el fundamento del *bien-estar* en el vivir y convivir de la vida biológica (*ibid.*: 11). Es lo que engrana a la vida individual y colectiva.



Dice Maturana: “la vida no conquistó el globo con combates, sino con alianzas” (Capra, 1998: 242). Un ser vivo conserva su vida solo si el medio ambiente es acogedor, amoroso, es decir, aglutinador, cohesionador, un medio que hace posible su legitimidad, su autenticidad, “cualquiera sea su modo de vivir”. Aquí entendemos por qué, cuando hablamos de la poética del bailarín o actor, o de cualquier ser expresivo, nos referimos a una autenticidad, una sinceridad que despliega el amor propio más profundo desde la potencia de su autopoiesis personal.

La *biología del amar* es para Maturana lo único que hace posible la *mirada* atenta y la *escucha*. Nos permite estar abiertos para tocar y sentir, como dice el biólogo chileno. Esto genera el *bien-estar* colectivo para el desarrollo pleno de la Vida. Pero si entramos en el dolor de la separación, del miedo y de la defensa, quedamos atrapados en la soledad y el sufrimiento generando el *mal-estar* que nos lleva a la descomposición.

Maturana (2004: 10) nos deja esta magnífica reflexión: “El vivir natural de un organismo no genera enfermedad. Ahí nada funciona mal”. La naturaleza solo sabe de conservación, regeneración y disolución cuando se cumplen los ciclos. Pero la intervención de la cultura en la biología altera el equilibrio y el *bien-estar* de los organismos generando enfermedad.

Por tanto, el *mal-estar* no es inherente a la naturaleza biológica humana. “Es cultural” (*ibid.*). Y toda cultura es una manera de pensar. Esta reflexión de Maturana nos obliga a preguntarnos: ¿Cómo estamos pensando el cuerpo y nuestro entorno para que se rompa la armonía y organización de la autopoiesis? ¿Cómo estamos pensando los procesos educativos y qué lugar le damos a la generación del *bien-estar* natural para crear sociedades sanas? ¿Cómo socializar la poética cuando lo que nos rodea es la competencia y la lucha, la dominación, la obediencia, el éxito y la jerarquía como imperativos para nuestra convivencia social? Estos valores “niegan nuestro origen biológico que se perpetúa y conserva gracias a la colaboración y el respeto de sí mismo y del otro” (*ibid.*: 8). Niegan la ética fundamental de conservar la vida.



Maturana no es terapeuta, pero habla como si lo fuera. Sugiere que si queremos alinearnos con los principios de la Vida para eliminar todo aquello que nos perturba debemos entrar en el silencio reflexivo, íntimo, para reencontrarnos con la *biología del conocer y del amar*. “No se requiere de un método, sino de una profunda *escucha* para luego actuar desde el entendimiento del sentir” (*ibid.*: 15), que es precisamente de donde parten todas las intuiciones poéticas y el auténtico *saber* de nuestro cuerpo biológico.

Esto aplica para la vida, la enseñanza-aprendizaje y el arte escénico. A principios del siglo xx el gran maestro Constantin Stanislavski descubrió una clave para bailarines y actores. Dijo que “saber *escuchar* es el secreto de la escena; sentir al compañero para entrar en contacto con él, no solo repetir el monólogo o la secuencia de pasos”. Decía con gran sabiduría que “la acción verbal o física sincera es la capacidad del bailarín/actor de contagiar a su compañero de escena” (Jiménez, 1990: 322-323). Esta sería la condición previa para la comunicación con el espectador.

Resumiendo, antes de conocer el pensamiento de Maturana, la etología, la antropología teatral y más tarde la antropología del comportamiento me permitieron concluir que toda dramaturgia deriva —consciente o inconscientemente— de esa *dramaturgia de la Vida* en la naturaleza. Esos impulsos nacen de una necesidad imperiosa. La antropología del comportamiento los llama *imperativos comportamentales* (Maturana, 2000: 42-43). En el escenario se les llama *verdad escénica*, o verosimilitud. En la poética del bailarín/actor se les reconoce por su autenticidad y vigor.

De ahí que somos dramaturgia y somos poética desde la raíz primigenia de nuestras células. Somos autopoiesis porque en lo más profundo de nuestro código genético está la *inquisitividad* como impulso de supervivencia o *imperativo comportamental* que nos ubica en un campo de juego y de creación continua. Xabier Lizarraga afirma que este *imperativo* detona la investigación, la exploración, el juego y la creación. La *inquisitividad*, o “juego exploratorio”, 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” (*ibid.*: 32).

El concepto de autopoiesis de Maturana fue la cereza del pastel en mi larga búsqueda por una definición de la vida y el arte que reuniera todos los aspectos de la creatividad sin distinción de géneros, técnicas, culturas ni especies. Ballet clásico, danza contemporánea, teatro físico, taichí, hip hop, poesía, artes plásticas, sinfonías, periodismo, ecosistemas, aves, mamíferos, mariposas, reptiles, árboles y flores solo serían chispas o reflejos de una misma inteligencia global generadora de Vida y creación: la naturaleza *autopoética*.

EL JUEGO EXPLORATORIO

Si somos Bios, dramaturgia y poética, ¿qué vamos a hacer con todo esto? La pregunta la dirijo a los estudiantes del seminario como provocación. No vinimos a este mundo solo para sobrevivir frente a los embates de la naturaleza y de la sociedad. También vinimos a ser guardianes de la Vida y creadores de lenguajes y mundos internos que son nuestra poética. Y para ello la dramaturgia nos lleva de la mano hacia una exploración consciente de quiénes somos y por qué hacemos lo que hacemos.

Los participantes del seminario se consumen con sus dudas, ansiedades y cuestionamientos. Porque estamos ante una encrucijada: quedarnos en la repetición de modelos aprendidos o escuchar el llamado de la naturaleza interior. ¿*Cuál es mi poética y cómo mi Bios puede detonarla?* Mi respuesta es la de siempre: la naturaleza te lleva de la mano cuando te detienes a *escuchar tus impulsos*. La respuesta está adentro, no afuera.

En *La percepción del espectador* menciono que el aliado de la poética es el *juego exploratorio*, un comportamiento que deriva de la *inquisitividad*, ese impulso de supervivencia o *imperativo comportamental* que a su vez genera investigación y creación. Aunado a esto, el cuerpo tiene otros dos impulsos que determinan nuestra evolución como especie y forman parte de la familia de la *inquisitivi-*



dad: son la *neofilia* y la *neofobia* (Cardona, 1993: 61). La autopoiesis encuentra aquí un disparador formidable.

A partir de este momento la visión de los participantes se interioriza. ¿Hasta qué punto han sentido el llamado de la *inquisitividad/curiosidad* para construir sus vidas? Cuando los procesos de enseñanza/aprendizaje inducen al joven a reproducir modelos ya existentes, este impulso de investigación y exploración está relativamente adormecido. Sin embargo, la presencia de la *neofilia* y la *neofobia* ayuda a rastrear aquellos momentos de redescubrimiento y transformación. El primero, la *neofilia*, significa *amor a lo nuevo* y nos obliga a buscar afanosamente la renovación. El segundo significa *temor a lo nuevo* y nos frena. Nos refugiamos en lo familiar por temor a lo nuevo. ¿Cuántas veces hemos oscilado entre un impulso y otro?

La vida se desarrolla y evoluciona (autopoiesis) gracias a un equilibrio precario entre lo revolucionario y lo conservador. Si ignoramos los susurros de nuestra neofilia nos estancamos en la comodidad de la neofobia. Si desatendemos la neofobia, caemos en la indefinición de una exploración continua sin conclusión. En la historia de la humanidad esto explica no solo el movimiento constante de corrientes artísticas, vanguardias y transgresiones sociales, sino los cambios civilizatorios globales. Exploramos y luego nos atrincheramos; investigamos y más tarde lo asentamos en productos concretos. La neofilia en todo individuo lo invita a eliminar las máscaras o roles sociales y estéticos obsoletos. Cuando agota un lenguaje, un rol, un sistema de creencias o una rutina determinada, la neofilia envía señales de alarma. El etólogo Desmond Morris, en su libro *El mono desnudo* describió todas las transformaciones de nuestras prácticas sociales y de relación con la naturaleza a partir de estos dos impulsos en tensión dinámica.

En *La trama de la vida* Fritjof Capra señala que la fluidez del cambio o evolución en la naturaleza se da en los puntos de *inestabilidad*. Ahí suceden dramáticos e impredecibles acontecimientos. Un nuevo orden emerge espontáneamente. Y lo que está detrás



de estos cambios es una delicada interacción entre *oportunidad* y *necesidad* (Capra, 1998: 202-204).

Si el juego exploratorio, por tanto, es la principal característica de un sistema autopoiético, ¿cómo se manifiesta en un bailarín/actor? Cuando un intérprete se vuelve maestro de su Bios escénico gracias a un trabajo laborioso de autoconocimiento, siempre existe la inquietud del rumbo que va a tomar. Define un estilo y una técnica que le permiten desplegar su poética. Con el tiempo surgen preguntas estéticas, pedagógicas, filosóficas, existenciales sobre el sentido de aquello que lo define como personalidad escénica. Primero sucede por impulso. Y su cuerpo empieza a sentirse incómodo. La neofilia lo saca de la conformidad. Le avasalla una necesidad de cambio de lenguaje, de formas, de sentido de la vida.

Después de un tiempo esto que ha investigado debe convertirse en concreción para comunicarse con claridad y congruencia. De lo contrario la *neofilia* perdería su propósito. La neofobia obliga a la selección de una nueva forma eficaz, su elaboración y sistematización. La neofobia amarra esta aventura exploratoria en una poética. *Así, el tránsito del Bios a la poética se vuelve tangible*. No solo se ha creado un nuevo lenguaje, sino una nueva manera de estar en el mundo. Como bien lo describió Lin Durán en su *Manual del coreógrafo*, el bailarín/actor ha atravesado por un proceso de *desaprendizaje* de estereotipos, clichés y modelos obsoletos para sumergirse en el *redescubrimiento*. ¿Quién soy, qué siento, hacia dónde voy? La *transformación* es inevitable. La experiencia vivida es tan rica y profunda que se instala de por vida como una forma de *autoeducación*. La neofilia y la neofobia lo invitan a convertirse en su propio maestro.

Extraordinarios bailarines como Mijaíl Baryshnikov y Sylvie Guillem son dos ejemplos de transición radical provocada por este oleaje de impulsos evolutivos. La mayoría de los movimientos estéticos de principios del siglo xx —naturalismo, expresionismo, surrealismo, futurismo, constructivismo y demás— que rompieron con un pasado estético formulado desde el Renacimiento, obedecen a la misma dinámica.



CONVERSACIONES SOBRE LA DRAMATURGIA

En mis talleres de la “Dramaturgia del bailarín” resumo todo lo anterior y agrego una definición luminosa del maestro Luis de Tavira: “un actor o bailarín es un *ser* que contiene la *verdad* de otro *ser*” —el personaje o metáfora poética— y para ello hay principios de la naturaleza que deben quedar muy claros. Porque una cosa es bailar y otra, comunicar bailando. Una cosa es actuar, y otra comunicar haciendo teatro. Hacer visible lo invisible es la tarea de todo bailarín/actor.

Somos una danza de impulsos que nos dice por qué y para qué hacemos lo que hacemos. Es la dramaturgia de la Vida desplegándose a través de nuestros cuerpos, pensamientos, visiones y acciones. Para ser congruentes con los principios de la naturaleza, debemos convertirnos en creadores del lenguaje que sostiene dicha expresión. Todo lo que ocurre en el desarrollo de esa inteligencia dinámica en permanente transformación y recreación tiene un sentido. Dotados de cognición y percepción, nos vemos obligados a comunicar con claridad nuestro tránsito por la escena y la vida misma. Autopoiesis.

Para comunicar, la danza y el teatro deben convertirse en lenguaje *por necesidad biológica*, no solo quedarse en movimiento abstracto o palabras huecas. Para ser lenguaje, debe haber un sentido. Y para esto, debe haber una intención, un por qué y un para qué. Intención, sentido y lenguaje (símbolos y signos) construyen la dramaturgia íntima del bailarín/actor.

En los talleres lo primero que abordo son las virtudes de la dramaturgia como instrumento de organización y creación para la comunicación. *En primer lugar, esta crea realidades o mundos subjetivos íntimos, entrañables para el intérprete. Elimina estereotipos, modelos vacíos de contenido. Garantiza la presencia escénica del intérprete porque unifica mente y cuerpo. El bailarín/actor sabe por qué y para qué hace lo que hace. Esto genera verdad escénica o verosimilitud. Además, cuando hay presencia, el bailarín/actor se humaniza, es auténtico y el espectador se identifica con su humanidad. De ahí que la dramaturgia sea la puerta de entrada a su poética, es*



decir, la expresión más cercana a su esencia interior. La autenticidad del bailarín/actor se percibe como un gozo supremo, una libertad, un autoalumbramiento o Eros que emana de un cuerpo pulsante que todo lo transforma.

Lo anterior fue tema de discusión durante el seminario de Medellín donde la intervención de Carlos Ramírez, mi anfitrión, dejó muy claro que la construcción de la dramaturgia, entendida como una manifestación orgánica —tanto del coreógrafo, director de escena o del bailarín/actor— se gesta cuando “nos permitimos desapegarnos de temas e ideas preestablecidos o caprichos estéticos”. Incluso si se trata de la adaptación de un texto previamente escrito, lo que antecede a toda dramaturgia es la *escucha*. Hay una *necesidad vital* que pide manifestarse a través de la humanidad del creador como vehículo de expresión.

Este impulso, llamado, intuición o visión y que antes permanecía oculto en el inconsciente, se convierte en el *corazón de la materia*. La obra emana como una revelación natural de la poética íntima convertida en códigos organizados (microimpulsos, gestos, acciones y microacciones, dinámicas, miradas) de manera consciente y palpable.

La discusión nos llevó a esclarecer la importancia de la intuición para identificar con claridad la diferencia entre lo ajeno y lo propio. La cualidad energética del gesto es la clave. Como dijo Carlos Ramírez, “la energía no miente, el tono no miente, la creación es una expresión viva que tiene su propia manera de ser en el mundo”.

Cuando el material se revela, el proceso creativo registra la pulsión de cada gesto a la vez que reconoce la sustancia primaria de donde surge, aquello que lo sorprende, lo expande, que es vida pura. Es “la esmeralda perdida”, una joya en bruto que precisa ser cuidada, sobre todo para que no pierda aquello que lo detonó.

La dramaturgia, por tanto, hila orgánicamente todos los tópicos inevitables que emergen en el proceso. La música o atmósferas sonoras, los silencios, espacio, luz, escenografía, trazo escénico, objetos, vestuario, tecnologías y estética dan acabado a la obra en estado de alumbramiento.



En Medellín se habló de la condición indispensable para que el tejido dramático se nutra de la vida en todo momento. Es un estado de *presente puro de percepción* que permite la *escucha* de los estímulos necesarios para que emane la sustancia primaria de la creación en cualquier momento del día. Esto replantea la noción de “ensayo”. El creador se vuelve una esponja que absorbe información de todo lo que le sucede en la vida cotidiana. “El ensayo es solo un momento de socialización de todo lo que se ha captado a cada instante, incluso cuando se duerme.”

Visto así, la creación es un “estado de gracia”, más que la ansiedad por lanzar un nuevo producto. El resultado de la creación es, por tanto, una muestra de Vida concentrada. Esto aplica al intérprete, al personaje y a la dramaturgia misma. Ante esto, el espectador se rinde. Baja sus defensas y se identifica con la acción escénica. El bailarín/actor ha despertado los impulsos del espectador. Se genera una comunicación por resonancia. Una comunicación cuerpo a cuerpo. El espectador puede leer su propia historia en el cuerpo del bailarín/actor. Porque todos somos autopoiesis. Claramente el bailarín/actor está *dirigiendo* la percepción del espectador en estos momentos de comunión sensible.

Como dijo Carlos, “el espectador forma parte de la construcción dramática en el momento de la representación. Es menos pasivo de lo que se supone. Dialoga permanentemente con nuestra energía, por lo que necesitamos ofrecerle experiencias refinadas, muy bien tejidas desde la autenticidad de la *autopoiesis*, desde la complejidad de nuestra psique”.

Quedó claro a los participantes del seminario que esta es una alquimia que transforma vidas. “Lo que eres en la vida —señaló Carlos Ramírez— habla de lo que eres en el escenario. El nivel de elaboración narrativa es proporcional al nivel de profundidad humana y al diálogo constante que estableces con tus mundos internos. Las fronteras día a día se evaporan y la vida impregna la poética con su Verdad y la poética es una consecuencia de la vida sentida y habitada a conciencia. No hay engaños.” Como en la naturaleza.



En Medellín se hizo evidente que necesitamos generar atmósferas para estimular la potencia de cada quien como expresión viva. *Comunidades de bien-estar*, como diría Humberto Maturana. El artista escénico debe comprender que no solo está creando obras o reproduciendo estilos y modelos, sino generando Vida y nuevas realidades. Está creando mundos. Eso es autopoiesis.

Sin embargo, en aquella audiencia surgió una duda legítima: *¿hasta qué punto el bailarín/actor es libre de cocrear al lado del coreógrafo o director escénico?* Pocas veces se habla de la capacidad creadora del intérprete. Todo el rigor y responsabilidad del montaje cae sobre el autor y director escénicos mientras que el bailarín/actor “ejecuta”. Esta visión reduce al intérprete a la pasividad y obediencia.

Los participantes debatieron sobre la dificultad de trascender la “obediencia” para entrar en una relación de equilibrio con el coreógrafo o director escénico. Debe haber un acuerdo, para empezar, en el sentido de que el bailarín/actor parte de una propuesta integradora cuando se trabaja en grupo. Porque la dramaturgia, como estructura que organiza los contenidos y elementos escénicos *visibles*, solamente cobra vida cuando el bailarín/actor organiza sus motivaciones *invisibles* en una narrativa íntima.

LAS MINUCIAS DE LA DRAMATURGIA

En la historia de la danza y del teatro muchos coreógrafos y directores escénicos han recurrido a la estructura formal más conocida que es la aristotélica o dramaturgia lineal. Esta proviene de la naturaleza, del comportamiento animal y procede siempre con los mismos impulsos de supervivencia que detonan este patrón: *causa, consecuencia, objetivo, obstáculo, cambio*. Una necesidad produce una acción para alcanzar un fin. En el trayecto se presentan obstáculos, por lo que la estrategia inicial debe cambiarse. Se logra el objetivo mediante una transformación de tácticas. Este es el origen



de la tríada infalible que sostiene el tejido de la peripecia escénica: *conflicto, contraste y transformación*. Tanto el bailarín/actor como el espectador salen renovados cuando estos tres detonadores literalmente expanden y revitalizan la energía de sus células.

La dramaturgia metafórica, no lineal, es otra opción. Puede tomar cualquier orden, desde concatenar una serie de escenas independientes, cada una autosuficiente, hasta varios sucesos que ocurren simultáneamente en diferentes niveles de percepción. Puede también concebirse como una *repetición con variación* en *crescendo*, como en los rituales, o como una réplica de las estructuras musicales abstractas tipo AB, ABAB, ABAC, ABACAD (cada letra es una parte o sección) (Durán, 1993: 32).

Pese a lo rígido que puede parecer este repertorio de estructuras dramáticas, es un punto de partida que solo el bailarín/actor da a luz con sus narrativas personales, imágenes mentales, memorias y sensaciones íntimas proyectadas en el espacio. Crea una suerte de partitura imaginaria que sostiene la *presencia* a lo largo de la coreografía o texto dramático. El caso de Gelsey Kirkland es ejemplar por su claridad. Siendo una de las bailarinas más jóvenes del New York City Ballet, terminaba los ensayos con George Balanchine y se encerraba en un salón privado para crear una historia que le diera sentido a los pasos y desplazamientos. Las coreografías estrictamente formales, matemáticamente calculadas por el coreógrafo ruso-estadounidense le resultaban áridas y difíciles de retener en la memoria. Podía memorizarlas solo si creaba su propia dramaturgia, sin distorsionar la coreografía original del autor. No obstante, su presencia escénica tenía un magnetismo especial en el espectador. Atrapaba por su fuerza y presencia aunque solo formara parte del cuerpo de baile. En su autobiografía *Dancing on My Grave* narra los hechos con lujo de detalle.

Otro recurso extraordinario para activar la presencia e imaginación del bailarín/actor es la metáfora poética. La utilizo en mis talleres por su impacto en la sensibilidad de los jóvenes. Es un estímulo imaginario, potente en su capacidad de generar vida interior. Permite ingresar a las dimensiones inconmensurables de la ima-



ginación de poetas visionarios que ya estuvieron en ese territorio de maravillas. No solo facilitan el acceso a mundos potenciales, sino a nuevos lenguajes, nuevos personajes, nuevas temáticas para el arte. Y, sobre todo, activan la mente intuitiva por encima de la mente racional.

Por lo anterior, las improvisaciones con imágenes poéticas rompen las sinapsis rígidas o *patológicas* que provoca la educación formal a través de modelos repetitivos. Porque la imagen poética no pertenece al repertorio de las imágenes visuales cotidianas. Desde el mundo simbólico, la imagen poética une elementos imposibles dentro de la lógica lineal para crear nuevas realidades. Nos lanza al infinito vuelo de la ensoñación.

Cuando el bailarín/actor experimenta con estas metáforas lo envuelve una *locura poética* o “delirio lúcido”, como le llama Carlos Ramírez. Las improvisaciones inspiradas por la fuerza de la imagen suelen ser conmovedoras y reveladoras. El cuerpo se convierte en metáfora y rompe todos los esquemas de percepción preestablecidos.

Algunos ejemplos que movilizan por su fuerza vital son:

- *Pájaros que echan raíces / y árboles en largo vuelo verde.* Esta imagen de José Ramón Nevárez rompe con todas las categorías de la física. El cuerpo despierta a otras realidades.
- *A mi lado / como un piano de plata profunda / parpadea tu voz.* ¿Podemos racionalizar esta imagen de Eunice Odio? Imposible. Resonamos o no, deliramos o no. Así de sencillo.
- *Yo podría traer al corazón recuerdos / como uñas cayéndose del alma.* ¿Qué pasa con nuestro cuerpo cuando escuchamos esta otra imagen de Eunice Odio? ¿Adónde la sentimos?
- *¿Qué es el canto de los pájaros, Adán? / Son los pájaros mismos que se hacen aire.* Cantar es derramarse en gotas de aire, en hilos de aire, temblar. Con esta otra dramaturgia poderosa del poeta Jaime Sabines podríamos crear otro poema coreográfico dinámico.



- *Hoy sueño un lenguaje de cuchillos y picos, de ácidos y llamas. Un lenguaje de látigos. Un lenguaje que corte el resuello. Un lenguaje guillotina.* Sentir la energía de las palabras de Octavio Paz... ¿hasta dónde nos lleva?
- *Un pájaro vivía en mí / una flor viajaba en mi sangre / mi corazón era un violín.* Este refinamiento exquisito de Juan Gelman es otra energía, otro ensueño, otro tipo de delirio.

Utilizo estas metáforas para detener la mente racional y ponerla en estado de *shock*. Solo así pueden escucharse los susurros de la mente intuitiva creadora, adormecida desde el momento en que entramos a la escuela primaria. Porque lo primero que se suprime en los modelos educativos formales es la imaginación y la *escucha* interior. Las matemáticas y la lecto-escritura prevalecen por encima de cualquier experiencia vital de los niños que lentamente van convirtiéndose en seres predecibles y obedientes. Imaginar, por tanto, nos da miedo. Desafiar los modelos que nos implantaron, impensable.

Cuando investigaba la dramaturgia aplicada al bailarín/actor en los talleres y seminarios de *La pedagogía del actor*, impartidos por el maestro y director teatral Luis de Tavira, este se convirtió en un punto de referencia fundamental para profundizar en la importancia del estímulo como incitador de poéticas. Mediante un ejercicio que ha llamado “el punto” (Cardona, 2000: 170) nos introducía literalmente en la dimensión de la *locura poética*. Luis de Tavira, un provocador por excelencia gracias al refinamiento de su intelecto y su acceso a la más elevada expresión de los creadores de todos los tiempos, nos pedía caminar en círculo mientras nos invitaba a visualizar una imagen en el ojo de la mente para luego exteriorizarla en el espacio. Indicaba que entre más lejos se lanza la imagen en el espacio, más grande e intensa se vuelve la proyección y presencia del bailarín/actor.

“El punto será lo que justifique todos los espacios de su ficción”, nos decía. Porque el espacio escénico no es solo físico, es más que nada un espacio imaginario, simbólico. Mary Wigman utilizaba



este recurso de manera intuitiva. Sus danzas como solista estaban cargadas de otras “presencias” imaginarias que ella “veía” en el espacio físico y toda su coreografía era un avanzar y retroceder en relación con estas figuras a las que impregnaba de vida y capacidad de respuesta en ese juego de acción y reacción. No es casual que el expresionismo alemán haya tenido la carga dramática que tuvo y sigue teniendo.

Durante los talleres con Luis de Tavira tuve la fortuna de vivir esta experiencia a fin de trasladarla a la danza. Así, “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 forzosamente 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 bailarín/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.

Cuando he impartido el taller de “La dramaturgia del bailarín” creo un laboratorio de impulsos, de registro de sensaciones con metáforas poéticas —a veces creadas por los mismos jóvenes— y cómo detonarlas en el cuerpo. Bailarines que tienen dificultad para memorizar los trazos escénicos, o que han perdido por completo el sentido de la danza, encuentran en la técnica del “punto” una tabla de salvación. Recuperan el entusiasmo y la importancia de crear



lenguaje, dejando atrás el movimiento mecánico y vacío de todo contenido humano.

En este taller se aprende también a hacer la lectura del cuerpo escénico distinguiendo una acción como producto del condicionamiento mental, frente a otra que es producto de una reacción al estímulo. La diferencia es radical. En la segunda opción, el cuerpo se expresa libre y espontáneamente a partir de un impulso vital detonado por el estímulo. Así, los jóvenes aprenden a detectar su verdad que contrasta con la simulación. Descubren la fuerza de la presencia y qué la detona. Sienten el poder de la energía cuando integran mente y cuerpo.

Doris Humphrey, pionera de la danza moderna a principios del siglo xx, detectó una de las principales fallas en la enseñanza de la danza en Occidente. Observó que esta divide los músculos de las emociones. “Esto nunca producirá un ser humano completo”, decía. Reconocía que el movimiento corporal, dirigido con autenticidad, es el “medio artístico más poderosamente peligroso que se conoce” (*ibid.*: 56). Rompe con los condicionamientos sociales, con los sistemas de creencias, con los estereotipos impuestos por la sociedad. El cuerpo es el espejo de la verdadera condición humana cuando se le permite la libre expresión de su naturaleza.

