

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Cardona, Patricia. Anatomía del crítico. México, D.F.:  
Pórtico de la Ciudad de México, 1991.

ISBN: 9686524150

Descriptores Temáticos (palabras clave): crítica teatral, crítica dancística, artes  
escénicas, dance criticism, performing arts.

# ANATOMIA <sup>DEL</sup> CRITICO

PATRICIA CARDONA



ANATOMIA DEL CRITICO  
PATRICIA CARDONA

Primera edición, julio de 1991

---

792.9

C268a Cardona, Patricia

Anatomía del crítico / Patricia Cardona; presentación de Manuel Camacho Solís, Fernando de Ita; il. por Christa Cowrie. — México: Pórtico de la Ciudad de México, © 1991.

188 p.: il., fotografías; 21 cm.

ISBN 968-6524-15-0

1. Crítica 2. Crítica teatral I. Camacho Solís, Manuel II. Ita Fernando de III. Cowrie, Christa, ilus. IV. t.

---

ISBN 968-6424-15-0

© Patricia Cardona, 1991

© Christa Cowrie, 1991

© Ciudad de México Librería y Editora, S.C., 1991

Pórtico de la Ciudad de México

Venustiano Carranza No. 1 06000 México, D.F.

Impreso en México / Printed in Mexico

# PRESENTACION

Los textos de Patricia Cardona, las fotografías impecables de Christa Cowrie, cada una de ellas en su especialidad, ambas espectadoras y profesionales de las artes escénicas y la fotografía, nos ofrecen, en este libro, un acercamiento al crítico: sus vínculos con la creación artística, su función polémica, su papel de espectador perspicaz. Que este libro sea un estímulo a la discusión entre artistas y espectadores.

Manuel Camacho Solís

# LA PASION CRITICA DE PATRICIA

Fernando de Ita

Hace diez años, los críticos de las artes escénicas solíamos repartir desde nuestras butacas certificados de buena y mala conducta a los hombres y mujeres que se partían el esqueleto en el escenario, mientras los “expertos” decidían desde su inmovilidad física y mental el grado de fingimiento y veracidad artística de aquel esfuerzo humano. El reposo intelectual y la quietud emocional nunca fueron, por fortuna, las características personales de este ciclón del Caribe que lleva el nombre de Patricia Cardona.

Si tuviera que resumir en una imagen mi visión de la autora de este libro, diría que se trata de una ráfaga de viento cálido con sus cabellos al aire, que pasa por el mundo impulsada por la energía sin fin de sus carcajadas, dejando en su transcurso un aliento de vida.

Esa fuerza primitiva que recibió la Cardona de la madre tierra, la ha sacado de sus propios atolladeros, en cuanto a la reflexión y la crítica se refiere. Para comenzar a escribir sobre lo que sea, uno requiere de ciertas certezas que le den piso a nuestro pensamiento. Luego hay que dinamitar esos lugares comunes para tratar de hallar el camino de la verdadera creatividad intelectual y artística. Una de las cosas que me encantan de este libro es que Patricia ha roto incluso con sus más elaboradas fascinaciones para salir al campo abierto de la duda, y lo ha hecho como se debe: comenzando por dudar de su propio oficio.

—¿Qué significa, hoy, ser un crítico de las artes escénicas?

Patricia responde: poner en tela de juicio el sentido de su trabajo; revisar su vinculación con su objeto de estudio; ponerlo en movimiento. A su modo, hacerle sentir la angustia y la dicha de estar en escena.

Yo comparto sin límite alguno con la Cardona su aversión por los lingüistas, filósofos, antropólogos y sociólogos que han convertido el hecho vivo de la danza y el teatro en un

cadáver de signos, referentes, significados, significantes, códigos y teorías que no iluminan, ni amplían, ni exploran, ni enriquecen, ni vivifican la emoción humana, o el sentido del dolor y la belleza. Respeto, como ella, a los hombres de ciencia que respetan el hecho teatral por lo que es y no por lo que ellos quieren que sea.

En este orden de ideas es evidente que el crítico tiene la dura responsabilidad de traducir en palabras e imágenes verbales un cúmulo de tensiones dramáticas y de emanaciones físicas y mentales que, en el caso de la danza, se expresan con el lenguaje del cuerpo, que es el de la emoción y el movimiento. Para hablar de lo que sucede en el escenario cuando pasa a la mente y a la piel del espectador no es necesario, como creen los semiólogos, inventar un idioma que sólo se entiende si tomamos un curso intensivo para descifrarlo; lo que hace falta es devolverle a las palabras su poder original que es el de nombrar la esencia de los hombres y las cosas. La Cardona tiene razón cuando dice que una de las urgentes tareas de la crítica de las artes escénicas es encontrar el lenguaje escrito que traslade al papel, con toda rectitud, el peso, la fuerza, la emoción, la hermosura y el horror de la acción dramática, de la idea encarnada, de la pulsión física, visceral que son la danza y el teatro.

Danza/Teatro, Teatro/Danza; he aquí el tema recurrente de sus obsesiones que recoge también en otro libro titulado *La nueva cara del bailarín mexicano*. No se trata en realidad de una corriente artística bien definida, con medios y fines comunes, sino de una profusa y confusa conjunción de intentos individuales por encontrar la danza de nuestro fabuloso fin de milenio, lo que demanda, según la autora, un nuevo rostro, también, para la crítica de las artes escénicas. Porque el tema de la danza/teatro es tan vasto que requiere de otra preparación por parte del crítico y ése es el sentido de este nuevo libro de Patricia Cardona.

Yo quiero referirme únicamente a uno de los conceptos más citados y menos comprendidos de este nuevo lenguaje interdisciplinario: el concepto de dramaturgia, que viene de drama, que en su expresión original quiere decir acción, y en su interpretación burguesa, obra escrita para el teatro.

El diccionario de teatro de Patrice Pavis define la dramaturgia como “el arte de la composición de obras teatrales”, y en un sentido más general como la técnica del arte dramáti-

co que busca establecer los principios de construcción de una obra. En el teatro y la danza contemporáneas hablar de dramaturgia es referirse fundamentalmente a la escritura escénica; este es, a todo aquello que no está en el texto. La maravillosa intuición de nuestros coreógrafos y bailarines ha realizado el milagro de que tengamos danza/teatro en nuestros escenarios desde hace por lo menos diez años, como lo registra Patricia Cardona, aun ignorando sus bases teóricas. Para mí es más valioso descubrir las llamas del infierno por la quemadura del cuerpo, que por la especulación del cerebro, pero como apunta nuestra amiga en su *Anatomía del crítico*, ya es hora de unir estas dos fuerzas: la de la intuición y el conocimiento, para hacer de la ficción que es el arte un hecho orgánico, de la más alta veracidad porque no estamos fraccionando la realidad en dos percepciones contrarias, como son las de la mente y el cuerpo, sino fundiéndola en un solo golpe de emoción y talento que nos permita ir más allá de las apariencias, para llegar al fondo, al corazón mismo del misterio indescifrable que es la vida.

Es aquí donde mi hermosa colega quiere colocar la función crítica; ya no enfrente sino en medio de la función creativa. Yo celebro que durante los 15 años de actividad periodística la autora de esta *Anatomía* haya tomado el impulso necesario para lanzarse al triple salto mortal de la crítica, que consiste en renunciar a la red protectora de pensamientos preconcebidos, para buscar las ideas que le permitan ser tan inventiva como los artistas de la danza que están delineando el nuevo rostro del bailarín mexicano.

La pasión de Patricia Cardona por la danza la ha mantenido junto a esa hoguera del cuerpo durante la mayor parte de su vida, y lo que yo saco en claro de su libro es que la Cardona ha decidido lanzarse de lleno al fuego. De lo que estoy cierto, finalmente, es que ni las llamas del infierno podrán apagar su gozosa carcajada.

## AGRADECIMIENTOS

Todo empezó hace trece años cuando ingresé al periódico *unomásuno* como periodista cultural. Todo se resume, hoy, en el seminario *La percepción del espectador* que imparto en el Centro de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, del INBA. La idea de este proyecto nació a raíz de la publicación de *La nueva cara del bailarín mexicano*, también por instancias de Patricia Aulestia, directora de ese Centro, en un intento por formar críticos para las artes escénicas.

Esta generosa circunstancia desemboca en un pensamiento a medias que un día le comento a Ramiro Osorio. "Ya se ha escrito bastante sobre la anatomía del bailarín/actor. Ahora hay que descifrar la anatomía del crítico", le digo.

Para mi sorpresa, el comentario lo toma en serio. Así, lo que en un principio fue casi una broma, se convirtió en una obsesión.

Ahora es el Gran Festival de la Ciudad de México el que propicia este agasajo en mi vida profesional. Agasajo que comparto con una hermana y cómplice: Christa Cowrie. Con su lente ha sido la cazadora de los mejores instantes de la vida escénica. Su registro es la biografía de nuestra percepción.

A Ramiro Osorio, nuestro profundo agradecimiento por permitirnos contar nuestra historia.

En este libro doy respuesta a mis preguntas sobre la crítica y el arte escénico. Son cuestionamientos que aprendí a plantear gracias a mi encuentro con Eugenio Barba, director del Odin Teatret de Dinamarca y de la Escuela Internacional de Antropología Teatral. Su impulso y enseñanzas permanentes están en cada una de las páginas que he escrito.

Hay un tercer ojo que también ha sido mi brújula: el de Lin Durán. En su carácter de

“abogada del diablo” me ha obligado a ser la cirujana de mi propia anatomía. Este libro se debe, en gran medida, a esa invaluable vigilancia sostenida y nunca regateada.

La mano solidaria y amiga de Hortensia Contreras es la responsable de la limpieza de mis textos. Tuvo la infinita paciencia de acompañarme en la parte más ingrata de este trabajo: la redacción.

En conjunto, *Anatomía del crítico* es el engranaje de todos los apoyos que he recibido a lo largo de mi vida profesional, desde afectivos, hasta técnicos. En este sentido, mi percepción siempre ha estado acompañada por la emoción. Así opera la estructura de la naturaleza, anatomía y razón de este libro.

# INTRODUCCION

Vamos al grano. El exceso de palabras entorpece el pensamiento. Hay tal enjambre de conceptos y términos respecto a las funciones, vicios, virtudes y deberes del crítico que quienes estamos en esto hemos padecido la total pérdida de identidad.

La razón es muy sencilla. Ningún material empleado por la humanidad con propósitos expresivos se ha envilecido tanto como el lenguaje. Es una masa opaca, con pretensiones de avispero.

El propósito de este libro es salirme del avispero. He padecido todo tipo de tropiezos, dudas, asfixias, impotencias dentro del ejercicio de mi profesión, y sin embargo, no la he abandonado. Un llamado gozoso me mantiene ahí. En un principio presté oídos a palabras ajenas; anduve como pescadora buscando en el mar de lecturas mis propios reflejos. Buscaba, realmente, un ojo invisible que viera más que los míos.

El ojo/reflejo, sin embargo, no está en el mar de lecturas. Lo encontré en el silencio.

El silencio está en el cuerpo. Del silencio, que es el cuerpo, salen las palabras justas, necesarias, indispensables. De mi propia anatomía nace el conocimiento del teatro y de la danza. Somos lo mismo. Es cuestión de reconocernos.

Algunas lecturas, muy pocas, confirmaron esto. Son los autores que me acompañan en este peregrinaje.

A partir de este reconocimiento ha desaparecido el avispero.

Aquí ofrezco de un re-aprendizaje y de una traducción: cómo el cuerpo es palabra, es conocimiento, es teatro, danza y música; cómo la crítica es el cordón umbilical que me introduce en la sangre del espectáculo y cómo el espectáculo repite, en imágenes simbólicas, mi propia anatomía para que yo, espectadora, encaje en él. Y si no encajo, si

no entrelazo mi intuición, mi emoción y entendimiento con la estructura del espectáculo, entonces digo por qué. Utilizo mis conocimientos de la anatomía de la naturaleza y del arte, que son lo mismo, para fundamentar mi acoplamiento, o por el contrario, ausencia de él.

El punto de encuentro entre el artista y el espectador está en el cuerpo. Vi en él mi mejor libro de texto. Abandoné tantas lecturas eruditas —en un principio necesarias— porque descubrí que soy vehículo de una subjetividad sostenida por lo más objetivo que puede haber: mi estructura orgánica, el funcionamiento biológico que me mantiene viva.

Es mi propia estructura la que me informa sobre la estructura y funcionamiento de todo lo demás. Es mi inserción dentro de la naturaleza la vivencia que me permite entender la naturaleza del teatro, la música y la danza. Pero fue el conocimiento del arte lo que me enseñó a leer las páginas de la naturaleza. A ellas debo mi amor a la vida.

Descubro que todo lo que se ha dicho respecto a las artes escénicas con el lenguaje de la semiología, con el verbo técnico, impresionista, lírico, historicista, antropológico y demás, ignora el problema más serio del arte contemporáneo: la amnesia del espectador. Nadie habla de los sonámbulos que llenan las butacas y que permanecen como tales mientras no se estructuren obras con base en las exigencias biológicas de la percepción. Me propongo, por tanto, hablar de la memoria, del mecanismo que recupera nuestra identidad, nuestro registro de los hechos. Finalmente, la gran pregunta de todo artista es: cómo instalarse en la memoria del espectador. La pregunta del crítico sería: cómo constituirse en la memoria fidedigna de las artes escénicas.

He recurrido, por tanto, a lo que han dicho biólogos, físicos, matemáticos, neurólogos y psicólogos sobre la materia, la naturaleza y el hombre. Arte y ciencia son, en esta anatomía de letras, dos caras de un mismo fenómeno, así como subjetividad y objetividad son dos aspectos de una misma estructura.

Este libro habla por mí. Habla por aquellos que como yo, han resentido la mecanización del pensamiento. Hablo por aquellos que rescatan la importancia de la percepción para liberar al universo conceptual de su aislamiento y soberbia. El crítico, cubierto de un capullo intelectual, ha perdido la capacidad de centrarse en la percepción que lleva al conocimiento

del objeto escénico. Conrad Fiedler, filósofo del arte, sorprendió a sus colegas en 1876 con una declaración, entonces, subversiva. Dijo que la especulación filosófica, lejos de situarse a la altura de la reflexión artística, interrumpe su desarrollo y la detiene. Nos dijo a todos los pensadores de todas las épocas que el progreso teórico se paga con una pérdida del poder adquirido a través de otro tipo de conocimiento. Sentenció que las grandes alturas de la inteligencia racional no alcanzan a ver las profundidades de donde surge la creación artística.

A Conrad Fiedler le agradecemos su valentía y lucidez. Hoy estamos absolutamente convencidos de que la aridez y el aburrimiento son los latidos de la teoría contemporánea. El objeto de estudio (en este caso el espectáculo) es siempre menos importante que el concepto del mismo. La percepción es solamente un instrumento para saltar a la dimensión intelectual, donde teóricos y críticos permanecen atrapados en el avispero de términos sin raíz.

Peliga la credibilidad de la escritura crítica cuando no hay un desarrollo de la experiencia perceptual, cuando la comprensión del arte no se apropia en términos de arte.

Este libro menciona algunos problemas de la crítica respecto a la educación artística, su desempeño en revistas y periódicos y su proyección social, pero desde la perspectiva de la *percepción creativa*. Rescata la experiencia perceptual cuya riqueza ningún concepto nos puede proporcionar. Sugiere otro camino de conocimiento y de participación. Defiende la organización de la sensación a partir de la eficacia mental, como territorio de la crítica.

Establece que el lenguaje es también voluntad de forma, como el arte, y no meramente una reacción involuntaria, arbitraria, gratuita. Identifica la percepción con un ojo constructivo que se apropia de las imágenes mediante un proceso dinámico, interno, y no a través de modos conceptuales de pensamiento. Está en contra del lenguaje de símbolos abstractos que ignora el contacto sensorial con la tierra, la piel, los olores. Admite la eficacia de la experiencia sensible directa, en equilibrio con una lógica mental multifacética, y no lineal. Propone que un cambio de estructuras de pensamiento respecto al arte debe darse orgánicamente, a partir de las leyes vitales que determinan el equilibrio físico y psicológico de la vida.

La vida es inteligencia, destreza, arte.

Invito al crítico a verse en el espejo de la naturaleza.

El cuerpo es arte, conocimiento, religión.

Me acompañan en este itinerario fragmentos de Alfonso Reyes sobre la crítica. Son textos que me proporcionó Edgar Ceballos cuando se enteró de mi intención de escribir *Anatomía del crítico*. Para mi sorpresa, el poeta, ensayista e historiador mexicano escribió en 1941 *Aristarco o anatomía de la crítica*.

Este encuentro con Alfonso Reyes quiero compartirlo con el lector. Publicaré fragmentos que me iluminan, me apoyan y que son, sobre todo, ejemplos de lo que propongo: la percepción creativa. Arte dentro del arte. Aparecen al principio de cada capítulo.

Discutir ideologías, "ismos", esnobismos, querellas narcisistas, desolladeros intelectuales no atañe al tema de este libro. No me corresponde a mí aplacar el avispero. Me corresponde salirme de él. En eso estamos.

EL CRITICO, ESE  
ESLABON PERDIDO

### La paradoja de la crítica

*¡La crítica, esta aguafiestas, recibida siempre, como el cobrador de alquileres, recelosamente y con las puertas a medio abrir! La pobre musa, cuando tropieza con esta hermana bastarda, tuerce los dedos, toca madera, corre en cuanto puede a desinfectarse. ¿De dónde salió esta criatura paradójica, a contrapelo en el ingenuo deleite de la vida? ¿Este impuesto usurario que las artes pagan por el capital de que disfrutan? ¿De suerte que también aquí, como en la economía política, rige el principio de la escasez y se pone un precio a la riqueza? Ya se ha dicho tanto que, para el filisteo, el poeta es ave de mal agüero, por cuanto lo obliga a interrogarse. ¡Pues lo que el poeta es al filisteo viene a serlo el crítico para el mismo poeta, por donde resulta que la crítica es una insolencia de segundo grado y un último escollo en la vereda de los malos encuentros! Incidente del tránsito, siempre viene contra la corriente y entra en las calles contra flecha. Anda al revés y se abre paso a codazos. Todo lo ha de contrastar, todo lo pregunta y lo inquiera, todo lo echa a perder con su investigación analítica. Si es un día de campo, se presenta a anunciar la lluvia. "Pero ¿lo has pensado bien?", le dice en voz baja al que se entusiasma. Y hasta se desliza en la cámara de los deleites más íntimos para sembrar la duda.*

*Al galanteador, le hace notar el diente de oro y la arruguita del cuello, causas de súbito desvío. Al enamorado, le hace notar aquella sospechosa cifra del pañuelo que costó la vida a Desdémona. ¡Ay, Atenas era Atenas, ni más ni menos; y con serlo acabó dando muerte a Sócrates! ¿Y sabéis por qué? He aquí: ni más ni menos, porque Sócrates inventó la crítica. Convidar a una amable compañía para reflexionar sobre la naturaleza de la crítica tal vez sea una falta de urbanidad y de tino, como convidarla a pasear en la nopalera. Se me hace tarde para pedir disculpas. Yo no quise dar a nadie un mal rato. Voy a explicarme.*

### *Diálogo de eficacias*

Escribo para descifrar un misterio: el de mi propia percepción. No sólo se trata de conocer los aspectos biológicos y psicológicos involucrados, sino de descifrar la melodía física de mi propia escritura, donde se imprime la dignidad y credibilidad de un oficio. La aventura empieza cuando nos preguntamos: ¿dónde está la presencia del crítico en su proceso creativo?

Hay más preguntas. En el terreno de la creación de las artes escénicas se le exige eficacia artística al director, coreógrafo y bailarín/actor. ¿Pero quién le exige eficacia al crítico? La eficacia implica tener los instrumentos para conseguir lo que se pretende. En el caso de los críticos de las artes escénicas, hay tantas definiciones estereotipadas sobre lo que somos o debemos ser, que acabamos visualizándonos como un eslabón perdido entre el artista y el espectador.

Nunca se habla de un diálogo creativo entre el artista y el crítico. Se escuchan objeciones. Sabemos de incomprendiones. Yo propongo el reto mayor entre dos individuos: la *percepción creativa*. Implica dos perspectivas, que se complementan. Ambas visiones, las del creador y el público, son las partes de un diálogo de la imaginación, en tensión dinámica, generando una nueva realidad: el campo de la conciencia amplificada, del cuerpo gratificado.

La percepción no es un proceso pasivo; es una relación de tensiones que se desata en la fuente sicoemocional del espectador. Le corresponde a éste entrar en su propio proceso creativo, gracias a la intensificación de su conciencia, a la liberación de energías físicas y emocionales a partir del hecho escénico.

La llamada comprensión y análisis de las artes del tiempo ha derivado en la presunción

de una claridad científica de su naturaleza. Se han construido torres de impenetrable retórica que padecemos los lectores. En nombre de la verdad y de la objetividad se cometen asesinatos masivos de vida escénica. La pregunta que surge de inmediato es: ¿cómo utilizar la razón sin que sus cuchillos de cirujano acucioso despedacen los principios de la experiencia estética? ¿Se puede hablar de un hecho orgánico, en lenguaje inorgánico? ¿Es operativa la información teórica de las artes escénicas cuando ésta carece de aquellos elementos que dan vida y presencia al espectáculo? ¿Tiene sentido la ciencia cuando no es creativa? Pienso en la bomba atómica. Esta ha servido para destruir, a pesar de la precisión e inteligencia teórica que la hizo posible.

Algo semejante sucede con los teóricos y críticos de las artes escénicas. Me propongo a mí misma, por tanto, que toda reflexión sea a partir del conocimiento sensible, perceptual, guardado en el cuerpo del espectador.

El cuerpo es arte, conocimiento, religión. El orden del planeta, y del teatro mismo, empieza en el propio cuerpo.

La percepción del crítico, del investigador, del teórico de las artes escénicas está determinada por su biografía como espectador. A partir de esta convicción, empezaré por señalar mi propio manifiesto de la crítica teatral y dancística, mis campos de acción. Empezaré por cuestionar la identidad profesional. Empezaré por denunciar el ejercicio impune de la petulancia de un racionalismo insolvente para abordar las artes escénicas.

Diré que el crítico no debe proponerse a guiar, o a conducir al espectador, ni mucho menos al director o coreógrafo. Diré que el crítico principalmente resuelve acertijos contruidos a partir de la subjetividad del artista. Pero el primer acertijo por resolver es su propia vivencia frente al espectáculo; su experiencia vital. Diré que el organismo total del crítico interviene para descifrar dicha experiencia. Diré que el crítico que suele apoyarse en malabarismos intelectuales y excesos de erudición para hablar de una obra, sobre todo si se trata de teatro/danza o danza/teatro —que es lo que caracteriza a una gran parte del espectáculo contemporáneo— se encuentra imposibilitado para emitir, con responsabilidad, juicios de valor.

La percepción creativa implica dos perspectivas que se complementan. Ambas visiones, las del creador y el público, son las partes de un diálogo de la imaginación, en tensión dinámica, generando una nueva realidad: el campo de la conciencia amplificada, del cuerpo gratificado.



Actores de la Ópera de Pekín

Si partimos del hecho de que entre el espectáculo y el espectador hay un diálogo emocional y mental, subconsciente, sobre todo, el crítico, antes de lanzarse a la especulación intelectual deberá escuchar los impulsos de su memoria corporal, sensible, donde habrá guardado mayor cantidad de información. En esta dimensión se gesta el origen de su respuesta creativa. Giorgio Strehler lo dijo mejor que yo: "Prefiero la crítica poética, una cierta crítica de emoción controlada que devuelve un temblor al acontecimiento teatral."

Strehler denuncia la crítica del desamor, la crítica del contrataatro, la crítica de la falta de responsabilidad. La información histórica, filosófica, técnica, de la artesanía teatral, es fundamental para que el crítico se ubique frente al creador, frente al lector, frente a sí mismo. Con ello podrá definir la operatividad de sus ideas, inducir a la acción y evitar, a toda costa, estimular la especulación estéril, tan lejos del cuerpo del bailarín/actor, tan cerca de su narcisismo intelectual.