Estela Adler, quien fuera extraordinaria actriz y maestra, además de estudiante de Stanislavski cuando Lee Strasberg apenas definía los principios de su método de actuación en Nueva York, 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”. Lo mismo digo para la danza. El privilegio del bailarín no son los pasos, sino lo que hace con ellos. Esta es la gran aventura libertaria del bailarín y del actor.

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 y cuerpo el principio, desarrollo y fin de sucesos que justifican la lucha de la vida contra la muerte. Así, la lectura del cuerpo se vuelve posible. Hay matices, cambios de dinámica, contrastes, contención y liberación de energía, cons-



trucción de sentido. El espectador se prende del gesto del personaje y elabora un sentido. Se rinde ante la conmoción y belleza de la verdad escénica. Esto cambia la vida del espectador. Es una expansión de la conciencia y de la sensación. Solo la poética puede provocar el gozo y la libertad suprema de la existencia misma a través del hecho escénico.

DEL BIOS ESCÉNICO A LA POÉTICA DEL BAILARÍN/ACTOR

El último día del seminario en Medellín fue un viaje al centro de la poética personal de cada quien. El ejercicio que llamo “El sistema solar”, junto con la demostración de Carlos Ramírez del día anterior, cerró este periplo que inicia con el Bios escénico y desemboca en la poética del bailarín/actor.

A estas alturas todos se han preguntado no solo cómo se manifiesta su Bios particular, sino cuál es su poética. Las interrogantes son infinitas. La consigna es que cada uno piense en una pregunta clave, la más urgente a resolver desde su situación particular. Esta NECESIDAD será la que detone la eficacia del ejercicio para obtener una respuesta.

Muchas veces el cuerpo dicta la pregunta a partir de sus resistencias; otras veces son las dificultades en el proceso creador las que detonan las inquietudes; en ocasiones son los bloqueos en la comunicación los que provocan confusión o malestar. La poética pasa por estos filtros y todos deben ser depurados, porque esta se revela cuando hay espacio libre existencial, mental y físico para contenerla (Cardona, 2020: 37).

“El sistema solar” será, por tanto, el ejercicio que ofrecerá un camino para encontrar la respuesta a la pregunta que cada quien plantea. El requisito es que esta sea profunda, auténtica, definitiva para que genere con su energía un sistema solar de respuestas. Es decir, la pregunta es el centro, el Sol, el detonador y las respuestas son los planetas que trazan un camino en espiral con múltiples opciones de solución. Estos caminos y opciones son contenidos,



métodos y enfoques que aparecen en el “Apéndice” de mi libro *La poética de la enseñanza. Una experiencia*. Constituyen el resumen de todos los temas que se abarcan en los seminarios sobre “La poética de la enseñanza” que impartimos siete maestras en el Cenidi Danza José Limón entre 2010 y 2011. Posteriormente, apareció el libro que lleva el mismo nombre y que engloba casi la totalidad de los procesos por los que atraviesa un bailarín/actor, un creador, un maestro, un investigador del cuerpo y del arte. Quien se acerque a este libro con sus preguntas encontrará una respuesta.

Una vez resuelto el ejercicio, los “sistemas solares” de cada quien no solo iluminan su inquietud particular, sino que se pueden estructurar como posibles bitácoras, seminarios o diplomados de seguimiento con los mismos compañeros del seminario-taller o miembros de su comunidad.

Al término de la sesión, escuchamos los resultados del ejercicio. Por el tipo de pregunta que inició el viaje de las resonancias, intuiciones y sabidurías particulares, los participantes se organizan en mesas de trabajo. Por la naturaleza de la inquietud —que por lo general es de índole creativa o existencial, hasta pedagógica—, los compañeros comparten con generosidad su recorrido. En un juego de reflejos, los participantes se reconocen entre sí, se redescubren escuchando la visión del otro. La conversación debe resultar en la creación de módulos de reflexión, práctica y creación, según el grupo.

El último día del taller vemos claramente, y con asombro, que estamos frente a un programa completo de temas y tareas pendientes para que la experiencia de la poética siga creciendo mediante más talleres, encuentros y seminarios generados por los mismos compañeros. Porque si bien el ejercicio del “sistema solar” da luz sobre una pregunta concreta y crucial, el tiempo para asimilar y desarrollar la respuesta no es inmediato, por la complejidad misma de los contenidos. El proceso concluye con una bitácora. Es una tarea de largo aliento que puede llamarse viaje, investigación o contemplación que acompañará al joven el resto de su vida profesional (*ibid.*: 40).



La poética no se enseña; se descubre y se desarrolla mediante una experiencia vital. Tiene una ruta de viaje —no metodología— que es el *desaprendizaje, el redescubrimiento, la transformación y la autoeducación* (*ibid.*: 15). Son las categorías formadoras durante ese viaje introspectivo para el ejercicio pleno de la humanidad y potencia creadora. Esto no se resuelve de un día para otro.

La poética, como autenticidad, es aquello que le permite al sujeto resonar con la más profunda y vital expresión de su naturaleza interior. Y genera un campo de energía que se contagia y se propaga despertando en el otro —sea estudiante, espectador o cocreador de una obra— la necesidad de conectarse con su propia fuerza interior y capacidad para la autoeducación.

En el caso del bailarín/actor que se convierte *en un laboratorio de exploración de sí mismo*, este descubre su poética cuando empieza a manifestarse en matices, sensaciones, visiones, necesidades y gérmenes de movimiento que hablan desde el Origen, desde la memoria antigua impresa en sus células.

Sin duda la poética emerge a partir de un proceso de sensibilización que debe entenderse como la integración de todas las facultades de la psique: intuición, sensación, emoción, memoria, imaginación, contemplación, reflexión y análisis dentro de un proceso creativo. En general, las escuelas de arte entienden la sensibilización como una experiencia limitada a la sensación y memoria emocional detonados por sonidos, sabores y texturas, imágenes o poemas. Son vivencias que al hacerse conscientes, mueven recuerdos, reactivan heridas, suscitan reacciones inesperadas, provocan revelaciones inéditas. Pero la sensibilización no se puede quedar ahí. “El siguiente paso es trascender lo terapéutico para transmutar lo psicológico de la experiencia en una semilla para el proceso creador” (*ibid.*: 32).

Es cuando nace la verdadera *expresión* que literalmente significa “presionar hacia fuera”. Inicialmente se reveló durante la sensibilización. Lo que vibra oculto en el inconsciente no se manifiesta tan fácilmente, sobre todo cuando vivimos sumergidos bajo capas de condicionamientos sociales, programaciones, creencias, juicios y prejuicios. Se requiere de un trabajo de estimulación continua y per-



sistente, así como el procesamiento de miedos y bloqueos para que estos contenidos de la memoria arquetípica emerjan a la superficie.

Lo que los poetas llaman el “instante apasionado”, ese *tiempo profundo* no lineal que estalla en la conciencia sin previo aviso, es un atisbo de la verdadera expresión. Se percibe como una intuición luminosa proveniente de la mente intuitiva. Lo provoca, no un ejercicio de sensibilización, sino la imprevisible presencia de un estímulo externo visual, sonoro, aromático o imaginario. Lo enciende un recuerdo o una sensación y, por más pequeños que estos sean, la experiencia es inmensa y vital. No se puede provocar de manera consciente ni predecir cuándo llega “el instante apasionado.” Simplemente se da cuando hay disposición dentro de un proceso creador. El poeta Walt Whitman escribió: “Ningún tiempo es tan grande para mí como este minuto que me viene a través de millones de siglos” (*ibid.*: 33).

En su libro *En busca del tiempo perdido*, Marcel Proust dijo algo semejante: “En todo momento el artista debe escuchar su intuición. Eso es lo que hace al arte la más real de todas las cosas”. Y concluye: “Lo que arrastramos fuera de la oscuridad de nuestro interior, aquello que es desconocido, es lo nuestro” (*ibid.*). Las obras que trascienden el paso del tiempo se reconocen precisamente por esa memoria que une a toda la humanidad desde la entraña del Origen.

Precisamente una de las puertas de entrada al tiempo profundo no lineal es la ensoñación. Es un viaje al interior de la imaginación para crear otros mundos sensibles. Porque antes de ser creadores, somos soñadores. Cuando soñamos, sucede una alquimia interna misteriosa. El corazón se abre, brota un gozo supremo por la visión que ensoñamos y la sentimos en el cuerpo como una realidad encarnada. En ese momento sanamos y otros sanan junto con nosotros. Pero así como la ensoñación rompe con toda lógica cotidiana y limitación interna o externa, también reclama un futuro de lenguaje, un aterrizaje. Debe convertirse en realidad y concreción. Grandes coreografías, poemas, esculturas y composiciones musicales brotan de esta facultad. Incluso grandes ciudades y civilizaciones han emergido de la ensoñación.



En este proceso se asienta la esencia misma de la poética. Es decir, el creador se prepara desde la sensibilización, la ensoñación, la investigación y la improvisación para luego seleccionar los gérmenes luminosos que aparecieron en ese juego exploratorio. Esas chispas elementales se elaboran y sistematizan al final del proceso para lograr un lenguaje personalizado matizado por una poética singular. Esta trayectoria implica acciones que se acompañan de sensaciones y reflexiones que conviven en un todo. La teoría, la práctica y la creación se funden provocando la alquimia integradora profunda del *hacer-sentir y pensar* simultáneos. Este es el núcleo solar de toda creación y eje de la educación artística eficaz, ya que tiene como logros fundamentales estimular la percepción que conduce al autoconocimiento. Promueve el espíritu lúdico o el ánimo exploratorio que despierta la creatividad y la investigación. Permite el procesamiento original, profundo y lúdico de la información. Enciende la imaginación creadora que materializa el pensamiento en obras concretas. Fomenta la expresión de ideas y emociones que dejan hablar al espíritu. Provoca la reflexión para el desarrollo del análisis crítico y el discernimiento, lo que deriva en contemplación teórica. Descubre la autenticidad del sujeto, la expresión de su naturaleza interior, única en cada individuo. Proporciona herramientas conscientes para conocer el mundo y actuar en él (el arte como método de conocimiento) (*ibid.*: 15).



PARTE II
DISOLVIENDO ENIGMAS

Todo lo expuesto en la primera parte de esta historia se ilustra con el periplo o navegación de Carlos Ramírez en busca de su Bios escénico, su dramaturgia, su poética y su metodología. El lector tendrá la oportunidad de vivir el proceso acompañado de este singular bailarín/actor/pedagogo colombiano.

La sala del Pequeño Teatro de Medellín está oscura. Le he pedido a Carlos que presente un fragmento de su obra *Él solo*. Hay muchas inquietudes en el aire. Pero su presencia facilitó la comprensión de ese “misterio” tan íntimo que lo ignoramos, pero tan a flor de piel que lo damos por hecho, siendo que es el principal instrumento de Vida y de supervivencia dentro y fuera del escenario.

Quedó muy claro a los asistentes del seminario que cuando el bailarín/actor se convierte en un *laboratorio de sí mismo* atraviesa forzosamente por un proceso de *desaprendizaje, redescubrimiento, transformación y autoeducación*. Es decir, todo aquel que pretende encontrar la fuerza interior de su verdadera naturaleza expresiva debe atravesar por un saneamiento de su cuerpo físico, mental y emocional para liberarlos de bloqueos, juicios y prejuicios, temores y distorsiones en su percepción. Estos impiden el redescubrimiento y la consecuente transformación de la mirada sobre sí mismo y los demás. El desenlace es la inevitable escucha de sí, o autoeducación.

El encuentro con Carlos Ramírez detonó otras reflexiones sobre la integración del personaje de ficción con la dramaturgia íntima del actor y cómo saltar del Bios al espectáculo escénico. Se subrayó la importancia de construir el Bios del personaje para detonar las circunstancias específicas de la obra. Se habló de esa “alquimia” que fusiona la complejidad psicofísica del intérprete con la del personaje.

Carlos advirtió sobre la necesidad de “ponerle luz” a los juicios y prejuicios cuando generan “ruido mental” distraendo con miedos y frustraciones. Se refirió a la importancia de observar con “amor y claridad” las distorsiones de la mente/ego que impiden descubrir el Bios escénico. Se aclaró que ese “personaje” que todos actuamos en



la vida real y que identificamos con nuestro “yo soy” —alimentado por la racionalidad, las programaciones, creencias y bloqueos— no es el enemigo de la creación ni se le sacrifica en aras de una pureza interior; al contrario, se le integra a la “luz de la conciencia” para transmutarlo en otro personaje, uno que favorezca la sinceridad y alimente el proceso creador. Se hizo la distinción entre la mente racional y la mente intuitiva. La primera ocupa un lugar importantísimo en el proceso creativo y se vuelve funcional cuando organiza los contenidos de la intuición. Administra y estructura. No obstante, quedó claro que la racionalidad debe estar en todo momento al servicio de la intuición y del Bios. No a la inversa.

La presencia de psicólogos y sociólogos en el seminario fue importante para discutir sobre las distorsiones en los procesos de enseñanza-aprendizaje que han convertido a los actores y bailarines en “profesionales del sufrimiento”. En mi caso particular he observado cómo los jóvenes son incapaces de sentir “algo” si no están sufriendo intensamente. *Sentir* a partir del Eros, del impulso de vida, del placer o del amor es casi imposible para un joven bailarín/actor acostumbrado a someterse a las desviaciones psicofísicas de la enseñanza/aprendizaje. Vivir en la flagelación permanente se ha vuelto un hábito escolar y profesional.

Por lo anterior, Carlos Ramírez habló de una nueva pedagogía a partir de la *escucha*, la autoobservación como parte integral del proceso formativo que está compulsivamente enfocado en el *hacer*. “Hay que aprender a escuchar, más allá del hacer. Necesitamos darle más tiempo y espacio a los procesos de investigación íntima *antes de iniciar el aprendizaje de las técnicas*.” Como se dijo en el seminario de Medellín, debe haber un material humano que emerge silenciosamente del inconsciente, de la sensación, de la memoria corporal antes de lanzarse al despliegue del virtuosismo físico. “Esa parte íntima es lo que regula nuestra contención y liberación de la energía, nuestros cambios de dinámica, el ritmo escénico y demás. Sin embargo, cuando trabajamos mecánicamente, en abstracto, sin una necesidad auténtica, el cuerpo contiene y suelta la energía sin objetivo alguno.”



La narración de Carlos Ramírez sobre su historia de vida y cómo llegó a descubrir su Bios escénico ha quedado registrada a continuación por su *valor didáctico* intrínseco. Asimismo, el desarrollo de su metodología desglosada en la Parte III es un documento de apoyo a todo lo dicho aquí. Ya que tuve la oportunidad de presenciar sus sesiones de *EL CUERPO QUE CREA*, comprobé una vez más que el tránsito del Bios escénico a la poética del bailarín/actor, pasando por la dramaturgia, tiene una ruta de *desaprendizaje, transformación y redescubrimiento* impecablemente trazada en este laboratorio consciente de la práctica escénica.

Además, la metodología permite construir un nuevo y más completo entendimiento de la percepción, la comunicación y la generación de dramaturgias y poéticas. Es ahí donde se gesta la alquimia secreta de la creación. Es ahí donde se renueva y reproduce la vida, donde se palpa el misterio del inconsciente autopoiético.

UNA VIDA CONVERTIDA EN JUEGO EXPLORATORIO

Tuvimos una larga y detallada conversación durante mi estancia en Medellín y a lo largo de todo el año por la vía virtual. Mientras escuchaba su historia pensaba en lo prodigioso de la naturaleza autopoiética cuando guía silenciosamente a través de sucesos, impulsos e intuiciones trazando así un camino hacia la claridad. La historia de este periplo o navegación empieza así:

COLOMBIA: EL CORAZÓN, MI BRÚJULA

Desde que tengo uso de razón vengo entrenándome para percibir en estado de *presente puro de percepción* las sensaciones físicas que emergen como consecuencia de mis estados emocionales, cualesquiera que estos sean. Se debe quizás a circunstancias particulares de una etapa trascendental de mi niñez, que me llevaron, por obligación, a tener



mucho tiempo para escucharme, sentirme y ser muy observador. No tenía televisor, ni juguetes y muy poco contacto social. El cuerpo era mi videojuego y eso ha permanecido así hasta este instante en mis 44 años de vida.

Mi formación no inició con ejercicios teatrales para “aprender a actuar”. En realidad inició desde mucho antes de saber que la actuación y el universo de la escena serían a lo que dedicaría mi vida. Es por esto que puedo empezar diciendo que yo no “hago teatro”, porque siempre he sido consciente de que esto es lo que soy. Soy teatro, o para decirlo en palabras más acertadas, soy un ser escénico por naturaleza. No puedo dejar de percibir cada momento de mi vida como un acto poético permanente, un experimento vivo cargado de poesía, incluso cuando la escena que interpreto no sea muy agradable.

Carlos Ramírez ha encarnado el laboratorio del Bios escénico en sí mismo. Su vida la considera un acto biológico de supervivencia y algo más. “Tal vez mi inconsciente necesita percibir siempre mi realidad cargada con un toque de belleza, por muy cruda que esta sea.”

Nació en una familia nómada y esto le permitió observar cómo los hábitos y tendencias comportamentales varían según el contexto y la historia particular de cada quien. Se convirtió en un especialista de cómo nuestro cuerpo comunica con cada gesto, postura, ritmo o la acción misma de caminar. Este estado permanente de observación ya existía aún antes de que el teatro y la actuación se convirtieran en su plataforma para la investigación personal.

Yo era aquel adolescente misterioso que salía de su casa todos los fines de semana para quedarse siempre sentado o de pie en un rincón de los bares y las discotecas, tomando agua de la llave. Me gustaba observar los comportamientos de los demás, incluso el mío en actitud de observador. Generaba estrategias diversas para camuflarme en el entorno sin que nadie se diera cuenta de que lo estaba observando. No necesitaba tomar nota con papel o lápiz porque mi cuerpo era el lugar de registro de ese estudio. Mi obsesión se hacía aún más evi-



dente cuando me introducía entre la multitud que habitaba la pista de baile. Me movía con el sentimiento de mis canciones favoritas, quizá porque podía percibir de cerca las energías de las personas en su diversidad. Dejaba que mi cuerpo se moviera en concordancia con esos estados. No bailaba la música, bailaba lo que sentía adentro de ese montón de energías.

Cuando el yoga apareció en su vida a los 14 años, entendió que lo venía practicando a su manera como un comportamiento natural, junto con su hermano. “Era una necesidad orgánica impuesta por nuestra cotidianidad.” Así que cuando se presentó la posibilidad de audicionar para la Academia de Artes Escénicas, todo fluyó como algo muy familiar. El teatro, sin tener nociones teóricas sobre él, formaba parte de su organicidad.

Con el tiempo Carlos reconoció que “la academia a la antigua y esa concepción pedagógica fragmentada” agredía su forma de sentir. Si bien cumplía con “las tareas” y era aplicado, se sintió llamado a buscar una formación integral, alternativa. “Tenía la fortuna de tener una madre absolutamente rebelde que nunca pondría un título profesional por encima del llamado de mi corazón.”

Descubrió que tenía el deber y compromiso de elegir libremente a sus maestros y guías. No tardó en llegar la oportunidad de estudiar actuación con un método psicofísico. Blas Jaramillo apareció en su vida y supo proporcionarle con maestría las instancias adecuadas para adentrarse en sí mismo. La fuerza actoral de Jaramillo y su extensa trayectoria como actor de teatro y cine en Bogotá eran garantía de crecimiento.

“Esto permitió darle continuidad a la investigación que venía desarrollando a través del yoga y de la vida misma, lo que me enfrentó al valor esencial del arte de la actuación.” El entrenamiento psicofísico lo llevó al conocimiento profundo de su campo emocional, lo que para Carlos es la materia prima del arte dramático.

Basado en una integración inteligente de los principios técnicos de Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht y Antonin Artaud, el entrenamiento de Jaramillo le dio estructura interna para el estudio



práctico de las polaridades emocionales expuestas por el psicólogo alemán Carl Gustav Jung.

El laboratorio éramos nosotros mismos. Dedicábamos horas y varios días a la semana, así como los fines de semana, para ampliar nuestra propiocepción, descubrir nuestra capacidad respiratoria, reconocer nuestra propia voz, identificar nuestras zonas expresivas y desbloquearlas para que fluyera la energía a través de ellas. Vernos desde adentro, ahondar en las emociones para darles cuerpo, o mejor, descubrir cómo ellas se corporizan y manifiestan en sensaciones físicas, gestos, movimientos y tonos nos permitió comprender nuestro campo emocional y registro expresivo. Hacíamos de la emoción una energía maleable a través del cuerpo. Gracias a esto, podíamos acceder de manera consciente a la emoción misma y expresarla con el grado justo que se requiere, según la escena, y así no dejarnos dominar por ella.

Este primer periodo marcó un gran aprendizaje que implicó hacer de cada personaje de ficción un campo de exploración. Carlos descubrió en aquel estado creativo —con respecto a las emociones— un estado interno de “gozo” que difícilmente se nombra en los procesos escolares de enseñanza-aprendizaje. Además, estaba sumergido en un campo inasible y por su complejidad requería de una disposición muy amplia para abordarlo. Sin embargo, esta experiencia fue la primera semilla de reflexión para *EL CUERPO QUE CREA*.

Carlos reconoce que todos sus procesos de aprendizaje han sido no-formales, que se vienen transmitiendo como se hizo en la antigüedad, de voz en voz. Sus maestros, Humberto Canessa, Dominique Dupuy y Blas Jaramillo, se negaron a sistematizar su camino para evitar convertirlo en una enseñanza fija, cuando lo importante es que cada quien encuentre su propio sistema exploratorio y *método*, que significa literalmente *camino*.

Agradezco que mi madre, como ser rebelde, imprudente y sensible —y a pesar de los desafíos emocionales y económicos por ser autónoma



e independiente en un ambiente absolutamente machista—, siempre nos nutrió de arte: música, artes plásticas, títeres, pero sobre todo cine. Vimos con mi hermano, desde muy temprana edad, películas de Francis Ford Coppola, David Lynch, Stanley Kubrick y los clásicos de la nueva era de la actuación gringa donde aparecían actores como John Cazale, Meryl Streep, Al Pacino, Dustin Hoffman, Robert de Niro, entre otros monstruos. Yo imagino que nos metía al teatro a escondidas en complicidad con uno de los porteros... o simplemente en esa época no prestaban tanta atención a ese asunto.

Tal vez ella sintió que la primera etapa de nuestra infancia había sido tan cruda que lo mejor que podía hacer era nutrir nuestro ser con el bálsamo sanador del arte. Yo llegaba a casa obsesionado por comprender cómo esos actores me hacían sentir tantas cosas, cómo comunicaban emociones y las hacían tan verídicas. Esto seguro es un cliché de muchos actores, pero yo también me metía al baño a verme en el espejo para intentar acceder al misterioso universo de las emociones.

“Como amor a primera vista”, la pedagogía desarrollada por Jacques Lecoq llegó a su vida de la misma manera como llegó el método de la psicofísica de las emociones. Su hijo, François Lecoq y Mónica Mojica, colombiana egresada de la Escuela Internacional de Teatro en París, impartieron un taller de 30 días en Bogotá. Ofrecieron una visión general del método creado por el célebre maestro, conocido por su impecable observación, entre científica y poética, de la vida y sus movimientos. Esto le abrió a nuestro joven actor una nueva aproximación a la comprensión del teatro, la creación y la poética.

Es importante señalar que Lecoq, que fue una de las grandes personalidades de la pedagogía teatral del siglo xx, reformuló principios, investigó procesos y reveló nuevos aspectos de la relación dinámica entre el actor, el cuerpo y el espacio. Su manera de enfocar el juego de la actuación se expandió hasta impregnar todo el discurso y la práctica teatral contemporánea.



François, su hijo, no “estudió” esta pedagogía. Suena obvio, pero François es Lecoq. Creció al lado de su padre mientras este desarrollaba su investigación. Quiere decir que esta exploración se heredó casi a nivel genético. Verlo explicar con el cuerpo y el movimiento era tan natural y orgánico que el aprendizaje fue un gozo estético infinito y no quiero ahondar en lo que significa ser su amigo y vivir la cotidianidad junto a un ser como él: cocinar, comer, caminar, verlo manejar un carro. Es un acto poético constante en sí mismo.

Jacques Lecoq le apostó a los principios de la Vida aplicados a la creación escénica. Sus ejercicios activan las dinámicas de lo “vivo” para adquirir una comprensión orgánica de los motores de movimiento “que tanto obsesionan a las escuelas de danza y actuación: la suspensión, la caída, la proyección, el tempo, la dilatación del cuerpo, la contención y liberación de la energía, el tono, el ritmo, el foco, el centro, los verbos (acciones)”. Es decir, el Bios escénico, tal cual.

Los elementos: fuego, aire, tierra, agua y sus diferentes manifestaciones, los percibió como la dramaturgia implícita de la naturaleza. Esta se traduce físicamente en desplazamientos, miradas, tonos, musicalidad y emociones. Todo tiene su forma particular de respirar, de desplazarse, de ser; los sonidos, los colores, las texturas.

Me sentía en un permanente estado de meditación dinámica, de escucha. Esto me permitía encontrar poesía en todo lo que sentía y veía. Podía llevarlo al cuerpo. Me sentía como un niño en un parque de diversiones de Hayao Miyasaki con infinidad de juegos por descubrir. Gracias a que me había preparado anteriormente con un método que me dio estructura suficiente para asumir este nuevo territorio de exploración, pude hacerlo con mucha conciencia. Estaba ávido y dispuesto a aprender. No me quedaba otra opción que divertirme, al mismo tiempo que comprendía el hermoso universo de la poética escénica, sin tantos desgastes psicológicos y racionales.

Y al parecer, cuando uno pide, llega. A mí me llegó todo al mismo tiempo. Pocos meses después el coreógrafo costarricense Humberto



Canessa entró en mi vida. Yo no era bailarín, solo estaba obsesionado con el estudio del movimiento, pero me sentía dispuesto a asumir cualquier desafío que se me pusiera enfrente. Y me inscribí en su taller.

Humberto colaboraba en el montaje escénico que Mónica y François Lecoq preparaban en aquel momento. “Mis células estaban a flor de piel literalmente. Días antes de su taller había sufrido un accidente y mi rostro y manos estaban en carne viva. Pero no me perdí esa experiencia por nada del mundo.”