Haremos lectura de una obra, con todos los elementos arriba mencionados, cuando ésta nos hable desde las fibras más vivas de nuestra percepción. Entonces sabremos que la obra es la expresión de otra auténtica y creativa percepción: la de un visionario. A partir de la primera lectura, nace el diálogo.

Responderemos con nuestra percepción, igualmente visionaria. La subjetividad, dirigida conscientemente, es el único aliado en esta aventura del pensamiento y de la fantasía creadora. Ya basta de acusaciones en contra de este brazo derecho de la individualidad. No es la subjetividad el problema, sino la mediocridad, la irresponsabilidad en el uso gratuito de la palabra.

Harold Clurman ha dado en el blanco. El mejor crítico, dice, es el artista que parte de la obra de otro artista. Transformará en artista, también, a su lector.

### *Crítica: investigación, acción, creación*

La década de los noventa disuelve estructuras sociales, políticas, económicas y estéticas.

La imperiosa necesidad del cuerpo de aceptar sólo formas autoconsistentes, que se construyen a partir de una estructura, está impresa en nuestra organización genética.



Cesa Gilabert



¿Con qué vendrán a ser sustituidas?

Actualmente nos percatamos de la falta de estructura, en todo. En las artes escénicas de experimentación, contemporáneas, son excepción las obras teatrales y coreográficas autoconsistentes, que permiten la unidad, claridad y coherencia de los elementos del oficio. Predomina la tendencia a crear sucesos descriptivos, secuencias sin relación alguna entre sí, cuadros aislados, organizados linealmente, uno tras otro. Al espectador le corresponde encontrar o descifrar el orden, le atañe completar una *gestalt* incompleta, crear la forma coherente que le permita asimilar lo percibido.

Transitar del caos a la organización parece ser el mayor reto del espectador contemporáneo. Y, en esta empresa, se encuentra solo.

La imperiosa necesidad del cuerpo de aceptar sólo formas autoconsistentes, que se construyen a partir de una estructura, está impresa en nuestra organización genética. No es capricho de críticos buscar siempre esa estructura. Aquellas imágenes que se perciben a medias, que carecen de información suficiente para erigirse como un significado coherente, provocan en el espectador el rechazo o la intervención inmediata de su imaginación creadora para llenar los vacíos formales. Nuestra relación con el mundo se da en el cuerpo y son los principios orgánicos y sus leyes genéticas las que determinan la entrada o bloqueo de las imágenes externas. Todo aquello que no engrane con la potencialidad organizadora de nuestro sistema nervioso, queda descartado.

La resonancia de una obra en el espectador es garantía de su eficacia. La complejidad del proceso de percepción así lo determina. Aspectos racionales, emocionales y físicos interactúan para construir el mundo a nuestra imagen y semejanza. Hacemos y deshacemos nuestro entorno con la participación, igualmente importante, de los impulsos inconscientes. Somos un manantial de fuerzas interactuando. El resultado es el sentido que le damos a la vida misma. Y es a través de la forma del mundo, que vivimos su significado.

Este proceso de construcción de un sentido de las cosas y de las experiencias vitales es eminentemente creativo. La mente, por tanto, es la brújula que conduce la fuerza imaginativa, intuitiva, emocional que sale de nuestro manantial. El proceso creativo está involu-

crado con la vida cotidiana y especialmente con la experiencia estética. Creación es darle forma y significado personal a lo que ya de por sí lo tiene, o carece de él.

La entrada al siglo XXI está llena de preguntas. La explosión de imágenes, producidas a la velocidad del rayo, hace de este mundo un pequeño territorio de confusiones y enfrentamientos. El planeta se hace cada vez más ficticio con los medios de comunicación masiva. Al mismo tiempo se vuelve más frágil conforme nos negamos a dialogar con la naturaleza.

Los creadores de las artes escénicas son en parte un producto de esta ausencia de estructura, de la incapacidad de crear totalidades significativas. Según Patrice Pavis, el teatro posmodernista busca una forma lo más vaga posible para no dar interpretaciones sobre ningún hecho en particular. Según esto, se abre así el texto a una pluralidad de significados. Se establece una diferencia entre lo que se dice y lo que se muestra. La comunicación no es evidente, ni elucidable, ni indispensable. Lo importante es ver de qué forma la lengua se inscribe en la temporalidad y cómo el ritmo que se le da al texto es fundamental para la producción de sentido.

Pavis explica que hay crisis de tradición, de herencia. Ni siquiera se niega esta tradición mediante una contrapropuesta. No hay propuesta. Hay indiferencia. No se trata de criticar elementos del pasado, sino de utilizarlos en un sistema donde ya no tienen valor histórico, ni temporal. Son sólo un circuito de construcción. Hay utilización irónica de los códigos. No hay códigos nuevos. No hay raíces en la obra de arte, sino superficie. Todo lo que se muestra es un simulacro, es lo falso, es la apariencia. Se mezclan lenguajes desarticuladamente. Hay un eclecticismo y todo es válido y todo es lo mismo. No hay selección dirigida, principio del arte. Se niega el juicio o valoración estética. Diseño publicitario y Picasso son lo mismo. La noción de puesta en escena está en tela de juicio. Se impugna al director, al coreógrafo. Se reivindica la creación colectiva.

Se elogia el fragmento, lo inacabado, dice Pavis. No se debe dar la impresión de que la puesta funciona como un sistema preciso, tal y como lo requiere la percepción del espectador. Se rechaza la noción de coherencia y totalidad, fundamentales en el principio de autoconsistencia de la naturaleza.

¿Qué perspectivas de sobrevivencia tiene este traje del desamor, de mezcolanzas indiscriminadas?

Lin Durán, investigadora y pedagoga, lo ha dicho claramente: “*Combinar*, en lugar de *crear*, es negar el despliegue de la esencia humana.” Y explica: “El posmodernismo se desprende, de alguna manera, del estructuralismo y de la semiología, así como de otras modas como el neo-barroco. El posmodernismo resulta incompleto porque se limita al formalismo (dejando fuera la riqueza del mundo subjetivo y del drama humano) y predica la proliferación de imágenes inconexas; predica particularmente la desestructuración, es decir, el despliegue del ingenio pero no de la creación artística. El ingenio divierte, pero no deja huella. Evita que el espectador se conmueva, que se reconozca, incluso que reflexione...”

Es evidente que para desestructurar, es necesario haber aprendido a estructurar, a dominar el oficio coreográfico, y son mayoría los que deciden brincar la etapa básica y entrar de lleno al sinsentido, con la petulancia de haber descubierto “la modernidad”, concluye Lin Durán.

Umberto Eco ha sentenciado la muerte del posmodernismo. “Por necesidad biológica estamos regresando a la anécdota”, ha dicho.

Al mismo tiempo, el estancamiento paulatino de las escuelas de arte ha erosionado por completo la formación del artista en términos de un manejo sólido del oficio, el de la artesanía escénica. En América Latina, y en México específicamente, la educación artística es más bien una agencia de sabotaje de la inteligencia natural. Los planes de estudio ignoran los problemas estéticos y se concentran en impartir clases de técnica. En ningún momento son el cómplice de la vida escénica. Al alumno se le forma en el vacío práctico, histórico y conceptual del desarrollo mundial de las artes. El proceso creativo se reduce a la mezcla indiscriminada de fórmulas estereotipadas. Las escuelas se han convertido en farmacias donde se consiguen todos los remedios para la ausencia absoluta de la imaginación. Los convencionalismos y trucos son la respuesta a los misterios de la vida escénica. El individuo no existe. Su potencialidad creativa, menos. La técnica es la tirana.

Los esfuerzos de grupos e individuos aislados que corrigen los errores y llenan los va-

cíos de la educación artística no son suficientes para salvar a generaciones perdidas en las arenas movedizas de la confusión. A esto sumaríamos el esfuerzo, más aislado aún, de críticos que salen de sus butacas para dedicarse a la enseñanza. El mérito de abrirse a las necesidades inmediatas de los artistas es doble: se obliga el crítico a profundizar en la tarea de la investigación, al mismo tiempo que traduce la información en ideas operativas, aplicables a los cuerpos y espacio de los artistas de la escena.

La crítica aislada, que se hace visible solamente en los periódicos y revistas, es una barca semihundida que ha perdido su posibilidad de avance y proyección. Los tiempos tampoco están como para desaprovechar información que puede ser útil al bailarín/actor. Veo, por tanto, la necesidad de que los críticos saquen sus flotadores y regresen a la superficie donde está el espacio abierto para el combate contra la desinformación. Porque así como la década de los noventa es una de ausencia de estructuras, también requiere de nuevas formas de percepción que puedan reestructurar el mundo. Darle una nueva forma a la conciencia no sólo exige la presencia de instrumentos artesanales, sino de la reactivación del proceso creativo, adormecido masivamente.

El artista, como visionario que es, y el crítico, igualmente visionario, pueden trabajar juntos en la construcción de la nueva arquitectura del planeta y de la sociedad. El diálogo entre ambos es un primer salto mortal. Hay un rechazo, por parte del crítico, a dejar su aislamiento y capullo intelectual; hay reticencia, por parte del artista, a llenar el vacío de la desinformación artesanal. Ambos, en este proceso de acercamiento, tendrán que cambiar de piel.

La ausencia de estructuras implica una conciencia mayor, en los individuos, sobre la importancia de la precisión y eficacia en el uso de los instrumentos artesanales y creativos para reinventar la plataforma del siglo XXI en términos políticos, económicos, sociales, y por supuesto, estéticos. La sobrevivencia dependerá de esta precisión. El término *maestría* es chocante. Pero será el poder de la maestría el que garantice la proyección del arte, construido sobre bases más fuertes y mejor cimentadas que las que fueron abandonadas por inoperantes y descontextualizadas.

Investigación, acción, creación no será, por mucho tiempo, el triángulo que sostenga solamente la vida del artista. Será el punto de partida del crítico que esté a la altura de las demandas de la época. Reconstruir el mundo requiere de lo anterior.

### *Un laboratorio escénico para críticos*

La presencia del crítico dentro del proceso creativo de un país ha sido mínima. Su existencia depende, más bien, de la obra del artista, no en términos de percepción creadora, sino en su condición de parásito.

A directores y coreógrafos, así como a dramaturgos les resultan innecesarios los críticos para realizar su trabajo. Pocas veces un texto crítico adquiere la intensidad y relevancia de un espectáculo profundo y revelador. Su lenguaje, de segunda mano, por lo general tomado de los estereotipos académicos, no tiene nada que ver con la inteligencia orgánica y vital de la danza y el teatro. Sólo revela la ausencia de términos eficaces para transmitir la experiencia teatral.

¿Cuál debe ser, por tanto, la naturaleza del lenguaje escrito que permita al crítico traducir su vivencia y lealtad hacia el espectáculo, permitiéndole convertirse en un transmisor clave de la memoria del teatro y de la danza?

Hasta la fecha, exceptuando brillantes excepciones, el lenguaje crítico revela su condición de parásito. Esto confunde y aleja a los jóvenes que buscan la claridad del ejercicio escénico; además, sólo aburre y momifica a los adultos lectores.

Así, los críticos y teóricos de las artes escénicas dejaremos una memoria, no del teatro y de la danza, sino de la incapacidad creativa, crítica; es una suerte de impotencia que se enmascara tras la grandilocuencia, la prepotencia de desmenuzar aquello que no se ha vivido.

La palabra de un individuo que no practica la acción ni conmueve, ni transforma la vida de nadie. Es una palabra carente de energía psicoemocional. Es una palabra que no ha nacido aún; tampoco tiene la garantía de la operatividad.

Me atrevo a afirmar que todos los artistas, sin excepción, han resentido la fácil posición de observadores de los críticos. Resienten, sobre todo, que su respuesta frente a la obra creada, ya sea para alabar o deshacer, está impresa en un texto que en sí mismo carece de todo valor estético.

Esto, para empezar niega el diálogo. Hace mucho tiempo que me pregunto cuál es la causa de tal decadencia en la relación de dos individuos que deberían ser cómplices, y no enemigos o falsos amigos. Los críticos, sin duda, tienen mucho que ver en el asunto desde el momento en que olvidan que la crítica es investigación, acción, creación. Así, promueven el desprecio hacia su propio oficio. Nada puede esperarse de un texto que no va acompañado de la misma responsabilidad creativa que se le exige al coreógrafo o al director escénico y por supuesto, al dramaturgo.

Artistas y críticos pueden confrontar sus conocimientos. Un laboratorio escénico permitiría el intercambio de información. Comprobaría la eficacia de las ideas. No se trata de hacer del crítico un dramaturgo o coreógrafo, ni de convertir al bailarín/actor en escritor. Propongo algo más urgente: enseñar a ambos a aterrizar las ideas sin que éstas se pierdan a la mitad del proceso creativo.

Las ideas del crítico suelen quedarse en la esfera intelectual. Así, el peor pecado que los teóricos del arte cometen es creer que los paradigmas conceptuales son válidos en sí mismos y que pueden ser utilizados como medio de discusión y argumentación, aun cuando están fuera del contexto escénico.

Por otro lado, las ideas de los creadores suelen visualizarse a medias. El crítico/espectador se enfrenta con frecuencia a un producto sin forma, sin estructura, sin la suficiente *información* que le permita construir un significado. Se ve obligado a completar la *gestalt*, llenar los vacíos de forma y contenido con su propia materia prima. El espectador se enfrenta, la mayor parte de las veces, a auténticos acertijos. Adivina el principio, desarrollo y fin de una obra. Si no está acostumbrado a leer entre líneas, se da por vencido.

Así, de no haber claridad en la intención y propósito de una obra, el crítico/espectador cae necesariamente en la especulación. De esto se desprende la pregunta de qué viene pri-

El peor pecado de los teóricos del arte es creer que los paradigmas conceptuales son válidos en sí mismos y pueden ser utilizados como medio de discusión y argumentación, aun cuando están fuera del contexto escénico.



Actor de la Ópera de Pekín

mero, si el huevo o la gallina. Es decir, ¿hay en el crítico un narcisismo intelectual porque hay un arte sin consistencia, caótico, impreciso y por tanto inabordable? ¿Hay crítica efectiva sólo cuando existen obras plenamente logradas? ¿Hace esto referencia a la dependencia de la crítica en el trabajo creativo? ¿O será que el posmodernismo también invadió la mente del crítico?

En este caso no importa la respuesta. La responsabilidad es de todos, especialmente cuando entendemos que lo único objetivo en el arte y en la crítica es el oficio de la artesanía constructora. Podemos ponernos de acuerdo en si una obra tiene tensión estructural, economía de material, equilibrio, ritmo, énfasis, contraste, dinámica, unidad, claridad y coherencia. Todo lo demás es subjetividad. La interpretación de una obra y la visión del mundo del espectador son una misma cosa. Hablar de imparcialidad es totalmente inútil.

Para aterrizar las ideas sin que éstas se pierden en el Olimpo intelectual o por falta de artesanía coreográfica o teatral, es imprescindible un acercamiento entre los dos polos del mismo fenómeno. Si es cierto que el crítico conoce los principios del oficio que hacen efectiva una obra, que diga cómo y por qué. Con esto se matan dos pájaros de una sola vez: ofrece un servicio pedagógico y deja de ser un parásito de la obra ajena.

### *Contra un lenguaje desleal*

La crítica a mi propia crítica empezó con un artículo que titulé *Lucha libre, velocidad, lealtad*, publicado en el suplemento *Sábado* del periódico *unomásuno*, hace cuatro años. Lo reproduzco en su totalidad por registrar las primeras intuiciones en esta aventura que aún hoy no termina.

Periodismo y crítica de las artes escénicas son sinónimos de velocidad. El lenguaje teatral, así como un texto periodístico, comparten una estrategia común; la comunicación instantánea con el lector-espectador.

Tanto el luchador como el crítico reaccionan ante la acción del otro, van de un punto a otro, se convierten en seres volátiles con sus estrategias, viajan con sus intervenciones hasta donde quieran llegar.

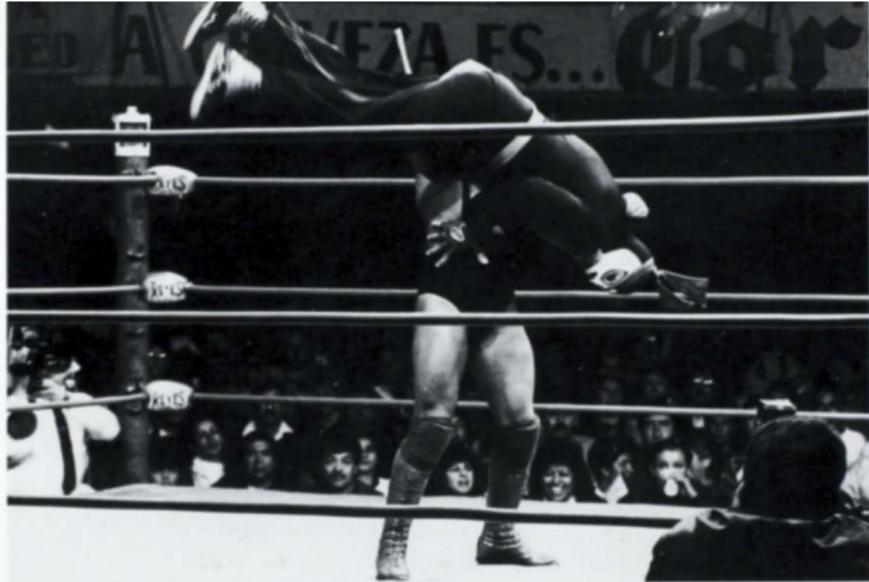


Ortega y Fierro Guerra en combate

Conciliar análisis crítico y velocidad es un esfuerzo que produce una especie de tercer ojo que penetra la realidad a la velocidad del rayo y reproduce la información (crítica) de la misma forma. Porque hay un problema más grave aún que resolver: cómo conciliar análisis y lealtad hacia el espectáculo dentro del contexto de la velocidad.

Una visión fragmentada por el análisis destruye un espectáculo. La mayor parte del tiempo el crítico no tiene la capacidad ni el tiempo suficientes para conciliar crítica y lealtad, siendo el responsable, tantas veces, de alejar al espectador de la escena. Sólo un lenguaje que retiene la energía del espectáculo puede regresarle al lector la totalidad de la vivencia.

Hace mucho tiempo llegué a la conclusión de que la mejor escuela para la crítica de las artes escénicas es el espectáculo mismo, precisamente por la eficacia de su lenguaje veloz.



Sólo un lenguaje orgánico, cargado de energía, de movimiento, de imagen puede ser un lenguaje veloz. Surge con el impulso del sistema nervioso y de la experiencia sensorial del crítico. Es la síntesis del análisis y de la memoria física-muscular del espectáculo.

#### *Metáfora y velocidad*

Tiempo más atrás relacioné el lenguaje coreográfico con el de la poesía. En ambos la metáfora es como ese sintético proceso mental y corporal (conciencia del impulso orgánico de la palabra) que provoca asociaciones visuales, emocionales, psíquicas inmediatas.

No se trata de hacer poesía con la crítica especializada dentro de un periódico, sino de administrar la palabra con los impulsos, energía y retención de la metáfora. Se toma prestada la fuerza de la construcción del lenguaje poético y coreográfico basados en tensiones muy precisas, para mover al lector con la energía de la palabra que nació simultáneamente en el cuerpo y en la mente.

A esto se le puede llamar periodismo coreográfico: fusión del impulso del movimiento con el de la palabra.

La prosa narrativa y ensayística (expansiva) que aplican muchos críticos tiene una lógica operativa literal, explicativa y por tanto demasiado lenta dentro del contexto de la velocidad. El lenguaje académico es la antítesis de la experiencia vital que proporciona el espectáculo. Es un lenguaje desleal.

Un ejemplo de cómo establecer una comunicación instantánea (a la manera de la danza y el teatro) lo tenemos en la lucha libre de México. Sin caer para nada dentro de lo insólito puede establecerse una relación entre la dramaturgia —montaje de acciones— de los héroes populares de la lucha libre y la estrategia mental del crítico periodístico para establecer una comunicación inmediata con el lector.

Cuando aparece el luchador cubierto con alguna máscara espectacular de animal o ser fantástico lo primero que hace es desafiar al público. Suelta una ráfaga de insultos y leperadas —que para nada son necesarias en la crítica— pero que ilustran con claridad avasallante el principio de la oposición, fundamental en el teatro y en la danza para crear la tensión dramática. Este principio es el origen de la fascinación, del hechizo escénico; es el origen del nudo de fuerzas opuestas que mantendrá en estado de alerta y de tensión al espectador. Esta confrontación enciende el ánimo del público de la lucha libre. Establece una tensión inmediata que produce una comunicación veloz, instantánea. Es un hecho que antes de iniciarse la lucha libre queda amarrado el nudo que sujetará al público y al luchador a una línea de comunicación ininterrumpida. Luego viene el desarrollo posterior de tensiones entre el “rudo” y el “técnico”, el desenlace del combate de los contrarios: máscara contra cabellera. Esto finalmente

resolverá la expectación del público respecto a quién gana el combate, quién sufre la humillación de perder la cabellera, que no es tan grave como perder la máscara, que significa perder con ésta, para siempre, el misterio, el enigma. Esto no se recupera nunca.

### *Lucha libre sin fronteras*

El crítico tiene que hacer exactamente lo mismo cuando inicia su artículo, es decir, atrapar al lector creando tensión. A partir de ese momento se desarrolla el análisis manteniendo un continuo estado de alerta, como el luchador, para darle presencia y vida al lenguaje que creará la fascinación en el lector.

Tanto el luchador como el crítico reaccionan ante la acción del otro, van de un punto a otro, se convierten en seres volátiles con sus ataques —estrategias— que viajan con sus intervenciones hasta donde quieran llegar. No hay fronteras. Actúan sin herir o hacer daño deliberadamente. Esta es la ley fundamental de la lucha libre, que es ficción. Esta debería ser la regla de la crítica periodística, que es real y concreta. Todo se vale mientras nadie salga herido. El periodismo de confrontación, de tensión, no es un periodismo agresivo: es sólo un periodismo crítico. La crítica es tensión.

La lucha libre en México es uno de los mejores espectáculos teatrales. También es la mejor lección para la crítica periodística de las artes escénicas. Igual que la danza y el teatro, administra el movimiento continuo, los saltos cualitativos de energía, la tensión entre polaridades opuestas, el orden asimétrico e imprevisible en la organización de sus elementos. Estos principios aseguran la presencia y fascinación del actor/luchador en todas las culturas teatrales del mundo. Esto nos indica a los críticos que un lenguaje igualmente vivo, orgánico, un lenguaje visual, teatral, cargado de la fuerza nerviosa del crítico, también tiene movimiento continuo, tiene acciones dentro de las imágenes visuales, tiene un ritmo acentuado por lo versátil de la puntuación

y sonoridad de la palabra; evita describir linealmente un suceso para concentrarse más bien en sacar a la superficie las tensiones sociales, históricas, ideológicas, emocionales, psíquicas escondidas bajo la superficie de lo evidente. Es un lenguaje que sorprende.

### *Pasión, juego y vulnerabilidad*

Ahora lo veo todo muy claro. Ser crítico significa cuidar y proteger una cierta vulnerabilidad que lo predispone a ser penetrado por la fuerza del espectáculo. Este deja que la vivencia entre por los sentidos, por la mente para que la misma se traduzca en el núcleo de la propia palabra. Cuando se hace sentir al lector la fuerza del espectáculo es porque la memoria mental y física ha retenido la energía de la danza y del teatro. Esto se traduce, a la vez, en la tensión de la escritura.

Concluyo:

Se trata de abandonar el lenguaje académico prestado, de segunda mano, que ignora la presencia vital del arte. Escribir y analizar con lealtad requiere de un esfuerzo tanto físico como mental.