Humberto Canessa invitaba a conocer los impulsos vitales de supervivencia y una conciencia más amplia de las posibilidades expresivas del cuerpo. Así, la combinación de la psicofísica de las emociones, la pedagogía de Lecoq y lo que Carlos empezaba a explorar con Humberto “fue una bomba molotov de formación recolectada gracias a mi instinto y necesidad particular”.

COSTA RICA: EL AUTOALUMBRAMIENTO

Concluyó el taller y Humberto invitó a Carlos a ser parte de su nueva obra *Político sobre piel y madera*, “aquella que se convertiría en el proceso de creación y la puesta en escena más movilizadoras de mi carrera profesional”. Una experiencia reveladora, intensa, potente, profunda.

Era el año 2000 y supuestamente el fin del mundo, pero nacería otro nuevo y ¡qué maravilla! Soy dragón de fuego en el horóscopo chino. El 2000 era mi año. Cuando subía al escenario para encarnar la vida del pintor colombiano Luis Caballero —tomando como analogía el viacrucis de Jesús—, me sentía expandido en mi máxima potencia. Un año después estuvimos en París y esto me llevó a otras dimensiones. Fue en este proceso que llegó a mis manos tu libro *La percepción del espectador* que me abrió infinitud de rutas neuronales y eso es quizá lo que más puede uno agradecer en su proceso de formación. Y cuando



apareció tu siguiente libro *La dramaturgia del bailarín. Cazador de mariposas*, entendí qué es lo que sucede consciente o inconscientemente al interior de nuestra construcción dramática personal. Es directamente proporcional a lo que le sucede a los espectadores sentados en sus butacas. No podemos pretender, entonces, tocar y afectar la sensibilidad, la sensorialidad, el intelecto, las vísceras y el alma de los espectadores si no hemos movilizad y adquirido el dominio de esos aspectos como una experiencia viva en escena. Y todo se resume en algo tan simple y tan complejo como es el concepto de la PRESENCIA: “SER frente a otro SER sensible”.

Este proceso vital y profesional fue acompañado de su primera gran maestra: su madre, mujer aguda como espectadora, con “ojo de halcón”.

Aunque nunca fue a la universidad y ni siquiera terminó el bachillerato por parirnos y criarnos a mi hermano y a mí, era acertada en sus críticas como espectadora extremadamente sensible. Buscaba siempre algo vivo y verdadero en los escenarios. No perdía detalle y se mantuvo como presencia fiel. Asistía a las funciones hasta 10 veces si era necesario. Percibía detalles sobre la escenografía, la estética, el vestuario o sobre la presencia escénica. Muchas veces se atrevía a decirnos, sin escatimar en nada: “Hoy no sentí que estuvieras hablándome a mí, sino a tu vanidad”, o algo tan simple como: “Te siento en algunos momentos como esos teatreros que alzan la voz de una manera muy rara y no les entiendo nada de lo que dicen”. O: “Te sentí desconcentrado pensando en otras cosas”.

Por mi edad, mi vanidad y mi disposición creativa me convertí en carne fresca para la voracidad de los directores del momento. Estuve a punto de convertirme en un actor mercenario que haría cualquier cosa con tal de figurar. Sin embargo, algo me decía que yo estaba destinado a tomar otro camino. Además, después de haber vivido con Humberto y mis compañeros de *Políptico* una experiencia tan profunda, ya no puedes volver atrás. Era obsesivo en mi condición



de autodidacta y solo buscaba experiencias que no me hicieran sentir un turista escénico. Porque no lo soy.

En esta encrucijada, la presencia de su *madre-pedagoga-autodidacta-brújula* fue fundamental. Había entrenado a sus hijos a escuchar el llamado de su corazón, a ser fieles a sí mismos y a saber diferenciar entre lo verdadero y lo falso. Así, el rumbo que tomaría la vida de este joven actor —que transitaba hacia la danza de manera tan natural y orgánica— podía ser tan extremo como refugiarse en un templo Shaolin, o cambiar de residencia y resguardarse en un laboratorio de investigación, que es lo mismo, en Costa Rica, por invitación de Humberto Canessa.

El proyecto LINCE (Laboratorio Interdisciplinario del Cuerpo y la Escena) significó vivir con otros compañeros colombianos y Humberto en una casa en el centro de San José, la capital. Trabajaban en las hermosas instalaciones del Teatro Melico Salazar, fundado en 1928 y hoy declarado patrimonio cultural, “nuestro templo de investigación permanente”. Todas las mañanas, cuatro horas diarias, cinco días de la semana, a lo largo de tres años se investigaron y activaron mecanismos corporales de donde emanaban principios técnicos. Ahí reconocieron que la técnica no es más que la capacidad que “adquirimos para establecer relaciones claras con el entorno y nosotros mismos. Es decir, comprender, dominar, dosificar, en síntesis, administrar la energía. Eso es la técnica”.

El laboratorio se convirtió en un espacio para la movilización consciente del Bios escénico. Humberto no permitía que la mente le mintiera al cuerpo. “Cuando caíamos no *hacíamos* que caíamos. Simplemente caíamos y nos disponíamos horas, semanas, meses para aprender a caer y convertir el suelo en nuestro principal aliado.” Los impulsos se activaban aprendiendo a escuchar el sistema nervioso. Humberto creó, sin pretender que se llamara así, una metodología somática para la comprensión del universo escénico desde la conciencia.

Carlos ya había dedicado sus primeros años de vida a investigarse a sí mismo. “Me cuesta mucho pensar la creación en arte sin



un proceso previo de investigación exhaustivo.” Esto implica no solo un entrenamiento permanente —que favorece el afinamiento del instrumento expresivo—, sino plantearse siempre nuevas preguntas. “Las preguntas precisas e indispensables para no mentirnos ni caer en el autoengaño.” Carlos define el autoengaño como ese mecanismo suspicaz de la mente que construye una realidad muy bien sustentada y “tiene cara de profundidad, nos alivia, nos distrae y nos desvía del impacto que produce mirarnos de verdad”. Se trata de enfrentar la “cruda realidad” y desde ese estado de vulnerabilidad, apoyado en el amor y la conciencia, potenciar la poética personal, particular y única. En aquellos años Carlos estaba descubriendo que su profunda vulnerabilidad sería su mayor potencia.

Porque lo primero que surge en el proceso exploratorio es una idea ficticia de aquello que se pretende encontrar. Investigar nos proporciona, por el contrario, una percepción refinada que da luz a la mente y al cuerpo sobre algo que no hemos visto o no queremos ver. Habita en una capa muy profunda que nos proporciona información cada vez más detallada acerca de eso que estamos investigando. Esto inevitablemente nutre de vida y veracidad al movimiento, al personaje, a nuestra dramaturgia interna, e inevitablemente, a la obra. Este nivel de inquisitividad requiere de una brújula y de un ingrediente que llamamos *coraje*.

Dice Thomas Gauthier: “La palabra coraje deriva de *cor*, corazón en latín, del griego *kardia*. Tener coraje es sinónimo de valor, de echar el corazón por delante. Implica conectarse con lo que anhelo de corazón con un objetivo claro, actuar en consonancia con mi yo interno. Se necesita coraje, y no valentía, para conectarse desde el corazón con uno mismo y hacerse cargo de todo aquello que nos pasa, tanto en lo emocional como mental. Sin embargo, debemos ser compasivos con nuestra propia naturaleza. Forzarnos a conectarnos es igualmente nocivo. No obstante, debemos practicar la meditación u otras técnicas que permitan despejar nuestra mente para disponer de renovadas energías y redirigirlas hacia nuestro interior”.



Corrían los años 2002, 2003, 2004 y Humberto proponía un espectro muy amplio de dinámicas exploratorias. Diferentes formas de abordar, desde una experiencia celular, los conceptos de técnica y presencia. Carlos vivía en un contexto privilegiado para el engranaje de esas experiencias.

Nos dábamos tiempo para responder esas preguntas del juego exploratorio. ¿Cómo organiza nuestro cuerpo la información de las premisas que Patricia plantea en su libro? Eran premisas que podían ser elaboradas ya no solo desde lo analítico y racional, sino desde una experimentación directa. ¿Cómo organizar la información desde lo interno? Gracias a que teníamos a un guía como Humberto que nos invitaba permanentemente a hacernos preguntas podíamos descifrar por qué nos movemos, desde dónde nos movemos, para qué nos movemos, qué quiero expresar con ese movimiento y sobre todo: ¿cuál es la NECESIDAD vital que activa el movimiento?

El proceso en sí era una metodología o herramienta pedagógica. Quedaba claro que “soy yo quien tiene la responsabilidad de ser mi propio pedagogo”. Traducir las imágenes, sensaciones y visualizaciones en rutas para un diálogo interno debía convertirse en un sistema de aprendizaje, sin dejar cabos sueltos ni “verme repitiendo formas”. El laboratorio de exploración ponía a prueba mecanismos internos, fisiológicos, psíquicos, sensoriales y emocionales a partir de preguntas muy concretas: ¿esto qué significa, cómo se traduce internamente?

En cinco años de investigación y formación Humberto Canessa nunca repitió una sesión. Cada una fue una experiencia viva y creativa. Expresaba que lo primero en activar, cuando llegaba a clase, era la escucha. Su nivel de percepción era tan afinado que lograba sentir la necesidad del grupo para saber cuáles experiencias, de todas las que componían su repertorio, eran necesarias en ese momento. Más que dirigir qué hacer y cómo hacerlo, en ese laboratorio cada quien tenía la posibilidad de desarrollar sus inquietudes investigativas



y pedagógicas personales. Cada uno teníamos intereses particulares y sus propias preguntas. Humberto nos enseñó a despertar al maestro interno. Nos invitó a entrenarnos en la maestría de guiar un grupo atestiguando su propia maestría.

Estábamos gestando cada uno su propia metodología, su propia manera de traducir esos experimentos detonadores de principios fundamentales que le dan estructura al ser escénico. Todos traducíamos ese conocimiento en un lenguaje propio y claro. Esto detonó en mí un amor infinito por la pedagogía.

Desde 1999, en Bogotá, Carlos se había iniciado como maestro impartiendo clases de hatha yoga a sus amigos y compañeros. Sentía el llamado a compartir las herramientas de esta disciplina que conoció de adolescente. Intuitivamente enseñaba los principios de la respiración, ponía mucho empeño en comunicar, con suavidad y conciencia, la manera de abordar las posturas. Aclaraba que estas son metáforas del estado mental, siempre observando las condiciones y posibilidades de cada uno. Al mismo tiempo, explicaba qué es una postura, por qué permanecer ahí, cómo entrar y salir de ella, cómo transitar de una a otra, qué activa cada una a nivel energético, fisiológico y filosófico.

En Costa Rica también conoció el método Feldenkrais. Recién llegado de Europa, Gerardo Chávez abrió un grupo de estudio semanal para pedagogos y personas interesadas en investigar el método a fondo. “Yo era el único ser escénico en ese grupo de estudio. El ambiente de la danza estaba entonces muy obsesionado con el movimiento desenfrenado y casi nadie se detenía a escuchar el cosmos infinito y sutil de los mecanismos armónicos de nuestra inteligencia orgánica.”

Era el año 2003 y nadie hablaba de *técnicas somáticas*. Casi dos décadas después se están planteando como un aspecto importante en la formación escénica. “En efecto, las sesiones con Gerardo Chávez me dejaban un cuerpo reflexivo para relacionar cada micro o gran movimiento con cada aspecto de mi vida.” Carlos permaneció



un año y medio sumergido en ese estudio mientras seguía en el laboratorio con Humberto Canessa.

Este método transformó mi manera de concebirme como ser humano y escénico. Me ayudó a tener una visión más aguda de todos los aspectos que componen mi ser y qué necesito conocer y organizar, pero sobre todo, escuchar. ¿Cómo uso mi energía sin desgastes innecesarios? ¿Cómo integro todos los aspectos que me componen para comunicar de manera clara y transparente? ¿Cómo hago del movimiento un gozo y no una tortura? ¿Cómo ejecutar los desafíos físicos de las puestas en escena sin lastimarme ni generarme impacto?

Todo esto influyó inevitablemente en el proceso de creación dentro del LINCE, pero más profundamente, plantó la semilla para la escucha de mi propio material, cómo manifestar desde mi ser, cómo imagino que puedo empezar a crear algo.

Costa Rica fue el territorio ideal para tomar riesgos. Ahí su impulso vital no tuvo límites. “Tenía la libertad de equivocarme para acertar. Ahí mi Eros, mi impulso de vida explotó, se expandió a niveles cósmicos. El creador en mí despertó.” Era un actor con conciencia de su cuerpo que podía abordar desafíos escénicos, tanto para construir personajes como para asumir retos coreográficos sin dejar de ser actor. Participó en una gran variedad de obras de danza contemporánea, pero nunca dejó de crear el universo interno que le diera sentido a su presencia en cada territorio de la ficción. “Soy un bailarín/actor, quizás un *ser escénico* como lo nombro yo.”

Su llamado era construir sentido en cada microdetalle, no importaba si era danza, teatro, teatro-danza, danza-teatro, teatro gestual, teatro físico, metateatro, teatro realista, performance, teatro de objetos. “Al final no son más que clasificaciones groseras.”

Uno simplemente es y en ese sentido se puede decir que existen siete mil millones de géneros escénicos, uno por cada ser humano que se permita ser creador de su propia historia y poética. En esencia



somos seres creativos y por ende creadores, desde nuestra estructura molecular.

Es así que me dispuse a crear algo que fuera yo. No sabía el desafío que me estaba poniendo. Por fortuna no tenía fecha de entrega, ni compromisos preestablecidos. Era libre para disponer del tiempo que fuera necesario.

Me tardé dos años en crear mi primera obra, la que aún después de casi dos décadas sigo presentando y presentaré hasta el día de mi muerte. El proceso inició desde mi llegada a Costa Rica y este fue inevitablemente influido por todo lo que viví en esos años de laboratorio, de yoga, de Feldenkrais, de procesos creativos y colaboraciones con otros directores, además de todo lo que había acumulado desde el inicio de mi vida. No quería que mi creación se pareciera a nada de lo ya conocido y familiar. Buscaba mi propio sello, mi manera de pensar, de sentir, de ver el mundo desde mi lente con mi propio humor y tendencia natural al melodrama; era una especie de autótesis.

Tenía una idea inicial para arrancar con su primera obra. Pero Carlos lo resume en una frase que lo dice todo: “tener ideas para una obra y una fecha límite de entrega es como pretender tener un hijo por inseminación artificial y programar la cesárea para conveniencia del doctor”.

Tampoco quería basarse en temas políticos, sociales o de protesta. Parecía ese el único camino posible y obligado por sus antecedentes en Colombia. ¿Cuál era entonces su característica particular como creador? Sentía que al ahondar en la psique no había cómo determinar estilos, ese intersticio que hay entre un lenguaje y el otro, entre la danza y el teatro.

Llevaba ya varios años al servicio de creaciones melódramáticas, con tonos frenéticos y tensiones exacerbadas, “casi siempre en una misma octava de registro expresivo”. Necesitaba respirar, abordar otros mundos, volver a su propia vulnerabilidad y delirio particular. “Quería volver a reírme de mí, regresar a lo que soy.”

Imaginó, por tanto, una situación que detonara ese camino expresivo. Contaría una historia desde el cuerpo sin tener que re-



currir a la palabra para narrar todo lo que al personaje le estaba sucediendo.

La “espera” como tal siempre ha sido un estado que me confronta con sensaciones internas y me genera una vulnerabilidad incrustada desde la infancia. Imaginé una situación de un hombre que espera a alguien para celebrarle su cumpleaños con una cena. Sin embargo, sabe que ese alguien nunca va a llegar. Cuento todo esto para explicar cómo esta idea inicial se fue disolviendo. Al principio me parecía genial porque no reconocía que otras cosas estaban sucediendo en mí simultáneamente.

No estoy diciendo que las ideas son caminos errados para iniciar un proceso de creación, sino que se requiere de un estado de escucha muy afinado para reconocer lo que realmente está emergiendo. Al final todo cae por su propio peso.

Dicho de otra manera, tener “ideas” previas al montaje escénico sin antes haberlas vivido en carne propia no favorece el acto creativo. En el caso de Carlos, su personaje era él mismo y sus ganas desesperadas por “mostrar” que podía crear algo. “Tuve que darme cuenta, como un acto esquizofrénico, metafóricamente hablando, de que en todo lo que me estaba sucediendo había infinidad de material con qué trabajar.”

Surgieron simultáneamente el *personaje* —inmerso en sus confusiones por causa del proceso creativo— y el bailarín/actor que necesitaba darse cuenta de todo lo que le estaba sucediendo a ese otro que era él mismo. El *personaje* experimentaba muchas cosas y el bailarín/actor iba recolectando información, como un espía de su propio proceso.

Dejó de interesarme mostrar mis habilidades, las que había cultivado durante años. Tuve que reconocer que no podía esconder mi vulnerabilidad y hablar con mi ser como si le hablara a mi mejor amigo. Estaba solo en un espacio íntimo donde me disponía a crear. Y cuando uno está solo no esconde nada. Percibí que me podía permitir sentir



todo eso y tomarlo como semilla para la creación. Aparecieron la duda, la frustración, los intentos fallidos, las pruebas, el ridículo, el procrastinar. Todo eso se transformó en mi material y no podía “pretender sentir”, sino sentirlo realmente y observarlo para identificar la sustancia, el elemento químico de cada uno de esos estados. Dejé que me guiaran hacia la construcción de su propia dramaturgia.

Así nació *Él solo*, un acto de rebeldía sobre la creación para mostrar lo que nuestra vanidad no nos da licencia de mostrar. De esa manera la intención de mostrar mis habilidades se disolvió en el aire y curiosamente al final nada más tuve que ser Yo. Descubrí en estos 17 años que el concepto de dramaturgia, como lo expone la academia es bastante limitado, ya que a nadie le suceden internamente las cosas de la misma manera.

Estaba acercándose inevitablemente el cierre de un ciclo al lado de Humberto Canessa. Era un sentir, una intuición de su condición de nómada que le indujo a buscar pretextos, “incomodidades” para enfocarse en algo que “no me ofrece el contexto”. Lo cierto es que su propia naturaleza exigía un cambio.

Si bien *Políptico sobre piel y madera* fue la primera obra en la que participó como cocreador al lado de Canessa, la última que cerró este ciclo fue *Los viejos*. Y mientras que *Políptico* fue una poderosa manifestación del Eros, *Los viejos* fue una evidente y consciente manifestación del Thanatos. Esos estados de vida y muerte eran dos polaridades de la condición humana en las posibilidades expresivas de su cuerpo. Lleno de herramientas, partió a un país lejano donde tuvo la oportunidad de conocer de cerca a muchos de los actores del extraordinario grupo teatral de Tomaz Pandur.

CROACIA: EL AUTORRECONOCIMIENTO

En 1996 el director italiano Paolo Magelli crearía una versión magistral de *Las tres hermanas* de Antón Chéjov. Esta versión se pre-



sentaría en Colombia en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Carlos aún era un joven estudiante de artes escénicas y presenciar este acontecimiento poético fue una experiencia que marcó su vida. “Los actores, repletos de Bios, tejían de manera delirante y exquisita la narrativa de una historia que parecía había sido escrita para ellos, o mejor, que parecía venir de ellos, de sus entrañas, de sus necesidades vitales y su psique más profunda.”

Comprendió por qué existe el teatro y por qué importan poco los géneros cuando lo que comunica es la Vida misma. “Para mí fue impactante reconocer que cuando las tonalidades del cuerpo y la voz son directamente proporcionales al sentir interno y al tejido dramático, todo lo que se quiere comunicar llega a tu ser sensorial sin que intervenga la razón. El sentido narrativo está vivo y toca mi vida.” Sin entender el idioma, la obra quedó en su memoria sin que importara la barrera del lenguaje.

Al presentar *Él solo* en Croacia en 2004 varios de estos actores que tuve la fortuna de conocer en Colombia vinieron a verme. Conocer sus reacciones acerca de ese lenguaje que me estaba permitiendo gestar fue un bálsamo de confianza pues estaba apostándole a una narrativa muy personal. Fue muy bien recibida y ante todo comprendida desde un nivel humano en la medida en que los conmovió en capas profundas de su ser. Se vieron reflejados como creadores en esa fragilidad oculta a la que nos enfrentamos durante los procesos creativos. Es una anagnórisis constante que nos cuesta confesar abiertamente, incluso entre colegas, en un oficio tan lleno de apariencias y vanidades.

Mi obra les causó un impacto humano y reflexivo acerca de nuestro oficio. Eso para mí fue mil veces más significativo que haber demostrado simplemente que soy un “buen actor” que hace reír. Les estaba correspondiendo, a mi manera y en su casa, lo que ellos me habían dado seis años atrás: un sentido.

Porque seis años atrás este joven colombiano recibió una experiencia de vida al presenciar la riqueza visual y electromagnética de estos actores con una técnica depurada, siempre radiantes y



viscerales. No era para menos. En Croacia pudo evidenciar que las artes escénicas se mueven en otras dimensiones. Aprovechó para ver mucho teatro y aunque “para mí el croata era como una mezcla exótica de italiano con japonés, siempre entendía todo y sentía muchas cosas. Recordaba lo que Blas Jaramillo nos decía: *Lo que primero llega a la sensorialidad del espectador no son las palabras ni los conceptos, sino las cualidades tonales de la voz y el cuerpo*”.

En aquellas latitudes los estudiantes ingresan a la escuela de actuación con grandes referencias de lo que es el teatro, de lo que es *actuar*. No pueden menos que estar a la altura de lo que conocen. “Tampoco en los países de la antigua Yugoslavia las actrices y actores necesitan hacer televisión para ser reconocidos y respetados. El arte es tan importante como el pensamiento filosófico, la ciencia, la medicina y la tecnología.”

La oportunidad de dar clases y talleres en varias instituciones y espacios, incluso en la Escuela Nacional de Arte Dramático de Croacia se abrió para aquel joven pedagogo que paralelamente comenzaba a consolidar su lenguaje personal como maestro. Ponía sobre la mesa varias reflexiones acerca del quehacer escénico desde el cuerpo y el movimiento. La barrera del idioma fue un aliciente para comunicar principios a nivel energético. Al mismo tiempo, fue mejorando el inglés básico para hablar de conceptos sutiles que quería transmitir y estimular.

La estancia en Croacia terminó por razones burocráticas. La visa se vencía y era preciso regresar a Colombia.

COLOMBIA: CÓMO NACE *EL CUERPO QUE CREA*

Carlos se reencontró con Juliana Rodríguez, una joven que había participado en uno de los talleres impartidos por Humberto Carnessa en la ciudad de Cali muchos años atrás. Nacida para habitar la escena de una “manera única”, Juliana se convirtió en el siguiente proceso creativo. Durante dos años “pude compartir mi visión per-



sonal”, de donde nacería un dúo que se “reveló” como la segunda parte de *Él solo*.

La apuesta por una creación que parte de un camino poco habitual se hizo evidente. Libre de ideas o temas a tratar, Carlos solo tenía que preparar el terreno para la *escucha* de lo que necesitaba ser manifestado en aquel momento a través del cuerpo, del gesto, del movimiento. “Necesitábamos percibir todo lo que nos estaba sucediendo para identificarlo como posibilidades de creación.” Al mismo tiempo sucedían infinidad de cosas que nutrían el día a día. Tanto Carlos como Juliana finalmente se descubrieron siendo cocreadores de una obra cuyo tema era el proceso creativo —una vez más— y todo lo que este detona en su universo interno. “La naturaleza humana posee todos los elementos indispensables para la creación. Cuando nos entrenamos para observar, podemos identificar el arte implícito en cada momento vivido.”

El de 2007 fue un año durísimo. Falleció su *maestro/tutor/padre* Blas Jaramillo e inesperadamente sucedería otro golpe determinante: la muerte de su madre por causas que ningún médico pudo explicar. Su otra gran maestra de la vida tenía 52 años.

Me dije: “si no estoy presente en el momento de la partida definitiva de mi madre, no voy a estar presente nunca en nada”. Y en efecto, la muerte de mi madre fue un estado de absoluta epifanía. Puede sonar extraño, pero aún mis llantos infinitos fueron actos de purificación y limpieza de una emoción que obviamente debía dejar salir.

En esta sociedad hay una satanización absurda de las emociones. Desde pequeños los niños son reprimidos por sus padres y si se es varón, existen aún menos posibilidades para expresar los sentimientos. No era mi caso porque además de todo lo que ya he contado sobre mi madre, ella insistía en que nos permitiéramos expresar lo que sentíamos. En el gesto, en el movimiento, en el arte, en las conversaciones, el llanto, la risa y demás emociones no se podían quedar atascadas. Así podríamos sobrellevar la vida con menos peso.

Mi mamá fue una activista del amor y el erotismo, de la libertad y la sinceridad. Era también un ser complejo que cargaba con mucho



dolor. Tenía una joyería y los clientes la visitaban solo por el placer de escucharla, pero sobre todo porque se sentían escuchados, se sentían siendo vistos. Mis amigos y exparejas fueron sus amigos hasta el día de su muerte. Con ella podían hablar de cosas que no se permitían con sus padres. Conversaba abiertamente sobre el amor, los estados emotivos, la sexualidad, los procesos hormonales y los ciclos de las mujeres. Hablaba sobre filosofía, la vida, la educación, la psicología, el arte, la belleza y sobre lo rico que es hablar de estupideces también.

Mi mamá sabía que nuestro ser creativo, el que nos permite vivir la vida con gracia, está implícitamente ligado al Eros, esa pulsión de vida presente en todo. Decía que no podemos dejar de erotizar cada aspecto de nuestra existencia, que necesitamos reconciliarnos con ese aspecto de nuestro ser urgentemente, porque es de lo que más carece el mundo. No solo tiene que ver con expresar la sexualidad gozosamente, con conciencia y sobre todo sin culpa, sino también con lo que estimula y provoca VIDA. Es eso que nos inspira, nos anima, nos saca de la supuesta “normalidad”, nos potencia, nos invita al cambio y al movimiento, nos cuestiona y nos remueve para evolucionar.

En 2008 se estrenó *Dúo* y fue la semilla para el primer experimento de una compañía. La obra fue invitada a participar en un Festival de Cali, ciudad natal de Carlos. Ahí impartió un taller de larga duración que nombró “Dramaturgia del movimiento escénico” para bailarines, actores, músicos, docentes de artes escénicas y personas de otros oficios interesadas en el movimiento. Exploró experimentos y dinámicas para “la activación de los principios básicos señalados en *La percepción del espectador* que permiten la eficacia de la comunicación escénica desde el cuerpo”.

Carlos aprovechó esta oportunidad para nutrir a los profesionales de la danza con las técnicas de conciencia emocional que ofrece la actuación, así como también nutrir el universo de la actuación con la conciencia del cuerpo, el espacio y la biomecánica del movimiento. Ambos territorios podían aprovecharse mutuamente al integrarse e iluminarse. “Invitaba a los participantes a visualizarse como seres que habitan el escenario desde una conciencia más am-



plia y una perspectiva integral.” Una mayor versatilidad les permitiría sumergirse con libertad ante cualquier desafío de la creación escénica y de la vida.

La tesis medular que Carlos promovía, sentía, vivía y generaba entonces —y que hoy sostiene aún— puede resumirse así: “El cuerpo es el lugar donde se registra toda la información, toda la evidencia de lo que somos. No podemos pretender adquirir más información sobre nosotros mismos que no sea primeramente la que nos compone como cuerpo y psique”. El cuerpo vivencia los procesos internos, proporciona revelaciones y envía información valiosísima a la conciencia y de vuelta a toda la conformación celular. Es un diálogo constante y permanente de ida y vuelta. La condición humana solo puede experimentarse a través de un cuerpo. “Lo mejor que podemos hacer por la humanidad es habitar la humanidad en nosotros mismos.” No hay nada más concreto que esto. Es celular.

En Croacia y otros lugares donde estuve pude haber dado clase de secuencias de movimiento creadas por mí. Tenía esa habilidad, pero no me interesaba. Nunca me interesó. Cuando lo hacía por las demandas de los participantes, sentía que traicionaba mi investigación. Quería generar otro tipo de atmósfera exploratoria consciente. Siempre he sentido, porque así lo viví en mi formación, que lo que me mueve son los espacios de investigación, los laboratorios permanentes que considero fundamentales para que emerja la creación.

No me interesa ser un referente de movimiento. No quiero que los participantes aprendan a moverse como yo o como alguien más según los dictados de la moda. Quiero que sean su propio referente y reconozcan cómo se mueve la vida en y a través de ellos.

Había sido testigo de muchos procesos traumáticos en amigos y colegas. Durante su formación e incluso como profesionales sufrían muchas lesiones físicas y emocionales. No lograba entender por qué lo permitían. Muchos de ellos, excelentes y potentes creadores, actores y actrices fenomenales iban abandonando el quehacer escénico para entregarse a las filas de los cultos religiosos o a la espiritualidad de la



nueva era, al chamanismo o cualquier otro refugio que proporcionara alivio al abuso que habían sufrido en medio del gremio escénico, desbordado de egos destructivos y autodestructivos.

En 2009 Carlos renombró a su grupo La Compañía Teatro-Danza. Paralelamente abrió un espacio de investigación permanente que bautizó “Laboratorio de experimentación corporal”, su nicho personal para la exploración. Aunque estaba abierto al público tres veces por semana, “parecía que cada día los procesos de investigación en Colombia estaban en vías de extinción por las demandas inflexibles de producción de obras creadas en periodos cada vez más cortos”.

Carlos constató que era importante abrir otras rutas de acceso al estado creativo y a la creación desde un espectro donde la forma es solo una consecuencia, y no un fin. También ofrecía caminos que se salieran del viejo cliché de que solo se aprende con fuerza, dolor y exigencia militar. Proponía un espacio donde “sudar es un experimento más” y no la evidencia del esfuerzo excesivo; un espacio donde se pueden alcanzar estados sin forzarse para sentir emociones extremas. Quería sobre todo mostrar que “la vida es poesía cuando la exploras con conciencia, con gozo y suavidad, y que eso no le roba potencia a tu expresión”. Por el contrario, le da su lugar.

Curiosamente percibía que cuando participaban eventualmente actores o bailarines en formación o profesionales las formas aprendidas se imponían imperiosamente. Era todo un desafío traerlos a su origen y a su naturaleza. Pero quienes no pertenecían al universo de las artes escénicas relacionaban cada micromovimiento con todos los aspectos de su vida y eso hacía de su presencia una potente manifestación poética de lo humano. Estados sublimes surgían naturalmente sin pretensiones de nada. Solo tenían la necesidad de redescubrirse en cada experimento. Esto era bastante paradójico. Me preguntaba dónde habita la poesía si la hipertecnificación del arte parecía robarle vida al movimiento.

Yo insistía en hacer del arte una vía de acceso más natural a la conciencia. Todos los maestros que elegí para mi formación humana



y artística fueron también generadores de mi campo espiritual, empezando por mi madre. Sentía, y aún lo sigo sintiendo, que necesitaba desmontar todos los mitos que rodean al arte escénico que se concibe aún como algo muy alejado de lo humano y exclusivo de seres con características muy especiales y condiciones motoras e intelectuales muy privilegiadas.

BRASIL: LA INVOCACIÓN

La necesidad de dejar Colombia empezó a manifestarse en su cuerpo nómada. Brasil “se sentía” como la mejor opción para emigrar. Carlos ya había conocido a la madre de sus hijos, Julia Serrano, y juntos decidieron vender y regalar todas sus pertenencias. A los casi siete meses del embarazo de su primer hijo, viajaron a la selva, a la playa, a la mayor biodiversidad del planeta “sin saber nada, a ojo cerrado, y sin hablar una pizca de portugués”.

La región donde llegamos tiene todas las características de un lugar de ensueño: rodeada de vegetación exuberante, kilómetros y kilómetros de arena cristalina y plana donde se puede correr gritando con los ojos cerrados, sin miedo a tropezarse. Eso sí, mosquitos a raudales. Félix nació en una ciudad llamada Itacaré, una pequeña villa repleta de surfistas bronceados y tatuados que venían de todos los rincones del planeta para disfrutar de las olas más apetecidas.

Val, nuestra partera, que en ese momento tendría unos 65 años, había ayudado a traer al mundo, hasta ese momento, alrededor de dos mil quinientos bebés, principalmente en las zonas rurales de esa región del sur de Bahía. La mujer emanaba sabiduría ancestral y un conocimiento divino de las plantas sagradas medicinales. Plena de dulzura y amor por la vida, ayudó a traer a Félix al mundo.

Acompañar a Julia en el trabajo de parto sin ningún tipo de ayuda epidural fue —después de la muerte de mi madre— otro acontecimiento revelador. Verla gateando por la sala gritando sus entrañas



de dolor, hacía estremecer los cimientos del universo y los espacios vacíos entre mis células. Como consecuencia, ella estaba muriendo para traer Vida. Yo me sentía frente a uno de los actos poéticos más sublimes. Después de esto, es difícil creerle a cualquier bailarina o actriz en un escenario.

Los mosquitos fueron solo un detalle de entre tantas cosas que hacen de la vida en la selva algo intenso y transformador. Carlos acababa de abandonar un ritmo frenético y estresante en Bogotá, a pesar de que practicaba y daba clases de yoga todos los días. De pronto se encontró en un ambiente, una dinámica, diametralmente opuestos. Pasó de una ciudad fría, caótica, contaminada y superpoblada, con nueve millones de personas estresadas, a un medio selvático en un pueblito con una calle principal, un mercado, una panadería, dos pizzerías y varios rincones para tomar cerveza con alguno de sus “enigmáticos pobladores”. Y en el horizonte... la selva atlántica, un mar imponente. Y más allá, África.

Ese lugar exótico, en medio de la nada, estaba habitado por una diversidad de personajes de otras ciudades de Brasil y del mundo. Eran artistas, ambientalistas, biólogos, inventores, músicos, arquitectos, permacultores, guías espirituales, empresarios humanistas, tarotistas, alquimistas, terapeutas corporales, médicos, viajeros, sociólogos, antropólogos, psicólogos y “tal vez el porcentaje de parteras más grande de Brasil, personas brillantes que también estaban viviendo procesos intensos de transformación como consecuencia de haber tomado la decisión de vivir un cambio radical”. Sin embargo, los habitantes nativos de Serra Grande conformaban otro mundo. “Es una raza hermosa, sabia, poderosa, afrodescendientes que habían experimentado en carne propia y hasta hacía pocos años los vergonzosos estragos de la esclavitud. Sus ojos aún cargaban mucha rabia hacia los foráneos.”

Todo esto impactaba la investigación personal de Carlos. Vivir sumergido en la selva “no me dio opción de distraerme”. *O muero y renazco*, se dijo a sí mismo. La selva no admite mentiras. “Vivir en la naturaleza me llevó a un estado permanente de desintoxicación de



hábitos estúpidos adquiridos en las dinámicas de la ciudad.” Vicios sociales, personales, mentales y de juicio estaban ahí para ser vistos con toda claridad. “Yo estaba tan acostumbrado a hablar de lo que hago, de lo que sé, de lo que he estudiado. Eso, en medio de esta inmensidad y majestuosidad, en medio de ese estado agreste y al mismo tiempo delicado, seductor, temible y generoso, importan un reverendo pepinillo.”

No había escapatoria. Estaba frente a sus fantasmas más ocultos y su potencia más abrumadora. Se había negado a verlos por andar buscando *el cómo, el cuándo y el qué*. “La selva es y parecía preguntarme todos los días: *¿teatro?, ¿teatro qué?, ¿cuál arte? ¿qué y quién eres?, ¿de qué me estás hablando? Lo único que yo veo es eso que te está pasando ahora. Eso eres tú.*”

Ahí aprendió la primera y más importante lección de la naturaleza: vivir en *presente puro de percepción*, como los animales; sin expectativas de nada, experimentando el instante en el aquí y ahora. Y llegó a la conclusión de que “uno se lesiona en la vida y en el escenario porque está demasiado distraído de sí mismo”. Era tiempo de volver a su verdadero territorio: el cuerpo.

Vivir la selva durante meses y años en su cambios bruscos de clima, temporadas largas de resguardo por tempestades infinitas que te mantienen en confinamiento sin pandemias que culpar; sol implacable que derretía tus teorías y una humedad que deshace cualquier cosa, incluyendo las máscaras que se van adhiriendo a tu personalidad. En la selva las cosas mueren, todos los días algo muere y cuando ves caer una palmera vieja en cámara lenta con un sonido trepidante, también algo en ti está muriendo para que con el tiempo brote algo nuevo de esa materia en descomposición que nutre la tierra y tu conciencia.

La selva se transformó en el desafío que le hacía falta para afinar aún más su percepción y soltar “todo eso que se queda impregnado en la piel cuando vives en una ciudad con el deseo desesperado de ser aprobado y reconocido”. Aquí podía dedicarle todo el tiempo a la ESCUCHA, NO al HACER.



Cuando comencé a ofrecer de manera espontánea mis talleres para aquella comunidad multicultural, mis herramientas pedagógicas habituales parecían obsoletas. Solté todo y sucedió que nuevos experimentos comenzaron a surgir desde un lugar muy nuevo para mí. Quien más aparecía era la esencia de mi madre o la naturaleza humana pidiendo abrirse camino para manifestarse con poesía a través de los cuerpos. No podía acudir a la forma sino permitir que emergieran otras. Nunca tuve que recurrir en mi vida como docente a una planeación para generar una atmósfera exploratoria. En aquel ambiente menos aún... porque todo llegaba. Se evidenció el canal que somos de nuestra voz interna. Y gracias a la fusión que tiene Brasil con África, la invocación se reveló y se mostró como un camino para la creación. No me refero a evocar desde la imaginación un cierto estado. Es más bien convertirte en el canal de una energía que necesita ser manifestada a través de ti.

Dos años más tarde Carlos recibió una invitación para viajar a París y luego a Colombia, donde participaría en la investigación y montaje de la obra *La sombra del Amazonas*, de Mónica Mojica. Ese momento coincidió con dos gestaciones que cambiarían su vida: la llegada de su segundo hijo y “que yo estaba preñado de *EL CUERPO QUE CREA*”. La estadía en Bogotá sirvió para reencontrarse con amigos y colegas. Uno de ellos le invitó a colaborar como coreógrafo.

Era lo que menos quería hacer en la vida porque yo no coreografio pasos. Yo imagino, busco, visualizo vías para generar, provocar, invocar caminos a través de los cuales los sentimientos, los estados, las emociones, las epifanías y revelaciones, los conflictos y pasiones adquieren cuerpo en el individuo y en el colectivo. Y con esto movilizo sensaciones en los espectadores que les permiten conectar con su ser desde un lugar más humano, más incluyente, directo, organizado, pero evitando anquilosamientos, fijaciones, formas aprendidas. Recorro al cuerpo, donde todos comprendemos la sensación que necesitamos transmitir para moldearla hasta encontrar un código común en el



gesto, en el biodetonador, en la imagen, en la necesidad vital, en la pulsión, en el sentir común.

Las demandas diarias a las que se enfrentan actores y bailarines en Bogotá para ensayar una hora y media y montar una obra que habla sobre “lo que se siente vivir en esa ciudad”, era un desafío no solo de concentración sino de traducción. ¿Cómo llevar el acontecimiento somático real para hacerlo consciente y ponerlo al servicio de la creación? ¿Cómo hacer para que los intérpretes se transformaran en observadores de su proceso creativo dentro y fuera del escenario y no en ratones de laboratorio al servicio de una idea? Eso pensaba Carlos mientras le planteaba al grupo la necesidad de un proceso arduo de investigación, de juego exploratorio. “Pero ni siquiera tenían tiempo para vivir en el aquí y ahora, en estado de presencia/presente para sentirse sin asustarse de *sentirse y verse*.”

No era mi responsabilidad resolver en tan corto tiempo ese tipo de cosas, como lo hace un ingeniero cambiando un cable. Si los artistas escénicos pretenden hablar sobre la condición humana, se requiere de tiempo para que lo humano se perciba y se conecte con el acto creativo.

Si para los actores en ese contexto ciudadano estar vivo en el escenario es un nuevo producto adquirido en el mercado de talleres, para mí estar vivo es nuestro deber fundamental en todo momento. Porque eso que llamamos público forma parte de una sociedad adormecida, anestesiada, con un dolor y una desidia que ya se volvió normal. De ahí que sus células necesiten ser removidas, recordadas, activadas, movilizadas desde la vida. La vida llama a la vida, conecta con la vida, coquetea con ella, la seduce para generar más vida. Incluso la vida que parece estar estancada en las emociones negativas puede recobrar presencia a través de las energías y la poesía narrativa del cuerpo.

A los tres meses de nacido Benjamín, su segundo hijo, regresaron a Brasil, pero esta vez para instalarse en un pueblito turístico



llamado São Francisco Xavier, en medio de las montañas, inmerso en el bosque con otro tipo de verde, diferente al de la selva. “Cuando hacía frío, era muy frío, y cuando era caliente, muy caliente.” Carlos empezó a dar sus cursos en la Casa de la Cultura, donde “reconocieron inmediatamente el valor de mi trabajo, algo que no me había sucedido en mi país en 15 años de insistencia”.

El “Laboratorio de experimentación corporal” mantenía su esencia, pero había evolucionado hacia otra cosa. Los experimentos eran más esenciales y primordiales. “La vida en el campo te recuerda que eres un ser vivo y no solo un sobreviviente.” Esa disposición de los participantes, en su gran mayoría mujeres, favorecía un espacio de investigación en *presente puro de percepción*. “Algo estaba por brotar en mí. Me sentía *embarazado* de impulsos que pedían ser transformados en experimentos menos dispersos, mejor acompañados.”

En ese pequeño pueblo se dio también el encuentro de dos almas gemelas. Camino a casa, a pie y cargando a sus pequeños hijos se encontró frente a un desconocido llamado Daniel Manzini. “De manera natural encontré al ser que hasta hoy ha sido mi alianza creativa y humana más profunda.” Con Daniel se dio una hermandad desde la intuición creadora. Se reunirían a partir de entonces para conspirar poéticamente. Tan es así que han lanzado al mundo su primer largometraje —*Iván* (2021)—, creado desde la autonomía del juego colaborativo de sus propios recursos.

Ese mismo año Carlos creó su metodología. Hoy la define como un acto de rebeldía frente a “la carencia de lo humano” en los procesos creativos y de formación. Sentía la necesidad de reunir, en un compilado de reflexiones dinámicas, principios esenciales que se daban por hecho en los procesos de enseñanza-aprendizaje. Partió de la definición básica de que lo escénico deriva de la autopoiesis de la Vida misma: actuar o bailar significa establecer relaciones.

Me basé en *La dramaturgia del bailarín. Cazador de Mariposas*, donde estableces que la primera relación se da entre lo visible y lo invisible, es decir, cuerpo y mente. La segunda es la relación entre el bailarín/actor



y los compañeros de escena, el espacio, el tiempo, los objetos, la música, el texto, los silencios, las luces, los trajes, los hechos particulares del personaje y la historia en su totalidad. La tercera es la relación entre el bailarín/actor y el espectador para transformar esa relación en un hecho artístico/cultural que se llama “teatro” o “danza”.

La pregunta inicial que le da cuerpo a toda la metodología es ¿cómo pretendemos establecer contacto real con lo que nos rodea y crear poesía en movimiento si no hemos establecido una relación clara con nuestro propio ser? ¿Si no reconocemos la materia poética que surge de nuestro estar en la vida? ¿Cómo establecer un proceso de inmersión profundo ofreciendo, más que ejercicios o cátedras, provocaciones y experimentos desde un estado de sinceridad indispensable? ¿Cómo permitirme ser, más que un maestro, un facilitador de atmósferas de autoexploración consciente de la poética sin generar dependencia en los participantes hacia mi persona y ni siquiera a la metodología? ¿Cómo desprenderse de ese vicio tan patético —y común en los espacios formativos— de generar discípulos y no seres autónomos con su propio proceso? ¿Cómo estimular seres que se responsabilicen de su propia humanidad para desde allí identificar la poética contenida en su esencia?

Descubrí que no hay nada que genere mas tensión en la vida que querer hacer algo “bien” o querer desesperadamente estar bien o ser “bueno” en algo, propio de una sociedad competitiva. Lo viví en carne propia en medio de la selva y me dejó muy mal sabor. Fue una revelación para disparar mi acto creativo desde la sinceridad y el acogimiento.

Una conferencia impartida en Colombia por el músico y economista Manfred Max Neef, titulada *El acto creativo*, le inspiró a Carlos el tono de su propuesta. “El acto creativo comienza cuando yo me integro, cuando soy parte de, cuando penetro profundamente algo —un problema, una pregunta—, y sobre todo cuando lo penetro con amor, es decir, con el deseo de poderme potenciar sinérgicamente con él.”



Y más adelante agrega: “Hay gente que sabe hacer poesía, hay otros que son poetas. Hay gente que sabe hacer música, hay otros que son músicos. Hay gente que hace ciencia y hay otros que son científicos. Hay quienes hacen el amor y hay otros que aman. Esa es, en el fondo, la profunda diferencia”.

El punto de partida y como premisa es que “no hay lugares ideales desde los cuales empezar a crear”. Cualquier instancia en la que se encuentra una persona es ideal para ser creativo porque el único estado ideal es la conciencia. “Si buscas y te esfuerzas para que algo te suceda, seguramente no te estás dando cuenta de que lo que comunicas es en realidad el esfuerzo por sentir, y no el sentimiento que pretendes transmitir.”

Siempre hay algo que está sucediendo en nuestro cuerpo. Pero solo percibimos explosiones y fuegos artificiales emocionales, histerias y demás porque eso es lo único que conocemos y buscamos al expresarnos. Nos perdemos de la infinidad de sensaciones sutiles y poderosas que habitan en los espacios entre un estado y otro, por ínfimo que este parezca. En esa capacidad de percibir las sutilezas, en lo que hay antes y lo que queda después, en todos esos detalles, es ahí donde se teje la dramaturgia de la vida.

A partir de ese momento Carlos se enfoca en generar experiencias que permitan afinar la percepción para atender la potencia expresiva de lo sutil. Nuestro paladar perceptivo, dice, está anestesiado y solo reconoce los sabores primarios: la sal y el azúcar y lo demás se percibe como extraño y es rechazado. “Por eso nos conformamos tan fácilmente con una barra de chocolate Nestlé.” Se trata, por tanto, de que todos los sabores sean disfrutados para ampliar el espectro sensorial. Igual con las emociones y los sentimientos.

Marilda Campolina fue una de las primeras personas que comprendió el potencial implícito en esta metodología cuando apenas germinaba. Recibió sesiones personalizadas pues “intuía que me recía ser apoyado”.



Marilda trabajó más de 30 años como fotógrafa, gestora y productora en las áreas humanas de la cámara de diputados en Brasilia. Cuando se pensionó, “necesitaba recuperar el contacto con su campo emocional, sus sentimientos y fue a través de los trabajos corporales que accedió a acontecimientos muy profundos y violentos que marcaron su infancia”.

Los experimentos le permitieron reconocer la posibilidad de transmutar el dolor de una manera bastante “palpable y poética”. De ahí que Marilda haya impulsado la difusión de la metodología para que se expandiera por el mundo sin formalismos innecesarios. Además, introdujo a Carlos en el mundo de la bailarina Jussara Miller, autora del libro *Qual é o corpo que dança?*, una técnica desarrollada por Klauss y Angel Vianna.

Este libro plantó en mí varias preguntas. Una de ellas, que trascendía la danza y la escena, era ¿cuál es el cuerpo que crea? ¿Cómo es el movimiento que surge del cuerpo que no identificamos desde la razón? ¿Cómo es el movimiento que surge de un cuerpo que no está determinado por referencias externas? ¿Cuál es la cualidad del gesto que no surge desde las ideas? ¿El cuerpo somático? ¿El cuerpo astral? ¿El cuerpo emocional? ¿El conjunto de todo esto? ¿Cómo es que se manifiesta el alma, la esencia, el espíritu, el misterio de la vida a través del cuerpo? ¿Qué habría de ser estimulado para ello?

Sentía que debía retroceder antes de hablar de la creación en el arte y la técnica, para generar un espacio que estimulara el ACTO CREATIVO en sí mismo. Esto es de lo que más carecen, curiosamente, los espacios de formación artística. Antes de aprender una técnica o abordar el personaje de un texto, es preciso ir al encuentro de mi ser íntimo.

Una mente con poder, pero sin conciencia integral es un caos, un mar de confusión. Esa mente siempre tiene preguntas y no logra ver al cuerpo como una manifestación de la naturaleza con sus propias respuestas y señales. De nueva cuenta, Carlos se remite a



Manfred Max Neef: “no podemos seguir pensando que la naturaleza es algo que está allá afuera y yo estoy aquí...”.

Deshagamos entonces con astucia las fronteras entre la vida y el mundo del escenario para que estos dos se nutran mutuamente. Impregnemos el escenario con el maravilloso misterio de la Vida. Reconozcamos la metáfora de los elementos poéticos del escenario en nuestra vida.

No es que los principios técnicos no me interesen o hayan dejado de interesarme. Soy un obsesivo de la técnica, pero también amo la pedagogía. Solo considero que mi labor, por no decir mi deber, por no decir mi misión, por no decir mi responsabilidad es la de generar un ambiente de confianza que prepare el terreno sobre el cual se va a sembrar la semilla de la conciencia y la disposición para el acto creativo. Para ello hay elementos esenciales que necesitan ser restaurados antes de abordar las técnicas y los personajes. Solo así, recuperando nuestro Bios, accedemos de manera más directa a nuestro Eros, y solo entonces la forma, la creación de obras, será una hermosa consecuencia de la manifestación plena de nuestro ser más auténtico y natural, desde donde estalla nuestra poética.



PARTE III

LA METODOLOGÍA DE CARLOS RAMÍREZ

EL CUERPO QUE CREA

EL CUERPO QUE CREA es una metodología integral de experimentación corporal para el acto creativo y la creación. Concebida y desarrollada por Carlos Ramírez, actor/bailarín, investigador, pedagogo y productor, este viaje formativo concibe el *acto creativo* como una forma de vida. Es lo que sucede todos los días para establecer relaciones entre mundos internos y externos en un devenir de transformación. La *creación*, por su parte, es asumir esa transformación vital del *acto creativo* para que se manifieste en una obra concreta y poética que comunica algo: un libro, un montaje escénico, pictórico, musical o simplemente un habitarse en la vida como una constante manifestación en movimiento de la esencia que somos.

Esta metodología se sustenta en la restauración de las *relaciones esenciales* para activar la comprensión profunda de la persona como canal de comunicación en la vida y el escenario:

- la relación consigo mismo,
- la relación con el espacio-tiempo,
- la relación con el otro y lo otro,
- la relación con sus herramientas de comunicación,
- la relación con el espectador.

De aquí parten los cinco módulos que son a la vez espacios exploratorios para desarrollar estas *relaciones esenciales* vinculadas a experiencias diversas que estimulan la reflexión dinámica.

La metodología confronta al participante con su fragilidad y fortaleza, así como con su potencial creativo. Trae a la superficie aquello que está en el inconsciente para identificar la cualidad gestual que de allí emerge y darle forma en un proceso creativo. Los tres primeros módulos se sustentan en una afirmación que activa la



presencia y la *escucha* para despertar al observador interno. Los módulos restantes son consecuencia y evolución de los tres primeros.

EL CUERPO QUE CREA es un llamado —desde ese cuerpo que casi no escuchamos— a manifestar mundos internos subjetivos o lo que llamamos poética. Es el cuerpo alma, el cuerpo vida, el cuerpo ser, ese que se ha rezagado y desdibujado gracias a la obsesión de asumir tantas formas que no somos. De ahí la pregunta que detonó esta metodología: ¿cómo es el movimiento que surge del cuerpo que no identificamos desde la razón? ¿Cuál es (qué es, cómo es) el gesto, cualidad, trascendencia del cuerpo que surge al liberarse de ataduras, razones e ideas preconcebidas? ¿Cuál es el cuerpo que crea?

Es mi necesidad como investigador de la pedagogía del cuerpo escénico ofrecer una traducción concreta de lo somático hacia la creación escénica o de la vida. Debemos no dar por hecho lo somático como un simple bienestar físico ofrecido en las escuelas de formación. Se trata más bien de un detonador de conciencia de lo humano como aspecto fundamental para el proceso creativo en la vida y en la escena.