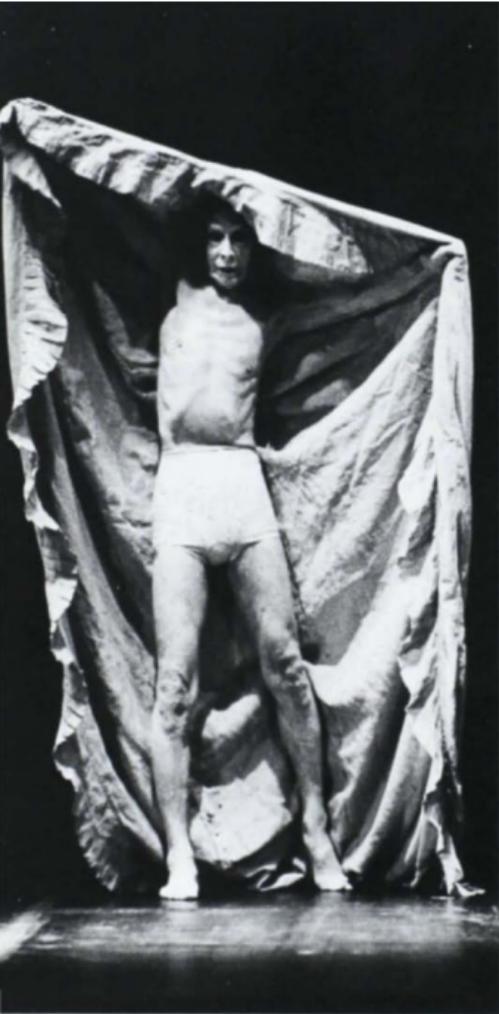
Se trata de que nuestra vulnerabilidad sea una conciencia de las reacciones corporales frente a los estímulos externos.

Se trata de tener una conciencia de los impulsos que nos envía nuestra propia biografía e historia personal para interpretar el mundo.

Se trata de analizar y de establecer parámetros teóricos-históricos, técnicos-estéticos sin perder la capacidad de fascinar al lector así como la escena fascina al espectador.

Se trata de que el crítico sea un apasionado de su oficio.

Se trata de que el crítico no se aburra consigo mismo.





*Sonidos: fotografía de Wataru Ochi*

De ahí la inútil imparcialidad, que se supone es objetividad. Porque cuando se trata de asuntos humanos, demasiado humanos como son las emociones empantanadas, los deseos ahogados, las tormentosas culpabilidades y añoranzas que carcomen la vida del artista y del crítico también, la objetividad es alucinación. Raras veces detectamos placeres desbordantes y paroxismos de emociones múltiples.

El crítico escribe su texto y en sus palabras va la descarga emocional en la energía y sentido del término empleado. Un texto, por tanto, tiene la comezón anímica del autor, o por el contrario, la rigidez de sus ideas pensadas con bozal.

Basta hacer la lectura de sus visualizaciones o de la ausencia de ellas para conocer la necesidad de transformarlo todo a imagen y semejanza de sus valores, o simplemente, nadar en el océano de los estereotipos impersonales.

Basta cantar, pronunciar o susurrar el ritmo de su puntuación para conocer la fuerza de su energía y la viveza o audacia juguetona de sus motores orgánicos. Estos pueden estar apagados, o en neutro.

Basta leer la primera frase para percatarnos de si está harto de su entorno, de su vida y de la de los demás. En sus palabras y en el matiz de su brío corporal, traducido en la melodía física de su escritura, está su lealtad o deslealtad hacia sí mismo.

Puede ser dueño de los términos, afirmaciones y señalamientos, o por el contrario, tomar los de autores cercanos a su oficio.

La relación palabra-pensamiento primero se registra orgánicamente. Es como si los impulsos de las ideas salieran de las pulsaciones de la sangre. El texto escrito con la presencia o conciencia corporal del autor es uno lleno de perfiles, de subidas y bajadas, texturas rasposas y suaves, entornos agudos y redondos. Es un texto que teje la energía mental y física en tal forma que altera y renueva la vida cotidiana del lector.

Las palabras son los resonadores del corazón, o del metal que las encubre.

**ANATOMIA <sup>D</sup>LA NATURALIENZA,  
ENCICLOPEDIA <sup>D</sup>L CRITICO**

### La paradoja del hombre

*¿Estamos seguros del hombre? ¿Es el hombre un hombre o varios hombres? Dos por lo menos: uno que va, otro que viene. Casi siempre, dos que se acompañan. Mientras uno vive, otro lo contempla vivir. ¡Extraño engendro polar! El hombre es el hombre y el espejo. Y es que el hombre no camina solo. El poeta Antonio Espina tuvo la intuición de este compañero fantasma, y lo llamó “el de delante”:*

*Va siempre delante. Manos a la espalda.*

*Indeterminado. Viste de oscuro.*

*Avanzo, avanza.*

*Paro, para.*

*Y Antonio Machado, mucho antes: “Converso con el hombre que siempre va conmigo.”*

*Así, en este constante trascender de las cosas, donde todo es y no es, como el río de Heráclito, ni siquiera podemos confiar en nosotros mismos, en el hombre que somos, en nuestro punto único de referencia, que a lo mejor es también —igual que en la física moderna— un punto en movimiento, o mejor aún, una entidad múltiple y cambiante. Somos acción y contemplación; somos actor y espectador; somos ánodo y cátodo, y chispa que los polos se cambian; lucha y conciliación de principios antagónicos; izquierda y derecha; anverso y reverso, y el tránsito que los recorre; somos poética y somos crítica, acción y juicio, Andrenio y Critilo. El término medio de Aristóteles, virtud entre los vicios extremos, no ha de verse como un hito estático; sino como una zona dinámica cruzada por furiosos vaivenes. Y esto viene a ser nuestra alma: la región de las atracciones y repulsiones, la región del rayo. La naturaleza opera por cisma en sus complejos. Evoluciona*

por dialéctica y repartiendo en dos sus procesos. Todo vivir es un ser y, al mismo tiempo, un arrancarse del ser.

La esencia pendular del hombre lo pasea del acto a la reflexión y lo enfrenta consigo mismo a cada instante. No hay que ir más lejos.

Ya podemos definir la crítica. La crítica es este enfrentarse o confrontarse, este pedirse cuentas, este conversar con el otro, con el que va conmigo.

La poesía es ser condicionante. La crítica es ser condicionado. Son simultáneas, pues sólo teóricamente la poesía es anterior a la crítica. Toda creación lleva infusa un arte poética, al modo que todo creador comporta consigo la creación. En Santo Tomás, sumo maestro, se admite la posibilidad de que el Universo no haya tenido un comienzo histórico, sino que coexista con Dios, de toda eternidad. Sin embargo, para acercarnos al misterio, admitimos como auxilio teórico un día de la creación. Sigamos el símbolo: nuestro día de la creación se confunde con nuestro día del juicio. Juicio y creación, precepto y poema, van tronando, juntos en el seno de la nube poética. Pero llega la hora de la repartición en que uno poetiza y otro juzga. Antes de alcanzar esta última etapa, el diálogo explícito, hay dos etapas anteriores del diálogo implícito. Hagamos un poco de antropología: lo indispensable para no ahuyentarnos.



El grupo Antares

### *Más allá del lenguaje: la danza de Shiva*

En la física cuántica la matriz de la materia-espacio-tiempo del universo material debe su existencia a la energía de la conciencia. Mente y pensamiento organizan al mundo visible; contienen toda la información estructural de los cuerpos tridimensionales. La heredan. Están en su programa genético. La mente gobierna la materia. Pensar es crear.

El espacio es un enorme campo de fuerzas donde interactúan todos los fenómenos de la naturaleza. Así, las estructuras de las ondas inmateriales del pensamiento son las que organizan fotones, neutrones, positrones, protones, electrones en la materia que conocemos. Son esas invisibles ondas piloto dentro del campo las que guían el desarrollo de todas las cosas físicas.

Este es el fundamento de la percepción creativa.

Fritjof Capra, físico, filósofo y autor de varios textos sobre la materia afirma, incluso, que "los científicos han llegado a ver que todas sus teorías de los fenómenos naturales, incluyendo las leyes que ellos describen, son creaciones de la mente; propiedades de nuestro mapa conceptual de la realidad, más que una realidad en sí mismas. El esquema conceptual, por tanto, es aproximado. Lo que hace la ciencia es crear un método de conocimiento donde esas aproximaciones son posibles."

Se definen, por tanto, estructuras como la siguiente.

La física atómica plantea que la materia se crea mediante la relación de polaridades interdependientes, ejerciendo la mutua influencia entre ambos lados. Su pugna nunca resultará con la victoria de una de las partes. Las partículas tienen, además, la doble propiedad de

El arte escénico es energía física, emocional y mental en distintos estados de relación.

La realidad, dicen los físicos, es un campo de relaciones interactuantes donde los opuestos son aspectos de un mismo fenómeno.

ser destructibles e indestructibles, continuas y discontinuas. Estamos frente a la gran sentencia de la física subatómica: la materia no se crea, ni se destruye; es eternamente energía, en diferentes estados de relación, en permanente transformación, como un caleidoscopio universal.

Haciendo un paralelismo con otro tipo de organización mental —el teatro y la danza—, los mecanismos de interacción de las partículas que construyen el mundo visible tienen su equivalente; se repiten en la elaboración de la estructura en el arte. Es decir, si el universo es conciencia que se hace visible a través de la materia, también se materializa con las obras del espíritu, espejo de ese orden infinito, responsable de la existencia de todas las cosas.

Así, entendemos que el arte escénico es energía física, emocional y mental en distintos estados de relación.

El espectador crea una tercera relación. Los fundamentos de su percepción están diseñados para captar las estructuras visibles, a manera de acoplamiento. Si la materia es una relación dinámica, de partículas interactuantes e interdependientes, la percepción, igualmente, debe coincidir con la misma dinámica, la misma capacidad de transformación. El impacto de la obra estética en su retina, en su emoción, en su mente, determina la movilización de energías orgánicas y anímicas que permitirán, entonces, el diálogo creativo. El crítico requiere, por tanto, una forma de pensamiento donde la mente no esté fija en el rígido marco de la lógica clásica. Los físicos ya la desecharon. Los teóricos de las artes escénicas tendrán que hacerlo.

La realidad atómica exige que los físicos jueguen con sus puntos de vista, que se mantengan en movimiento (en su percepción), saltando de una perspectiva a otra, cambiando una y otra vez, como la materia misma lo hace. Para entender la realidad atómica es preciso, por tanto, adoptar el comportamiento de las mismas partículas. Es indispensable una visión multilateral y multidimensional.

De esto extraemos una gran lección. La materia subatómica nos da patrones de comportamiento que si reproducimos en el mundo visible y del arte podremos penetrar el misterio de la creación, tanto física como espiritual.



Peter Lindbergh

Los críticos, como los físicos, tendrán que desintegrar los principios de la geometría euclidiana. Romper los esquemas rígidos del intelecto —como ha sido la geometría— permite adecuar el pensamiento con la observación. La percepción creativa no sólo implica el diálogo con el interlocutor, sino el aterrizaje del pensamiento a la realidad dinámica, cambiante, transformadora del mundo visible.

La realidad, dicen los físicos, es un campo de relaciones interactuantes, donde los opuestos son aspectos de un mismo fenómeno. Sólo la mente proyecta el bien y el mal, el arriba y el abajo, el grande y el pequeño. Sólo la conciencia del hombre es diferenciadora, particularizadora. Y en esta maraña de polaridades la primera ha quedado atrapada, al grado de creerse una totalidad, ajena a todo lo demás.

Para empezar, el vicio de teóricos y académicos es un mecanismo en el que la percepción únicamente sirve como trampolín para saltar al mundo conceptual, un cementerio de estructuras rígidas, petrificadas en la historia de la cultura, contradiciendo todas las tendencias evolutivas del universo y de la creación.

Es como si en un río caudaloso permaneciéramos aferrados a la rama de un árbol caído, en proceso de descomposición. Tarde o temprano la rama cederá y seremos arrastrados por la fuerza natural, incontentible, de la corriente.

De la actitud de los físicos aprendemos que para extraer algunas leyes naturales del Universo éstas se deben formular de tal manera que tengan la misma forma en todos los sistemas de coordenadas.

Este requisito se conoce como principio de la relatividad y fue, de hecho, el punto de partida de Albert Einstein.

Otra gran lección abstraemos de las filosofías más antiguas, que hablan de aprehender dinámicamente al Universo, cuya característica es moverse siempre hacia adelante. Hace dos mil quinientos años fue formulado este maravilloso concepto, oculto para el ojo occidental bajo la noche de los tiempos.

Si la vida es una serie de procesos, de fuerzas en el cambio incesante de las cosas, nuestro entendimiento tiene que viajar paralelamente por la vía de las transformaciones. La prueba

más contundente de lo anterior es que las leyes que gobiernan nuestras vidas no son fuerzas externas sino la armonía del movimiento inmanente en nosotros mismos y todas las cosas visibles del universo. En la física cuántica las fuerzas de las partículas son inherentes a las mismas.

El arte es el origen de la ciencia, dice Rollo May. El arte es la visualización de las estructuras de la naturaleza. La capacidad organizativa de nuestra programación genética viene antes que su observación y estudio científico. El arte refleja la "pasión por la forma", un impulso que nace incontrolable, de nuestras células nerviosas. Después viene el análisis. Viene la ciencia.

La mente y el pensamiento estructuran el mundo visible. Y tras el pensamiento está el manantial de emociones, intuiciones, contenidos inconscientes, así como el impulso de la imaginación, que determinan el color, la textura, la fuerza y el tamaño de la forma estética.

La creatividad empieza en el pensamiento.

Los físicos ya reconocieron en la danza de Shiva la danza de la materia subatómica. Fueron los místicos y artistas de siglos atrás quienes intuyeron lo que hoy confirman los físicos. Al igual que la mitología hindú, los científicos ven una danza continua de creación y destrucción que envuelve todo el cosmos. Esta danza es la base de toda la existencia y sus fenómenos naturales.

Fritjof Capra confirma la teoría de Rollo May. "En nuestros días los físicos han empleado la tecnología más avanzada para retratar los modelos de la danza cósmica. Las fotografías de la cámara de burbujas, que dan testimonio del continuo ritmo de la creación y destrucción en el Universo, son imágenes visuales de la danza de Shiva equivalentes a las de los artistas de la India en belleza y profundo significado. La metáfora de la danza cósmica, pues, unifica la antigua mitología, el arte religioso y la física moderna. Es verdaderamente, como ha dicho Coomraswamy, poesía... pero no por ello, menos ciencia."

El cuerpo es conocimiento, arte, religión.

La percepción creativa está en el cuerpo.

### El punto de encaje

Siglos de civilización han ignorado la relación entre arte y ciencia. Se ha optado por defender el absolutismo inmóvil de los conceptos en vez de adecuarnos dinámicamente a la realidad. Se ha requerido de guerras y bombas para romper la estructura fija de las ideas políticas y religiosas, cuando la naturaleza nos enseña el comportamiento armonioso del cambio.

Hemos atacado, negado, ignorado, durante la historia de la cultura, la máxima enseñanza de la creación universal: el mundo se divide, no en objetos, sino en grupos de conexiones, de relaciones, de intercambios dinámicos.

Hemos querido corregir los procesos de la creación continua del Universo. Preferimos la estabilidad de la ilusoria permanencia de la materia, del objeto, que viene a sustituir un sentido de la vida más integrado con la naturaleza y el cosmos.

Pero conocer la estructura de la materia es desprendernos de ella. Porque solamente existen las partículas que se alternan, se trasladan o combinan para fijar la textura del conjunto. Solamente existen procesos, una complicada telaraña de sucesos que se conducen de acuerdo a nuestra mirada. Werner Heisenberg lo ha dicho claramente: "Cualquier cambio fundamental en nuestros métodos de observación implicaría una modificación de los principios generales que conducirían a una estructura diferente."

La percepción creativa es diseñar nuevos universos a partir de nuestra mirada.

Pero, ¿qué le da consistencia al mundo visible de las ideas, del espíritu, dentro de lo efímero del comportamiento material?

La física cuántica nos dice que ninguna de las propiedades de cualquier parte de esa telaraña de sucesos es fundamental porque todas ellas siguen el ejemplo de las propiedades de las demás partes. La consistencia total de sus interrelaciones mutuas determina la estructura de todo el entramado.

El gran error de nuestra civilización es haber confundido la *consistencia* de las relaciones dinámicas de las partículas, con permanencia inmóvil de los acontecimientos humanos. Error de percepción.

Las interrelaciones mutuas de las partes determinan la estructura de la danza, del teatro.

Curiosamente la palabra *arte* deriva del latín *ars*, que proviene de la raíz *ar* y significa ajustar o ensamblar.

Hablamos de eficacia cuando la percepción del espectador es un encaje entre su estructura mental y la estructura teatral o dancística.



Compañía de Martha Graham

Aunque los artistas de todas las épocas nos han enseñado la capacidad de reinventar el mundo a partir de nuestra mirada; aunque nos han señalado con el dedo de sus obras que vivimos en un mundo de relaciones en permanente transformación, desafiando todos los conceptos y estructuras rígidas de la sociedad, los sistemas académicos, políticos y religiosos se niegan al cambio. Arte, ciencia y sociedad firmaron el acta de divorcio desde que convinieron en la incompatibilidad de sus principios.



Sólo la creación artística se mantuvo apegada a la naturaleza y sus procesos regeneradores de la vida. La intuición del artista lo condujo hacia los principios creadores de la vida natural, encontrando un paralelismo asombroso con sus propios comportamientos expresivos. Entendió que las interrelaciones mutuas de las partes determinan la estructura de la danza, del teatro, de la música, de la poesía y de la pintura. Confirmó que la *autoconsistencia* es la esencia de las estructuras del arte y de la naturaleza.



Dentro de este marco, consistencia quiere decir acoplamiento, integración de las partes de un todo.

La consistencia implica también el engranaje entre el observador y las estructuras del mundo visible. Aquí se cumple el principio de interconexión del conjunto. Quien dirige todo el entramado es la percepción del espectador.

Para los físicos, "explicar" algo es demostrar cómo ese fenómeno está relacionado con

todo lo demás. Esto deriva en la definición de modelos eficaces de comportamiento de la materia. Son patrones de acoplamiento. Son las estructuras que Herbert Read, filósofo y científico del arte utiliza para explicar las formas del universo y de la estética. Son modelos autoconsistentes porque son el producto del encaje de otros submodelos.

Estamos hablando de una interminable cadena de estructuras donde ninguna es más fundamental que la otra pero sin la cual lo demás no puede existir.

Así construye el artista. Curiosamente la palabra *arte* deriva del latín *ars*, que proviene de la raíz *ar* y significa ajustar o ensamblar.

El punto de partida y de llegada de la obra estética es la organización de los elementos en base a la unidad, claridad y coherencia de las relaciones entre las partes. Hablamos así de totalidades significantes, de formas y contenidos que se perciben sin obstáculo alguno. Hablamos de eficacia, que es la percepción del espectador como un encaje entre su estructura mental y la estructura teatral o dancística.

Los físicos hablan de eficacia y autoconsistencia de la materia. Estamos refiriéndonos a lo mismo.

Cuando los físicos reconocen las fuerzas de unión entre las estructuras para conformar la materia visible, nosotros encontramos el equivalente en las transiciones que conectan un fragmento con otro en la obra coreográfica o dramática. Los segmentos, por su parte, se determinan unos a otros gracias a esas fuerzas de intercambio. "Cada partícula ayuda a generar otras partículas, que a su vez la generan a ella." El complejo mecanismo físico es autodeterminante. En las artes escénicas, artes del tiempo, arte efímero y dinámico como la materia, su estructura es autodeterminante y autoconsistente también.

La ausencia de eslabones, la debilidad de las transiciones, la falta de estructura en el arte escénico contemporáneo —¿por ignorancia o esnobismo?— afecta de inmediato el proceso de acoplamiento, de encaje de la percepción. Se pierde el proceso de ensamblaje consistente. Así, los canales de cruce carecen de efectividad. El espectador queda marginado del proceso escénico ante la ausencia de una totalidad significativa.

Los seres humanos están considerados por las tradiciones antiguas, dice Fritjof Capra,

como la prueba viviente de la inteligencia cósmica; en nosotros el Universo repite una y otra vez su habilidad de producir formas, por medio de las cuales se hace realmente consciente de sí mismo. El hombre, por tanto, tiene una necesidad biológica de la estructura.

Un arte desestructurado sólo produce amnesia en el espectador.

Herbert Read será el máximo exponente de esta teoría. Sólo que el artista, más que una teoría, maneja una *visión*. Esta trasciende el mundo del pensamiento y del lenguaje racional, como la materia subatómica. El conocimiento contenido en tal *visión* será completo, pero difícilmente comunicable con palabras.

La percepción creativa lo puede captar, intuir. Los artistas orientales llegaron al misticismo descifrando en su cuerpo la estructura de la materia. Los físicos han tocado el umbral del misticismo oriental mediante la percepción creativa del mundo de relaciones visibles. Se han atrevido a ir más allá de las palabras, más allá de la ciencia convencional.

El crítico, también, tendrá que atreverse a ir más allá de las palabras.

### *La primera simiente dramática*

El arte escénico pertenece al mundo visible de la materia. En él, cada vez que concebimos una noción, aparece su contrario. Luz y sombra, vida y muerte, masculino y femenino. Sin uno, no puede existir el otro. Son polaridades interactuantes.

El cuerpo humano es ejemplo de lo mismo. Constituye una vasta síntesis bioeléctrica. La célula es un dinamo. La vida del organismo depende de la absorción de cargas positivas del aire que interactúan con las cargas negativas del cuerpo. Positivo y negativo se entrelazan y crean las corrientes permanentes que aseguran los procesos vitales. El intercambio electromagnético entre el hombre y su entorno se da en los procesos de respiración intracelular.

La vida es un metabolismo permanente. Lo que entra por los pulmones, sale por la piel. Inhalación y exhalación repiten el proceso de eliminación. En *Las bases electromagnéticas de*



Kai Takai

La confrontación del impulso y el contraimpulso es la simiente dramática presente en todo. Desencadena los procesos del pensamiento; genera poderosa energía emocional.

Al igual que el cuerpo, el proceso artístico encuentra en el principio de oposición el origen mismo de la creación. La física cuántica ya lo confirmó. Ahora nos lo confirma el organismo vivo.

la salud, la enfermedad y el tratamiento, el doctor Octavio Barona señala que mientras más activo sea un metabolismo, más "vivo" y mejor salud tendrá el individuo. Sus conceptos fundamentan esta exposición sobre el intercambio de valor por valor.

El proceso artístico es igualmente un metabolismo, un juego de equilibrios de cargas y descargas cuyo resultado es una expresión estructurada en tensión dinámica.

Nuestro crecimiento como seres humanos se da al margen de la interacción dinámica propuesta por los procesos de la vida. Percibimos el mundo a través de un solo canal. Esto nos ha hecho perder toda noción natural y espontánea de la estructura dinámica de la que formamos parte. Nos hemos convertido en seres lineales, casi bidimensionales. Nuestro volumen está incompleto.

Si Herbert Read ha promovido el concepto de una educación artística como punto de partida de la formación del individuo, lo hace pensando en la educación de esos sentidos



sobre los cuales se basa la conciencia y, en última instancia, la inteligencia y el juicio del ser humano.

“Sólo en la medida en que esos sentidos —involucrados en la práctica visual, musical, poética— establecen una relación armoniosa y habitual con el mundo exterior, se construye una personalidad integrada. Sin semejante integración, no sólo tenemos los tipos psicológicamente desequilibrados, familiares al psiquiatra, sino —y esto es más desastroso desde el punto de vista del bien general— esos sistemas arbitrarios de pensamiento, de origen dogmático o racionalista, que a pesar de los hechos naturales tratan de imponer sobre un mundo de vida orgánica, un patrón lógico o intelectual.”