A continuación se exponen los elementos que dan perspectiva y estructura (psíquica o mental) al individuo en los procesos creativos poéticos. Estos se verán desarrollados en cada uno de los cinco módulos donde se conjugan los referentes metodológicos de la poética en sí (*desaprendizaje, redescubrimiento, transformación y autoeducación*) junto con las *relaciones esenciales* referidas arriba. La *dimensión técnico-corporal* y la *dimensión creativa*, que en los cuadros siguientes se desglosan con mayor detalle, dan cuenta de los contenidos y principios que registran fielmente la trayectoria que va del *Bios escénico* a la *poética del bailarín/actor*, pasando por la dramaturgia:



Dimensión técnico-corporal

1. Conciencia corporal somática.
2. Fortalecer los principios técnicos esenciales para el desarrollo expresivo corporal:
 - Propiocepción (conciencia del espacio interior con el espacio exterior)
 - Respiración (activador de la vida)
 - Presencia (ser en plenitud)
 - Foco (objetivo)
 - Ritmo (pulsión)
 - Tono (dinámicas)
 - Contraste (manejo de energías contrarias)
 - Sorpresa (movimientos imprevisibles)
 - Suspensión (equilibrio precario)
 - Economía (movimientos indispensables)
 - Conciencia del espacio (dimensión de la presencia)
 - Conciencia *del otro y lo otro* (contacto)

Dimensión creativa

1. Dramaturgia del movimiento.
2. Construcción de lenguaje personal que va de lo probable a lo factible, al hecho.
3. Integración de los elementos técnicos arriba mencionados, como los de:
 - Disposición escénica-*agresión ritualizada* (acercamiento organizado)
 - Visualización (proyección energética)
 - A-tensión/In-tensión/tensión (administración de la energía)
 - Tensión dramática (conflicto)
 - Activación de la imaginación (creación de estímulos)
 - Relación emoción-sensación-movimiento/gesto (creación de lenguaje)



Módulos

- El cuerpo que soy
- El cuerpo en el espacio
- El otro
- Dramaturgia del movimiento
- Creación

INTRODUCCIÓN

El participante puede pertenecer a las corrientes del *hip hop*, tango, ballet, danza contemporánea, teatro dramático, teatro físico, expresionismo, Bauhaus y demás, o no pertenecer a ninguna y simplemente sentir la necesidad legítima de expresarse a través del movimiento. En el bailarín/actor, sin duda, cada una de estas escuelas o estilos será el instrumento para comunicar su autenticidad con naturalidad, claridad y un léxico amplio.

El proceso se inicia poniendo en contexto al participante en relación con esta metodología. Como fondo se escucha una música suave que invita a la mirada interior. La pregunta introductoria y esencial es la siguiente: “¿Estás dispuesto a verte más allá de lo que crees que sabes de ti? ¿Estás dispuesto a ser plenamente sincero contigo mismo? Empecemos entonces por preguntarnos cómo se siente en el cuerpo esto que sientes ahora, en este instante”.

No es necesario nombrarlo ni saber qué es. Simplemente está ahí. ¿Qué cualidad de movimiento se manifiesta en eso que se siente? ¿Cuál es el “sabor” de eso que se siente? ¿Cuál es la cualidad de la respiración? ¿Hasta dónde llega el aire? “Penetren y sonríanle a eso... sea lo que sea.”

En esta primera etapa de afinamiento de la percepción se invita al participante a “no pretender cambiar nada. Observamos ese estado en su manifestación más legítima y la habitamos tal cual”. No hay nada que resolver.



Con los ojos cerrados, si esto favorece la percepción, los participantes le dan lugar a la potencia expresiva de lo sutil. Ese estado también puede llevar a otro de manera natural. Todo el tiempo va cambiando. Nada vivo permanece estático. Internamente está sucediendo una dramaturgia, un enlace de microimpulsos. La mirada cambia. El sabor cambia. Las sensaciones cambian. El verbo que aplica aquí es *escuchar, percibir*, no *hacer*. “Evita bombear emociones para que parezca que algo te está sucediendo. Reconoce que algo, por sutil que parezca, sucede, incluso la sensación de que no está pasando nada. Eso ya es un estado de por sí y si la mente hace preguntas de ¿hacia dónde me lleva esto? Dile amorosamente que ahorita estamos solo en esto: percibiendo. Nos estamos entrenando para ser degustadores de todos nuestros estados internos.” Así, Carlos invita a los participantes a observar incluso aquellos gestos que les invaden por la ansiedad de *hacer algo, estar bien o hacerlo bien*. Estos tienen una cualidad muy diferente de aquellos que emergen naturalmente.

Las manos son una herramienta fundamental en todo el proceso. Son el lugar de registro y detonador de conciencia de la experiencia interna. Las manos son una “extensión del corazón” hacia el espacio y hacia el otro. Son la brújula. En las manos se evidencia la pulsión, que no es lo mismo que el impulso. “La pulsión es la sustancia primaria del gesto que viene de lo profundo del inconsciente. Es una sensación sutil que nos habla de nuestro ser esencial.” Pasar la yema de los dedos pulgares por las yemas de los otros dedos casi sin tocarse permite sentir una gran potencia energética en esa sutileza.

Cuando hablamos con alguien de algo muy íntimo, sin darnos cuenta, las manos van creando códigos expresivos que no necesariamente son ilustraciones literales de lo que estamos diciendo. Expresan el sentir oculto de lo que necesitamos comunicar. Sustentan, apoyan, crean símbolos que no vienen del lóbulo del cerebro lógico/racional, sino del lóbulo del cerebro intuitivo/expresivo/creativo. Es en nuestras manos donde reside nuestra primera manifestación gestual poética.



EL CUERPO QUE CREA, como campo exploratorio vivo, busca que todos los seres de cualquier condición, profesión, oficio, creencia e inclinación reconozcan que aquello que favorece la ampliación de la percepción y la activación de la potencia creadora está en su horizonte, empezando por sus manos para acogerte, darte presencia y acompañarte. Así te permites reconocer que tú eres tu mejor compañía y que la compañía va por dentro. Las manos son una maravillosa y dulce compañía.

Una manera simple y a la vez concreta de acceder a esto es poniendo las manos a la altura del plexo, suspendidas en el espacio, sin tono ni intención, como si estuvieran sumergidas en el agua flotando. En principio se invita a palpar con las manos y las yemas de los dedos el estado de cada quien. Cuando se establece un primer contacto, traducido en una sensación concreta, ya sea que estén sentados o de pie, Carlos suelta la pregunta: “¿Cómo estás? (esta puede ser también una pregunta interna) ¿Qué sientes en este instante?”. El participante responde con lo que realmente le sucede, no con lo que quisiera que le sucediera. Partiendo de lo que cada uno es y siente se le invita a expresar la sensación usando una frase detonadora casi susurrada: “es algo como...” Esta frase cumple una función vital de estímulo que llama a la expresión esencial, como cuando no tenemos palabras para expresar lo que sentimos. Es el cuerpo, entonces, el que expresa con el gesto ese sentir. En este caso, todo ese sentir celular se condensa en las manos. Es como si fueran un paladar, una papila gustativa de lo que se siente. Es una manera de acceder al campo onírico del sentir interno.

La persona traduce el gesto casi sin darse cuenta. Pronunciar la frase atrae la gestualidad sutil. Si la persona viene de un día muy agitado, expresa un gesto constreñido o frenético. Lleva la mano a donde le sucede la sensación. Puede ser el pecho, la cabeza o el cuello.

El tiempo es un elemento fundamental en estos experimentos. Transcurre y algo sucede, siempre. Pero nada es permanente. Todo fluye con la pulsión que es esencia del sentir. “No es la razón, sino



el alma sintiendo como humano en el devenir de la vida.” La cabeza-cráneo acompaña naturalmente a las manos y así se va creando una composición gestual orgánica entre esos dos campos expresivos: cabeza-manos. El ritmo aparece como la pulsión interna del gesto. Hay vida ahí.

“Las manos son como el dramaturgo de la conciencia.” Carlos interviene y pide a algunos participantes contener el gesto y su movimiento para preparar el terreno hacia el dominio expresivo. “Si soltamos demasiado, perdemos la claridad de cómo se siente.” Pide dosificar la energía para moldearla. Más adelante se podrá soltar el movimiento para hacerlo más complejo y dilatado. Ahora “solo estamos en el campo de la sensación que es *presente puro de percepción*”.

Sin soltar o salir del estado en que se encuentran se les indica abrir los ojos para observar al compañero. Cada quien va compartiendo con el grupo su gestualidad. Se trata de empatizar con el gesto del otro reproduciéndolo en el propio cuerpo. “Más que imitarlo, es permitirnos comprender en qué estado se encuentra la persona observada habitando su gesto en nuestro ser corporal. Cuando cada quien ve su gesto de manera concreta en los demás, se vuelve consciente de su propia expresividad.” Se ve reflejada en los demás. Se da cuenta de que hay belleza en lo que sucede dentro de sí, independientemente de lo que sea. Se escucha la siguiente pregunta: “¿Y qué más?”. La persona se abre y compone a partir de diferentes sensaciones. Se hace visible una dramaturgia, ese hilo finísimo de micromovimientos que cuentan una historia invisible, íntima. Y así el proceso se repite con cada uno de los participantes.

Al finalizar el experimento grupal todos regresan paulatinamente a la posición de las manos suspendidas. Se dan tiempo para percibir el eco de las sensaciones vividas en su cuerpo. Ese registro sensorial del *después* es tan importante como el registro del *durante*. Posteriormente sacuden el cuerpo. Sacuden sus células para permitirse compartir, a través de la palabra, los sentires que dejó el experimento. Esto ayuda a asentar en la conciencia cada experiencia y afinar el campo cognitivo e investigativo.



Se escuchan comentarios como: “me apetecía llorar”, o “he conectado mucho con las manos”... o “me siento relajada, sin ganas de hablar, sensitiva”.

En esta introducción se le da mucha importancia a la respiración a través del sonido, relajando la mandíbula, liberando tensión a través de la voz. “Dejar salir la voz junto con la respiración es un proceso de purificación indispensable para el organismo, semejante a defecar, orinar, estornudar, sudar”. Es un catalizador. La respiración es la sustancia viva de la *presencia*.

Todos los experimentos expuestos aquí son pequeños ejemplos de la infinidad de posibilidades que existen para abordar los temas que fundamentan esta metodología. No son fórmulas o verdades absolutas, sino provocaciones a la presencia, a lo humano, a lo vivo.

Son también invitaciones a percibirnos desde otros ángulos para ampliar la noción de nosotros mismos sin un fin específico. Lo importante es estar atentos a lo que nos sucede. Es una manera de experimentar la vida liberados de la idea de “hacerlo bien” o “estarlo haciendo mal”. En el acto creativo esos valores son innecesarios.

La metodología cuenta con un repertorio amplio de experimentos que se transforman y evolucionan según las necesidades de cada grupo, ambiente y contexto. Algunos de estos provienen de experiencias vividas con mis maestros y han evolucionado como detonantes de la reflexión dinámica.

Otros han surgido de manera natural a partir de la escucha de mi proceso natural como investigador y pedagogo que hace un llamado a lo humano. En estos juegos exploratorios se evidencia que para llegar a una expresión profunda y sublime no se requiere ser especialista en danza o teatro. Es la entrega natural al proceso de desaprendizaje, redescubrimiento, transformación y autoeducación lo que nos permite rendirnos ante la belleza de los mundos internos subjetivos, eso que llamamos poética.



PRIMER MÓDULO: EL CUERPO QUE SOY

Cuando somos fetos en el vientre de la madre y aun recién nacidos, la primera relación que establecemos es desde nuestro cuerpo. Estamos estrenando un organismo cuyo destino es aprehender el mundo; qué es, qué lo rodea y qué lo hace articulado. Somos muchos sistemas: perceptivos, expresivos, sensibles y biológicos, pero también un sistema digestivo y un mismo campo energético con nuestra madre que es nuestro alimento. Es en esa relación donde se establecen infinidad de sinapsis en el cerebro.

Este campo exploratorio propone que el individuo vuelva a reconocerse desde el *sistema nervioso*, soltando toda intención en la musculatura. Los participantes inician con el *no movimiento* para que puedan volver a sentir un cuerpo en *presente puro de percepción*. Dejar libre el *hacer* los dispone a activar el principio de la *escucha*. Aquí aplica el concepto de *atención* entendido como *a-tensión*, es decir, un estado de *no tensión*. Asimismo, se aplica el verbo *atender* en tanto que dispone el espíritu hacia algo. Esta introducción al *presente puro de percepción* es un estado que invita a percibirlo todo, incluso la incomodidad que surge entre la ansiedad por *hacer* y el permitirse *estar*.

Para ello es importante que la persona se permita la calma. Puede suceder que por su tempo/ritmo habitual se imponga un “pretender que se está relajado” o que se está *escuchando*. Los patrones determinados por la ansiedad en el sistema nervioso *gritan* para hacerse notar. Se invita al participante a observar la cualidad gestual de esta ansiedad inicial.

Estamos ante una provocación donde el espacio-tiempo son los principales aliados. Cuando en la exploración se favorece la *no acción* muchas revelaciones emergen. Se percibe la necesidad de ceder, de entregarse al *estar*. De ahí curiosamente surgen movimientos sutiles y estados que se manifiestan con otra cualidad.

La necesidad de restaurar el sistema nervioso a través de periodos prolongados de reposo consciente es indispensable en un



sistema social y cultural donde el hábito por el *hacer* es imperativo. El individuo necesita volver a escucharse en la inactividad para que paulatinamente perciba su ser desde una cualidad energética menos reactiva e hiperquinética.

Una manera directa de percibir el cuerpo es invitando a los participantes a sentir su piel, la de la espalda, del cuello, de la pelvis, del dorso de la mano. El foco de atención en diferentes zonas del órgano de la piel conlleva diferentes sensaciones que traen consigo diversos estados internos, los cuales también se van transformando naturalmente. Una manera de registrar esos estados y sensaciones es percibiendo los cambios que se suceden en la respiración como respuesta orgánica. La respiración es de vital importancia, no para alcanzar un fin específico, sino para ser testigos de cómo se afecta y transforma naturalmente en cada momento. A veces la respiración se retiene, a veces pide soltar, otras se suspende o sale con sonido. Cada manifestación es una posibilidad infinita de registros, al igual que sucede con las sensaciones.

En este caso la piel invita al movimiento. Ella les habla, los induce a manifestar desde lo sutil hasta lo más expandido. Invita a que cambien de posición. “Disfrútenlo desde el gusto de percibirse ahí. Observen qué sucede a nivel interno debajo de la piel. Cuando le prestas atención, la piel se activa y te mueve.” Simplemente sucede, más allá de la intención.

Sin soltar esta sensación, llevan las yemas de los dedos al lugar que más están sintiendo, pero sin tocar. No se interpreta qué sienten, solo lo señalan con las manos. “Es como un cazador de mariposas. Un cazador de sutilezas. Y tus manos expresan cómo se siente.”

Ahora no solo se trata de sentirlo, sino de moverlo, manifestarlo con las manos. La respiración cambia. “Que la mariposa se expanda en el espacio o regrese a un núcleo más pequeño. El verbo es *escuchar* y eso que sientes permite que se manifieste naturalmente.”

A continuación reducen el campo de manifestación ubicando las manos frente al rostro. No abarca más allá de la boca y la garganta. La expresión se concentra ahí para luego expandirla. “Cuando los invito a expandir o contener el movimiento es porque eso que



sientes es maleable.” Estos micromovimientos nutren la minucia del gesto. Más adelante, quien se dedica al arte escénico puede incorporar estos detalles a su lenguaje. Por ahora solo se trata de rendirse a la sensación.

El reconocimiento de “*el cuerpo que soy*” inicia con un gesto poético por su valor humano y restaurativo, simple y poderoso. Cuando una parte del cuerpo se siente más que otra, a ese lugar va la mano y reposa con calma, no para masajear o pretender algo, sino simplemente para acompañar. “No analizo, solo percibo una sensación, lo que se siente cuando llega la mano ahí. Podría decirme a mí mismo: *Estoy aquí, estoy contigo*. A veces un gesto sutil puede ser muy potente y significativo. Puede cambiar la relación con tu propio ser para toda la vida.”

Permitir, permitirte en todo lo que eres. El universo de posibilidades es infinito para posteriormente llevarlo a la escena o para hacerlo parte de tu experiencia de vida. Y la emoción que está por debajo de todo esto es el gozo, el gozo entendido como esa sensación de expansión y libertad gracias a redescubrirte desde una visión más amplia, reconocer que eres infinitas posibilidades y que tienes todos los recursos para apropiarte de tu existencia. Permitirte sentir es uno de los privilegios más extraordinarios. Acceder con conciencia al campo energético de todos los estados que nos abordan en la vida, incluso los más dolorosos y densos para después liberarlos en un acto poético expresivo es un placer invaluable. Te permite ser consciente de algo que estaba sumergido, que puede ser vivido y por ende transformado.

El ingrediente oculto del drama es la comedia. No podemos perder la capacidad de divertirnos observando a la especie humana, incluso en los momentos más crudos y desafiantes. Nuestra ausencia de amor propio, nuestra imposibilidad de vernos y por ende de ver al otro ha degenerado en límites absurdos de proporciones bélicas. Por esto necesitamos otras alternativas menos densas para contrarrestar toda esta densidad. Cabe aclarar que no se refiere a ser indiferente o burlarse de los acontecimientos, sino a impregnar de gracia y belleza cada situación de la vida. Solo aquel que la observa así tiene un ab-



soluto conocimiento de su entorno. Finalmente, todos actuamos un drama pero no sabemos qué obra es. Solo sabemos lo que hacemos momento a momento.

Cuando conocemos la totalidad del horizonte no nos preocupamos. Solo sonreímos. Le hemos dado una connotación de extrema seriedad y solemnidad al acto de la creación y a nuestros procesos y experiencias de vida, los cuales están interrelacionados. Un campo de seriedad, donde parece que cargamos el peso de toda la humanidad encima es un espacio cerrado por donde es muy difícil que entre cualquier cosa. Cuando sonreímos y nos disfrutamos en el exquisito juego exploratorio de nuestra existencia, impregnamos de deleite y suavidad el habitar este mundo, el cual está siendo creado por nosotros mismos a cada instante.

Estamos siendo invitados a ser observadores de la dramaturgia de la Vida. Todos estamos en eso. Verlo con el sentido del humor de nuestra sabiduría primaria es fundamental para romper con el juicio. Para eso están los experimentos: ver el desafío en el instante. Observarlo. No se trata de ignorarlo, sino de hacerlo consciente para que se transforme y no se convierta en un padecimiento. El gozo viene de sentir lo que es, tal cual es. Nos deleitamos en el uso de la palabra hablando de la condición humana pero la conocemos muy poco.

Cuando el experimento implica la presencia de un observador, el que *escucha* y acompaña con la mirada neutra, este representa simbólicamente al observador interior sin juicio ni opinión. Es espectador de los cambios sutiles que se manifiestan de manera natural en aquel que confiesa sus estados internos cuando susurra *Soy*.

Soy es una confesión honesta. “Esto es lo que soy.” El acompañante observa en la piel, la mirada, el gesto de quien confiesa la transición de un estado al otro. Observa el tiempo de desarrollo entre uno y otro y las transiciones hacia nuevos estados. Asimismo, la presencia del observador externo estimula al observador interno de quien se encuentra en estado de confesión. Ayuda a que se active ese observador; lo anima y motiva a ser consciente de su dramaturgia interna.



Los participantes hablan de la fuerza que cobra la presencia del observador. “Ante la mirada del otro, todo se potencia. Su compañía hace que emerjan las emociones.” Van cambiando las atmósferas, las expresiones del rostro con cada *Soy*. “Sin vulnerabilidad no hay intimidad, sin intimidad no hay vínculo. No pelearse con eso, sino simplemente ser.” El *Soy* se acentúa de muchas maneras. “Y cada acento dice muchas cosas.” Esta es una experiencia de reconocimiento humano. Percibir la calidad de cada registro es material para la creación poética.

En este experimento las personas se vuelven conscientes de la energía y campo expresivo de la emoción. Asumirse en esa dramaturgia detona una emoción que se traduce en sensación. El *Soy* solo es emitido como palabra cuando se habita esa sensación. Es decir, cada *Soy* es primero invocado en la mente. Cuando es percibido en el cuerpo se convierte en palabra cargada de vida interior. Es una palabra/carne. Es sentimiento, sensación física y conlleva un gesto. Y ese gesto es poesía, mundo interno subjetivo. Aquí empezamos a ser testigos de la poesía de lo humano.

“Soy” es asumirnos como campo sensorial, no la personalidad “yo soy” que conlleva una identificación que enmarca y cierra. “Soy” es más abierto, es una sensación. “Soy” es el individuo con todo lo que compone su ser: su lado oscuro y luminoso, lo que le avergüenza, lo que le enorgullece. Implica acogerse desde la conciencia y desde un lugar amoroso, aceptándose totalmente porque con todo eso va a crear. Aquí, el bailarín/actor/creador se percata de que las emociones del personaje de ficción habitan dentro de sí. Tener esa claridad le permite reconocer diferentes estados internos. Y cada vez que aparece uno de esos estados susurra “Soy”, incluso cuando aparece sorpresivamente uno que no consigue nombrar. Decir “Soy” es darle lugar para registrarlo en la conciencia. Es la primera noción de anagnórisis (reconocimiento). En la antigua Grecia el héroe trágico reconoce mediante la anagnórisis su cruda realidad. Es una toma de conciencia. Y cuando aparece la sensación aparece el gesto también, además del Eros, ese impulso de vida, el goce de ser. El compañero/observador



lo va a sentir. Porque cada gesto es una confesión silenciosa de algo muy patético o muy luminoso.

Otra manera de escuchar y ser desde el *sistema nervioso* es la propuesta de descender y ascender en diferentes tiempos. Es un proceso continuo de movimiento sostenido sin intención alguna, usando lo menos posible la tensión muscular. El sistema nervioso es el que conduce, no la intención desde la mente. El sistema nervioso elige siempre el camino de menor impacto y la persona se descubre como materia orgánica. Como un árbol en descomposición lenta. La persona reconoce, sin lugar a dudas, que es naturaleza. Y que esta existe en constante movimiento.

El experimento consiste en descender o subir a lo largo de 15 o 30 minutos. Pone a la persona ante un desafío orgánico que lo obliga a administrar su energía para no tensar el cuerpo en transición hasta alcanzar la entrega total, soltar, finalmente “morir”. Como diría Carlos, “si te tensas, mueres antes de tiempo”. De regreso, se le pide al participante resurgir ascendiendo en 15 o 30 minutos. Es un renacimiento. Funciona más allá de nuestra voluntad porque no hay intención; solo hay presencia, sensación pura. “Esto es lo que soy.” Al llegar a la posición erguida tiene sentido entonces susurrar la palabra *Soy*.

Al final de la sesión algunos participantes comentan que surge la confusión entre querer “rendirse” y “controlar” la energía. Para quienes son actores, bailarines o personas que tienden a controlar, lo difícil es someterse al acontecer natural. Sin embargo, otro opina que abrazar la incertidumbre para que “entre lo que tenga que entrar” permite la expresión de muchas facetas.

SEGUNDO MÓDULO: EL CUERPO EN EL ESPACIO

La segunda relación elemental que establecemos en nuestro desarrollo humano es con el espacio. Es nuestro primer aliado para alcanzar los



objetivos determinados por nuestras necesidades. Nuestro segundo cerebro es el sistema digestivo —más concretamente el colon, que posee capacidades sensoriales y perceptivas extraordinarias gracias a más de doscientos millones de neuronas que ahí habitan— y se relaciona con el mundo exterior a través de la boca y el tronco conectado con el sistema digestivo. La búsqueda del alimento, que ahora está fuera del recién nacido necesita un aliado y este es el espacio desde la superficie del suelo, la horizontal. Nuestra estructura ósea está ligada al sistema nervioso y comienza a formarse y fortalecerse gracias a la relación con el espacio. Asimismo, cuando algo en el espacio genera interés, el recién nacido —conforme avanza la maduración de sus terminaciones nerviosas, que es relativamente rápida en el primer año de vida— utiliza el espacio para alcanzar su objetivo.

Los procesos de enseñanza-aprendizaje han prestado tanta atención a la musculatura que los huesos son considerados materia inerte movida por los músculos. “Olvidamos que tienen vida y son autónomos.” Curiosamente, el hueso se quiebra por el nivel de tensión que genera la musculatura cuando la mente, por miedo a un probable golpe, contrae el músculo. “Se dice en el *argot* popular que quien menos sufre en los accidentes son los borrachos y los niños, porque están relajados.”

Este módulo es una reconciliación con el *sistema óseo*. Los participantes visualizan el movimiento desde este sistema antes de reconocer el espacio externo. Como sucede en cada módulo que restaura las relaciones esenciales, como principio ético primero se reconoce la relación con el espacio interno. Los participantes se disponen en *presente puro de percepción* sostenido. Recurren a las manos como foco de atención.

Haciendo uso de la imaginación —para poner a la mente al servicio del juego exploratorio—, colocan una de sus manos frente a su campo de visión. La intención es visualizar cada hueso abriéndose espacio para encontrar su lugar, su soberanía por entre la piel y la musculatura que los cubre. Es una sensación, una necesidad de



generar espacio interno. Asimismo, cada articulación entre hueso y hueso se expande, se amplía y oxigena. Una mano contagia a la otra en esa necesidad exploratoria.

De pie, los participantes exploran por igual la zona pélvica contrayendo los músculos internos, los esfínteres, la musculatura genital para luego soltar y dilatarlos dándole libertad expresiva a los huesos. Luego experimentan con el fémur, la articulación de la parte inferior de las piernas y los pies, así como el tronco, las vértebras, las costillas, el esternón y todo ese universo que habita entre un hueso y el otro.

Una vez más el tiempo es el primer aliado de la experiencia exploratoria. La sensación, junto con la visualización detallada va contagiando cada uno de los huesos y espacios articulares de la estructura viva. Esto requiere de tiempo, pero sobre todo de disfrute. Mientras más clara sea la imagen de cada hueso y su autonomía, más clara es su cualidad de movimiento. En esta relación directa con los huesos es muy natural que se libere tensión acumulada. La respiración liberada con sonido es un gran catalizador.

Tras haber abordado toda la estructura ósea desde el movimiento, los participantes ahora se permiten unos minutos para percibir de nuevo cada hueso en su lugar. Reconstruyen la imagen interna, la redimensionan. Más que un estiramiento, permiten que cada hueso les hable. Más que movimiento, se percibe la sensación interna de los huesos. Es un órgano vivo. No es inerte.

Los huesos suelen ser comparados con el “Ser” que sostiene la vida, mientras que la musculatura es la “personalidad”. Esta equivalencia lo aclara todo. Movernos desde otros sistemas y más allá de la musculatura amplía nuestro registro expresivo y la percepción que tenemos de nosotros mismos.

Aún de pie, en posición de luchador de sumo, se dirige el aire a la médula de los huesos para dejarlo salir con un suspiro. Esta sensación se lleva a la rodilla, a la tibia y al peroné. Los participantes empiezan a reconocer la cualidad del movimiento que surge desde los huesos y no la musculatura. No es definido, no tiene acabado, porque lo que da acabado al movimiento es la musculatura. “Nos



estamos mirando desde otro lugar.” El participante observa cómo cada hueso se disocia de los demás en este ejercicio imaginario. Se abre un espacio entre hueso y hueso. En esa medida también las articulaciones se abren espacio entre sí.