El artista es de los pocos individuos que rescata la polaridad dinámica de la naturaleza original. Se le llama un *visionario* porque recupera la percepción multifacética. Vive plenamente el poder de captación y transmisión de sus antenas sensibles y ve más que aquel que



sólo percibe el mundo por una sola vía de conocimiento. Intuye el contenido ancestral de su herencia genética y rescata los contenidos culturales de su memoria corporal.

El artista está anclado a su cuerpo y a su mente. Es su fuente de información. El bailarín y el actor son los privilegiados de la piel, de su inteligencia natural. La mente viene a ser el administrador de los impulsos orgánicos. Es el demiurgo de las estructuras. La imaginación y la fantasía son el resultado de ese banquete de sensaciones físicas, anímicas y mentales, integradas.

Invito al espectador de las artes escénicas a que él también recupere la "inocencia" —estado original— de la percepción. Su piel está involucrada en el proceso. Implica una visión y una vivencia abierta, dinámica, como la del físico que salta de una perspectiva a otra porque así está construida la materia. Y la vida.

El fenómeno del espectador amnésico es el que alimenta su memoria con un solo ojo, cuando tenemos, por lo menos, tres: el ojo racional, el emocional y el instintivo. Son tres espacios distintos. Son tres receptores y emisores distribuidos en distintas partes del cuerpo y del cerebro. Y los tres son interdependientes.



El visionario que es percibido por otro visionario engendra el diálogo de las resonancias. ¿No es ésta la mejor comprobación de la eficacia del artista? ¿Y del crítico? La experiencia estética se convierte, por tanto, en ese temblor del que habla Strehler. Y hace del interlocutor, otro creador.

Es el temblor de las resonancias lo que despierta la conciencia. El pensamiento está de por medio. Surge en situaciones que plantean la resolución de un conflicto.

Un conflicto es la tensión generada por la confrontación de polaridades distintas. El físico Werner Heisenberg escribe: "Es probablemente muy cierto que en la historia del pensamiento humano los desarrollos más fructíferos frecuentemente tienen lugar en esos puntos donde se encuentran dos líneas diferentes de pensamiento. Estas líneas pueden tener sus raíces en partes muy diferentes de la cultura humana, en diferentes épocas o en diferentes ambientes culturales o tradiciones religiosas; si realmente pueden encontrarse, si al menos se relacionan unas con otras para que pueda tener lugar una verdadera interacción, entonces se puede esperar que a esto sucedan nuevos e interesantes progresos."

Trascender el conflicto implica nueva información, otra percepción, de una misma realidad. El resultado es mayor conocimiento.

La confrontación del impulso y el contraimpulso es la simiente dramática presente en todo. Desencadena los procesos de pensamiento; genera poderosa energía emocional; anticipa la transformación de la realidad a través de la acción creadora. Alimenta el desarrollo de la evolución.

Pensamiento, conocimiento, conciencia, evolución se echan a andar con el motor de los opuestos. Este nudo dramático, incrustado en la materia, en las células, en el organismo completo, en la interacción social, en los ciclos históricos, le ha provocado a Richard Schechner el siguiente comentario: "la vida entera es una teatralización".

### Del número a la emoción

Jean-Marie Pradier, catedrático del departamento de teatro de la Universidad de París, va más lejos. Afirma que el comportamiento espectacular no es producto del aprendizaje. Corresponde a un programa hereditario. El arte escénico, por tanto, es la forma cultural específica de un comportamiento primario. En este sentido es una manifestación cambiante y transitoria. Lo que permanece son los programas genéticos y los patrones fisiológicos que determinan sus formas.

Pradier sostiene lo anterior afirmando que este programa hereditario se encuentra, incluso, en el comportamiento animal. La exhibición, la actividad ritualizada, hedónica, onírica y lúdica, la corporeidad del lenguaje, la sensorialidad y la cohesión grupal lo confirman.

La exaltación de los atributos físicos y el alarde de las aptitudes (fuerza, valor) frente a compañeros o adversarios se complementa con los movimientos ritualizados para su mayor efectividad. Sus características son la precisión y la claridad. Es una forma de canalizar la agresividad, de fomentar la cohesión del grupo en torno a una relación determinada. El etólogo Eibl Eibesfeldt, según Pradier, ha demostrado cómo el comportamiento animal durante la toma de alimentos puede transformarse en uno de seducción o de provocación. Estos comportamientos primarios los vemos en faisanes y patos, dice.

Carl Sagan, en su libro *Los dragones del Edén* hace mención del estudio realizado en torno al tití Gaspar, donde el animal más exhibicionista de la colonia deja constancia de su dominio mediante prácticas sexuales dirigidas a otros machos. Según los estudiosos, la exhibición de los genitales debe ser considerada como el signo socialmente más eficaz para delimitar la jerarquía dentro del grupo. Con este comportamiento de carácter ritual el mono parece querer indicar: aquí soy yo quien manda.

La dilatación de los movimientos lo tienen los cangrejos cuando acentúan el ritmo de sus tenazas ante la presencia de un ataque. Igualmente, pienso que el actor, en confrontación con el público, aumenta su tono muscular en una actitud de alerta, de atención, de

Ciertos acoplamientos matemáticos (físicos) de la naturaleza dan nacimiento a una emoción normalmente asociada con las obras de arte.

La emoción estética surge de un arte auténtico como resultado de las leyes matemáticas orgánicamente transgredidas.

Del número, a la emoción.



Cesc Gelabert







presencia física. Dilata sus movimientos, se exhibe con colores y formas exuberantes para dirigir la percepción del espectador.

En la actividad del bailarín/actor hay ciertas hazañas físicas y mentales relacionadas directamente con lo que James Olds y Peter Milner llaman la recompensa cerebral. Experimentos con animales de laboratorio realizados en la Universidad de MacGill comprobaron que circuitos cerebrales relacionados con la autoestimulación muchas veces proporcionan al organismo mayor estímulo que el alimento y el descanso.

Los centros de recompensa cerebral, llamados centros de placer, están implicados en comportamientos de aprendizaje y memoria. No cabe duda que el ritmo de trabajo propio del bailarín/actor puede mantenerse gracias a la satisfacción derivada del dominio y control

del cuerpo, del lenguaje, de la expresión.

Pradier señala que el juego, como el sueño, aparecen en el curso evolutivo de las especies. Ambos ocupan una parte fundamental en la vida del joven animal y del niño. El primero habla del impulso a la exploración; el segundo nos hace pensar que nuestros antepasados prehumanos, como indica Carl Sagan, seguramente vivían durante el día en un estado similar al de nuestro sueño nocturno y que una de las ventajas principales que comporta la expansión del intelecto humano es la facultad de interpretar la naturaleza e importancia de los sueños.

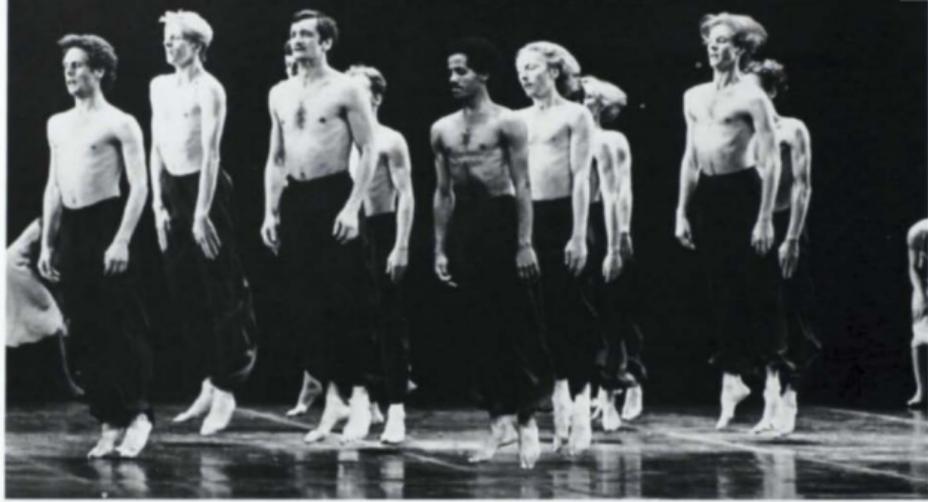
Ambas funciones permiten un determinado tipo de exploración. El juego, en el hombre, está directamente relacionado con las facultades imaginativas. Es igualmente liberador de tensiones psicológicas y motrices.

El arte escénico, como espacio lúdico, se alimenta del mundo real e imaginario, de la vigilia y del sueño. Jean Genet quiso llevar esto a sus últimas consecuencias. Escribió a Roger Blin diciéndole que los espectadores podían ser integrados al espectáculo a partir de su propio juego. "Sería bueno que una suerte de locura y descaro provocara en el público la necesidad de disfrazarse para ir al teatro. La sala tiene derecho a enloquecer. Entre más sería es la obra, más adorno y máscara debe traer el espectador."

El arte escénico está estrechamente relacionado con la cultura grupal, dice Pradier. La directa tendencia del hombre a constituir clanes e islas lingüísticos y culturales se cumple en el arte escénico. Sin embargo, los colectivos demasiado numerosos hacen imposible el funcionamiento del grupo. Este mismo comportamiento ha sido puesto en evidencia en el mundo animal. La cohesión del conjunto es eficaz hasta que éste crece demasiado.

Una tesis del arte en relación con la vida natural y animal, pero desde una perspectiva cercana a los principios estructurales del Universo, es la que desarrolla Herbert Read en sus libros sobre la materia. El origen de la forma en la actividad estética se encuentra incorporado al proceso de percepción, pensamiento, y acción corporal (realización de un oficio). Está programado, además, como un mecanismo regulador de la vida. Sin este instrumento, dice Read, la civilización pierde su equilibrio y cae en el caos social y espiritual.

Troupe Danza de Wuppertal, de Pina Bausch



Ballet del Siglo XX, de Maurice Ravel





La forma artística es, por tanto, un elemento constitutivo del proceso orgánico de la evolución humana.

La forma en el arte es organización y autoconsistencia. ¿A qué conduce este tipo de organización y qué condiciones satisface? Read encontró en la naturaleza el ejemplo de ciertas formas que asumen su crecimiento, sin estorbos.

Lo que descubre el filósofo y pedagogo son ecuaciones matemáticas o geométricas, algo semejante a lo que inspiró a Platón y a Pitágoras a definir en el número la clave de la naturaleza, del Universo, y del misterio de la armonía de la forma.

Actualmente sabemos que el número está en la base que adopta la materia orgánica e inorgánica en su estado de autoconsistencia, visible, palpable. Sabemos que el crecimiento de una planta o animal está determinado por fuerzas que actúan de acuerdo a ciertas interacciones matemáticas o mecánicas previsibles.

“La celda de la colmena puede tomarse como ejemplo sencillo. Cada una es una aproximación cercana a una figura matemática perfecta. Es un prisma hexagonal con un extremo abierto o inacabado y un vértice triédrico de un dodecaedro rómbico. Más aún, esta forma no sólo es la estructura más fuerte posible para una masa de celdillas adyacentes: teóricamente es también la más económica, la que requiere la cantidad mínima de trabajo y de cera.”

Lo anterior, dice Read, tiene que ver también con ciertos acoplamientos matemáticos que dan nacimiento a una emoción normalmente asociada con las obras de arte porque nos permiten la comprensión de la inteligencia universal. Nos provoca un despertar. ¿No es esto la experiencia estética?

La espiral logarítmica que se encuentra en ciertas conchas representa este orden numérico en su forma más armoniosa. Las mismas espirales se encuentran en crecimientos vegetales como la inflorescencia del girasol y las piñas. Además, las fuerzas que producen la esfera, el cilindro o el elipsoide son las mismas de ayer y de mañana. Estas estructuras son ajenas a la transformación del espacio y el tiempo. A ellas no sólo debemos la variedad, sino también la consistencia de la forma.

Y de la forma saltamos a la emoción. Esta se produce cuando visualizamos la estructura

de nuestra propia conciencia. Porque la inteligencia del ser humano implica que el conjunto también es inteligencia, dice Fritjof Capra. En nosotros el Universo repite una y otra vez su habilidad de producir formas por medio de las cuales se hace consciente de sí mismo.

Pero la emoción es también producto de lo que dice Herbert Read: un arte auténtico como resultado de las leyes matemáticas *orgánicamente transgredidas*.

“El caso es que lo que llamamos vida y lo que llamamos ley son fundamentalmente incompatibles; la vida supera a la ley por aventura, por impulso de progreso, quizá tan sólo por una libertad necesaria, la libertad de juego. ¡En otras palabras, hay en toda obra de arte auténtica (y por *auténtica* entendemos lo que sirve a una finalidad biológica, lo que es *genéticamente* ventajoso) dos elementos, uno de naturaleza matemática, que da origen a la categoría de la belleza, y otro de naturaleza orgánica, que da origen a la categoría de *vitalidad*! Las obras de arte más excelsas son las que combinan ambos elementos en una forma que llamamos orgánica porque posee a la vez belleza y vitalidad.”

**ANATOMIA DEL ARTE O  
LA MEMORIA DEL CRITICO**

### La duda

*Pasamos al diálogo explícito. Ya no es la autocrítica, ya es la crítica. Ya no es el poeta solo ante su musa. Aparece frente a él un extraño, un censor, un consejero de la duda. El desdoblamiento se ha incorporado en dos personas trágicas: junto al héroe, el protagonista, camina como sombra el deuteragonista, el inquietador. El texto literario más antiguo que registra la historia humana es un conjunto de adoctrinamientos redactados para la enseñanza de los incautos, por Ptahotep, gobernador egipcio del siglo cuarenta antes de Cristo. Lo primero que en tal documento se aconseja es, para decirlo de una vez, la duda metódica, la desconfianza sobre las nociones recibidas, la necesidad de revisarlas cuidadosamente por cuenta propia. Se ve venir a Aristarco. Se presiente a Descartes. La crítica, personaje aparte, emprende ahora, frente a la creación, su largo diálogo intermitente.*

### El golpe de Estado

*El deuteragonista cobra confianza en sí mismo y se robustece en la opinión. Se ciega de orgullo. Pretende usurpar el papel del héroe, y da un golpe de Estado. La crítica no se conforma con seguir los pasos al poema. Ahora se empeña en precederlo; ahora se muda en preceptiva. Es un caso de sustitución de poderes, de cuartelazo: asunto también de mitología. Es el abuso de confianza de Zeus, galante arribista septentrional, que se introduce, subrepticio, en el reinado ctónico de Hera, empieza por compartir su lecho —por “bifurcar el lecho”— y al cabo se queda acaudillan-*

*do el Olimpo. Es el cuento árabe del mendigo, hecho visir por el soberano caprichoso, y que una buena mañana pasa de consejero a dueño. De la bifurcación a la usurpación, verdadero abuso de confianza. Pero si una parte de la crítica echa aquí por un camino errado, otra parte de la crítica, no contaminada, conserva sus usos de facultad legítima. Vamos a examinarlo de cerca, prescindiendo en adelante de todos los abusos o senderos torcidos.*

### *La percepción del espectador*

El legado de los griegos es fundamental para entender cómo funcionan la naturaleza y el arte. Las formas estéticamente satisfactorias —señalaron— responden a la máxima economía de material, con la máxima resistencia estructural.

Derivamos de lo anterior dos conclusiones: que hay un proceso selectivo en el acto creador, a la vez que una tendencia a construir con base en el principio de oposición, de polaridades interactuantes.

La experiencia nos dice que a mayor tensión, mayor percepción por parte del espectador. Conforme crece el conflicto, se intensifica la atención.

Esta máxima reivindica a la matemática como generadora de profundas experiencias humanas.

La radiación de la vida produce, a través de la matemática orgánica, la multiplicación infinita de la forma. El crecimiento arranca con la división celular, polarizada; y sigue con la diferenciación de las funciones de los órganos, protagonistas de los procesos vitales.

En la naturaleza, el ímpetu del inicio tiene un clímax. Luego decrece en la medida en que se completa la estructura y ésta cumple sus funciones. La muerte es el desenlace. Hasta este momento todo ha sido posible gracias a un juego de polaridades interactuantes.

La vida psíquica del hombre tiene la misma dinámica de crecimiento. La definición de valores y conductas se afianza en el juego de impulsos y contraimpulsos; indica la tensión creada por la fuerza del deseo frente al obstáculo. Se supera la contradicción cuando se canaliza la energía mediante la sublimación del deseo.

La historia mundial del arte escénico es el ejemplo dramatizado de esta programación genética. La novela, la poesía, la pintura, y la escultura son igualmente los espejos elaborados, recreados, humanizados de la estructura y funcionamiento primarios.

La compleja diversidad de la materia tiene su doble en el espíritu humano. El vasto y multifacético tejido de conductas es semejante al nudo dramático de toda obra teatral y coreográfica que se resuelve mediante la confrontación de los contrarios, en el acomodo de una ambición particular frente a las circunstancias, en la dialéctica de un deseo y su contrario.

¿Quién es el demiurgo? La inteligencia instintiva. Es el radar que nos conecta directamente con las estructuras de la naturaleza y la que nos guía por el bosque de experiencias acumuladas hacia el autoconocimiento.

Una vez que se nos ha traído al mundo, la tarea es volvernos a dar a luz, de manera voluntaria. La percepción alimentará este proceso.

Vivir significa nacer dos veces. Un alumbramiento es físico. El otro es propiciado y espiritual. Este se da paralelamente al proceso de aprendizaje, a la adquisición del conocimiento. El conocimiento nos conduce hacia un nuevo despertar. La percepción es el canal de acceso al conocimiento.

En el proceso metabólico de la creatividad, como uno de los vehículos del crecimiento, la percepción es el puente entre el mundo visible y el mundo de los poderes invisibles.

Percepciones que son asimiladas e incorporadas, se convierten en sangre fresca para la imaginación. Son el combustible que enciende el impulso psicoemocional. Cada percepción despierta una reacción anímica que sale mediante la palabra, la acción, la imagen. Estas son nuestra biografía. Palabra, acción e imagen expresan una visión del mundo. Permiten el autoconocimiento de quien las generó.

La imaginación descarga impulsos de energía emocional y psíquica. Se convierte en expresión, válvula de escape. La expresión es una confesión.

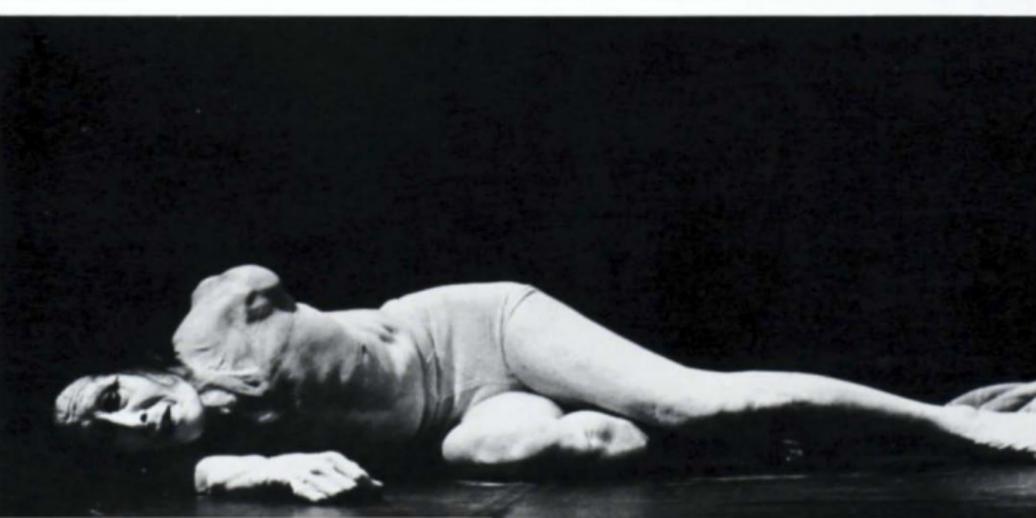
No hay forma de ocultarse tras la expresión. Por más que se le manipule, la forma como se teje el engaño, el truco, la trampa, es una revelación de la verdad interna. En el metabo-

La percepción creativa recupera la integración con la inteligencia instintiva. Es como escuchar dentro de sí una voz, reconocerla y confiar en sus deseos, así como obedecer sus órdenes.









lismo del arte, lo que entra como percepción, sale como expresión, radiografía de nuestro mapa interno.

Percepción y expresión están en los polos extremos interactuantes de ese metabolismo que se retroalimenta. Porque la expresión nutre nuevamente los sentidos mediante la obra estética. Se crea un circuito luminoso donde la mente canaliza las imágenes en forma organizada y se hace consciente de sí misma en el reflejo de la estructura visible.

Un proceso contrario sería la acumulación y congestiónamiento de percepciones, con sus reacciones psicoemocionales correspondientes, que reprimidas en la mente y en el cuerpo, abruma al organismo y lo intoxica. Reconocemos en este bloque el origen de la neurosis, del malestar, de la enfermedad.

La canalización de la vida interna a través del arte es, por tanto, un sinónimo de salud mental y física. Canto, danza, teatro, música, poesía, prosa, pintura y escultura son mecanismos reguladores del equilibrio orgánico y psíquico.

El desahogo de los contenidos mentales y emocionales se da, por lo general, vía la palabra. El síntoma de una sociedad desprovista de una educación artística generalizada, caracterizada por el desprecio a la inteligencia orgánica del cuerpo es el bombardeo fragmentado de palabras que conquista todos los espacios, desde el político, hasta el académico. El derecho al silencio y a la integración debería encabezar la jerarquía de derechos humanos.

La verborrea como descongestionador desorganizado de la sociedad ha convertido a periódicos, revistas, canales de televisión y programas de radio en avisperos de incontenible agresividad. Restaurantes y discotecas son los escenarios más concurridos de la sociedad contemporánea. La hora del café corresponde a una necesidad existencial de primera importancia. A falta de una convivencia cotidiana con la creatividad estética, la humanidad no tiene más opción que vaciarse mediante el recurso inmediato e impulsivo de la palabra, del activismo sin propósito, de la huida hacia los gimnasios, del nirvana de los aerobics, de la catarsis en los coliseos de box y lucha libre, estadios de fútbol, cantinas y bares. Estos son los auténticos sanatorios donde mujeres y hombres, saturados de impulsos y contraimpulsos, restauran su salud mental.

En la crítica de las artes escénicas, los monumentos de impenetrable retórica sin aplicación orgánica posible son los productos de la descongestión verborrérica.

En el peor de los casos, el crítico hace público, sin pudor alguno, su catársis neurasténica de conceptos desestructurados.

El arte limpia mente y organismo. Es un proceso de purificación que desintoxica la vida del artista y del espectador. Como la aguja de la acupuntura, la presencia del bailarín/actor dirige su energía de filigrana a los centros nerviosos del receptor y desbloquea emociones empantanadas o adormecidas. Desencadena reacciones que hacen circular el cúmulo de impulsos inmovilizados.

Una sociedad que devalúa la educación por el arte, envilece todo tipo de expresión. La palabra ha perdido su identidad original de comunicador. Es un arma, no de entendimiento, sino de manipulación.

La palabra perdió su original contacto con el mundo de los poderes de la naturaleza. Dejó de escuchar la inteligencia instintiva.

La percepción creativa recupera la integración con la inteligencia instintiva. Es como escuchar dentro de sí una voz, reconocerla y confiar en sus deseos, así como obedecer sus órdenes. Esta obediencia conduce al conocimiento, al crecimiento.

Rodney Collin, en su libro *El desarrollo de la luz*, expresa que hay una relación entre lo que crea la mente del hombre y el funcionamiento de la inteligencia instintiva. "Podemos tratar de suponer que todas las invenciones de la mente son el resultado de alguna sutil realización de principios naturales, leyes o artificios que están operando todo el tiempo en la mecánica de sus movimientos esqueléticos, la química de su sangre, los fenómenos eléctricos de su sistema nervioso. Supóngase que una mujer tiene que hacer una intrincada labor de punto. Si es hábil, algo en su centro motriz descubre muy rápidamente un modo de manipular y combinar las múltiples palancas de las manos con ingenio y sutileza extraordinarias para producir el resultado deseado. Después, un observador avisado podrá inventar una máquina que imite los movimientos que ya ha inventado su centro motriz. Mediante la multiplicación de esta máquina o mediante su manejo puede llegar a producir mucho

más por hora de lo que podría hacer un par de manos femeninas. Pero en esencia, el invento sólo ha *redescubierto* un procedimiento que ya existe en la naturaleza.”

La percepción del espectador redescubre en el arte su propia inteligencia instintiva. Artista y espectador, entrelazados, se hacen conscientes de sí mismos mediante la obra concluida.

### *De la percepción a la regeneración*

El segundo nacimiento del hombre se cumple cuando éste puede recrearse a sí mismo.

Está en camino cuando la expresión y la conciencia de sí, encuentran su punto de encaje. Son unidad y complicidad. El eslabón que integra expresión y conciencia de sí es la *atención*.

Lo anterior depende de la voluntad. Requiere del gran esfuerzo de la atención continua sobre los impulsos de la palabra, de la imagen, de la acción. Se trata de controlar el desahogo de este manantial de fantasía; de pasar de la imaginación mecánica, descontrolada, a la imaginación intencional, creadora.

“Tal arte es una recreación planeada o una reconstrucción de la experiencia del mundo por el artista. Implica ésta la regeneración de la experiencia pasada. Y participa de la naturaleza de este proceso general”, dice Collin.

El proceso de recreación no es otra cosa que la recuperación de la atención de sí mismo.

Cuando el descongestionamiento es mecánico, disperso e incontrolado, o cuando no se efectúa tal desahogo sino que los efectos psicoemocionales de la percepción mental y física permanecen reprimidos en el organismo, se instala la degeneración y la corrupción. Finalmente se declara la autodestrucción. Collin aplica estos términos descriptivos para indicar que el manejo de la atención dirigida, o su contrario, la atención dispersa, es la llave biológica al proceso de regeneración (recreación) o degeneración y corrupción (intoxicación), respectivamente.

La primera da foco (forma) a la energía psicoemocional. La segunda, la desintegra y extravía. Sobreviene la confusión.

La memoria viva del crítico es alimentada por el calor de la conciencia física y mental del bailarín/actor



Estos mecanismos de la naturaleza para sanear su crecimiento y evolución fueron los primeros maestros del bailarín/actor. Luego la alquimia secreta manejó conceptos y ambiciones como la de transformar el cobre en oro. Algo semejante sucedió con la conciencia y el cuerpo del artista. Pasó de un comportamiento cotidiano a uno extracotidiano mediante la alquimia del aprendizaje, la técnica del entrenamiento. Adquirió una nueva cultura gestual y transitó de la opacidad a la luz.



Nancy Nguyen

¿No es ésta la presencia radiante de energías intensificadas del bailarín/actor sobre la escena? ¿No es ésta la fascinación que ejerce sobre el espectador?

Dilatando las energías físicas y mentales, se agranda el cuerpo escénico. Se prende el tono muscular. Hay tensiones radiantes. La piel tiene brillo propio. Hay un hombre nuevo sobre el foro. Se ha recreado. Vemos su segundo alumbramiento.

Y todo empieza con la presencia de un maestro que dirige el impulso natural hacia el

autoconocimiento del alumno. Lo alimenta con nueva información. Lo penetra con elementos que abren la puerta a nuevos mundos interiores. Con el tiempo, la presencia del maestro se convierte en conciencia permanente de lo propio.

La educación artística es una de las llaves más efectivas para entrar al archivo biográfico.

El crítico también sufre una transformación cuando permite ser penetrado por la conciencia del otro (el artista).

Adquiere conciencia de sí cuando dirige su percepción creadora mediante la atención dividida. Dice Collin: "El hombre que comienza a dividir su atención deliberadamente entre su cuerpo y el objeto o persona con la que está tratando, esto es, quien simultáneamente se reconoce y reconoce lo que le rodea, empieza a vivir en el mundo de las relaciones. Ha empezado a ser autoconsciente."

Las percepciones estéticas que producen los visionarios penetran y tienen el poder de nutrir y desarrollar la autoconciencia en el espectador. "Así como las percepciones propiamente recibidas a través de los sentidos corpóreos pueden alimentar la esencia y alterar su naturaleza; así, estas finísimas materias que se acumulan en la mente pueden alimentar el alma embrionaria." Collin se refiere al hombre nuevo, al segundo alumbramiento.

El crítico también sabe que esta clase de "nutrición", recibida de manera consistente y a través de la percepción creadora, conduce al despertar de una nueva conciencia. Provoca una acumulación interna de fuerza y energía. El cuerpo tiene su propia irradiación.

Artista y crítico comparten este despertar.

Mediante este mecanismo se penetra, también, en la memoria del espectador. Esta se actualiza en un momento de conciencia máxima. Y la atención dividida y dirigida, ésa que garantiza la conciencia de sí en medio de todo lo demás, atrapa la memoria. Es estar en el aquí y ahora, siempre presente. El crítico absorbe la presencia total del actor —también en estado de atención dividida— porque concentra las fuerzas físicas y mentales en el momento de la percepción. El artista hace lo mismo en el momento de la acción.

Collin compara nuestra sensación ordinaria de la vida con un punto tibio de calor que avanza en la línea temporal de la memoria. Pero en un momento de conciencia encendida

toda la línea se calienta. La memoria viva del crítico es alimentada por el calor de la conciencia, física y mental, del artista, del bailarín/actor. Es más, la memoria no está sujeta a las leyes del tiempo sino a la intensidad de la atención. El hombre común y corriente no hace esfuerzo alguno por mantener vivos sus recuerdos, a menos que sean tan gratos o tan dolorosos que la emoción misma los incrusta en su conciencia.

El arte escénico, por haber sido gestado en el mundo de los poderes, permite el desarrollo de la memoria.

Sin embargo, la amnesia del espectador contemporáneo provoca muchas preguntas. Hace dudar de la intensidad de la conciencia de muchos artistas y de su capacidad de dirigir la atención mediante tensiones estructurales, es decir, la base biológica.

Sin embargo, el único aliado del crítico es su memoria. Es su plataforma para arrancar el vuelo de la imaginación, de la creación, de la investigación.

Nuestra memoria determina, además, la percepción. Elimina del conjunto de imágenes todas aquellas que no hemos captado suficientemente porque no interesan a las necesidades emocionales o requerimientos de acción en torno a una determinada hipótesis.

La memoria fija la estructura emocional del crítico; también define su estructura mental. Es como un hierro candente que deja una marca, una huella en nuestro sistema nervioso. La memoria nos marca y se manifiesta en todo.

La percepción proyecta esta presencia de la memoria, que tiene sus raíces en la experiencia pasada. Adelanta, asimismo, expectativas futuras. La percepción está determinada, así, no sólo por las bases biológicas de la tensión estructural, sino por una visión del mundo. Defiende una hipótesis que es confirmada o desmentida por la información que proporciona el objeto de percepción.

En este punto se desatan todas las polémicas de la crítica.

Este es el campo de batalla donde se enfrentan memorias disímiles, hipótesis contradictorias, expectativas antagónicas, estructuras emocionales distintas. Sólo se salvan aquellas contiendas donde intervienen los principios objetivos del análisis respecto a la organización funcional y coherente de los elementos estructurales; donde el crítico hace evidente

La amnesia del espectador contemporáneo hace dudar de la capacidad de muchos artistas de dirigir la percepción mediante tensiones estructurales, es decir, la base biológica de la percepción.



Compañía Marukiha



La memoria fija la estructura emocional del crítico, también define su estructura mental. Es como un hierro candente (el bailarín) que deja una marca en nuestro sistema nervioso.



Cumbre Flamenca











la ausencia o la presencia de tensiones gracias al conflicto entre impulso y contraimpulso, generadores de acciones y reacciones; donde se habla de la unidad o la falta de ella en el manejo de ritmos, contrastes, énfasis, equilibrio y dinámicas dentro de un espacio, un tiempo, un tema y formas determinados.

¿Qué pretende lo anterior? Claridad de percepción para el artista, para el lector.

Dirigir la atención y percepción del espectador o lector es incrustarse en su memoria, como un hierro candente que deja su marca en la piel.

En otras palabras, el modo como el sistema nervioso desarrolla sus patrones organizados (*gestalt*), no difiere mucho del modo como el artista organiza sus obras, a partir del caos de imágenes recibidas por los sentidos.

Disfrutamos de las obras estéticas porque poseen el orden y la unidad requeridos.

### *La creatividad del infinito*

Somos memoria, actual y ancestral. Ambas determinan la relación con el espectáculo; ambas lo alimentan.

Somos memoria y quedar atrapada en ella es asunto, también, de conmover sus estructuras, sus contenidos.

Carl Gustav Jung, en su libro *El hombre y sus símbolos*, descifró el misterio de nuestra antigüedad. Sacó los archivos genéticos para desmenuzarlos y con ello se convirtió en arqueólogo de emociones enterradas.

Revivirlas, actualizarlas vía el instrumento del arte, es conmover el inconsciente del espectador. La memoria atrapa todo aquello que la revitaliza, que la enciende. La memoria del espectador guarda celosamente los impulsos que también son del artista.

Este puede conmover el inconsciente del otro cuando ha conmovido el suyo propio.

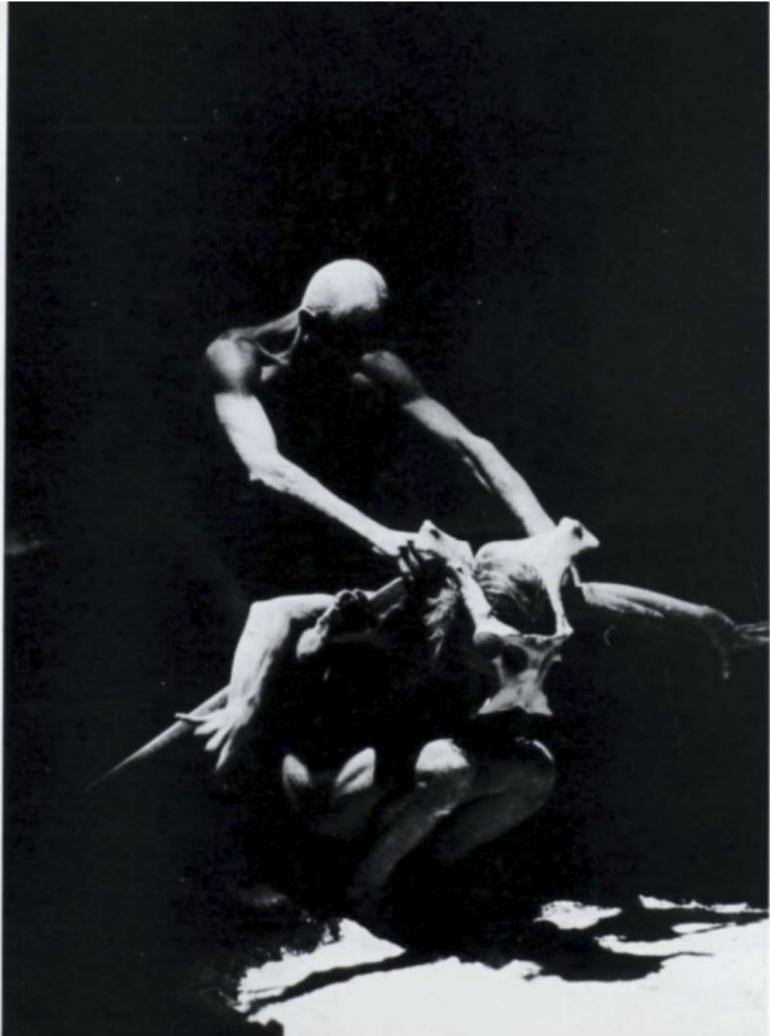
El poeta Lu Chi aborda el problema de la inspiración y la asocia con una marea "montante y descendente sobre cuya alternancia el poeta o pintor no puede influir". La fuente

Somos memoria actual y ancestral. Ambas determinan la relación con el espectáculo; ambas lo alimentan.

Es a partir del infinito que el artista empieza a reconstruir su propia historia... y la del resto de la humanidad. En esos contenidos encuentra el hierro candente para incrustarse en la memoria del espectador.







es subterránea, dice; está en el inconsciente y comienza a manar, no por obra de voluntad, sino de la naturaleza; es decir, por haber alcanzado cierto grado de disposición, de atención o de madurez. El flujo de la inspiración comienza exactamente cuando un manantial de palabras aparece de repente “en los dientes y en los labios” del poeta. Luego sigue la etapa final y quizás la más importante del proceso artístico: el poeta debe seleccionar en ese confuso caudal aquello que le permite hacer “un modelo placentero a los sentidos —imágenes que llenan los ojos, música que inunda el oído— y lo hace con los instrumentos del oficio, con el pincel sobre la seda o, con la pluma sobre el papel.” Esta etapa exige destreza, lo que Lu Chi llama “las reglas del estilo y la pauta musical de la escritura”.

Paul Klee hablaba de la obra de arte como un árbol que hunde sus raíces en la tierra y despliega su copa en el aire. Desde las extendidas raíces llega la savia al artista, que es el tronco, y con la plenitud de este alimento plasma su visión, que se expande como la copa del árbol. Klee dice que el árbol no es el reflejo de una determinada realidad en un espejo, sino la transformación de un elemento (que tiene sus raíces bajo la tierra, en el inconsciente) en otro elemento (que se hace consciente en el tiempo y en el espacio).

Lu Chi se refiere a sí mismo como un conducto por medio del cual se expresan las fuerzas de la naturaleza. “Esto que está en mí, pero al que ningún esfuerzo mío puede dar muerte”, dice.

Trabajar con los contenidos del inconsciente es abrir la caja de Pandora de los arquetipos universales. A través de ellos entrelazamos a toda la humanidad. Le recordamos su origen animal, su procedencia mágica, mítica original. Gracias a ello, completamos la visión de lo que somos. Nos sentimos de una sola pieza. Hasta entonces, somos individuos de peso completo.

Al entrar en el laberinto de nuestro propio museo, constatamos, primero, que somos el resultado de una larga historia evolutiva. Me refiero al desarrollo biológico, prehistórico e inconsciente del cuerpo y de la mente.

Carl Sagan explica que para la evolución resulta muy difícil alterar la estructura profunda de la vida y cualquier intento de cambio puede resultar desastroso. Aun así se producen



Danzantes anónimos

transformaciones básicas mediante “la superposición de nuevos sistemas a los ya existentes”. Así, durante su desarrollo embriológico un animal tiende a repetir o “recapitular” la secuencia evolutiva de sus antecesores. Asimismo, el feto humano, durante su vida intrauterina, pasa por distintas fases evolutivas muy semejantes a las de los peces, reptiles y mamíferos no primates antes de desarrollar aquellos rasgos fisiológicos que acreditan su condición de hombre.

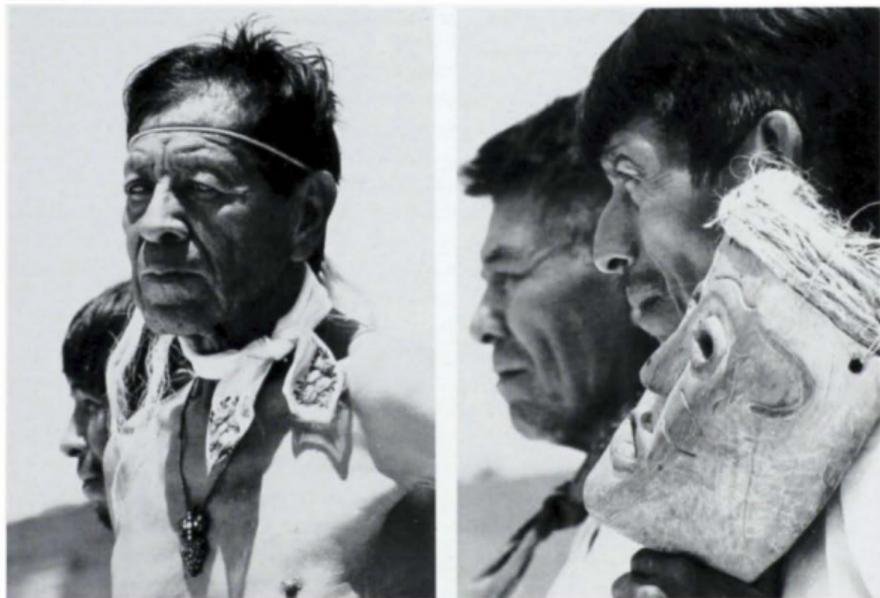
Somos, en segundo término, el resultado de una larga historia cultural. Es la que define nuestra cultura del cuerpo. Es la resonancia de nuestro idioma, geografía, alimentación, costumbres, hábitos, sonidos, idiosincrasia que matiza nuestro gesto y pensamiento. Sin embargo, esta cultura gestual tiene su columna vertebral en una psique inmensamente vieja que forma la base de nuestra mente, al igual que gran parte de la estructura de nuestro cuerpo se basa en el modelo anatómico general de los mamíferos. El ojo experto del anatomista o del biólogo encuentra muchos rastros de ese modelo original. "El investigador experimentado de la mente, de igual modo puede ver las analogías entre las imágenes oníricas del hombre moderno y los productos de la mente primitiva, sus imágenes colectivas y sus motivos mitológicos", explica Jung.

Para el autor de *El hombre y sus símbolos* los arquetipos se presentan de una manera tan marcada como el impulso de las aves a construir nidos o el de las hormigas a formar colonias organizadas.

Tocar esos estratos subterráneos revitaliza memorias antiguas. Y es a partir del infinito que el artista empieza a reconstruir su propia historia. . . y la de la humanidad. En estos contenidos encuentra el hierro candente para incrustarse en la memoria del espectador.

La respuesta inmediata a tales provocaciones dirigidas al inconsciente ¿da fe de nuestra vulnerabilidad? Carl Jung responde. El hombre está aislado en el cosmos. Y no se siente inmerso en la naturaleza. Ha perdido su emotiva identidad inconsciente con los fenómenos naturales. Estos carecen de sus repercusiones simbólicas. El trueno ya no es la voz de un dios encolerizado; ningún río contiene espíritus. Ya no se escuchan voces salidas de las piedras. El pensamiento mágico ha muerto. Los niños lo retienen hasta que entran en el proceso exterminador de la racionalización de la vida.

Esa enorme pérdida se compensa con los símbolos del lenguaje artístico. También se compensa con los símbolos de nuestros sueños. Revive nuestra naturaleza original. Sin embargo, el habla moderna, que se ha liberado de sus primitivas texturas, tampoco tiene una participación mística en las cosas que describe. Se le ha extraído el poder y también la gloria a esas palabras tan poderosas en otros tiempos.



Sin embargo, bajo una superficie que neutralizó todos los poderes de encantamiento, yace un manantial de supersticiones e ilusiones infantiles. Hay cantidad de acentos primitivos que aún desempeñan su papel como si nada hubiera ocurrido durante la historia de la evolución. El artista se alimenta de esos rasgos; los elabora y transforma y así calma nuestros deseos de vivirllos plenamente. Es el cordón umbilical que nos comunica nuevamente con el primer alimento.

El hombre moderno es una mezcla, muchas veces irreconciliable, de características adquiridas a lo largo del desarrollo mental. Es ángel y reptil, simultáneamente. Es antiguo y moderno. Es instinto y conciencia visionaria. Es emoción pura y racionalidad. Este ser mixto es el hombre y sus símbolos. En el arte está su registro simbólico.

En el arte está la emoción del símbolo. La imagen del arquetipo gana numinosidad al estar cargada de energía psíquica. Se hace dinámica. Produce consecuencias importantes.

Conmover implica movimiento, fuerza. Para conmover hay que manejar un fuerte impulso psicoemocional. Es el material que maneja el artista. Es el mismo que recibe el espectador cuando le permite la entrada y se abre a la conmoción. La vida del espectador, así, se pone en movimiento. No puede haber una percepción creadora si no se está abierto a la conmoción, que activa las fuerzas vivas, subterráneas, del espectador. El crítico trabaja con este material.

Los arquetipos son trozos de la vida misma, dice Jung. Están integrados al individuo. Hablan a través de símbolos. En los sueños, como en el arte, la mente primitiva se descubre y se integra a una mente avanzada y diferenciada. Nace la reflexión crítica. La mente consciente perdió contacto con esa energía psíquica primitiva en el desarrollo de la evolución. Jamás la conoció. Quizás la intuyó solamente cuando en el arte, como en los sueños, encontró una referencia constante a las ilusiones, fantasías, formas arcaicas de pensamiento, instintos fundamentales y demás. Estas reminiscencias, como los recuerdos infantiles, son nuestra memoria. Se habla de una extensión de la conciencia cuando tales recuerdos son recuperados.

Durante los últimos ochenta años el arte moderno y contemporáneo ha ganado en profundidad con el rescate arqueológico de las emociones perdidas. El retorno al arte primitivo; el manejo de la abstracción como una recuperación de la emotividad esencial, colectiva, y el nacimiento del expresionismo como la intensificación de la interpretación simbólica y no descriptiva, ni literal del mundo, abren un camino de análisis que pocas veces se ha registrado en la historia de la civilización.

La finalidad del artista del siglo XX ha sido expresar la visión interior del hombre. Se



cumple la máxima sentencia del artista contemporáneo: a mayor profundidad, mayor universalidad.

Aun así, el siglo XX ha sido también el de máxima tensión estructural. Han convivido movimientos de gran abstracción con sus contrarios: realismo y naturalismo. Ambos extremos son expresiones distintas de una misma mente, sometida a los jalones de sus contenidos. En ocasiones predomina la mente más antigua, instintiva. Pero es la mente moderna y racional la que casi siempre conduce el timón de la existencia.

La guerra entre una y otra tendencias se ha manifestado en las grandes contradicciones de la sociedad contemporánea. El conflicto es permanente. Los extremos no sueltan la rienda. La felicidad, la tristeza, la paz y la guerra están determinadas por el resultado de la contienda; o armonizan las fuerzas opuestas o avasallan los impulsos recónditos de nuestros archivos psicoemocionales.

### *Entre ángeles y reptiles*

Nuestro cerebro tridimensional —en el sentido de que hay tres en uno— nos obliga a observarnos a nosotros mismos y al mundo en general a través de tres mentalidades muy distintas, en dos de las cuales no interviene la facultad del habla. Paul MacLean sostiene que el cerebro humano equivale a tres computadoras biológicas interconectadas. Cada una corresponde a una etapa evolutiva de trascendental importancia.

Carl Sagan reproduce en su libro las investigaciones realizadas por MacLean quien define la parte más primitiva del cerebro —probablemente se desarrolló hace varios centenares de millones de años— como el complejo reptílico. Rodeándolo se halla el sistema límbico, que compartimos con los mamíferos, y por último, rematando lo que resta del cerebro, se encuentra el neocórtex, la incorporación evolutiva más moderna, constituido hace varias decenas de millones de años.

MacLean ha demostrado que el complejo reptílico desempeña un papel importante en







la conducta agresiva, la territorialidad, los actos rituales y el establecimiento de jerarquías sociales. Carl Sagan está convencido de que salvo honrosas excepciones, estos rasgos configuran en buena medida el comportamiento burocrático y político del hombre actual.

No cabe duda que la razón y el rito salpican nuestras vidas.

En el sistema límbico se gestan emociones intensas que amplían el abanico de comportamientos alrededor del cerebro reptil. Sagan admite que existen motivos para creer que las raíces del comportamiento altruista se hallan en el sistema límbico. Los mamíferos y las aves son los únicos organismos que se esmeran en el cuidado de su prole, fenómeno de orden evolutivo. El amor parece ser invención de los mamíferos.

Finalmente, tanto el comportamiento ritual, como el de carácter emotivo están fuertemente influidos por el razonamiento abstracto de la tercera estructura llamada neocórtex. Esta surge cuando el hombre incrementa el uso de las herramientas y del intercambio verbal. Según Pavlov, el origen de la conciencia es producto de la experiencia social y de la educación individual. Influye fundamentalmente el desarrollo del habla. Pavlov le reconoce una importancia definitiva en la cadena de los factores evolutivos: "El pensamiento humano se nos aparece, por así decirlo, en tres ropajes. El primero es el más molesto, pero al mismo tiempo el más próximo a la verdad: el movimiento. El segundo, o intermedio, es el más ornamentado: los signos escritos o gráficos. El tercero es el más suntuoso, pero también el más superficial. Son las señales verbales, el simbolismo de la palabra."