Cuando el participante se moviliza desde el hueso, la musculatura se organiza de manera distinta. Todo sucede en la estructura integralmente. No es lo mismo tomar una taza de té usando solo la mano o el brazo, que tomarla desde el torso integrando toda la estructura, inclusive los huesos de los pies. Los animales realizan todos sus movimientos de esta manera. Esa unidad es la que nos cuesta tanto comprender porque nos concebimos de manera disociada. El movimiento integrado utiliza toda la biomecánica (es la naturaleza quien lo evidencia, no Meyerhold quien acuñó el término de *biomecánica*).

Volver a la esencia animal del individuo para que perciba su cuerpo como una sabiduría biomecánica nos acerca a una vida más saludable en la escena y en la cotidianidad. Esto sirve para preparar el territorio de la técnica que tiene que ver con la comprensión de todos los diferentes sistemas del cuerpo y su uso en la vida diaria. Los afrodescendientes se mueven desde el hueso. Tienen una fisicalidad muy sana. Moverse desde el hueso genera un movimiento más maleable, esponjoso y suave.

Por el contrario, el movimiento desde la musculatura es más rígido y seco. El hipertono de la musculatura hace que se pierda sensibilidad para poder moverse desde otros sistemas. El tono muscular yo lo uso solo para precisar un significado en los gestos y movimientos o para definir pausas o transiciones. El tono muscular es equivalente al punto, a la coma en la escritura. Pone acentos. Aprender a ser un prestidigitador de la musculatura es lo que dirige la percepción del espectador porque genera la narrativa corporal. El tono contrae, dilata, suelta. Esto comunica.

También están los tejidos que permiten una expresión más sutil aún. Funciona muy bien para un *close up* cinematográfico. Tener un registro expresivo amplio requiere conocer todos los sistemas del cuerpo. Todos tienen cualidades muy distintas. Sentir el flujo sanguí-



neo, por ejemplo, permite hacer pausas para que lo que se exprese sea la vida misma. Entrenarnos para la danza o el teatro es en realidad conocer todos los aspectos que nos componen, no solo la musculatura. La enseñanza de las técnicas se reduce a la musculatura únicamente.

Lo que sigue requiere de un nivel de *escucha* muy afinado. La indicación es que el esqueleto los lleve a dar pequeños pasos en ese espacio. “No lo decides tú, sino el esqueleto. Así sea solo la intención de caminar. Como si fuera un movimiento del espíritu.” El cuerpo es el que envía la información en vez de la mente. Es un estado de *a-tensión*, es decir, sin tensión.

Sin perder este contacto, abren los ojos para ser espectadores de la experiencia de los demás. Más tarde se escucharán comentarios como: “La maravilla que somos y no lo percibimos por estar en la mente todo el tiempo. Me hice consciente de la biomecánica de mi cuerpo...”, o “sentí compasión por el hueso que sostiene nuestro cuerpo. Todo pasa por el cuerpo y nos habilita la creatividad...”, o “sentí cómo la mano iba distensionando amorosamente esa parte que tocaba...”, o “el lenguaje poético y el goce requieren de honestidad”.

Un estado de autoobservación nos lleva a un campo poético donde surgen gestos sutiles de gran belleza. Los participantes deben reconocer eso. La poesía no se adquiere ahí afuera. Está adentro. Lo más rico de estos experimentos es percibir esa belleza. Vemos obras poéticas efímeras. Llegan y se van.

Otra manera de explorar el espacio externo es sintiendo el hueso como una esponja que se expande. Un estímulo externo puede activar la presencia desde el interior hacia el exterior. Para esto se trabaja con el compañero, el cual abraza o presiona en un nivel justo, con sus dos manos, una zona específica de los huesos del otro. Por ejemplo, tomar el cráneo del otro con las manos y dar tiempo para que este visualice y sienta el hueso craneal expandiéndose. Este experimento puede ser aplicado a cualquier hueso, lo



que activa la *in-tensión* (alerta/consciente) del participante para experimentar la presencia expandida desde el núcleo del hueso. Es una exploración concreta pero sutil que conlleva una sensación interna subjetiva. Esta se refleja en la expresión facial y se invita a los participantes a estar atentos a estos microcambios internos. Toda relación conlleva inevitablemente un estado, una activación interna.

Cuando se trabaja en parejas, cada uno experimenta el dar como el recibir. Nunca hay un ser pasivo y otro activo. Donde sea que se encuentre cada uno en el experimento, ambos están haciendo un llamado permanente a la presencia, a la escucha.

A continuación, el compañero presiona con uno de sus dedos un punto específico de los huesos del otro. La consigna es moverse en dirección de la presión ejercida: adelante, medio lado, hacia atrás o en diagonal, dependiendo de la arista específica donde se ubique la punta del dedo. Esto permite sentir la sensación de estar empujando el espacio. Al empujar, ya hay tensión. Es la misma energía de la tensión dramática porque la presión detona emociones guardadas en la memoria del cuerpo.

Este principio de proyección del espacio interno hacia el espacio externo requiere de otro que es la biomecánica. Por ejemplo: para saltar es necesario doblar las rodillas a manera de contraimpulso, presionar la superficie del suelo y empujar para dejar el piso. En la medida en que hay claridad sobre esta mecánica, se hacen más claros y efectivos los desplazamientos. Más que principios técnicos del arte escénico, son principios de la física y aplica a cualquier ser vivo articulado.

La ciencia nos dice que para desplazarnos en el espacio es indispensable hacer uso del espacio mismo. Este principio es tan obvio que no lo tomamos en cuenta. Vivimos en estado de inercia —otro principio de la física— cuando dejamos que lo externo mueva nuestra vida en vez de nosotros moverla según nuestra voluntad. Al tomar conciencia de la biomecánica, nos apropiamos de nuestro ser en la vida. El mundo no me mueve, yo muevo al mundo para desplazarme conscientemente en él. No se puede tener claridad en el uso del espacio externo si no



hay claridad con respecto al espacio interno y cómo ambos son una unidad en movimiento.

Otra manera de relacionarse con el espacio es invitar al participante a resignificar su mirada observando desde el centro del pecho, desde el corazón. Desde ahí, la perspectiva cambia totalmente y esta adquiere una cualidad poética de sensaciones internas profundas. Invita a los ojos a mirar desde la parte alta del plexo. Los ojos pasan a ser simples monitores que captan la información que proviene del centro del pecho. Y aquello que están mirando les regresa la mirada. “Están siendo vistos. No se debe cambiar el foco hasta no sentir física y sensorialmente que eso que miras también te está mirando a ti.” La relación va en doble sentido. Cuando veo desde el corazón, siento el corazón de todo lo que está ahí.

Estos experimentos permiten tener otra relación con la mente. La mente ya no dirige. Solo hay *escucha* y mayor presencia porque los participantes están en *presente puro de percepción*.

¿Qué sucede cuando la mirada implica toda tu estructura? Cuando miras desde el esternón tu sensación cambia. Estás mirando con el ojo del alma. Pareciera que todo cobra vida... un objeto, una mancha, una superficie. Tu mente va registrando los diferentes estados, para unos expandido, para otros hormigueante o de total quietud. Otros se sienten conmovidos o transportados a otra dimensión. La intimidad a la que uno llega a través de estas sensaciones es profunda. Todo se vuelve espacio fluido como el agua. También puede haber emociones intensas y dolorosas, pero desde el campo del amor es posible sentir con aceptación y sin resistencia.

Debo aclarar que este no es un experimento terapéutico. Solo le damos atención a lo que se siente en el aquí y ahora. No necesitamos saber de dónde viene. No necesitamos pelearnos con la mente o con la memoria, sino integrarlas al presente puro de percepción, como un espía consciente. No importa si sabe amargo o dulce. Solo se trata de percibir.



Regresan a sí mismos, pero sin soltar la sensación. ¿Permanece un eco en el cuerpo? *Es como si...* La tarea es describir la sensación con las manos. Porque todo lo que les sucede “se convierte en campo expresivo. El gesto emana de un núcleo que está más allá de la razón”. En el estado de *presente puro de percepción* el gesto se puede convertir en material dramático recuperando la sensación interna. Se trata de ir ampliando el registro expresivo en los participantes. Al concluir, es el momento de afirmar: *Estoy aquí*.

Estas afirmaciones son como mantras que al repetirse se transforman en experiencias reales, vivas y celulares. ¡Ah! *Estoy aquí*. Se siente así y se siente aquí. Ya no es una idea, ni un ideal. Es una constatación. Reconocemos que así como el cuerpo refleja lo que somos, la forma en que nos movemos refleja nuestra relación con el mundo. Y es así que reconocemos: ¿para dónde voy?, ¿qué me invita a ir?, ¿cuál es mi motivación?, ¿de dónde viene el impulso?, ¿cómo voy y qué dejo en el espacio? Yo habito el espacio, el espacio me habita. Los espacios están vivos, nos hablan, nos envían información, generan infinidad de estímulos. El espacio es también una presencia que merece ser escuchada. Cada transitar deja un espectro, una marca de nuestra presencia.

TERCER MÓDULO: EL OTRO

El recién nacido percibe —después de haber construido su objeto libidinal— que además de su madre hay otros. La relación con esos otros genera infinidad de sensaciones. Además, la presencia de ese otro que habita el espacio activa nuestra presencia. Habrá más adelante sentido de territorio y protección, seducción y rechazo, ira y deseo. Dos seres humanos vivos y sensibles en un mismo espacio ya es constituyen en sí un campo que contiene muchos símbolos y códigos que conllevan mundos internos, subjetivos. Una poética inherente.



Una vez más los participantes se asumen como *exploradores-descubridores-transformadores-autónomos* de su propio proceso exploratorio y formativo (autoeducación). Además, son espectadores-acompañantes de los procesos de sus compañeros. Reconocen y se reflejan en la “belleza implícita que emerge de un ser humano en profunda exploración y construcción de su ser interior”.

Carlos insiste en que esta metodología y sus experimentos son la instancia anterior al entrenamiento psicofísico/técnico del bailarín, del actor, del creador *per se*. Porque se trata primero de regresar a lo esencial, a la reconciliación de lo humano que habita en cada uno. El planteamiento del Bios abre un campo que difícilmente se permite dentro de un plan de estudios. Se requiere de tiempo y de preparación humana para *contener a otro ser* dado que es en la humanidad donde habita el material para la creación. Como bien expresó un participante, “aquí estamos recordando el Mito que es el origen. Y estamos recuperando el rito que revive el Mito. Es el viaje hacia un reencuentro”.

En este módulo se activa el *sistema linfático*. Los líquidos, el flujo, el agua son símbolos de las relaciones y emociones que surgen de esas relaciones. Aquí se le está dando un valor importante (metafórico) al sistema linfático porque el agua conlleva también la depuración, el cambio, la limpieza, la fortaleza, el “bienestar”. O sus opuestos: el dolor, la degradación, el estancamiento, la imposibilidad, la enfermedad (con todos sus significados)...

De nuevo los participantes visualizan su mano como un recipiente cerrado que contiene un líquido. La premisa es mover el recipiente/mano para que este haga transitar de un espacio interno al otro el contenido a través de sus paredes internas. Aquí se activa por vez primera la noción de *in-tensión* o tensión dirigida. “Hay un diálogo entre la escucha de lo que mi cuerpo siente y lo que yo genero en él como decisión consciente.” El movimiento y la imagen se acoplan. Como fue explicado en el experimento de los huesos, en la medida en que la imagen es muy clara la cualidad de movimiento se hace igualmente clara.



Acompaña esta sesión un ambiente sonoro que, al igual que en los demás módulos, se encuentra en un registro de acordes medios o neutros. Es un estímulo sutil que favorece la disposición al estado exploratorio y está en un segundo o tercer plano de percepción, a veces incluso imperceptible. No se plantea como activador o manipulador de emociones ni como música para ser “bailada”.

Parte de este campo exploratorio es introducir verbos: *desplazo, transito, agito, contengo, asiento* según lo que le esté sucediendo al líquido dentro del cuerpo. Los movimientos surgen de la necesidad de trasladar el líquido y si bien este experimento puede generar placer, se pide al participante no caer en el “moverse por moverse”. Cuando esto sucede se sugiere hacer una pausa hasta que regrese de nuevo la imagen con la cual se estaba explorando.

Hay vacío de sentido narrativo en el acto de moverse por moverse. Los movimientos son repetitivos y en automático. Por el contrario, cuando el cuerpo se mueve a partir de una imagen clara el movimiento adquiere una cualidad muy particular que dirige la percepción del espectador. “Puedo ver lo que el otro está viendo.”

En palabras de Marlon Brando: “cuando no sepas qué hacer en el set, es mejor no hacer nada”. El gozo en el acto creativo se da esencialmente por la claridad integral de saber en qué estoy, dónde estoy y cómo estoy: es decir: qué muevo, dónde lo muevo y cómo lo muevo. Desde esa sinceridad el líquido puede ir, por ejemplo, del codo al hombro y de ahí a las manos con extrema claridad.

Se integra movimiento, conciencia, intención y creatividad de manera simultánea. De repente puede haber un cambio de dinámica. Sacuden el líquido o lo lanzan hacia otro lugar repentinamente. Estos contrastes hacen visible un lenguaje expresivo, narrativo y hasta coreográfico en potencia. El contenido de una mano puede moverse de una manera mientras que el de la otra se comporta diferente. Aparece una danza natural y espontánea en los brazos y manos que obedece al desplazamiento del líquido.



A veces los bailarines pensamos que movernos es suficiente para atrapar la atención del espectador. Pero un estado de quietud consciente ya es Vida en sí misma. Ese estado es poesía. Existe también la idea de que el ritmo es velocidad por la cantidad de cosas que suceden. Pero el ritmo se da cuando hay Vida en la presencia dinámica. Si no fuera así, nos aburriríamos con la danza butoh. La Vida interna es ritmo. Es pulsión.

Cuando perciben el peso y el efecto de la gravedad sobre el líquido interno se hace indispensable cambiar el plano físico para que el contenido llegue a todas las paredes internas del cuerpo. Este principio activa y transforma toda la estructura dando lugar a nuevos e inesperados movimientos y posturas que suceden de manera espontánea y natural. La forma, entonces, es solo una consecuencia de la imagen y no un fin. Lentamente van abriendo conciencia de los canales por donde el líquido transita. Esto abarca otras zonas del recipiente/cuerpo: cráneo, cuello, tronco, cintura, cadera, piernas, rodillas, parte inferior de las piernas, pies, dedos de los pies.

Un complemento para este experimento es la narración interna. Se le pide al participante susurrar en detalle el recorrido del líquido para no perder de vista la imagen mental y evitar el movimiento gratuito. Es el contenido el que mueve al cuerpo.

Se les indica a los participantes activar con todo el recipiente-cuerpo las moléculas de ese contenido como si fuera un líquido con gas para activar la efervescencia. La energía se intensifica. Se les pide detenerse de súbito para percibir la cualidad del movimiento que propone el contenido agitado. Retornan a la escucha, a la atención. El participante se deja sorprender. Todo esto sucede para reconocer, una vez más, la diferencia entre in-tensión y a-tensión.

Otra manera de entrar en la *vida interna* del contenido es lo que Carlos llama el “delirio lúcido”. Este puede ser estimulado con alguna pieza musical que despierta el Eros, que evoca la diversión, que incita al juego. La invitación es dejarse contagiar por el espíritu de la música para desde ahí mover el contenido haciendo uso



de diversos verbos. Se narra por dónde viaja el líquido en todo el cuerpo mientras lo van experimentando. El delirio es fundamental para el acto creativo porque rompe los esquemas de percepción y “dejamos de pensar en lo que *debe ser* para gozar de lo que ya está sucediendo. El delirio lúcido permite, favorece y nutre la exploración, transgrede los límites”. La música es gozosa y los participantes se permiten jugar con la imagen del líquido vital dentro del cuerpo.

El delirio lúcido es un eje transversal del acto creativo y un ingrediente indispensable para la manifestación de un lenguaje poético personal, así como para la reconstrucción de una nueva realidad interior y exterior. Es la llave maestra para la autopoiesis. Es vivir en estado de ensoñación constante y ver cómo se traduce en realidad frente a nuestros ojos, incluso en los momentos que requieren de una mayor “seriedad”. Es entrar en donde habita lo que más nos asusta para transformarlo amorosamente en lo que más nos potencia. Es transitar en plenitud por la máxima y la mínima expresión de todos los estados emocionales, los negativos y los positivos, sonriendo mientras mantenemos un hilo conectado a la conciencia. Es reconocer plenamente que cuando aparece en la mente la noción de “ridículo”, ese es el camino que hay que tomar. Que cuando aparece la noción de “locura”, reconocemos que ser la locura es muy diferente a estar loco.

Así se prepara el terreno para un *cuerpo que crea*. Cada quien construye la forma según su juego. Aparece la poética. “Y puedo llevar esa poética más lejos aún. Te puedo contar una historia incluso.” En el caso de nuestro contenido, que es el líquido viajando por las paredes internas del cuerpo, el movimiento del brazo o de la mano puede narrar algo que le sucede a un personaje a nivel psicológico. “Puedo jugar a mover el contenido interno de manera muy sutil en un pequeño fragmento del recipiente/mano o cabeza para contar una historia sobre el alzhéimer, por ejemplo.” El movimiento del líquido construye una dramaturgia gracias al contraste de lo que se vive internamente y lo que se quiere comunicar a nivel externo.



Así, de cada movimiento nacen historias. Se remueven las memorias internas. El cuerpo traduce toda la información emocional en gestos. Todo gesto es una narración.

Ese diálogo permanente con el sistema linfático se traslada a la relación con el Otro. *Como principio pedagógico, no podemos pretender generar sensaciones en el espectador que no hayamos explorado internamente en nosotros mismos. Este es un principio psicofísico de la comunicación escénica.* Conducimos al espectador —sin necesidad de tocarlo— hacia una experiencia sensorial porque esta es profundamente clara en nuestra percepción y conciencia.

Poner en relación el recipiente y el contenido de un participante con el recipiente y el contenido del otro moviliza —con claridad y precisión— el contenido del receptor. Cuando cada quien se enfrenta a este desafío es común percibir su tendencia a querer hacer o a focalizarse sólo en el recipiente. El recipiente del otro es la vía de acceso a la movilización de su contenido, en este caso, no es un fin. Aquí volvemos a recordar que antes que *hacer*, el verbo que nos sustenta es *escuchar*. En esa escucha y disposición estamos también activando la atmósfera poética de nuestra presencia. Así vamos preparando el terreno para la dramaturgia del movimiento que consiste en la energía que se expande, se suspende, cae, transita, pasa de un lugar a otro, se asienta o se agita según el desarrollo de lo que estamos sintiendo. El líquido puedo imaginarlo como sangre, agua cristalina, oro líquido o lava hirviendo y eso me permite prestar atención a los detalles y las cualidades que conlleva cada uno. Esto nutre de alma el movimiento. Se convierte en un estímulo poderoso para los cambios de dinámica. Estamos trabajando el tono muscular con el contenido interno, no con la forma o recipiente/cuerpo. ¿Qué pasaría si en la vida nos moviéramos desde el contenido y no desde el recipiente/cuerpo/forma?

El paso siguiente es entrar en contacto con el compañero para movilizar el líquido del otro de manera consciente. El líquido interno tiene que ver con las relaciones. Su química interna se transforma en presencia de otro. Genera un estado de cuidado compasivo



mutuo. “Me reconozco a mí mismo en ti y por eso puedo decir: *Estoy aquí, estoy contigo.*” La frase se repite un sinnúmero de veces, primero uno y después el otro. La intención es que el compañero sienta y compruebe en su piel que la relación es auténtica. Se invita a vivir el experimento como una relación real entre dos seres humanos y no como un ejercicio teatral o actoral. La repetición invita a ir cada vez más profundo. Se rompe la mentira, el estereotipo, las ideas ficticias, se deshacen los filtros cuando el recipiente es rebasado por la autenticidad de su presencia.

Una manera de ayudar al emisor a encontrar el lugar interno desde el cual emitir esta afirmación es que el receptor pregunte amorosamente y sin intención de desafío: *¿Cómo? ¿Qué dijiste?* Es como si el receptor no hubiera captado lo que le están queriendo decir. Esto activa la comunicación.

Solo así surge una necesidad real de comunicar y de establecer una relación auténtica con el otro. Es cuando la palabra se impregna de carne, hueso y sangre. Es cuando el otro recibe la contundencia de la presencia del compañero en su sistema celular. Surge el Eros, el gozo, la vida y hay conmoción. Es inevitable no ceder ante la potencia de lo humano.

CUARTO MÓDULO: DRAMATURGIA DEL MOVIMIENTO

Herramientas de comunicación

En la medida en que el recién nacido comienza a relacionarse con el espacio y con los otros establece códigos de comunicación sonoros, gestuales y corporales cada vez más claros. Debido a que su lenguaje oral aún no está desarrollado, en todo momento construye relaciones congruentes (biológicas, químicas y situacionales, entre otras) con el entorno. Sus capacidades paulatinamente van desarrollándose y aumentando posibilidades. La emisión de sonidos adquiere poco a poco sentido lógico (no racional, sino relacional) y se constituye en



un lenguaje con el que tiene sus primeros vínculos físico-emocionales. En un primer momento no hay jerarquía entre las expresiones sonoras, gestuales y corporales. Su cuerpo comienza a expresar lo que siente (el llanto, por ejemplo) y se familiariza con sus herramientas de comunicación. Empieza a ser consciente de lo que provocan sus gestos en los demás.

Las relaciones que surgen en los juegos explorados de los módulos anteriores crean de manera natural gestos codificados. Permiten al participante ser consciente de la construcción dramática cuando *se está en la vida*. Son el acceso a los códigos básicos para la comunicación poética.

Aquí se trata de resignificar y restaurar el *sistema muscular* entendido como aquel que le da acabado al lenguaje gracias a sus tonos y transición hacia otros. El sistema muscular —que domina inconscientemente al cuerpo desde una tiranía obsesiva por la forma—, genera tensión y rigidez. Por el contrario, un sistema muscular al servicio de la conciencia, tanto en su capacidad para la dilatación como para la contracción, es una herramienta maravillosa para la comunicación. Permite acceder a una gama infinita de registros expresivos. Es comparable a un amplio léxico en el lenguaje verbal.

Los participantes se disponen a observar la mano conectada al corazón como un “actor consciente”. La mano levantada a la altura del pecho (como en el gesto *del juramento*) es una metáfora del torso. La base de la mano representa la parte baja del tronco, el centro de la palma es el vientre, la parte superior de la palma representa el pecho y el dorso de la mano es la espalda. La palma y el tronco siempre miran en una misma dirección.

Sentados en el piso se establece la correlación entre el tronco y la mano a través de movimientos simples que confirman esa relación. Se recuerda permanentemente que el tronco es guiado por la mano y no a la inversa. Es decir, la mano no está al servicio de los caprichos expresivos de la mente y su labor es mantenerse en estado de alerta para que la correlación no se pierda. Si la mano se



inclina, se inclina el tronco, si la mano se retrae, se retrae el tronco simultáneamente.

Cuando la mano y el tronco son un mismo ser se invita a los participantes a recordar los acontecimientos más significativos de los últimos días. Se les pide vivenciar los movimientos a través de sensaciones, percibiendo cómo se afecta la respiración con cada estado y su transición hacia el siguiente. La unidad mano/tronco lo registra y manifiesta.

Es importante recurrir a eventos significativos recientes que se movilizaron como evidencia de la anagnórisis traducida en situaciones, revelaciones, epifanías, reflexiones, imágenes poéticas que surgieron de un estado emotivo. Por ejemplo: “Percibí que llevo mucho tiempo diciéndome mentiras”. ¿Qué estado generó esa reflexión y cómo se traduce en códigos expresivos concretos? Aquí la mano es un hilo conectado a la conciencia y *no permite catarsis o desbordamiento emocional. La finalidad es tejer una dramaturgia de detalles.*

La mano puede transitar de lo obvio a lo sutil. “El detalle afina la dramaturgia.” La mano es la que sabe cuál es la “marca registrada” de cada quien. La mano es el dramaturgo interior.

Se escuchan cambios en la música como estímulo para entrar en contacto con diferentes estados internos. No se trata de bailar la música, sino de encontrar esos estados internos. “Aborda cambios de tono muscular, de ritmos, de dinámicas. Para esto es clave mantener una narración interna detallada.”

Con el fin de que cambien las velocidades repentinamente y la dramaturgia se llene de matices y adquiera ritmo y un Bios propio, Carlos propone visualizar la imagen de un amigo íntimo —no en el ojo de la mente, sino proyectada en el espacio— como estímulo imaginario a quien se le está narrando la experiencia. Porque no es lo mismo decirse internamente: “ya no quiero decirme mentiras”, que establecer un diálogo imaginario con el amigo cercano al que no le puedes mentir. “Juan, estoy con esta sensación desesperante y liberadora de ya no querer decirme más putas mentiras.” El cambio



se percibe en el contraste de lo suave a lo agitado, de lo brusco a lo armónico, de lo lírico a lo dramático.

Un participante comenta que este experimento le ayuda a encontrar el *ki*, energía que le permite “sentir realmente. Hay una efervescencia, un burbujeo interno. Algo se transmuta”.

El objetivo es evidenciar cómo se afecta el tronco con cada estado. Entre la coronilla y la base del tronco se encuentra nuestro campo expresivo esencial. Todo sucede inicialmente allí: las necesidades, los impulsos, las pulsiones, los centros energéticos (chakras), las zonas expresivas primarias (cuello, plexo, rostro, pelvis). La personalidad y nuestra esencia se manifiestan ahí. Las extremidades son una consecuencia de lo que sucede en el tronco. Iniciamos sentados para que el llamado de las extremidades corresponda con la acción. Es una necesidad ir hacia el espacio a partir de lo que propone el tronco. Así, esta necesidad adquiere proyección expresiva. De esta manera vamos preparando el territorio para la semilla de la creación.

Existen muchos experimentos que permiten vivenciar físicamente cómo se construye una dramaturgia. Cada momento vivido está compuesto por infinidad de estados que se ligan unos a otros. Cada uno tiene su tiempo y para ello es fundamental estar en presente puro de percepción sostenida.

El experimento ahora se realiza en parejas. Van a tomar lo que se les ha movido internamente y se lo van a contar corporalmente a la persona de enfrente. Todo sucede desde el torso. El objetivo es que el otro se sienta celularmente afectado mientras construyen una dramaturgia para narrar sus estados internos. La consigna es sentir, no ilustrar. “Confía que contactar tu sentir interior activa la necesidad vital de comunicarlo para que llegue al interior del otro, recordándole el suyo propio.”