Los productos de estos procesos mentales no son continuamente conscientes. Se sumergen en la memoria y permanecen atrapados en un nivel del cual pueden ser recuperados mediante el análisis o la creación artística.

El crítico, frente a estos productos, detecta la profundidad de su procedencia. No en vano ha dicho Roger Garaudy que la danza es el camino más corto para llegar al hombre. En el movimiento, la arquitectura de impulsos psicoemocionales se vuelve transparente y conocemos la verdad del personaje, del ejecutante, del artista.

El gesto no miente. Todo lo demás es susceptible de transformarse en máscara.

El uso de la palabra como del movimiento en las artes escénicas permite al espectador

el doble acceso a la verdad. Por lo menos tiene una versión tanto verídica como más elaborada de la expresión humana.

La lectura del gesto y de la palabra también facilita al espectador resolver acertijos escénicos cuando el nivel consciente no controla la fuerza, ni la dirección que toma la corriente arcaica. Instintos, pasiones reprimidas e inaccesibles, se ponen de manifiesto. Estas pueden ser avasallantes si el artista carece del oficio o artesanía suficientes para darle dirección y sentido preciso a estos contenidos.

Sin embargo, Jung advierte que debemos permitir que ciertas operaciones sucedan en la preconciencia. Porque la conciencia se entremete continuamente ayudando, corrigiendo, negando, sin dejar en paz el crecimiento natural de los procesos psíquicos. "Consiste exclusivamente en vigilar con objetividad el desarrollo de cualquier fragmento de la fantasía."

En síntesis, los actos creativos son obra del hemisferio derecho y no del izquierdo. Sin embargo, las facultades verbales, reguladas por el hemisferio izquierdo, empañan el conocimiento del pensamiento intuitivo, del hemisferio derecho.

Este rencoroso antagonismo tiene sus orígenes genéticos. Hay una asimetría congénita que determina un mayor desarrollo del lóbulo del hemisferio izquierdo. Esta marcada predisposición del habla a controlar las actividades vecinas la determinó la historia de la evolución humana.

Pero la victoria no podrá ser total. Carl Sagan manifiesta que el pensamiento meramente crítico, racional, sin percepciones creativas e intuitivas, sin la búsqueda de nuevas pautas, es completamente estéril y está condenado al fracaso. Para poder resolver problemas complejos en circunstancias cambiantes, como es la permanente transformación de la vida, es precisa la actividad conjunta de los dos hemisferios cerebrales.

Dicho de otra forma, la aprehensión y comprensión del mundo es posible solamente a través de la fantasía creadora, timoneada por la razón. La experiencia, así, no sólo llega a ser memorable, sino utilizable en la medida en que toma forma artística. La conciencia del crítico está integrada, por tanto, cuando aprehende el arte escénico desde una perspectiva artística personal. En la actitud estética logran armonía y validez biológica las percepciones.

Igualmente, en el nivel más primitivo de nuestra conformación orgánica buscamos la conformidad con las leyes de la naturaleza y las leyes cósmicas de la materia.

Allí nacen las grandes intuiciones estructurales, formales, místicas. Allí nació la danza de Shiva.

Estas imágenes primordiales son nuestro enganche con el mundo y el resto de la humanidad. De esto estamos hechos el artista, el crítico, el espectador.

### *El encuentro*

Contactar nuestro ser primitivo es enfrentarnos cara a cara. Y es el acertijo más difícil de resolver. Descifrar un espectáculo es, por el contrario, enfrentarse con un acertijo ya resuelto, idealmente, por el artista. Comprometernos con nuestra propia creatividad es empezar desde el principio.

El encuentro entre el crítico y el artista (o la obra creada) es como el que se da entre nuestro propio nivel consciente y el mundo del inconsciente.

El encuentro es una conmoción. Incluso, provoca trastornos neurológicos. Es lo que para el psicólogo Rollo May caracteriza la naturaleza de la creatividad: un estado de alerta, una elevación de la conciencia. Se acelera el latido del corazón, aumenta la intensidad de la visión, se olvida el paso del tiempo. Es semejante al estado neurológico que resulta frente a una situación desconocida e imprevista. Aparece la ansiedad porque el encuentro nos toma por sorpresa.

El encuentro con el artista y sus fuerzas subterráneas es un encuentro gozoso. Nos completa, nos define, nos da una dimensión aproximada de nuestro peso completo. El encuentro con nuestro propio inconsciente repite esa misma sensación de actualización de nuestras potencialidades creativas. Vivimos el gozo del crecimiento, de la ampliación e intensificación de nuestros poderes. Somos, en ese momento, cuerpos y mentes dilatadas. La creatividad nos agiganta.

El encuentro entre el crítico y el artista (o la obra creada) es como el que se da entre nuestro propio nivel consciente y el mundo del inconsciente. Nos completa, nos define, nos da una dimensión aproximada de nuestro peso completo.



Kazuo Ohno

Cuánto perdemos creyendo que el raciocinio puede prescindir de la apropiación estética del mundo. Hasta que un día entendemos que éste, aislado, no es instrumento de comprensión, sino de confusión. Porque tiene un problema de perspectiva. Creyéndose única vía para la captación del mundo, se percibe como un gigante que todo lo abarca.

En realidad es un enano prepotente. Su óptica está errada. Ignora inclusive la dimensión real del conocimiento que muchas veces nace por debajo de la conciencia. Sabemos que en estados inconscientes hay una intensa vida inteligente con mecanismos de percepción y elaboración de estructuras que surgen de manera sorpresiva, en sueños, así como en momentos de descanso o distracción durante la vigilia.

Rollo May ha investigado los mecanismos de los que se vale la mente para trabajar pro-



cesos creativos desde los niveles consciente e inconsciente. Reconoce que estas visiones esporádicas no surgen accidentalmente, sino que pertenecen a las áreas del pensamiento que el artista o científico trabaja durante un largo período. Surgen como complemento de un patrón de nuestra conciencia con el cual estamos comprometidos. Nacen a partir de una *gestalt* incompleta con la cual batallamos durante el día.

Esta *gestalt* incompleta es un llamado. Nuestro inconsciente contesta cuando soltamos la tensión. Albert Einstein le preguntaba a un amigo por qué sus mejores ideas aparecían cuando se estaba rasurando.

¿Pero qué determina que surja una idea y no otra?

Rollo May cita a Poincaré cuando habla de aquellas probabilidades o combinaciones de información que tienen la mejor estructura. Surge la idea más útil, más armoniosa.

La naturaleza nos ha enseñado siempre que la mejor forma es la que permite el crecimiento sin estorbos, la que resulta estéticamente satisfactoria gracias a su máxima resistencia estructural.

No en vano los científicos siempre se refieren espontáneamente a la “belleza”, “elegancia”, “armonía” de una teoría de enorme eficacia.

Estamos hablando de lo mismo. El mundo se aprehende estéticamente. Así surgen todas las grandes visiones, así se han construido las grandes culturas del mundo; así hemos ganado en profundidad. En el arte se registra la certeza de una intuición.

Este instante supremo de comunicación, de encuentro entre el nivel consciente e inconsciente y de donde surgen los grandes hallazgos, involucra la totalidad de la persona. Actualiza nuestro peso completo. Manifiesta la integración del intelecto, la voluntad, la emoción, el instinto. Aquí comprobamos que nuestra percepción se agudiza cuando está emocionalmente involucrada.

Razón y emoción intensifican la percepción visual, agudizan el sentido de la precisión. Dionisio y Apolo se dan la mano. Hay que controlar con sangre fría la pasión, dirá Eugenio Barba.

La conciencia controla los impulsos primitivos y el inconsciente impide que se imponga

la aridez de la racionalidad pura. Paralelamente, el crítico descifra creativamente una obra; ésta le proporciona al crítico el impulso para movilizar sus fuerzas invisibles.

La batalla entre un polo y otro también es un hecho. La distancia entre lo que admite la conciencia y la perspectiva o visión que tiene el inconsciente de lo mismo, es la separación que puede haber entre el crítico y el artista. La rigidez racionalista muchas veces resiente, como el crítico, una nueva y sorpresiva concepción que necesariamente destruye la anterior. Esta brota del manantial invisible de fuerzas visionarias.

La hipótesis que todos creíamos infalible y esencial para nuestra vida intelectual y espiritual, de pronto carece de validez.

Picasso decía: "todo acto creador es al principio un acto destructor".

¿Perdona el crítico la invalidación de sus esquemas? En el momento de la aparición de una nueva visión surge un estado de ansiedad. Me veo forzada a cambiar mi relación con el mundo. Si no fuera por el sentimiento de gratificación, de integración que inspira este momento, el acto creador sería tormentoso. Si no fuera porque esta dinámica de integración intensifica la percepción, eleva y amplía la conciencia, la nueva visión sería avasalladora.

Pero llegamos a lo fundamental. Si no fuera porque este encuentro intensifica la memoria y recupera nuestra identidad perdida, no valdría la pena ni siquiera plantear la idea de que el mundo debe ser captado estéticamente.

En este encuentro, donde se supera o se fusiona la contradicción, nace el éxtasis. Al igual que la pasión, es un estado emocional. Alimenta una nueva identidad.

No concibo otra forma de relación con el mundo del arte.

LA ALQUIMIA  
DEL APRENDIZAJE

### La impresión y el impresionismo

*La impresión, ya se entiende, es la condición indispensable, la receptividad para la obra literaria. Sin ella no hay crítica posible, ni exégesis, ni juicio; ni conocimiento ni amor. Ahora bien, la manifestación de esta impresión general y humana a nadie se podría vedar. Es un derecho natural, si se me permite un lenguaje anticuado. Cuando esta manera de manifestación informal y sin compromisos específicos se atreve a hablar en voz alta o se atreve a la letra escrita, suele llamarsele impresionismo. Los filósofos, los maestros exégetas, miran el impresionismo con desdén y sonrisa. Los mismos literatos libres se han permitido algunos dislates al hablar de crítica impresionista. Los filólogos no tienen razón en su desdén por varios motivos. . . Los literatos no tienen razón en sus dislates contra la crítica impresionista. . .*

### La exégesis

*A medio camino entre el impresionismo y el juicio, se extiende una zona de laborioso acceso que significa ya un terreno de especialistas. Es aquella parte de la crítica que puede considerarse, al pronto, como una mera exacerbación de la didáctica. Es el dominio de la filología. Esta crítica, que por ahora prefiero llamar la exegética, admite la aplicación de métodos específicos y muchos la llaman ciencia de la literatura. Aunque no podría prescindir del amor, acentúa el aspecto del conocimiento. Informa, interpreta, también valora y también puede llegar hasta el juicio, aunque en todo caso lo prepara. Si no siempre llega, es porque se detiene y se entretiene con frecuencia en la mera erudición de sus temas, y porque sus temas mismos, algunas veces, más que un definiti-*

vo valor humano tienen un valor interior a los propios fines eruditos, un valor sólo de referencia para establecer el conocimiento. La función educativa es en ella predominante; es decir: la preservación de caudales que llamamos cultura. Es la única que puede enseñarse. Sus métodos pueden reducirse a tres fundamentales, y sólo por la integración de los métodos adquiere el derecho de aspirar al título de ciencia: 1o. métodos históricos; 2o. métodos psicológicos; 3o. métodos estilísticos. Su contenido puede describirse diciendo que ella estudia la producción de la obra en su época mental e histórica; la formación psicológica y cultural del autor; las peculiaridades de su lengua y su estilo; las influencias de todo orden —hechos de la vida o hechos del pensamiento— que en la obra misma se descubren; su significación en la hora que aparece; los efectos que a su vez determina en otras obras y en el público de su tiempo; su fortuna ulterior; su valor estético puro. Es inevitable, si ha de ser cabal, que se contamine un poco de consideraciones sociológicas que, aunque la desbordan, le son fronterizas. Pero no debe aceptar como métodos determinantes, sino como simples auxilios, los que proceden de disciplinas extrañas. Nunca se queda en especie pura de conocimiento, sino que fertiliza y renueva el goce estético; por donde presta, con la tarea de conservación, su más alto servicio.

### *La técnica de los registros*

Bailarines y actores, en busca de su memoria ancestral, han elaborado técnicas de entrenamiento que alcanzan a despertar la energía dormida. Una vez que se encuentra ese registro, hay que mantenerlo en estado de alerta.

Nuestra energía corporal y anímica alcanza para tocar los dos extremos de nuestra estructura humana: somos ángeles y reptiles, simultáneamente. Sólo que en nuestra vida cotidiana no somos ni plenamente animales, ni plenamente hombres. Jerzy Grotowski, Martha Graham, Pina Bausch, Mary Wigman, José Limón, Kazuo Ono, Tatsumi Hijikata y otros artistas del siglo XX han intuido estos registros. Han elaborado sistemas de entrenamiento para permitir al bailarín/actor transitar de un extremo a otro, con plena fluidez y dominio corporal.

La alquimia del aprendizaje permite la presencia física máxima del bailarín/actor. La Escuela Internacional de Antropología Teatral, que dirige Eugenio Barba, estudia la forma cómo todas las culturas teatrales del mundo han creado un sistema para transformar el cobre en oro, el cuerpo cotidiano en uno extracotidiano. Para ello, distingue la pre-expresividad de la expresividad con el objeto de diferenciar las etapas del entrenamiento. Porque antes de incursionar en el nivel del significado de las formas y contenidos, hay un estado previo que solamente organiza las fuerzas musculares en una arquitectura de tensiones que para nada contempla contenidos psicológicos, históricos o culturales y sociales. Más bien organiza las bases biológicas de la percepción y de la memoria del espectador encendiendo la presencia física del ejecutante. Ello propicia la respuesta *fisiológica* del público, independien-



temente de sus sentimientos o conceptos. Las técnicas de entrenamiento pertenecen a este primer nivel.

La expresividad, por el contrario, es la organización de los contenidos filosóficos, anímicos y culturales dentro de una obra, la que el espectador interpretará de acuerdo a su biografía personal.

La antropología teatral es un cuerpo teórico que explica cómo las culturas teatrales se encuentran, se identifican, se hermanan en los principios pre-expresivos, biológicos, musculares, que permiten la vida escénica. Explica cómo el uso de las técnicas de entrenamiento extracotidianas (ballet clásico, pantomima, danzas orientales, acrobacia, artes marciales, danza contemporánea) capacitan al cuerpo para ejercer un comportamiento escénico dilatado, agigantado, que llena espacios, atmósferas, y por tanto, la memoria del espectador.

Esto implica el paso de una cultura corporal a otra. Es el cambio de una conducta cotidiana, a una teatral. Este cruce de fronteras se encuentra en un nivel primeramente biológico, físico, pre-expresivo.

Cuando lo biológico se colorea según el tono cultural de la sociedad a la que pertenece el bailarín/actor, surgen los distintos estilos, síntesis de lo físico, lo mental, lo social, lo histórico.

En 1986 Eugenio Barba viajó a México para impartir un seminario orientado a coreógrafos de danza-teatro, organizado por la UNAM. La revista *Escénica* dedicó todo un número a la síntesis de este trabajo que ahora utilizo de manera fragmentada para complementar los conceptos aquí expuestos. He seleccionado sólo las indicaciones concretas sobre el oficio escénico.

*Es un nudo de luz...*

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







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

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

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

Esos niveles de organización se encuentran en cualquier fenómeno de creación que “está en vida”, desde el cuerpo humano hasta una obra de arte. Leemos qué dice, a propósito, un clásico del siglo pasado: Robert Louis Stevenson:

La causa y finalidad de toda obra de arte está en la construcción de una estructura: ésta puede ser de sonidos, de colores, de movimientos, de figuras geométricas, de palabras, pero siempre una estructura [...] La verdadera tarea del artista literario es entrelazar o tejer el significado alrededor de su propio eje. Mediante frases consecutivas aparece, en un primer momento, una especie de nudo. Después, tras un segundo de suspensión de la claridad del sentido, el nudo se desenreda, se deshace y se vuelve comprensible. En cada frase hay que observar ese nudo o núcleo de manera que [el lector] sea conducido, con extrema sutileza, a prever y esperar. El placer [del lector] se vuelve más intenso gracias al factor de la sorpresa [...] El único precepto a seguir es: crear una variedad infinita de transformaciones para interesar, desconcertar, sorprender, al mismo tiempo que gratificar [...] Estructura y tema viven en simbiosis; gracias a la concisión y claridad del segundo juzgamos la fuerza y propiedad de la primera [...] El estilo es sintético. En la búsqueda de un eje alrededor del cual entrelazar los hilos de la madeja, el artista asume simultáneamente dos o más elementos, dos o más perspectivas del tema que trata. Combina, envuelve y crea contrastes. Esta

El arte escénico lanza dardos de pulsación humana. Destruye ideas lentas, perezosas, literales, obvias, descriptivas o sumamente intelectuales.



es la tela o el tejido: un tejido que es al mismo tiempo lógico y sensorial.\*

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

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

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

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

La antropología teatral es un cuerpo teórico y práctico que explica por qué una obra perdura en nuestra memoria física y mental; señala cuándo es que la experiencia estética afecta a todo el organismo del espectador y del actor. Asimismo, entiende por qué la obra creativa es el ojo del mundo, el camino más corto para llegar al hombre, a su peso total, a su memoria ancestral y cultural, a manera de hacerla presente, consciente.

\* R. L. Stevenson: *On Style in Literature: It's Technical Elements*, 1884.

Antes de incursionar en el nivel del significado de las formas y contenidos, hay un estado previo que solamente organiza las fuerzas musculares en una arquitectura de tensiones, suspensiones, contrastes, ritmos.



Compañía de José Limón

El arte escénico es un espectáculo visual. Las imágenes son cápsulas sintéticas —como metáforas poéticas— de energía emocional, física y mental. El arte escénico lanza dardos de pulsación humana. Destruye ideas lentas, perezosas, literales, obvias, descriptivas, o sumamente intelectuales. El arte escénico nos dice que la vida es acción, palabra, emoción, forma, ritmo, color, equilibrio, tensión, contraste, simultaneidad, énfasis, dinámica, suspenso, transformación, oposición, simetría y asimetría. El bailarín/actor será vehículo de estos principios.

El arte escénico me enseñó a escribir. Me enseñó que las ideas-relámpago se comunican de manera precisa y dilatada. Me enseñó a reconocer en los cambios de los estados fisiológicos el abanico de impulsos psicoemocionales que da origen a la palabra.

Comunicación, en el arte escénico, implica el logro de la unidad y coherencia en el manejo de formas, contenidos y elementos estructurales de la obra. Esto garantiza la claridad de la percepción. Fue otra gran lección aprendida para la escritura crítica.

Entendí que la unidad se refiere a la interdependencia de las partes cuando una determi-

na a la otra y así sucesivamente; aprendí que la congruencia entre forma y contenido arranca con el primer impulso del pensamiento que de manera simultánea se identifica con el impulso del cuerpo, que también da origen a la forma; supe que para hacer la lectura de una obra, como de un texto, primero tiene que ser éste asimilado por el organismo. Ahí están los dominios de la memoria del espectador, del lector.

*Entre lealtad y traición. . .*

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

¡PELIGRO! Evitar títulos, temas abstractos que gratifican a nivel de sensaciones generales pero que no dictan acciones precisas. Por ejemplo: uno de los títulos fue *dominación*. No existe una dominación en general. Existe un niño de once años, gordito y rubio como un querubín que tiene un pájaro en su mano, con un hilo atado a su pierna y lo hace volar al mismo tiempo que lo retiene con un impulso preciso y ríe contento, bailando todo el tiempo con todo el cuerpo y acerca su mejilla para sentir el

Las técnicas de entrenamiento organizan las bases biológicas de la percepción y de la memoria del espectador encendiendo la presencia física del bailarín/actor.



plumaje tibio y mórbido del ave, porque lo quiere. Sus palmas húmedas y el aliento fétido (porque no se ha lavado los dientes) sofocan al pajarito. Esto es un ejemplo de dominación que, a pesar de sí, dicta acciones extremadamente concisas e inyecta en nuestro comportamiento impulsos nítidos y simultáneamente complejos, acciones que después se pueden elaborar, extender en el espacio, absorber en el tiempo, hacerle perder su silueta realista, de ilustración, para inyectar otro punto de vista (otra historia, otra asociación personal) que nos ayuda a construir oposiciones al mismo tiempo que se conserva la imagen original (la sangre) con toda su precisión.

¡PELIGRO! *Traicionar la acción.* En ese proceso de elaboración, si no hay lealtad hacia la propia acción, hacia lo que la hace “estar en vida”, hacia su sangre (motivación), ésta se convierte en un juguete en la mano del coreógrafo manipulador. El bailarín, entonces, es un mercenario que sólo ejecuta y no un guerero que hace-negando su acción.

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

Todos hemos sido aculturados por una sociedad particular, época, ambiente. Mental y corporalmente nos manifestamos de acuerdo con un proceso de condicionamientos que se cristaliza en esquemas de conducta gestual, compartidos colectivamente.

Para encontrar la cultura individual, propia, única, original de toda persona es preciso desembarazarse de los reflejos que determinan nuestro comportamiento cotidiano. Este rompimiento permite descubrir nuestras posibilidades motoras. Igualmente está involucrado un rompimiento mental que descubre nuevas formas de pensamiento.

El arte escénico también me enseñó a “entrar en el país de nuestro propio yo”, como diría Eugenio Barba.

La aculturación mental y física se traduce en una serie de estereotipos o modelos de com-

portamiento automáticos que llamamos espontaneidad. Son acciones que realizamos sin mayor o menor reflexión. Cuanto más cómodos nos sentimos al ejecutar estas acciones, tanto más espontáneos nos percibimos a nosotros mismos.

Aquí aprendí otra lección que me alertó respecto al lenguaje de segunda mano que adoptamos como propio, sea académico, técnico o poético. Me concientizó respecto a la importancia de romper con el significado convencional de lo espontáneo, identificado falsamente como el movimiento o la palabra propios, libres, naturales. Aprendí que si queremos deshacernos de los automatismos, hay que luchar contra esa espontaneidad natural, inventar otra cultura, otro método, otro gesto, otra palabra.

### *Del cobre al oro*

Las culturas teatrales de Oriente y Occidente han desarrollado procedimientos para lograr lo anterior en el bailarín/actor obligándolo a perder, en escena, su comportamiento natural.

En primera instancia hay una deformación, entendida como el renunciamiento a la manera funcional y habitual de moverse y de pensar el movimiento.

El actor del teatro Noh del Japón, el bailarín de ballet o el mimo tradicional, inician su entrenamiento con posiciones básicas, posturas y formas de caminar que son diametralmente opuestas a las cotidianas.

Estas técnicas crean un nuevo tono muscular, es decir, un cuerpo dilatado que finalmente será vehículo de expresión de diversas significaciones o estilos teatrales y dancísticos. Pero antes es preciso dominar aquellos principios objetivos/biológicos que garantizan la vida escénica, el *bios* del que habla Eugenio Barba. Esto no es otra cosa que esa energía que se irradia a nivel diferente del cotidiano. Cuando esto sucede, el bailarín/actor automáticamente atrae, fascina. Aquí se hace “el maestro de la mirada”, el que dirige la atención del espectador mediante nuevas tensiones corporales y mentales.

Plámese Khon tailandés, Kathakali hindú, ballet clásico, Kabuki japonés, danza contem-

poránea, pantomima, en todas hay una deformación consciente y controlada del equilibrio, una relación de tensiones corporales a partir de fuerzas opuestas actuando simultáneamente; hay saltos cualitativos de energía, lo que proyecta dinámicas distintas; hay transformaciones continuas del tono muscular, creando ritmos y formas tanto simétricos como asimétricos; hay un comportamiento impredecible que sorprende.

Estos principios, que son el esqueleto de todos los sistemas de entrenamiento corporal, igualmente sostienen la vida orgánica. Movimiento continuo, cambios de equilibrio, saltos cualitativos de energía —de lo suave a lo fuerte, de la contención a la explosión— alternancia entre simetría y asimetría, todo ello a partir del principio de oposición entre el peso que nos planta en la tierra y la espina dorsal que nos mantiene erectos, constituye el alfabeto de la síntesis bioeléctrica que nos permite estar vivos.

De lo anterior he aprendido que los principios biológicos de la escritura son los mismos que afina en su músculo el bailarín/actor. Porque transformar la palabra cotidiana de segunda mano, en un conjunto elaborado de imágenes y conceptos personalizados, despierta todas las posibilidades de irradiar vida y contagiarla al lector. Ahora sé que la palabra nace con el impulso orgánico; que si el cuerpo maneja espacio y tiempo, equilibrio, contraste, ritmo, oposición/tensión, énfasis y suspensión, el pensamiento también tiene un comportamiento pre-expresivo para garantizar el *bios* del texto escrito.

De la misma manera se construye una estructura escénica donde el tema formal o anecdótico se desarrolla mediante oposiciones, contrastes, ritmo, equilibrio de los elementos y las partes, énfasis, suspenso y el manejo de espacio y tiempo de acuerdo con las exigencias del propósito artístico.

Las técnicas crean un nuevo tono muscular, es decir, un cuerpo dilatado que finalmente será medio de expresión de diversas significaciones o estilos teatrales y dancísticos.

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

Actuar es intervenir en el espacio y en el tiempo para cambiar. El impulso, ese “movimiento de intención”, empieza en la espina dorsal. En el tronco está concentrada,





Teatro Diana de Wuppertal, de Peter Bausch

El arte escénico me enseñó a escribir. Me enseñó que las ideas relámpago del teatro se comunican de manera precisa y dilatada. Me enseñó a reconocer en los cambios de los estados fisiológicos el abanico de impulsos psicoemocionales que dan origen a la palabra.

retenida, como impulso, toda la energía necesaria para hacer brotar una acción precisa. Las acciones nacen en esta parte del cuerpo. Se puede observar si un bailarín/actor trabaja con acciones cuando su tronco las ejecuta en forma mínima. Las manos, los brazos, son ornamentos.

Cada célula de ese tejido, cada acción de esa secuencia/mosaico está cargada de energía específica. En el momento en que esa célula se transforma en otra hay un cambio de potencial de energía, hay un salto cualitativo. Esto mismo ocurre en el nivel elemental de la materia. Cuando el electrón de un átomo salta de una órbita a otra, cambia el valor de su energía.

Las pausas-transiciones constituyen el momento en el que una acción se convierte en otra, cuando salta de una órbita a otra. La pausa-transición trae implícito ese salto. Tenemos que cuidar esas pausas-transiciones para que las acciones no se deslicen mecánicamente de una órbita a otra, creando esa fluidez de "leche condensada", que gratifica al bailarín, pero anestesia la percepción del espectador.

No quiero ver danza. No quiero ver teatro. Quiero ver la experiencia humana,



lo que está vivo y despierta ecos y silencios. Los veo y a pesar de vuestra técnica preciosa, parecen paredes de concreto. Sean como espejos mágicos en los que, yo, como Alicia, penetro, encontrando el mundo de vuestras experiencias y las mías. Los admiro. Veo en su virtuosismo años de disciplina de trabajo y de búsqueda. Pero no logro entender sus melodías porque no veo matices. Cuando uno crea una acción, una secuencia, hay que protegerla como se protege a un recién nacido al que se le puede hacer daño bajo la más mínima presión o violencia. Tienen que estar conscientes de que hay dos tipos de tensiones: una que ayuda a la vida y otra que la sofoca. Tal vez ustedes hacen acciones rápidas y en su violencia no respetan las transiciones. Dan la sensación de ejercer un esfuerzo no motivado, redundante. En el fondo son acciones indiferentes.

El proceso artístico es un proceso de selección y a pesar de que los espectadores pueden o no entender la lógica de sus acciones, éstas deben tener una raíz en su espacio mental. Esto "humaniza", "personaliza" lo que es técnico. Esto revela la melodía de su temperatura. Son los matices y pequeñas tensiones de la acción lo que muestra el temperamento, la biografía, las nostalgias. Tenemos que aprender a ver. Nuestra primera obligación como ser social y como creador es aprender a ver, no dejarnos deslumbrar por lo que está en la superficie, sino vislumbrar las fuerzas escondidas; esto debe hacerse desde un principio, a nivel elemental de percepción inmediata, de cenestesia, de lógica sensorial.

*Al navegar con la materia viviente, la piel no se pegó a la sangre...*

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

Stevenson decía que el escritor tiene que componer sus frases como nudos que suspenden y ocultan el sentido y que conducen al lector hacia lo previsible y lo inesperado. Lo previsible no es una condición mental pasiva, inerte, vacía sino es (at)tensión

Si el cuerpo maneja espacio y tiempo, equilibrio, contraste, ritmo, oposición/tensión, énfasis, suspenso, el pensamiento tiene un comportamiento similar.



total para seguir los itinerarios y senderos que el escritor traza con sus frases. Lo previsible es laberínticamente sinuoso en sus oposiciones; el dinamismo que mueve al lector o espectador. Es experiencia.

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

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

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

La gran diferencia entre actores y bailarines es que los primeros trabajan con una lógica narrativa, con detalles y estímulos precisos, pero sus reacciones pertenecen al ámbito de lo cotidiano, a menudo sin la energía de la técnica extracotidiana. Los bailarines trabajan con temas, con “emociones” y sensaciones vagas, abstractas, pero cuentan con esquemas codificados, con una técnica extracotidiana energética. En el actor, solamente una alta “temperatura” personal puede romper el estereotipo de lo cotidiano. En el bailarín, la codificación aprendida, los estereotipos técnicos no bastan para dar vida personal a las danzas “temáticas” o “puras”. Sólo siguiendo una lógica narrativa puede el bailarín perfilar (personalizar) cada acción. Pero hay el riesgo de “hacer teatro”, de ilustrar situaciones, de perder la fuerza de su técnica extraordinaria.

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

Un esquema técnico, un movimiento que se conoce a la perfección, hasta repetirlo mecánicamente como estereotipo, no es negativo en sí mismo. Es como la palabra

de un idioma que se conoce bien y que se pronuncia sin pensar. Solamente la manera como utilizamos estas palabras, la concatenación de unas con otras, su contexto, su montaje, decide la ruptura de la costra del estereotipo; determina su transformación en verbo, acto, reacción personal.

Todos los procedimientos corporales condicionan lo mental. La antropología teatral, por tanto, estudia el riesgo de que la técnica se convierta en una prisión tan determinante como los automatismos de la aculturación colectiva. Así, la técnica puede convertirse en una nueva serie de estereotipos que asfixian la expresión vital.

El peligro consiste en estancarse en el nuevo territorio de la técnica aprendida. Eugenio Barba habla del “camino del rechazo” como la única vía del bailarín/actor. Busca la práctica de la transición dentro de un sistema establecido; impide el estancamiento de los conocimientos acumulados; evita capitalizar habilidades y teorías.

El “camino del rechazo” es la búsqueda de una técnica personal capaz de modelar las energías sin permitir que se congelen en ese modelaje.

Lo anterior obliga al bailarín/actor a crear, inventar su propio sistema de entrenamiento a partir de los conocimientos adquiridos. De ahí que la elaboración de una técnica personal implique un entrenamiento mental. Porque un modo de moverse en el espacio pone de manifiesto un modo de pensar.

El cuerpo dilatado siempre evoca una mente dilatada. El pensamiento igualmente tiene una forma de moverse, de saltar, de cambiar de dirección. Cuerpo y mente dilatados provocan un estado de alerta que impide la petrificación de lo aprendido, de lo asimilado, en un esquema estéril de comportamiento.

*Porque olvidando recupero la memoria total...*

Cuando una experiencia nos atrapa por las entrañas no solemos preguntarnos nada: es olvido de lo que vemos en el espacio escénico y memoria total de algún contenido

de nuestro espacio mental, psíquico, sensorial. No nos preguntamos si es teatro o danza. Para conservar lo humano, hay que conservar la médula y la motivación de la acción. Entre más se aleja uno del dibujo externo (la piel), más hay que conservar su esencia. Su sangre tiene que correr a pesar de sus variantes, de sus mutaciones. Había pedido a ustedes que absorbieran sus acciones durante el trabajo de relación en parejas. El objetivo era romper sus automatismos, cuidar y retener cada acción, su núcleo, su DNA. No pudieron conservar los impulsos, las tensiones internas, al trasladar la secuencia del nivel individual al de relación. Durante años han amaestrado su cuerpo con la danza y yo sólo veo movimientos, tal vez interesantes en un principio, pero que se vuelven *mono-tonos*, porque varían dentro de la misma órbita de energía. No veo las dos perspectivas distintas de las que habla Stevenson; no veo matices, no veo violencia, ternura, dudas, decisión. No os veo. Veo sólo movimientos aprendidos.

El nexo *acción igual a significación* es un espejismo. Una acción puede transformarse en miles de significados agregados o absorbiendo el espacio y el movimiento, introduciendo objetos y melodías distintas, es decir, creando nuevos contextos. El contexto determina la percepción (y la significación) de lo que pasa sobre el escenario.

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

La emoción, para el actor, se manifiesta siempre mediante una acción que “mueve” al espectador. *De ahí que sea más importante trabajar con la acción y no con la emoción en abstracto, la que suele ser representada con un estereotipo de conducta y de respiración*. Cuando hay acciones precisas, en su motivación, dinamismo, ritmo y dibujo, éstas siempre tienen un color emotivo, una tensión específica. El espectáculo es un “texto lógico-

sensorial". De cada acción se desprenden los matices emotivos, frecuentemente antagónicos entre sí.

Cuando ustedes, con su *Caballo de plata*, establecieron relaciones, empezaron a "expresar" en abstracto y a volverse redundantes, a ejecutar nuevos movimientos, a olvidar sus acciones originales, a traicionar su sangre (motivación). Pero el secreto del arte es limpiar, en el sentido de destilar, de quitar todo lo que sobra para dejar la acción precisa, su núcleo esencial que se puede repetir en forma igualmente precisa dentro del contexto que se ha escogido.

En el principio y como base de todo, hay la acción. La que tiene sangre y piel (motivación y forma). Una célula sencilla de un organismo complejo. Pero si las células son débiles, el organismo entero se resquebraja con el paso del tiempo.

El pensamiento creativo produce significados imprevistos, que superan la inercia, la monotonía, la repetición. La dilatación del cuerpo físico no sirve si no viene acompañada por la dilatación del cuerpo mental. El pensamiento atraviesa de forma tangible la materia, transformando el tono muscular que el espectador podrá interpretar, leer, en el cuerpo del bailarín/actor. El pensamiento crea una estructura que amarra las ideas en formas, colores, ritmos, espacios, tensiones. El pensamiento creativo niega, sobre todo, la evidencia, los significados obvios y/o literales. Porque el creador de una obra habla a través de un lenguaje simbólico y no descriptivo. El arte es elaboración, es interpretación, es la transgresión orgánica de lo establecido.

### *Irradiación crítica*

La crítica de las artes escénicas se mete en el túnel del tiempo para descubrir de dónde venimos los ángeles y reptiles que poblamos este planeta. Luego se sitúa frente a la obra estética.

Los capítulos anteriores son esa travesía indispensable que nos ubica como materia y

La crítica de las artes escénicas se mete en el túnel del tiempo para descubrir de dónde venimos los ángeles y reptiles que poblamos este planeta.



Natso Nakajima

espíritu. Hasta entonces podremos entender de qué se trata nuestro objeto de estudio: teatro, música y danza.

Cuando ocupamos la butaca de un teatro, estamos presenciando en el foro la síntesis de la historia de la evolución. Lo que sucede ahí está muchas veces fuera del alcance de nuestras palabras.

Luis Cardoza y Aragón nos ayuda a decirlo mejor, aunque se refiere a la pintura: "Un cuadro es inefable: no se expresa más que en su propio lenguaje. Para hablar de él, a menudo recurrimos a metáforas, no cuando estamos más a oscuras, sino cuando más precisos estamos."

Y se refiere a esa síntesis: "no hay arte del pasado; todo arte vive en el presente". En el arte no hay progreso: siempre es una visión totalizadora del hombre en un momento dado.

Cardoza y Aragón aprendió de Sainte-Beuve que el crítico literario es un hombre que



Ballet D'Esquisses, Francia



Compañía de Lindsay Kemp, Inglaterra



La visión inédita del artista reinterpreta la permanente transformación de la vida y emite descargas eléctricas que atrapan la atención del espectador.



sabe leer y enseña a leer a los otros. La sentencia de Sainte-Beuve se puede trasponer a la crítica de arte: es un individuo que sabe mirar y enseña a mirar a los otros.

Pero se pregunta: ¿cómo se aprende a ver?

Experiencia de toda la vida, con las creaciones de todas las épocas y de todas partes. Confrontación permanente con las más diversas tendencias.

Sin embargo, ¿qué quiere el arte?

“Sospecho que aprehender la realidad. Es decir, lo desconocido. Entonces, ¿la crítica? Lo mismo.”

¿Cómo?

Cardoza y Aragón ya tiene la respuesta: “Al aproximarnos —dice— a una obra de arte (por exigencias de razón, de imaginación, y sensibilidad) recurrimos a un criterio analítico y la descomponemos en cuantos elementos logramos separar en ella, *sin intentar contra su vida inefable*.”

“Combino la actitud esclarecedora y reflexiva con la actitud artística, no siempre de análisis. Lo evidente no es comprobable.”

Y cerramos con lo que dio origen a este libro: la percepción creadora. Cardoza y Aragón lo dice así: “El comentario vale por lo que una sensibilidad expresa de otra sensibilidad; esto es, por la creación recíproca que a veces comparte.”

No se diga más.

### *La originalidad*

En nombre de la codiciada originalidad, se cometen los más aberrantes atentados contra las nociones de estructura, unidad, claridad y coherencia. Los espectadores tenemos que padecer, por tanto, los resultados de una arbitrariedad que en ningún momento propone cómo superar a la naturaleza misma, cómo inventar otro tipo de percepción. Ignorancia e impotencia creativa, diría yo, son los motores de estos comportamientos, supuestamente de vanguardia.

Los principios biológicos de la percepción han sido el ejemplo de maestría de los artistas de todas las épocas. La pregunta es: ¿cómo salimos de la tiranía de la programación genética? ¿Cómo transgredir orgánicamente la inteligencia matemática que sostiene toda la estructura de la materia y de la naturaleza? La rebeldía innata del ser humano se enfrenta a este determinismo gracias al desarrollo de los procesos conscientes. El poeta Lu Chi dice

que cuando entramos en los dominios del arte, nuestras oscuras impresiones del inconsciente se tornan inteligibles y esta capacidad pertenece a la esencia de la creación artística.

El inconsciente es sólo un archivo de memorias antiguas, de experiencias pasadas y olvidadas. Con todo y los estímulos e impulsos que ahí se originan, la traslación automática de sueños y fantasías no es creadora, ni original. Tendría que desarrollar, interpretar, recrear y elaborar el material del inconsciente con un sentido numinoso (impregnado de fuerza psicoemocional) para transformarse en arte. La forma, así, recupera lo que antiguamente era su sentido mágico. En el poeta, la palabra vuelve a ser una obra de arte original. Porque deja de ser un instrumento pasivo. Se convierte en lo que fue inicialmente: vibración esencial del pensamiento.

El arte es un proceso consciente que relaciona de manera novedosa lo que ya existe en la naturaleza. No es la repetición literal de lo que hay en el mundo visible e invisible. Así, la visión inédita que reinterpreta la permanente transformación de la vida emite descargas eléctricas que atrapan la atención del espectador. Esas descargas nos indican la presencia psicoemocional del autor. Nos confirman el calor de la conciencia que se mete en nuestros poros y remueve lo que ahí se encuentra detenido. Es el hierro candente, que toca la piel y la quema.

¿No es esto la crítica? ¿No es una reinterpretación de lo que ya existe? A través de esta nueva visión removemos, como hierro candente, las percepciones antiguas y dejamos la huella de nuevas formas de pensamiento. Aprendemos y enseñamos a ver. Intercambio de valor por valor.

**ANATOMIA  
DE MIS OBSESIONES**

### El juicio

*Llamo así al último grado de la escala, a aquella crítica de última instancia que definitivamente sitúa la obra en el saldo de las adquisiciones humanas. Ni extraña al amor, en que naturalmente se funda, ni ajena a las técnicas de la exégesis, aunque no procede conforme a ellas porque anda y aun vuela por sí sola y ha soltado ya las andaderas del método, es la corona de la crítica. Adquiere transcendencia ética y opera como dirección del espíritu. No se enseña, no se aprende. Le acomoda la denominación romántica, heroica: es acto del genio. No todos la alcanzan. Ni todo es impresionismo, ni todo es método. El que disponga de una naturaleza sensible a la obra literaria, el que haya vencido la dura pendiente del método, no por eso lo ha agotado todo. Si todos los soldados del Petit Caporal llevan el bastón en la mochila, a pocos fue dado el mariscalato. Los sátiros que se acercan al fuego, en el fragmento esquiliano del Prometeo Piroforo, sólo consiguen chamuscarse las barbas. La gracia es la gracia. Toda la emotividad en bruto y todos los grados universitarios del mundo son impotentes para hacer sentir, al que no nació para sentirlo, la belleza de este verso sencillo: "El dulce lamentar de dos pastores." No se adquiere con ningún cambio, no se compra ni se vende por nada la alta facultad interpretativa de Longino, Dante, Coleridge, Sainte-Beuve, De Sanctis, Arnold, Pater, Brandes, Baudelaire, Menéndez y Pelayo o Croce.*

*Pero no puede exigirse de todos que posean la suma afinación del artista, este agente de mutaciones en la sensibilidad de los pueblos. El iniciar a los más posibles se convierte, por eso mismo, en un alto deber social. Hegel habló alguna vez del "condenado por Dios a ser filósofo". Si, entre los jóvenes que han seguido este examen, algunos sienten sacudida la vocación, si algunos oyeron el Tu Marcellus eris disimulado en mis palabras, esta charla no habrá sido inútil.*

### *De la energía a la estética*

En 1959 Tatsumi Hijikata decide presentar en un concurso de danza moderna la experiencia sexual entre un joven bailarín y una gallina. El acto concluye con el estrangulamiento del animal, asfixiado entre los muslos del intérprete. En tinieblas, ya para salir, solamente se escucha el alarido del hombre.

Ese alarido marca el nacimiento de la danza Buto. Para ubicarla rápidamente es la danza neoexpresionista contemporánea japonesa.

Es, literalmente, la danza de lo subterráneo, de lo oscuro, de lo bajo, de lo tenebroso. Es el asesinato voluntario de todo influjo de la civilización. Es la intensificación del dolor físico y existencial. Es el paraíso de la tensión, de la convulsión, de la pulverización del intérprete.

La danza Buto es el teatro de la crueldad. Es Hiroshima. Esa crueldad que se confunde con lo sanguinario y que también es una especie de severa pureza moral, no teme pagar a la vida el precio que ella exige. Ko Murobushi, uno de los representantes de la danza Buto, es definitivo en sus declaraciones: "Mediante el sufrimiento, la autointoxicación, mediante la muerte física, insoportable, desgarradora, me rescato, me puedo amar a mí mismo."

Murobushi cree en la inmortalidad del alma. Sabe que resucitará. Pero esto significa que ha de provocar su propia muerte. Y hace todo lo posible por lograrlo. No sólo se embarra el cuerpo con una plasta de barro y yeso, sino que puede permanecer durante quince minutos haciendo un movimiento imperceptible para el espectador pero dentro de la mayor presión, tensión física. Autoinmolación, podría llamarse esto en lenguaje común y corriente.



Los japoneses se apropiaron de ese gesto exacerbado que es el expresionismo y lo orientalizaron con su tradición cultural.



Karuo Ono

El público parisiense de la década de los ochenta, ávido espectador de todo último grito, convirtiéndolo en moda, imitándolo, ofreciendo su Ciudad Luz como escenario perpetuo, se deslumbró ante la danza Buto. Se fascinó y aulló de gozo, quizás porque los espectáculos comerciales hicieron olvidar la posibilidad de otro tipo de teatro que trastorne los preceptos. La danza Buto, en el epicentro de París, es quizás una terapéutica espiritual de imborrable efecto. Esto es lo que Antonin Artaud buscó por mucho tiempo.

Buto es la danza de las tinieblas. Hoy se le llama el nuevo teatro del mundo. Pero no hay nada nuevo bajo el sol. Tanto Murobushi como Tatsumi Hijikata y Kazuo Ono se reconocen hijos de Mary Wigman, a su vez hija del expresionismo alemán, el que a principios de siglo fue el grito que se instaló en los oídos de la humanidad que vivió dos guerras mundiales. También la danza expresionista fue la danza de las tinieblas. Y siempre que reaparecen las tinieblas, reaparece la danza expresionista. En México, o en Alemania se le llama danza-teatro. Es el neoexpresionismo actual.

Los japoneses saben que el teatro está en la piel. En la piel flagelada, desgarrada. Es la misma piel de los japoneses aplastados por la bomba de Hiroshima.

La danza expresionista alemana fue una herida. Fue una visión cósmica, espiritual, del hombre en interrelación con el Universo, al mismo tiempo que denunció las atrocidades provocadas por la torpeza humana. La danza Buto es otra herida. Porque Buto es Hiroshima y también es la fuerza femenina de la existencia. Porque guarda todos los secretos de la vida y de la muerte. Buto significa atravesar la frontera entre el todo y la nada; Murobushi dice que es una fuerza interna que se desborda, que lo conduce al inframundo.

Y en el inframundo hay un dolor que purifica. Es lo mismo que buscó el teatro de la crueldad de Artaud. Y la danza expresionista alemana. Es un dolor que debe ser transformado, estética y culturalmente. Los japoneses se apropiaron de esa expresión exacerbada que es el expresionismo y la orientalizaron con su tradición cultural. Cortaron el cordón umbilical con la escena de Occidente, con la influencia alemana y se dispararon a su propia galaxia: que se ubica en las entrañas; es un quejido en bruto, ese quejido que sale cuando el cuerpo está a punto de morir, cuando se desangra, cuando un cuchillo lo atraviesa.

“La danza Buto es mi suicidio consciente, paulatino.” Lo dice Murobushi. “Pero resucitaré”, insiste.

Ese juego de la crueldad no tiene método. Se basa en unas cuantas posturas arquetípicas —rodillas flexionadas, pies contraídos, tensión extrema, derivada del teatro Noh— que propician un autocontagio. Algo así como que la pasión devora la propia pasión, la muerde, la extingue, la asfixia, la estrangula. Y cuando el cuerpo se autoestrangula en un nudo inamovible, “en ese momento, sólo entonces, el cuerpo sabe lo que es la vida”.

Por ello el Buto es, existe, en tanto que niega la existencia misma. Niega la piel, la destroza, para que brote el espíritu. El maquillaje blanco, los ojos volteados hacen del cuerpo un espectro. Rechaza toda estética antes planteada. Elimina toda técnica antes inventada. Murobushi hace esto con insolencia. Golpea al espectador. Pisotea sus valores. La rabia de Hijikata, en 1960, se reforzó con la vena creativa de Lautréamont, Sade, Genet y Artaud. Estaba convencido de que el sometimiento del cuerpo a las normas sociales y estéticas habían hecho un gran daño al cuerpo. Buto se convirtió, por tanto, en la danza de las cavernas, de la historia, de la mente y de las emociones. Murobushi traduce así su propio grito: “¡Denme un cuerpo que no esté condicionado por la sociedad!”