Al final comentan cómo la confianza en *el otro* aparece como un ingrediente fundamental para mostrar toda su humanidad. “Eso lo debo llevar al escenario. Y si soy espectadora, también debo dejarme atravesar por lo que sucede en escena.”



Alguien precisó: “He sentido cómo me conmovía la compañera. Resonábamos juntos. Nos estábamos acompañando en ese tránsito. Pronunciar *Estoy aquí, estoy contigo* genera compasión, vulnerabilidad. Es una relación molecular. Presencia pura... en presente puro de percepción”.

También han percibido una sensación muy animal. “No pensé en el lenguaje sino en cómo el animal que somos nos hacía más humanos.”

Partiendo de que construimos una personalidad desde los primeros años de existencia, esta da forma a nuestro “personaje/ego”. Este personaje se solidifica sobre la base de creer fielmente en el drama que le dio forma. Le da valor de realidad y se alimenta de este para sentirse vivo.

Esta metodología no busca negar, erradicar o rechazar nuestro personaje/ego y sus emociones con el fin de alcanzar una anhelada “felicidad”. Propone, por el contrario, vivirlo, sumergirse en el experimento para reconocerlo, acogerlo, permitirle ser de forma ecológica, integral. El participante no juzga, diagnostica o analiza su “personaje”. Vive su presente, se hace consciente de sus arquetipos, programas, creencias. Es una invitación para asumir la responsabilidad y apropiarse de su rol de “bailarín/actor/creador” (entendido como un observador agudo) permitiendo a su personaje manifestar aquellos sentimientos y emociones que necesitan ser vividos y por ende liberados, transformados. El personaje/ego se integra a la luz de la conciencia para su transmutación.

La clave es el cuerpo. Cuando el participante identifica la manera como se manifiestan las emociones y sentimientos de su personaje —como sensaciones físicas—, entonces la emoción se transforma en materia maleable. El individuo se apropia de la experiencia de vida como un acto creativo constante. Su sentimiento base es de gozo por conocerse y acogerse y transmutarse. Se transforma en un ser compasivo y libera la culpa de sentir, de ser auténtico. Comienza a amarse en y con toda su complejidad. En este acto compasivo libera el peso, el dolor y el sufrimiento de su ser y por consecuencia de su entorno. Se responsabiliza del proceso humano.



A partir de esta semilla se construye de manera consciente y lúcida la dramaturgia personal como lenguaje que puede ser observado y soltado, o capturado y usado a voluntad en el delirio lúcido de la creación. Cada transición tiene su tiempo particular, su forma de respirar, de moverse, de manifestarse y se construye un tejido con estos gérmenes de creación. Lo que viene posteriormente requiere de otro proceso o laboratorio escénico. Carlos ayuda a desarrollar el tema planteado aplicando los principios del Bios escénico.

Teatro significa literalmente ver. Es un mirador. En las sesiones hemos presenciado un acontecimiento poético que moviliza nuestro ser y nuestra conciencia. Hemos observado a nuestros compañeros y experimentado una serie de sensaciones. El teatro no es ajeno a la vida. Es la vida misma.

Drama es acción interna propiciada por la tensión dinámica de nuestra condición humana. Sucede a nivel psicológico, emocional, sensorial y afecta todo nuestro rango expresivo. La dramaturgia, por tanto, es el tejido de las acciones, la manera como se entrelazan para la creación de un sentido. Los acontecimientos internos y externos componen una narrativa. La vida se manifiesta así y da lugar, en la cultura humana, a la aparición de géneros.

Los géneros son diferentes dinámicas en que se expresa la vida y la psiquis humana. La comedia, la tragedia y el melodrama lo ilustran de manera muy clara. Por ejemplo, somos adictos al melodrama porque como género teatral es una metáfora de la vida en una sociedad enferma. Llevamos mucho tiempo fuera de nuestro centro buscando siempre un asidero de dónde agarrarnos. Esto genera una inmensa tensión que determina el tono de este género.

La comedia, por su parte, refleja los instintos primarios. Es el comportamiento humano regido por la urgencia imperativa de suplir las necesidades básicas de supervivencia y da lugar a peripecias y torpezas que causan hilaridad. La tragedia, por el contrario, nos regresa al centro de nuestra esencia y lo hace de golpe. Es una sacudida maestra que nos obliga a la anagnórisis —toma de conciencia— sobre las mentiras con que hemos construido nuestra realidad interior. La



tragedia activa nuestra potencia desde la poética reconociendo en nuestro centro infinidad de sensaciones y respuestas.

Sin embargo, hay otra opción que nos regresa a nuestro centro y es una especie de delirio lúcido. Es la fuerza del bufón que rompe esquemas. Se rebela para manifestar la vida como Eros, placer, gozo, irreverencia. Llamémosle a esto reeducación-autoeducación para ocupar de manera autónoma nuestro lugar en el mundo y darnos el permiso de ser plenamente lo que somos.

QUINTO MÓDULO: CREACIÓN

I. La poética personal

El ser ya no es un recién nacido. Camina y habla. Construye su propio universo imaginativo y sus lenguajes. Va apropiándose de su propio mundo subjetivo: explorándolo, descubriéndolo, significándolo, interpretándolo, transformándolo, resignificándolo, redescubriéndolo, todo esto como la semilla de la expresión poética.

En este módulo el participante es invitado a revisar su *bitácora de viaje*. Las experiencias más significativas: sus revelaciones, sus conflictos, sus epifanías, lo que fue confrontador y desafiante. No se trata de hacer referencia a los movimientos encontrados en el proceso exploratorio. Se trata de crear nuevos materiales o secuencias de movimientos de cuando se permitió acceder y vivir su vulnerabilidad y potencia. A partir de esa materia prima surge un laboratorio de creación.

El participante va depurando los temas íntimos hasta tenerlos claros en su mapa emocional-mental-sentimental. Se dispone a manifestarlos y a contarlos al grupo, pero “desde la premisa de que se lo está narrando al mejor amigo o amiga. Esto significa que hay la necesidad de comunicar algo con plena confianza y precisión”. Si la persona aún desconfía del grupo, su expresión se verá bloqueada. Pero si accede a la presencia mental del “mejor amigo” como un



estímulo/metáfora de la conexión con el propio Bios, despertará el gozo vital, el Eros, la plenitud.

El participante imagina e invoca a un amigo real que ubica en el espacio. Esta figura imaginaria le permite ser plenamente auténtico. En consecuencia, alcanza un nivel expresivo expandido lleno de detalles y cambios de dinámica. No hay secretos. Todo está a flor de piel, sin filtros ni miedo a lo desconocido. El gesto adquiere una cualidad muy diferente a la expresión formal y habitual. Emerge un *delirio lúcido* natural. Hay resplandor.

Un participante voluntario inicia la sesión narrando cómo ha sido el proceso hasta el día de hoy. Se le pide eliminar todo filtro de solemnidad. Empieza diciendo que la experiencia ha sido como el “derrumbe” de un edificio construido de tanta información y “mierda” a través de los años. Y de repente en varias sesiones se desploma. “Y me pregunto por qué hago todo lo que hago en este edificio/cuerpo lleno de basura que nada produce.”

Los gestos aparecen durante la narración. Y a petición de Carlos aparece el “mejor amigo” imaginario. Al visualizar en su ojo interno a esa persona/estímulo su presencia se intensifica, se relaja y se expande cuando dice: “No fue solo escuchar conceptos —porque uno ya sabe todo esto—, sino vivir un reencuentro. Esa verdad estaba ahí todo el tiempo. He experimentado la autenticidad un instante”. La observación de Carlos es que hay infinidad de material gestual en esa narración. “Si tú no te das cuenta es muy difícil que vuelvas a retomar todo esto. Yo te puedo ayudar a recordar ciertos gestos.”

Lo que sigue a continuación es nutrir más la narración. Degustarla. Si no está presente el “mejor amigo” no hay ese sabor, ese placer de la camaradería. Y tampoco se proyecta la energía de la presencia, ni se traduce en la fuerza de la mirada. Es importante en este punto recordar al espectador. Una ley ancestral de la danza hindú dice: “Donde va la mirada, va la mente. Donde va la mirada y la mente, va el cuerpo. Donde va la mirada, la mente y el cuerpo, ahí está el espectador”.

Ahora se escucha una música y el participante voluntario regresa al inicio, al primer impacto. “Dale lugar al gesto... ahora



prescinde de la palabra y solo nájrralo internamente.” No se trata de moverse por moverse. Hay una sustancia interna que no se puede perder y que determina el devenir natural de la narración, el alma del movimiento. Uno tras otro, los temas se van desplegando en la narrativa corporal.

El experimento crece cuando Carlos pide que la narración se convierta en un diálogo con la ventana y el paisaje exterior sin perder de vista al “mejor amigo”. Ahora la mirada se abre, se proyecta, se alarga. Tiene otros puntos de enfoque. El derrumbe, el impacto de la experiencia inicial sigue ahí impregnando cada gesto y aparecen pequeños detalles, microimpulsos que enriquecen la lectura del cuerpo.

Solemos polarizar nuestra expresión de dos maneras: en la explosión extrovertida o en la contención introvertida. Pero la magia escénica está en la transición gradual de un extremo a otro. A esa persona le está pasando algo y construye la ruta por donde va a transitar. Ahí vemos cómo cambia el tono muscular, cómo pasa de la musculatura, a la piel, a la facia, al éter.

El gesto ya no puede ser literal, descriptivo. Es solo una sugerencia cuando Carlos pide mayor contención. “Menos es más” y la sensación se intensifica. Sugerir el gesto lo vuelve más sutil y potente por su intimidad. El gesto literal es solo un estereotipo.

El juego crece mientras se introduce el contraste entre los gestos que se expanden y los que se reducen a elementos mínimos. La respiración profunda acompaña el tránsito. Los momentos han quedado registrados. La última recomendación de Carlos es “nunca perder la sustancia de donde vino este diálogo interno”. Porque lo que sigue es el juego para construir tanto una dramaturgia interna como espacial donde las sutilezas crean contraste con los momentos más fuertes y explosivos. Los detalles van a ir en aumento. Eso es lo que conmueve al espectador. “Si solo vemos acciones fuertes y veloces se vuelve repetitivo y perdemos el interés.”



Carlos hace hincapié en que los bailarines siempre revientan su energía sin contraste. Bailan lo que entrenan. “Y uno cree que eso es la danza”, comenta un compañero. La pregunta es: ¿cómo manifiesto desde otro lugar? ¿Qué necesita la obra? ¿Qué necesita la organicidad del personaje? Esas preguntas ayudan a encontrar el lenguaje de la obra.

EL CUERPO QUE CREA es esencialmente un experimento biológico, psicológico y sociológico pues te hace consciente del impacto de nuestra vida en lo social. Es un proceso de autopoiesis, tal y como lo plantea Humberto Maturana. Invita a la observación permanente de nuestra condición humana como materia prima para la autorregeneración y evolución continua. Todo lo que somos, vivimos y sentimos puede ser parte del proceso creativo o de autoempoderamiento si tenemos la intuición activa, la inteligencia, sabiduría y capacidad de asumirlo con integridad.

La manifestación de obras y su poética es solo una consecuencia natural de la vida cuando se dan las condiciones en el entorno y en lo interno. Sin embargo, aún en las situaciones extremas y adversas de la vida real la expresión autopoética aparece como una fuerza regeneradora. Quienes se dedican al acompañamiento somático para refugiados en Yemen, Bangladesh, Nigeria, Venezuela y otros sitios muy castigados del planeta lo han vivido en carne propia.

Es el caso de Paula Andrea Ramírez, fundadora de *BREATHE International*. Se dedica a trabajar con personas que viven situaciones traumáticas en contextos extremadamente rudos. Su testimonio describe cómo estas poblaciones sobreviven el impacto a través de la capacidad autorregenerativa de la autopoiesis, transformando y transmutando su sentir. Es una reacción de supervivencia biológica, una manera del sistema nervioso de contrarrestar el impacto.

Narra que en enero del 2020 una embarcación clandestina para trata de personas que llevaba mujeres y niños rohingya —una minoría musulmana apátrida en Myanmar— se hundió en el mar oscuro y silencioso de la Bahía de Bengala. A la madrugada siguiente



su equipo en la zona fue llamado para prestar apoyo. Alrededor de 40 mujeres y niños habían perdido la vida. El equipo de salud mental y otras personas ayudaban a sacar los cuerpos inertes de la embarcación de rescate. Los rohingyas, “demasiado insignificantes en un mundo demasiado ocupado e indiferente como para prestar atención”, eran atendidos por “nuestro equipo humanitario siendo testigo del tuétano vivo de la fragilidad”.

Minutos antes de que la embarcación de rescate llegara, Paula y su equipo recordaron lo más importante que habían cultivado como respuesta a una emergencia: sentirse a sí mismos profundamente en cada momento. Honrar la vida de cada persona con la propia presencia, “tal como se recomienda en el manual de primeros auxilios psicológicos que nadie lee”.

¿Qué significa ser presencia para otro ser humano y honrar su vida? ¿Eso es algo que se sabe porque sí? ¿Por qué no se le da espacio suficiente a los equipos humanitarios para integrar profundamente estas palabras? Al abordar estas preguntas meses antes, sabíamos que este momento era una oportunidad para disponernos profundamente en nuestra escucha y nuestra presencia.

La tensión subía cuando la embarcación llegó, cuando oíamos a las familias en su lamento. Hasta el mar parecía acompañar el llanto. Veía al equipo de salud mental y al equipo de rescate entregados, con los ojos cristalinos de lágrimas que no podían ser lloradas.

Tan pronto como fue recibido el primer cadáver noté la tensión de mi propio cuerpo frente al horror. Al notarlo en mí misma fue más fácil verlo en los chicos. Pausamos un momento para notar la cualidad de los hombros, no con la intención de cambiar nada, sino con la intención misma de sentir la presión de los músculos contra los huesos. Con esa conciencia, los hombros fueron adquiriendo espacio, se alejaban de las orejas, se relajaron.

Notamos nuestra respiración y desde ahí empezamos. Notamos lo pesado del cuerpo de una mujer, sus labios morados y el agua que llenaba lo último de su existencia en esta vida. Con el siguiente cuerpo de repente teníamos al otro equipo de emergencia encima de



nosotros con la intención de sacar y sacar rápidamente los cuerpos. Intenté inútilmente bajar su ritmo.

Los cuerpos se iban disponiendo en el suelo para pasar por el reconocimiento de los familiares. Me conmovió ver que a pesar de su evidente congoja, surgía el espíritu más profundamente humano de quienes ofrecían el acompañamiento a las familias. Frente a esta realidad ninguna teoría aprendida cuenta, solo el presente puro de percepción. Eso es lo que verdaderamente acompaña. La presencia física, su disposición para acompañar era de una belleza, de una elegancia inexplicables. Pura poética, ese espíritu que emana de la presencia misma y que todo lo penetra. Autenticidad, integridad, dignidad humana en plenitud.

La narrativa de Paula se nutre de los detalles más significativos. Hubo cuerpos que fueron reconocidos en el campamento de refugiados más grande del mundo. Otros no. Por temor a una epidemia y por la falta de espacio, los cuerpos fueron apilados en una fosa para, después de un ritual liderado por el *imam* de la comunidad, prenderles fuego. Del agua al fuego, los cuerpos arderían lejos de la presencia de sus familias.

Al término de este proceso que tardó un par de horas, se reunieron ambos equipos. Hicieron un círculo en silencio. Respiraban juntos “partículas del evento, fragmentos que ni siquiera comprendíamos cómo era que sucedían a través de nosotros para ser procesados, vistos, transformados”. Días después habrían de tener acompañamientos más personalizados para mover, llorar y darle lugar al horror, a la impotencia, a la tristeza y desde ahí transitar a una fluidez que podría resignificar lo sucedido.

Paula explica que todo trauma es un congelamiento del sistema nervioso en el espacio/tiempo/ritmo. Fragmenta, roba la creatividad y disocia a la persona de sí misma. Para trascender esto es preciso recuperar una fluidez que permite comprender los eventos desde otro lugar, así como restaurar el equilibrio natural del sistema nervioso. Esta transmutación refleja el poder que tiene el permitir/permitirse sentir —desde la presencia, celularmente— “la totalidad



de lo que soy en este momento”. Desde ahí el individuo salta al empoderamiento, al autorreconocimiento.

Tomé el tuck tuck de regreso a casa. El sol se iba escondiendo detrás del paseo marino más grande de Asia. Siendo, sintiendo en cada poro todo lo que vivenciamos noté cómo de repente se me revelaron mis manos. Las miré atenta, comprendiendo que por sí solas buscaban expresión, un gesto vivo para comunicarme todo eso que yo no podía poner en palabras. Mi humanidad estaba desbordada.

Paula habla del “delirio” como un estado posterior al acompañamiento de estos acontecimientos traumáticos.

Notar la tensión en los músculos, sentir los cuerpos aún, ver la cara de los niños, sentir la suavidad de sus pieles en mis manos, ver las manchas de sus caritas por el sol... todo ahí, agolpado de repente armando la escena del delirio. Temí. Respiré profundo y acallé mis manos. Era la hora de la quema de basura y el mundo parecía llenarse de plástico fundido.

En aquel momento se escuchaba el canto de los *muecines* que convocaban a la oración. Era ya tarde y se venía encima la oscuridad.

Sintiendo profundamente el temor entré a mi casa. Me di cuenta de que el suelo me llamaba. Si quería “salir de ese estado” tendría que entregarme a él totalmente. Permitir/permitirme sentir. Sabía que en mis años de exploración somática, gracias a la inspiración de Carlos Ramírez y su metodología, tenía los recursos para hacerlo. Me fui al suelo con los huesos, músculos y la piel contraídos. Solo respiraba. “Soy”, me decía en silencio... En esa pausa en donde habita todo, se reconoce todo.

De repente otra vez mis manos, como monstruosas ramas torcidas, me mostraban los gestos de los muertos, de esa infancia despojada, las texturas. Sentía entre mis dedos porciones de piel que no había



sentido antes. Quería dejar de sentir la piel de los niños, la textura de la ropa mojada. Al ver mis manos, sentirlas, de repente aparecieron imágenes de otros tiempos, como la de los siete hombres sepultureros que había acompañado en un proceso de manejo de estrés postraumático en Sudán del Sur. Y aparecieron también la toma del campamento de Wau en Sudán del Sur, además de Tumaco y sus bombardeos. Vi la colchoneta con la que mi compañero y yo nos resguardamos de una balacera. Aparecían sensaciones antiguas de los cuerpos de sobrevivientes de tortura tibetanos en la India y también sentí los miembros fantasmas de los sobrevivientes de minas antipersonales en Colombia. Todo aparecía al mismo tiempo.

Mis manos me traían esa información al tiempo que me disponía a salir del miedo. Todo eso que había sentido pero que no había entregado al “delirio” años atrás, apareció esa noche.

En mis manos detectaba la naturaleza misma de estar viva y la potencia de todo lo que me habitaba en ese momento. La rabia, la tristeza, la sensación de todos los cuerpos tocados, la frustración misma. Estaba siendo contenida por mí misma. Y así como había acompañado a mis equipos para cultivar siempre la presencia que honra la vida en contextos humanitarios y fuera de ellos, así me honré a mí misma: “Estoy aquí, estoy conmigo”.

Sentí el tacto de mis manos sobre mi propio cuerpo reconociéndome, respirándome una y otra vez. De repente, una nueva imagen apareció en mis manos: en la textura fina de los dedos veía el bambú desde el cual los rohingyas reinventan su historia y su memoria. La imagen acompañaba mi movimiento sintiéndome flexible y fuerte. En esa conjunción de imagen y movimiento apareció también el gozo, la transformación de esas manos que ahora sostenían la nobleza suave del bambú. Fuera y dentro del delirio en que me encontraba, no había más que gozo, un lugar de espacio infinito, aun frente a la muerte injusta.

Visto a la distancia, Paula explica la alquimia de la transmutación misteriosa que lleva del terror al gozo. Solo hay que permitir, permitirse habitar la totalidad de lo que sucede en el momento y eso suelta resistencias. Al soltar, la autopoiesis, como potencia rege-



neradora de la Vida ocurre por sí misma. “Es la vida encargándose de la vida misma.”

II. El montaje escénico de *Él solo*

La segunda y tercera partes de este módulo describen el proceso del montaje escénico una vez que el participante ha reunido en una dramaturgia aquellos temas y estímulos que le pertenecen. ¿Cómo se elabora, cómo crece el material reunido para que se convierta en lenguaje que conmueva y afecte los setidos del espectador? Tres ejemplos, desde la experiencia personal de Carlos Ramírez, serán descritos a continuación. Ilustran este punto fundamental en el tránsito del *Bios escénico a la poética del bailarín/actor*.

La narrativa de Carlos desarrolla en detalle desde el momento en que se siente llamado a crear una obra escénica o audiovisual y esta pide, ante todo, ser *escuchada* desde el inconsciente. El tema se revela posteriormente y se da como consecuencia de esa permanente *escucha*. En el supuesto caso de que llega a sus manos un guion de otro autor, “lo percibo como una señal vital de mi ser integral, como una necesidad biológica”.

Su primera obra, *Él solo*, ilustra el proceso de construcción tal y como se plantea en la metodología. Es un experimento que requirió dos años de investigación y lleva casi tres décadas ininterrumpidas de vida en los escenarios. “Esta creación fue gestada como un ser vivo que habla por sí mismo y de cómo quiere desarrollarse.” Con el tiempo se ha transformado “en carne y sangre” nutrida por la propia vida del autor.

Todo se inicia con un planteamiento que parece obvio: “estoy disponiéndome para entrar en escena”. Es un híbrido de *ensayo-experimento-vida cotidiana*. Esta correlación en sí misma forma parte del acontecimiento poético. No es ficción. Los espectadores entran a la sala —o espacio dispuesto como escenario— en el momento en que Carlos se está preparando. “Estoy visible, no estoy actuando, no hago *como si...* Lo estoy vivenciando de verdad, sintiendo.”



Aquí se disuelven las fronteras entre la humanidad del bailarín/actor/creador y la del espectador. No hay nada que ocultar. Todo está expuesto, incluso los errores o las fallas técnicas. El acto creativo no prescinde de nada. No hay artificios de maquillaje, escenografía o vestuario. “El diálogo que establezco con la persona que maneja las luces (manualmente) es directo y espontáneo y se establece a lo largo de toda la obra. La luz es otro personaje con el cual establezco relación y juego.”

No es una estrategia metafórica, es una necesidad de establecer vínculo con la humanidad del espectador desde el primer instante de su llegada al teatro para juntos cocrear el momento. Expongo a los espectadores mi intimidad, vulnerabilidad y delirio del antes, el durante y el después del acto escénico. Todo esto forma parte de la dramaturgia de mi vida íntima en estado de disposición creadora. Por eso la obra se llama *Él solo*.

El camerino real o improvisado y visible al público, gracias a una luz muy tenue, remite a la belleza de lo cotidiano. Sentado en la silla con la que estaré “jugando” en la escena, me encuentro aún con la ropa de calle y escribo en un cuaderno todo lo que siento y reflexiono en ese momento. Tomo agua y dejo que mi cuerpo hable según su necesidad y su sentir. Si bien sé a lo que vengo, no sé cómo va a transcurrir. Todo sucede gracias a la relación directa que establezco con el espacio, la temperatura, los sonidos. Siento a las personas y todo lo que me sucede a cada instante, en cada contexto donde presento la obra.

Carlos describe un ejemplo de cómo la obra se puede modificar según el contexto. En Zagreb, Croacia, *Él solo* se presentó frente a los actores que años atrás inspiraron al actor/bailarín con su interpretación de *Las tres hermanas*. Este antecedente le permitió establecer un diálogo de profundo agradecimiento. Les entregó la misma vitalidad que recibió en aquella adaptación visceral de la obra de Antón Chéjov.

En Bogotá, Guadalajara, San José, São José dos Campos y tantos otros lugares donde Carlos ha impartido la metodología de *EL*



CUERPO QUE CREA, la función se convierte en una conversación directa con los participantes. Sus gestos y acciones son una complicidad encarnada de todo lo que se reflexionó en cada módulo. Se remite directamente a algún acontecimiento, incluso nombrándolo en medio de la presentación.

Todo esto es experimentado en plena presencia. Percibo mi respiración y la hago parte del tejido narrativo. Mi sudoración, mi temperatura, las sensaciones físicas, el latido agitado de mi corazón, el sabor de mi boca, el contacto de mi piel con la ropa, tomo absolutamente todo lo que me sucede y lo hago consciente. Esto garantiza el vínculo con los espectadores desde el primer instante y lo noto porque cuando entran bajan su voz, su tempo-ritmo. Se empiezan a sentir parte del ritual cotidiano. Al activar mi Bios, activo el del espectador. Eso se mantiene como premisa esencial a lo largo de toda la narrativa.

Así, la relación con los espectadores y la expectativa de lo que puede suceder es el primer estímulo para invocar la ansiedad que es la atmósfera inicial de la obra. La agitación, los nervios, la confusión, la incertidumbre. Lo dejo ser para que fluya como gesto. Cuando aparece y me sorprende, lo atrapo. Percibo que este genera algo en mi cuerpo y lo desarrollo, o lo dejo vivir a su antojo. Soy muy consciente de que no se rompa el vínculo con el espectador. Permanezco siempre en plena presencia. De la presencia emana un magnetismo que envuelve toda la atmósfera de la sala.

Mi vínculo con el espectador es primordialmente energético. En la medida en que me permito estar muy atento a este contacto, mantengo vivo el ritmo. Me vuelvo consciente de la energía que habita en todo lo que me sucede y sucede en ellos. Y eso lo traduzco en una reacción evidente o en un gesto visible, sea sutil o grande, pero siempre perceptible. Los estoy invitando, gracias a la luz y a la proximidad, a que activen su ojo como si fuera una lupa. Mi expresión puede ser también cinematográfica. Todos los microdetalles de mi gestualidad están diciendo algo. Compongo y tejo en el instante al permitir que me invada un estado, una atmósfera. Es en sí un diálogo sensorial directo que mantiene al espectador conectado al acontecimiento escénico y a



sí mismo. Entonces la idea preconcebida del teatro como algo ajeno y tan formal y lejano de la vida cotidiana se disuelve y la relación que establezco con el espectador es tan humana que se convierte en el teatro mismo. *Es el teatro mismo.*

En tanto que la premisa narrativa es la ansiedad, la angustia progresa como consecuencia de la incertidumbre. Es un “sí, pero no”, es decir, que cualquier gesto es inmediatamente rebatido por otro al dudar del anterior. Me rasco la cara. No, mejor no me rasco. Miro hacia atrás. No, para qué. Me tomo las manos para frotarlas. No, porque se va a notar que estoy nervioso. Mantengo este diálogo literalmente en mi mente. Nunca dejo de hablarme a mí mismo. El intervalo entre un gesto y otro se hace cada vez más corto hasta que estalla en una expresión inesperada que brota como consecuencia del delirio que conlleva ese desespere.

Me destapo la tapa del cráneo para tomar en mis manos el cerebro y jugar. Eso me genera estímulos. Luego transformo esa materia en una masa con la que después hago una pizza. Abro repentinamente una ventana hacia el absurdo surrealista que sorprende al espectador con una extraña comicidad. Paso del drama a la comedia en un instante. Esto da pistas del delirio que es mi universo interior. Pongo en contexto al espectador de ese absurdo universo al que se va enfrentar.

Hay una secuencia gestual predefinida que sucede en este primer momento de la relación con el espectador. Surgió desde la primera exploración en los ensayos iniciales de hace más de 20 años. Nació, no como una idea o capricho de partitura gestual, sino de una necesidad de observar obsesivamente, “como espía de mí mismo”, los gestos más recurrentes que le invaden en su estado real de ansiedad. Fue la materia prima con la cual Carlos tejó un sentido narrativo.

Es preciso aclarar que en este proceso creativo no es suficiente sentir la emoción para expresarla. Si bien la materia prima viene de la vida, requiere de un tejido narrativo interno y de organización de estímulos. La emoción por sí misma solo produce histeria.



Sentir la emoción para reconocerla en el cuerpo es la primera etapa del juego exploratorio que plantea la metodología. Sin embargo, es importante distanciarse de ella para tomar nota de su registro corporal y de su cualidad tonal. Esto permite graduarla, dosificarla, contenerla y dilatarla, así como identificar las zonas donde se ubica en el cuerpo y su manera única y particular de expresión. Desde ahí se teje el sentido narrativo.

Así, la tarea del bailarín/actor/creador no es “emocionarse”, sino conocer a fondo el campo emocional y traducirlo en códigos expresivos que permiten al espectador conectarse por resonancia con esa emoción. Al sentirla, la libera. “Es por esto que la emoción base del acto creativo, en la vida como en la escena, es el gozo.” El gozo de acceder conscientemente a la emoción en *presente puro de percepción* para comprenderla celularmente y comunicarla en el nivel tonal justo que requiere la obra. “Si la explico o ilustro solo accedo al campo racional del espectador, a menos que eso sea lo que pretendo.” Se trata de ir más allá, de reconocer su cualidad energética y provocar que el espectador la experimente sin distraerse con sus propias ideas preconcebidas sobre dicha emoción.

Para dar un ejemplo, en ese primer momento de la obra ubico un lugar para poner la silla en relación a las luces. Me siento y la luz general se reduce al espacio íntimo de la silla. Hay todo un proceso de acomodo corporal, un juego con esos impulsos y contraimpulsos. Me detengo, juego con la mirada y la cabeza para establecer contacto visual con el espacio. La emoción que experimento en ese estado de ansiedad hace que me incline hacia adelante para apoyar mis codos sobre mis muslos y llevar mis manos al rostro para tapar mi boca y nariz. Un gesto va llamando al otro y aunque sé cómo se tejió este conjunto de gestos siempre dejo que esa partitura me sorprenda a cada instante. Casi puedo decir que “la olvido” porque ya está en la memoria celular. La dejo ser para que viva su ritmo real y orgánico hasta transformarse en atmósfera que contagia por la verosimilitud de ese momento de ansiedad.

La base de esta partitura es la misma desde hace muchos años,



pero puesto que está vivo, es inevitable que evolucione o se nutra de nuevos gestos o incluso se vea interrumpida por algo que sucede en el espacio-tiempo que comparto con los espectadores. No dejo pasar nada. Todo se integra a la obra.

Al final de este recorrido, ¿qué es lo que ve el ojo del espectador? Un acontecimiento escénico donde el cuerpo y el gesto son los principales instrumentos de comunicación. Un lenguaje expresivo que conjuga, fusiona y disuelve las fronteras entre teatro, danza y performance y donde los parámetros de la dramaturgia convencional son transgredidos. Una narrativa que a veces se desplaza con las dinámicas extracotidianas del gesto exacerbado y otras con las sutilezas del detalle gestual cinematográfico. Pero sobre todo, se percibe el Bios escénico en el amplio repertorio de juegos de oposición, de movimientos indispensables e imprevisibles, en los contrastes, en los cambios de dinámica y tono muscular, en la contención y liberación de la energía, en el ritmo escénico que construye sentido y crea lenguaje corporal. En todo momento vemos presencia, destreza y precisión, una técnica depurada que sostiene un cuerpo en suspensión y dilatado en progresión estratégica. Todo está organizado para dirigir la percepción del espectador.

Dúo. *¿En qué lugar de la mente están las ideas?*

Todos los principios que sustentaron la creación de *Él solo* fueron activados durante dos años de exploración para el montaje del *Dúo*, una continuación de la primera obra anterior. El mismo desafío humano y espiritual fue compartido con una joven bailarina, inquieta investigadora de la vida y del movimiento, llamada Juliana Rodríguez. La relación presentó nuevos retos, internos y externos.

En la parte inicial se expone a manera de *leitmotiv* un diálogo de coincidencias con *Él solo*: la entrada desde la calle hacia el espacio escénico y la preparación de Carlos y Juliana se evidencia frente al espectador. Se plantea, como parte de esta nueva dramaturgia,



una falla en la comunicación como consecuencia de la obsesión de Carlos por ir al encuentro de una *idea, un concepto* que le permita evadir las frustraciones acontecidas en su primera obra. Esto se presenta como una paradoja para el espectador. La pieza ya inició y la vulnerabilidad de Carlos se vuelve a poner en evidencia. Luego de varios intentos fallidos por mostrarse seguro, por llegar a un concepto y no saber comunicarlo, la distancia entre la pareja se agranda y cada uno asume la soledad en diferentes zonas del escenario.

En un intento imposible de ayudar a su compañero en el proceso creativo, Juliana se sorprende a sí misma sola en el centro del escenario. Durante varios minutos se queda impávida y su presencia se concentra en ojos y rostro. Su respiración se detiene. Al no saber qué hacer, como una niña frente a un tigre en un espacio cerrado, se siente abrumada por ese monstruo de cabezas difusas que es el público. Se percibe desprovista de ideas, su boca está abierta sin poder emitir palabra. Intenta escabullirse retirándose lentamente hacia el fondo del escenario, pero sabe que no puede escapar. La premisa esencial es nunca dejar el escenario vacío. Regresa. Los gestos de sus manos son evidencia de su estado de impotencia. Su personalidad extremadamente sensible y el pánico que le genera el momento la sumergen en un *loop* emocional retornando reiterativamente en el vórtice de su diálogo interior que oscila entre huir y sentirse obligada a quedarse. Se enfrenta aquí con su aspecto más vulnerable y profundo: “el abandono”.

En escena se percibe un ir y venir hacia adelante y hacia atrás con pequeños pasos que paulatinamente se transforman en una danza circular, a la manera del rito de los derviches. Gira sobre su eje durante siete minutos y aparecen primero gestos sutiles, casi imperceptibles para expandirlos hacia la periferia mientras sostiene un diálogo interior obsesivo: “todo va a estar bien”: *llevo mis manos hacia el vientre*; “no hay nada de qué preocuparse”: *me acaricio el pelo de adelante hacia atrás como lo hacía mi madre*; “lo importante es que estoy aquí conmigo”: *deslizo las manos por mi nuca hacia el centro de mi pecho*; “tengo tanto que ofrecer”: *desplazo mis manos hacia adelante, un gesto de ofrenda*.



La velocidad del giro se intensifica y los gestos también: *me acaricio, me calmo, toco mi pecho, suelto los brazos, entrego lo que tengo, vuelvo a mí, no estoy sola*. Su vulnerabilidad transita hacia una danza catártica. Estamos ante una composición plástica en movimiento, en donde el rojo cereza de su vestido va dejando rastros de emoción en el espacio.

Mientras tanto, Carlos sigue ensimismado con sus pensamientos hasta que se da cuenta de que en escena está sucediendo algo más que sus propias ideas. En ese momento viene el punto de giro: “Claro, la obra es esto”. Cuando Juliana termina de girar, “Se me deshace toda mi racionalidad y conecto con el corazón para ir a su encuentro y abrazarla”. A partir de ese momento ambos se moverán desde el imaginario, lo onírico, el juego, la complicidad y la sincronía de lo sublime. Las escenas suceden en un hilo de conexión orgánica.

Esta obra es el resultado de dos años de constante entrenamiento para comprender el sentido profundo de estar y mantenerse en el centro con disposición ante la vida. Nos permitió afinar la presencia, la escucha en movimiento, la relación con la imaginación y el diálogo consciente con el espacio como rituales para invocar la poética de la obra.

Fue necesario afinar mi visión e invitar a Juliana a afinar la suya para ver, desde otra perspectiva, los impactantes acontecimientos que estaban transformando nuestras vidas en ese momento: la partida de seres queridos, nacimientos, amor y desamor, mudanzas, dolor, placer, frustración, revelaciones. Nuestra amistad, hermandad y complicidad nos llevaron a traducir en gesto estos golpes que se convertirían en el material metafórico para la obra.

En mis laboratorios de creación los entrenamientos siempre son detonantes para una narrativa que ya he percibido previamente en algún acontecimiento cotidiano. Uso el entrenamiento como invocación para ese tema gestual o de movimiento. En la medida en que se van evidenciando posibles temas a desarrollar —porque se vuelven reiterativos—, los percibo como posibles escenas. De esta manera vamos recolectando fragmentos para una dramaturgia.



Estos primeros bocetos sin desarrollar, que se guardaron en el archivo de posibilidades —fueron muchos, casi 20—, más tarde se pusieron sobre la mesa para reconocer todo lo que había surgido. “Esparciendo papelitos sobre el piso comenzamos a leer lo que cada escena nos quería decir.” Mágicamente se fueron ordenando como un ser autónomo, con vida propia. El dúo de bailarines/actores fue sintiendo el camino narrativo. Lo intuitivo y lo racional “hicieron el amor y se entrelazaron”.

III. Construcción del personaje: Iván

Cuando un guion aparece en mi vida es como si algo lo hubiera convocado. Seguramente porque lo necesito y me siento listo para atravesar ese desafío, ese aprendizaje. Invocar e incorporar a un ser (el personaje) tan complejo o más complejo que yo es porque necesita vivir para estar al servicio de la narrativa de una película u obra. Nada es gratuito. Si esto sucede es porque estoy en el lugar correcto, en el momento indicado y en el proceso de vida preciso para sumergirme en esa creación desde todos los ángulos.

Entonces la vida misma lo evidencia y se confabula con la ficción cuando cada situación, cada persona, cada lugar, cada relación que se establece, cada cosa que se percibe son pistas para la construcción del personaje. Es un acto de autopoiesis. Todo lo que sucede está interrelacionado. Carlos, el actor/bailarín toma nota y el personaje comienza a hablar, a moverse a través de su cuerpo. “Lo tomo en mis manos y le permito invadirme. Tengo las herramientas de observación que me ayudan a registrar todo el material que va surgiendo. Es evidente que esa energía también habita en mí y no la puedo juzgar. Solo le permito ser.”

Pero también sucede que otras energías del personaje no habitan en el actor/bailarín. Es decir, no construye pensamiento de la misma manera, no come como lo hace el actor, ni manifiesta dolor físico de la misma forma. Su deseo, su hambre, su sed, sus necesi-



dades tienen otros códigos expresivos y es cuando el actor advierte: “Necesito estar muy alerta para que no se vuelva efímera esa información. Necesito aterrizarla”. Inicia entonces la traducción de todas esas referencias en actos y gestos concretos: caminar, mirar, oler, respirar, comer, leer, pensar, conducir, cocinar. Observa las imágenes internas poéticas que van llegando. “Para entonces el personaje ya no me es ajeno y lo empiezo a encarnar en primera persona.”

Armando es un ser hermético que Carlos encarnó como actor principal para el largometraje brasileño *Iván*. Fue llegando desde el momento en que leyó el guion. Además, tenía la fortuna de convivir con el director y conversar sobre sus motivaciones para la escritura del guion. La manifestación del personaje se gestó un año antes de comenzar a filmar. “Durante los últimos dos meses estuvimos reclusos con el director en una casa en las montañas en pleno invierno. Fue ahí donde el personaje pudo ser y estar en todo su esplendor.”

Muchas fuentes de información, muchos estímulos, referencias, películas, lecturas, obras plásticas, sonidos, música, largas conversaciones acompañaron este proceso de creación. La imagen que surgió y que mejor representaba a Armando era la del “agua estancada”. Agua que casi no respira, una sustancia en donde no fluye la vida. Su manera de autodestruirse era fumando de manera obsesiva compulsiva. “Yo nunca he fumado y era inevitable aprender a hacerlo hasta volverlo parte de mí. Además, la autodestrucción de Armando también tenía su propia forma de respirar, de caminar, su tempo-ritmo y corporalidad.” Aspectos del personaje surgían más como consecuencia del sentir interno que del análisis o búsqueda de forma.

Circulaba por el metro de São Paulo durante meses y prestaba atención a los seres invisibles, aquellos que nunca son tenidos en cuenta por nuestros prototipos de belleza convencionales. Mi ojo se refinó y se alió al estudio del personaje. Me llegaba información energética y la absorbía. Tomaba todo lo que fuera alimento para la vida de Armando. Luego la condensé y jugué con ella en puro gozo, incluso teniendo en



cuenta que estaba sumergiéndome en la profunda densidad y tedio del personaje. Disfruté entrar ahí, porque amo este oficio en el que se pueden manifestar seres vivos que hablan sobre otros seres vivos.

En el momento de estar en el set todo fue más vivo y orgánico cuando Armando interactuaba con los demás personajes y ya no hay especulaciones.

Mi personaje Armando solo reaccionaba y establecía relaciones con las atmósferas u objetos externos, fundamentalmente el cigarrillo. Como actor sabía organizar y dosificar esto para tener en cuenta aspectos técnicos fundamentales en el set. Es decir, la ubicación del micrófono, el espacio reducido donde necesito comunicar algo muy sutil y contundente en un tiempo determinado, sin salirme de foco (son milímetros de precisión), así como estar atento a una marca en el piso que percibo con la periferia de mi mirada.

Cada escena es un universo, por lo cual la linealidad del personaje es relativa. Mañana se puede filmar la primera escena y al día siguiente el final de la película. Recorro a los estímulos internos que fui descubriendo durante la exploración y que necesito para activar la emoción, el estado específico que se manifiesta en esa toma específica. Para ello recorro a las sensaciones, a la pulsión, a las imágenes metafóricas o concretas que activan ese estado y me permito dejarme afectar por la presencia del otro y los otros. Traduzco todo en verbos concretos que me permiten establecer relaciones concretas: encender el cigarro, conducir el automóvil, tomar el líquido de la taza de té, comerme un pan, leer lo que estoy leyendo, mirar lo que estoy mirando. Es estar vivo en dos dimensiones simultáneamente. La del personaje y la del actor: el ser que se encarna y el ser que organiza y dosifica esa energía para comunicar algo.

El reconocimiento, la intuición y la imaginación son indispensables para encarnar la voluntad y necesidades propias de Armando. Sin estos tres ingredientes no podrían generarse los estímulos con los cuales el actor detona acciones y relaciones auténticas con el



espacio. Estamos hablando de verdad escénica, esa gran fortaleza del bailarín/actor cuando se entrega a los procesos de su alquimia interna. Solo esta alquimia misteriosa le permite descifrar si los estímulos son eficaces o no para entrar en ficción, es decir, encarnar. De ahí deriva también la fuerza de la presencia —ser, no pretender ser— como consecuencia de esa amalgama de emoción/sensación/movimiento/gesto que llamamos la dramaturgia interna del bailarín/actor.

Así, la partitura de acciones físicas emerge de manera natural y espontánea. Y los principios del Bios se vuelven evidentes. Las pulsiones del personaje determinan desplazamientos precisos e indispensables con un objetivo en el espacio. El tránsito entre una acción y otra crea contrastes, suspensiones, cambios de foco y de tono muscular que reflejan los cambios internos, emocionales y psíquicos. Todo esto es el resultado de la tensión dramática que administra la atención e intención de todo lo que sucede en esa dramaturgia visible e invisible. Lo que antes fue análisis, intuición e imaginación durante la preparación previa, ahora es creación de lenguaje, de sentido y como consecuencia, de poética. ¿Cómo lo sabe el actor/bailarín y el espectador? *Cuando la alquimia interna se confirma en el cuerpo a través de sensaciones poderosas y creación de pequeños detalles que revelan el mundo interno del intérprete.*

Carlos describe una escena específica para ser más preciso. Hay un momento onírico en la narrativa de la película donde Daniel Manzini, el director, le pide estar sentado en un sofá, en pijama, calentadoras y pantuflas. Están filmando al aire libre, es de noche, es invierno y hace mucho frío. “Tiemblo por el frío y por los nervios, no lo puedo ocultar, dejo que me invada todo eso.”

Antes de entrar al set invoco a Armando desde que me levanto, reconociendo el contexto de la escena que vamos a filmar. Ese contexto es un estado en la mente de Armando. Imagino como estímulo que estoy dentro de una habitación oscura que representa metafóricamente a Ivan. Sentado en ese sofá un peso oprime mi pecho, me hunde y no me deja respirar. Dani, que sabe cuidar muy bien todos los aspectos



del set, me pide tomar el tiempo que necesito. Confía en mi relación con esa atmósfera. Sentado en el sofá, un sofá muy grande, ancho y antiguo, de cuero, van llegando imágenes de desolación. Veo una casa vacía que no conozco. Las imágenes las siento dentro, me invaden y las recibo.

A través de una bocina a todo volumen, Dani transmite La Pasión de San Mateo de Johann Sebastian Bach. La música me envuelve como estímulo y complementa el estado en el que estoy. No sé nada más, solo que en ese sofá estoy ahí conmigo y con lo que siento sin querer saber nada más. El análisis ya se hizo. Ahora solo soy/estoy. Llevo un buen tiempo sentado ahí y de repente escucho “acción”. Sin preámbulo, siento una presencia a mi lado que me sorprende. Realmente no me lo esperaba. Es Iván con la máscara de tela que cubre su cabeza.

Al sentir su presencia siento que me disuelvo visceralmente. Dejo que suceda, es gradual, y se hace cada vez más fuerte en la medida en que Iván se acerca hasta apoyar su cabeza en mis piernas. La sensación se transforma en emoción, la imposibilidad de Armando de entrar en contacto físico con los otros. Tiene un gesto muy particular que es tomarse la frente con el dedo medio y pulgar. Reconozco que Iván está pidiendo atención pero no sé cómo dársela y eso me quiebra por dentro y me transformo inevitablemente en un mar de llanto. Quisiera tocarlo, lo intento, pero me reconozco torpe y no sé cómo hacerlo. Se me seca la boca, se entrecorta mi respiración. Se mezcla el llanto con la impotencia y un estado alimenta al otro. La luz se disuelve gradualmente. Oigo “corte” y me quedo ahí unos minutos dándole tiempo a ese estado para que vaya saliendo. Cuando me recupero veo a todo el equipo con lágrimas en los ojos. Me agradecen ese momento, conmovidos.

La película *Iván* se presentó en el festival brasileño de cine Guarnicê 2021, en el que fue galardonada con los siguientes premios: mejor actor principal, mejor actriz secundaria, mejor dirección de arte, mejor diseño de sonido, mejor dirección de fotografía y Premio del Público.



BIBLIOGRAFÍA

- Barba, Eugenio (2021), “How ISTA Came Into Being”, *Journal of Theatre Anthropology*, núm. 1, Mimesis Edizioni, Milán.
- Capra, Fritjof (1982), *The Turning Point*, Simon and Schuster, Nueva York.
- (1998), *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, Anagrama, España.
- Capra, Fritjof y David Steindl-Rast (1993), *Pertenecer al universo. La nueva ciencia al encuentro de la sabiduría*, Grupo Editorial Planeta, Argentina.
- Cardona, Patricia (1993), *La percepción del espectador*, México, INBA/Cenidi-Danza.
- (2000), *La dramaturgia del bailarín. Cazador de mariposas*, México, INBA/Cenidi-Danza/Escenología.
- (2012a), *Diario de una danza por la antropología teatral en América Latina*, México, Quinta de Agua Ediciones.
- (2012b), *La poética de la enseñanza. Una experiencia*, PADID/Quinta de Agua, México.
- (2019), *Memoria de un proceso. El despliegue de la poética de la enseñanza en el maestro*, UACH/INBA/Cenidi-Danza, México.
- (2020), *Telar de poéticas. Del maestro creador al estudiante creador*, Cenart/ INBA/Cenidi-Danza /Paso de Gato, México.
- Durán, Lin (1993), *Manual del coreógrafo*, INBA/Cenidi-Danza, México.
- Hartmann, Thom (1998), *The Last Hours of Ancient Sunlight*, Mythical Books, Vermont.
- Jiménez, Sergio (comp.) (1990), *El evangelio de Stanislavski, según sus apóstoles*, Grupo Editorial Gaceta, Colección Escenología, México.



- Kirkland, Gelsey (1986), *Dancing on My Grave*, Jove Publications, Nueva York.
- Lizarraga, Xabier (1993), “Comportamiento humano, interacción de complejidades evolutivas”, *Ludus Vitalis*, vol. I, núm. 1, Anthropos/Plural, México.
- Maturana, Humberto (2004), *Reflexiones sobre terapia y mis conversaciones con Ximena Dávila sobre la liberación del dolor cultural*, Instituto de Formación Matriztica, Chile.
- Müller, Carol (coord.) (2007), *El training del actor*, UNAM/INBA, México.
- Nachmanovitch, Stephen (2011), *La improvisación en la vida y en el arte*, Paidós, Buenos Aires.
- Read, Herbert (1965), *Orígenes de la forma en el arte*, Editorial Proyección, Buenos Aires.
- Taviani, Fernando (2021), “The Energy of the Actor”, *Journal of Theatre Anthropology*, núm. 1, Mimesis Edizioni, Milán.

MATERIAL INÉDITO

- Cardona, Patricia, crónica del seminario “Del Bios escénico a la poética del bailarín/actor”, impartido en Medellín, Colombia, marzo del 2020.
- Entrevista a Carlos Andrés Ramírez, Medellín, Colombia, marzo del 2020.
- Entrevista a Paula Andrea Ramírez, Ciudad de México, mayo del 2021.



FOTOGRAFÍAS

A inicios de 2022, el Colectivo de Investigación de *EL CUERPO QUE CREA* se reunió para una inmersión de creación de 7 días en Nido de Barichara, Santander Colombia. A dicho evento corresponden las fotos que aquí se muestran. Accediendo a este enlace puede verse el video de dicho trabajo:
<https://www.youtube.com/watch?v=qN0o0BH7SLE>



Juliana Moreno, Sara Torsvik, Isabel Gaona, Alejandra Rubio, Mónica Chávez, Paula Ramírez. © Carlos Ramírez



Alejandra Rubio, Juliana Moreno, Paula Ramírez, Isabel Gaona, Sara Torsvik, Mónica Chávez. © Carlos Ramírez



Juliana Moreno, Sara Torsvik, Paula Ramírez, Alejandra Rubio, Mónica Chávez, Isabel Gaona. © Carlos Ramírez



Paula Ramírez, Isabel Gaona, Sara Torsvik, Juliana Moreno, Alejandra Rubio, Mónica Chávez. © Carlos Ramírez



Alejandra Rubio. © Carlos Ramírez



Isabel Gaona. © Carlos Ramírez



Patricia Cardona y Carlos Ramírez durante el seminario *Del Bios escénico a la poética del bailarín/actor*, que tuvo lugar en marzo de 2020 en Medellín, Colombia.
© Juan Fernando Vanegas



Del Bios escénico a la poética del bailarín/actor.

Una metodología de EL CUERPO QUE CREA

se terminó de imprimir en abril de 2022

en los talleres de Impresora Peña Santa, S. A. de C. V.

Calle Sur 27, no. 457, Mz. 44, col. Leyes de Reforma,

2ª Sección, c. p. 09310, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México.

Corrección y cuidado de la edición:

Leticia García y Octavio Hernández Rodríguez

Formación: Estefanía Leyva

El tiraje consta de 1000 ejemplares.

Este libro tiene como origen un seminario también titulado *Del Bios escénico a la poética del bailarín/actor* impartido por Patricia Cardona en Medellín, Colombia, en 2020. Sin embargo, la narrativa va más allá de este evento gracias a la vinculación con la novedosa e interesante metodología de experimentación corporal para la creación de Carlos Ramírez, conocida como *EL CUERPO QUE CREA* y desarrollada por este artista escénico colombiano a partir de las propuestas teóricas de Patricia Cardona.

En dicho seminario, al igual que en este libro, la autora entrelazó las tres líneas de investigación a las que ha dedicado su carrera como investigadora y crítica: la dramaturgia del bailarín, la percepción del espectador y la poética de la enseñanza. Ahora integra a ese corpus la metodología de Carlos Ramírez por ser un fiel reflejo de los procesos de exploración sensible que conducen al autoconocimiento y a la poética del cuerpo.

Los principios del Bios escénico —concepto acuñado por la Antropología Teatral—, que se expresan como presencia y luminosidad en el cuerpo del bailarín/actor, son descifrados de manera teórica por Patricia Cardona y experiencialmente en la narración de Carlos Ramírez a partir del descubrimiento de su propio Bios escénico. Su desarrollo posterior con experimentos y sesiones enfocados al despertar de esta dramaturgia vital en otros, no solo le descubre al artista escénico o investigadores del cuerpo la raíz profunda de su propia técnica, lenguaje y poética, sino lo introduce en un laboratorio de creación consciente como disciplina previa a la profesionalización de la danza y el teatro. Esta inmersión en la sabiduría y elocuencia dramática del cuerpo sería un requisito indispensable antes de todo aprendizaje académico del oficio escénico y artes de la vida como maestros, investigadores, científicos y demás.

Finalmente, la *autopoiesis* —creación de sí mismo—, noción tomada del biólogo Humberto Maturana como principio y fin de toda la vida, es el hilo conductor de esta narrativa compartida entre dos amantes del lenguaje de la naturaleza como esencia de la expresión poética.



GOBIERNO DE
MÉXICO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

CHAPULTEPEC
SECRETARÍA DE CULTURA

Proyecto
PRIORITARIO



GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO

INBAL

CENIDID

ENART

LOS PINOS

TOMA
TEATRO Y CULTURA

ISBN: 978-607-8584-56-7



9 786078 584567