Pero tampoco se trata de caer en el caos. Se trata de encontrar un orden original, sustituyendo trajes y escenografía por la desnudez física y espiritual. La lentitud de los movimientos, propio del arte japonés en general, es todavía más acentuada en la danza Buto. Sus intérpretes parecen ollas de presión pero sin la diminuta salida de vapor, ésa que evita la explosión. En la danza Buto lo que se pretende es la explosión de las entrañas. Este género terrorífico quizás sea un cómplice para los ciudadanos del mundo que esperan la caída de la bomba atómica. Porque hay una complicidad apocalíptica entre público y artistas.

París se oscurece en un teatro que no teme perderse en la exploración de la sensibilidad nerviosa con sonidos, palabras, resonancias, balbuceos y sorprendentes aleaciones nacidas de una técnica que no fácilmente puede divulgarse. El intérprete de la danza Buto sabe que en la vida puede perderlo todo mientras que el espíritu puede ganarlo para que el teatro recobre su significación verdadera.



Groupe Images, Paris





El expresionismo fue y es hoy una solución básicamente europea y latinoamericana. Permite la purificación, el exorcismo escénico.

Así lo planteó, también, el teatro de la crueldad.

Hoy, sigue vigente el pesimismo que motivó a Antonin Artaud a propiciar su atroz poesía.

Quizás el único sueño, la única ilusión real, occidental, sobre todo y oriental, en el caso del Buto, sea la muerte. Para volver a nacer.

Fernando Taviani, ideólogo y colaborador de la Escuela Internacional de Antropología Teatral describe así el panorama europeo: si no es el teatro comercial, es el teatro tradicional renovado por aires de Oriente; si no es la crítica apocalíptica de los pocos teatros de grupo que se mantienen como *islas flotantes* haciendo su teatro del cuerpo, por llamarlo de alguna forma, es la moda extravagante, posmodernista y narcisista de los que no quieren saber nada del pasado, ni del futuro.

Esta sería la tónica de la escena contemporánea en Europa.

En Estados Unidos y Latinoamérica, con sus enormes variantes y guardando las distancias, se pueden aplicar los mismos señalamientos.

De ahí que Taviani, historiador del teatro, explique que muchos intelectuales hayan abandonado el marxismo para regresar a Nietzsche, a la imaginación sin compromiso político, a la mística, al hedonismo, a la ruptura con las ortodoxias. Es la caída de las ideologías, dice. Sin marxismo, el filósofo, el escritor, el intelectual europeos proponen un sincretismo cultural.

Se exalta la individualidad. Cada quien anda tras la salvación de su alma. Porque nadie le ve solución posible a la descomposición, a la putrefacción actual. La danza Buto habla de esto mismo. Y en Alemania, es evidente que el neoexpresionismo de Pina Bausch y Susanne Linke es una respuesta a la pérdida de toda esperanza. Y por ello el teatro, la danza, son ahora, más que nunca, un rito de purificación. Desde las propuestas grotowskianas, hasta los cuerpos exaltados, enardecidos del Odin Teatret, hasta la crudeza y violencia de la danza-teatro latinoamericana, hay una suerte de exorcismo en escena. La soledad, la desigualdad de situaciones entre hombre y mujer, la injusticia social, las matanzas, la ausencia de ternura en el trato humano, son obsesiones escénicas porque son obsesiones de la época. La danza-teatro europea y latinoamericana exploran estos temas que calan profundo. Sola-



Lola Romero

mente la danza estadounidense ha permanecido al margen de la vida cotidiana. Los jóvenes coreógrafos norteamericanos se refugian en la tecnología y en el atletismo abstracto para evadir la responsabilidad de entrar en contacto consigo mismos.

La danza-teatro europea, norteamericana y latinoamericana se identifican, únicamente en la multiplicidad de recuerdos teatrales y dancísticos. En el uso de la palabra. En la experiencia extradancística del intérprete en escena.

El expresionismo fue y es hoy una solución básicamente europea y latinoamericana. Lo fue en Estados Unidos con Martha Graham, a mediados de siglo. En Europa el neoespressionismo o danza-teatro es la vuelta al humanismo. Es un compromiso, no una forma de entretenimiento. Es volcarse hacia adentro.

En Alemania, por fin, se ha desatanizado el expresionismo de principios de siglo. El que fuera identificado con el fascismo se entiende como una consecuencia natural después de la Segunda Guerra Mundial. Hitler se apropió de la fuerza vital del expresionismo para decirle a la humanidad que la purificación del espíritu iba intrínsecamente relacionada con la purificación del cuerpo. Las juventudes alemanas, que masivamente se convirtieron en gimnastas, atletas y bailarines fueron carne de cañón para el nacionalsocialismo. Porque no había conciencia política en el movimiento expresionista. Fue principalmente un movimiento cósmico-estético.

Hoy, los coreógrafos alemanes deslindan el arte expresionista del fenómeno político para rescatar al primero. Satanizar al artista fue una actitud defensiva. Ya no es necesario hacerlo. Los jóvenes estudian el pasado sin temerlo, sin aborrecerlo. Y lo recuperan. La Volkswang Schule, de donde vienen Pina Bausch, Susanne Linke, Reinhild Hoffman y otros artistas rescata la danza-teatro del pasado y la transforma en expresión contemporánea. Es necesario hacerlo porque sólo el expresionismo permite la purificación, el exorcismo escénico. Ninguna otra corriente estética está abierta a tal experiencia, necesaria en un mundo de tinieblas, de valores caducos, agotados. Las coreografías derivan, por tanto, de los ritos sociales que nos caracterizan. Estos, siempre implican sacrificios humanos —como los de la danza Buto— que enfrentan al espectador con la lucha entre la razón y la pasión, la mate-

*Jorge Domínguez*

ria y el espíritu, jamás resuelta; aparece el embate entre lo que debe ser y lo que es según lo que dicta el impulso vital. Por ello los coreógrafos alemanes parece que hacen filosofía mientras actúan en escena. Oscilan entre el cerebralismo y la visceralidad.

Y como los de la danza Buto, buscan el renacimiento, mediante el sacrificio, el sufrimiento, la violencia. Los movimientos son, siempre, gestualizaciones contundentes que alternan con actitudes dramáticas, llenas de golpes, caídas, saltos, empujones, colapsos. Vemos cómo la violencia occidental es muy diferente a la oriental.

Se ve. Se palpa en la forma. Aunque haya tensión interna. Los japoneses permanecen herméticos. Prefieren quedarse estáticos y reventar frente al malestar.

En América Latina hay afinidad con la danza neoexpresionista europea. Ambos mundos hacen cirugía emocional. Ambos admiten abiertamente que hay una musculatura afectiva. Así, el bailarín/actor es como el atleta físico, pero con una sorprendente diferencia: su organismo afectivo es análogo, paralelo el organismo del atleta. El bailarín/actor es un atleta del corazón.

La danza norteamericana, en la gran mayoría de los casos y a partir de los años sesenta prefirió quedarse únicamente con el atleta muscular. El expresionismo es casi sinónimo de Martha Graham, de José Limón, de Doris Humphrey, inspirados en las culturas teatrales de Oriente y América. Expresionismo es *modern dance*. Los integrantes del posmodernismo rompieron con esa musculatura afectiva y psicológica para encontrar el minimalismo, el gesto cotidiano, naturalista, apegado a la tierra, tranquilo, mínimo. Ahora están los integrantes del llamado *New Wave*. Son los expertos de la multimedia. Son los que producen mediante creación colectiva. Crean en el arte interdisciplinario. Utilizan varios lenguaje simultáneamente y por tanto integran cada vez más los elementos teatrales a la danza. Ellos hacen danza teatro con la cultura popular de Estados Unidos y también del "cuarto mundo": música folclórica de Oriente y Occidente pasada por el tamiz de un sintetizador.

Integran el video, la moda, la tecnología sofisticada, integran la música punk-rock. Juntos están lo visual, lo verbal, lo musical, como en la danza-teatro de Europa y Latinoamérica. Pero falta un ingrediente: la musculatura afectiva de los atletas del corazón. Los jóvenes integrantes del *New Wave*, como Molissa Fenley, Deborah Hey, Dee McCandless, Beth Soll, Charlie Vernon, Margaret Fisher, crean el espectáculo integral que *enriquece* los escenarios con la tecnología moderna en forma sorprendente, pero siguen creyendo en el movimiento, como movimiento mismo. Aunque la obra tenga una estructura teatral, aunque recurra a la tensión dramática, lo visual y lo cinético es lo principal. Son atletas musculares, y además grandes hombres y mujeres de negocio. Maida Withers, coreógrafa estadounidense de la generación posmodernista entrevistada hace poco en México, fue contundente al

declarar que la juventud según su criterio, no quiere saber nada de barroquismos afectivos sino de fomentar una mentalidad financiera que permita sobrevivir frente a los embates y recortes presupuestales provocados por la crisis. “Vemos una danza enérgica, agresiva, atlética, muy visual” que les permite promoverse comercialmente y asociarse con las grandes empresas, con los grandes diseñadores de modas, con los *jet-setters*.

Lo cierto es que en ese vertiginoso ciclón de novedades científicas, tecnológicas, en esa carrera despavorida por conquistar el espacio intergaláctico, en ese angustioso clavado en el mar de los adelantos, de lo novedoso, el artista norteamericano se quedó sin rostro. De ahí que para nada sea conveniente entrar en contacto consigo mismo. Porque nadie sabe qué va a suceder con su vida, ni cuándo va a acabar la transformación continua de sus días, rebasados por los adelantos tecnológicos. Es demasiado peligroso plantearse cuestiones existenciales, y de identidad, y de afectos, que es lo que todavía nadie ha resuelto. Al igual que gran parte de la juventud europea y latinoamericana, mejor pasarla bien, fomentando el *establishment* para vivir cómodamente, y sin grandes preguntas que atormenten el espíritu.

El neoexpresionismo mundial, también instalado en México en la enorme variedad de grupos independientes y en las compañías subsidiadas, busca lo contrario. Basta asomarse a una función de danza-teatro, que son casi todas porque sólo muy pocos coreógrafos andan todavía entusiasmados con los resultados de la “danza pura”, para comprobar que ahora, hacer coreografía, significa plantear temas concretos, sociales, ideológicos, humanos, pero con una energía nada lírica, nada sutil, sino directa, como un estallido, como una rabieta bien dirigida, como un acto de irreverencia, como un exorcismo, como un desafío a la muerte. No hay matices, ni sofisterías, ni rodeos. La danza contemporánea es cada vez más cruda, más clara y lacerante. Así hablamos y así vivimos hoy día. Así nos miramos, así nos tocamos. No es masoquismo. Es la necesidad de construir una fortaleza interna que nos sostenga. Es hacernos unos guerreros sin perder la capacidad de ternura. Esto fue especialmente evidente en la década de los ochenta. Danza-teatro, neoexpresionismo actual, regresan a un figurativismo visual —escenográfico y de vestuario— que a veces colinda con el realismo fantástico. Todo es fácilmente identificable sin ser anecdótico: los personajes, los mo-



Antonia Quiroz





Pilar Medina



vimientos. La concentración de objetos junto con el canto, la palabra, y la forma intensifica no sólo la imagen visual, sino la energía emocional.

Durante los ochenta fueron tan variados los medios y los estímulos en las coreografías de Jaime Blanc, en las funciones de Graciela Henríquez, Pilar Medina, Barro Rojo, Antares, Púrpura, grupo Utopía, Cico, Teatro del Cuerpo, Cuerpo Mutable, En Movimiento, Gerardo Delgado, U.X. Onodanza, Contempodanza y Compañía Romero-Domínguez, que siempre surgió la misma interrogante: ¿dónde termina la danza y empieza el teatro?



No importa. Es un género interdisciplinario que crece mediante la creación colectiva —borrando aquella antigua noción del supercoreógrafo— y que se torna cada vez más figurativo, que no es literal, sino *metafísico*, entendiendo por esto lo mismo que Antonin Artaud: “hacer metafísica es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente. Es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de des-

garrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias, contra sus orígenes de bestia acosada; es, en fin, considerar el lenguaje como forma de *encantamiento*."

Esto, de inmediato, nos regresa al teatro oriental, a su eficacia física para afectar el espíritu. Esto nos regresa también, a la multiplicidad de aspectos funcionando simultáneamente para perturbar y excitar y encantar continuamente ese espíritu.

Porque este género teatral no se ocupa sólo del aspecto exterior de las cosas en un único plano, ni se contenta con la confrontación o impacto de los aspectos de la realidad con los sentidos, sino que participa de la poesía de la naturaleza, de las relaciones mágicas con el magnetismo universal.

La danza Buto o teatro de la revulsión, como lo entendió el teatro de la crueldad, así como el neoexpresionismo actual también lo han asimilado, sostiene que sin un elemento de violencia no es posible hacer teatro. En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la "metafísica en el espíritu".

### *Energía y visión del mundo*

Cuando Merce Cunningham se cansó de la turbulencia y fuerza emocional de Martha Graham decidió cortar por lo sano. Dejó de atormentarse y se fue al otro extremo. Inició la corriente posmodernista que niega todo tipo de resonancia social, histórica, psíquica y anímica en el movimiento mismo. Abandonó el espíritu épico del expresionismo de la danza moderna de principios y mediados de siglo y buscó en el cuerpo la trascendencia de la danza misma. Su rechazo hacia el pasado fue tan fuerte que al tratar de deshumanizar la danza y convertirla en matemática pura, descubrió, a pesar de sí mismo, otro tipo de humanidad, una insospechada riqueza en la frialdad. El poder de su oposición fue terriblemente humano.

Los seguidores de Merce Cunningham tienen un defecto. No son Merce Cunningham ni tienen su impulso o la motivación del rechazo. Los seguidores que admiran su estilo







—sobre todo en Europa— no tienen que enfrentarse a un gigante como Martha Graham. Asimilan su estilo como una forma de inercia, lo reproducen y entonces sí, la frialdad y la matemática pura se vuelven un estereotipo sin numinosidad, es decir, sin fuerza psíquica. Hay que ser un aguerrido rebelde, como Merce Cunningham lo fue en sus inicios, para darle vida a lo que él mismo quiso matar.

Lo anterior no es una especulación gratuita. Es el producto del desencanto que provocan las compañías que asimilan una técnica sin antes preocuparse por definir una visión del mundo que renueve esa técnica.

#### *Hablar en el vacío*

Grupos que se entrenan a partir de las técnicas de Martha Graham, Merce Cunningham, José Limón o Alwin Nikolais, sin antes conseguir una precisión mental de sus propósitos, crean una duda en el espectador. No hay guías que aclaren qué los impulsa a bailar. Ignoramos quiénes son como individuos, cuáles son las imágenes en las que se ancla su objetivo, dónde está la concreción de sus ideales coreográficos.

Hay una enorme distancia entre el público y el artista cuando hay tal homogeneidad, más bien diría indiferencia, en la calidad de los movimientos trazados en un espacio impersonal. Cada uno de los intérpretes es el vacío dentro del vacío. Vemos la administración de la energía de unos cuerpos que reproducen movimientos sin *esculpir* su propio sistema nervioso. El espectador cae inevitablemente en otro vacío. No tiene posibilidad de engancharse con el artista cuando esa energía no adquiere una especificidad con la cual identificarse o rechazar. La posibilidad de lectura de una obra parte de la precisión de los detalles que personalizan —humanizan— al intérprete. La relación de un ser humano con otro está precisamente en la fuerza del perfil individual. Cuando todo es homogéneo, el contacto entre público y artista se va por una resbaladilla y cae en un mar de arena donde todos los granitos son iguales, todos son grises o blancos. Algunos tienen un reflejo inesperado de luz, pero lo vuelve a tapar la masificación de todos los granos de arena en su conjunto.

A diferencia de muchos grupos que se entrenan con la técnica clásica y se expresan mediante la danza pura —importancia del movimiento por el movimiento mismo— los grupos posmodernistas tienen la posibilidad de enriquecer sus códigos con la variedad extraordinaria de detalles que los coreógrafos han descubierto en sus cuerpos. Aunque rechazan todo tipo de expresión emocional o apego a una historia, han aprendido a encadenar los movimientos con tal versatilidad que la dinámica es como el trazo de un electrocardiograma. Focalizan la energía en tal forma que se acaba la masificación en los intérpretes. Transforman los grandes movimientos en largas cadenas de distintas pequeñas acciones. A esto se le ha llamado minimalismo. Esas pequeñas acciones requieren de formas muy precisas que se repiten en infinitas variantes. Mayor variedad en las repeticiones significa mayor atención por parte del espectador.

*Danza-teatro, al rescate de la identidad*

La gran diferencia entre el posmodernismo y la tendencia contraria, la danza-teatro es que en la segunda, esas formas están llenas de contenidos humanos, sociales, históricos, reunidos dentro de la dramaturgia personal del coreógrafo.

Cuando el bailarín maneja solamente lo que se conoce por “diálogo tónico”, queda fuera toda presencia mental, toda relación humana; no hay visión del mundo que lo defina.

La pantomima tradicional está en el extremo opuesto. Sus impulsos son tan concretos que no estimulan la imaginación del espectador. Mientras que en la danza pura los movimientos o acciones están en el vacío, en la pantomima todo está dicho. Hay literalidad, que es obviedad.

Algo semejante sucede con el actor de teatro convencional. Sus acciones están motivadas por contenidos intelectuales muy precisos. Mientras el bailarín posee una técnica y un código independiente de los contenidos de una coreografía, —una técnica que no es personal— el actor carece de la misma y tiene que inventar su propia forma de entrar en una dimensión extracotidiana, teatral. Mientras que el bailarín soslaya la presencia mental,

el actor convencional básicamente maneja pura presencia mental, conceptos, textos, lógica narrativa, con poca presencia física.

El bailarín no está entrenado para la precisión mental de sus acciones físicas. Desconoce la posibilidad del manejo del detalle que es lo que permite el paso de lo invisible a lo visible, de lo mental a lo físico, de la idea a la forma.

Al bailarín le preocupa muy poco definir su identidad mediante el manejo del detalle de su cuerpo. Ignora que en su identidad está la coherencia de su horizonte histórico-biográfico. En esa coherencia hay valores que no se pueden traicionar. El bailarín está lejos de tener esta conciencia. Es usualmente masificado. Se acostumbra a ello.

Cuando el bailarín atraviesa el puente entre la danza pura y la danza-teatro tiene una dificultad: cómo conciliar la técnica extracotidiana impersonal, con la búsqueda de una identidad particular que sí posee el actor. Cómo conciliar el gran relámpago emocional indeterminado que es la danza, con el detalle y precisión de las motivaciones contenidas dentro de la dramaturgia.

Cuando la danza-teatro le inyecta significado y contenido a las acciones diminutas y variadas del posmodernismo, está reuniendo lo que antes fueron valores antagónicos. Al requerir de una dramaturgia que confirme a la vez la condición orgánica del bailarín, la danza-teatro está encadenando tiempo, espacio, escenografía, luces, trajes, acciones físicas y vocales, objetos y música en torno a una reflexión existencial que se traduce en un tema concreto. Quien mejor ilustra esto es Pina Bausch.

#### *Salir del vacío*

Pina Bausch rechazó a finales de los años sesenta el formalismo impersonal del *opernballet* con la misma fuerza y convicción con que Merce Cunningham rechazó en la década de los cincuenta, la excesiva turbulencia emocional de Martha Graham. Frente a la bandera del posmodernismo que defiende la consigna de *motion/not emotion*, Pina Bausch sostuvo que no le interesa saber *how people move but what moves them*. Esa diferencia básica entre dos

tipos de danza contemporánea la hizo regresar a la danza de expresión —*ausdruckstanz*— donde sí pudo encontrar la fuente de su identidad personal.

La danza-teatro, a partir de Pina Bausch y desde 1973 es básicamente una oposición a la formalidad y banalidad excesivas de ciertos ejemplos de la danza mundial. . . Además, cada vez que aparecen las crisis sociales, cada vez que amenaza la presencia de una guerra o el colapso de las estructuras sociales, cada vez que el ser humano necesita aferrarse a la vida porque la muerte anda suelta, aparece el expresionismo, o neoexpresionismo, que es danza-teatro. La razón es muy sencilla. La danza pura ya no conmueve ni convence por su debilidad intrínseca. Se requiere de una fuerza, de una energía teatral que supere a la energía de la muerte suspendida en el ambiente.

Y la entrada al siglo XXI se presenta apocalíptica. La danza-teatro ofrece la oportunidad al coreógrafo de agigantar la energía de su expresión para resistir y luchar con la misma fuerza que utiliza la convulsión de la época. La danza-teatro es la suma de todos los recursos escénicos contemporáneos, no sólo dancísticos, para enfrentarse a esa energía social. Mediante su expresión, el artista se aferra a la vida.

Por esto mismo la danza-teatro niega todo virtuosismo acrobático, reniega de los desplantes dramáticos y estereotipos de actuación dramática sin energía personal. Hay, tras todo esto, una visión del mundo de la que ha carecido el bailarín de la danza convencional.

#### *Acupuntura mental*

Para seducir a un espectador que es víctima de la indiferencia y conformismo actuales —anestesiado por la calidad de vida contemporánea— la danza-teatro maneja su energía como lo hace la acupuntura.

La acupuntura desbloquea nudos de energía emocional en el organismo. La danza-teatro es como una acupuntura mental que desbloquea el estancamiento de la energía creativa del bailarín/actor y del espectador. Pienso en esa aguja que hierde la piel para abrir las fuentes del inconsciente bajo la memoria dormida, oculta, tras el poder de la anestesia de la vida

cotidiana. Esto se logra estimulando, *masajeando, picando* la vida interior, la individualidad. El coreógrafo aprende sintiéndose a sí mismo. Hay informaciones enterradas en el músculo, en las articulaciones. Pero cuando la piel respira, cuando la energía fluye y despierta, saca datos biográficos individuales y colectivos antes desconocidos, quizás insólitos para nosotros mismos.

La energía de la danza-teatro es una aguja incisiva, aguda, certera, que desencadena en múltiples energías el movimiento de la danza contemporánea mundial.

La fuerza de la danza-teatro está en el rescate del perfil humano del bailarín/actor. La energía que proyecta una identidad firme se opone a las fuerzas externas desintegradoras de nuestra espina dorsal.

#### *El puente entre Oriente y Occidente: pre-expresividad*

La danza-teatro o neoexpresionismo actual es una presencia mundial. La misma energía, el mismo rechazo a lo banal, que se agota en sí mismo, se encuentra en la danza contemporánea japonesa Buto que nace en los años cincuenta. No es de extrañarse.

Es con el rescate de los principios orgánicos de las culturas antiguas, conceptuadas a partir de la integración mente/cuerpo, que nace la nueva danza del siglo XX. Martha Graham no sólo bebió de las culturas indígenas de América Latina sino que tomó formas y actitudes de la danza oriental a fin de encontrar el eslabón que une al hombre con la tierra, con los dioses, con la raíz del origen. La danza Buto, hoy, anda tras lo mismo y ha encontrado el secreto. Expresa, con singular crudeza, el reencuentro del japonés con el arquetipo primigenio guardado en el inconsciente, fuera de todo influjo de la civilización.

Los artistas de Oriente y Occidente modelan las mismas energías según su visión del mundo. Tienen la necesidad de recurrir a los mismos principios de la pre-expresividad: movimiento continuo, saltos cualitativos de energía, equilibrio precario, oposición, alternancia entre simetría y asimetría.

La antropología teatral ha señalado el principio de oposición como el más importante,

como el principio de la vida misma. Esta oposición existe en la naturaleza y regula nuestra presencia biológica.

En esta oposición se encuentra la primera simiente dramática. Oposición es tensión. Drama o conflicto es tensión. El arte es una relación de tensiones. Danza Buto, neoexpresionismo, danza-teatro se fundamentan en este principio. Parten de lo mismo para luego adquirir un perfil o identidad propios, hasta simbólicamente incompatibles.

La danza-teatro occidental, que se contrapone a la danza-teatro oriental, Buto, se sirve de minúsculos movimientos para hacer una continua serie de ajustes en el equilibrio corporal.

Lo que caracteriza a la vida es el movimiento continuo. Y la vida escénica es movimiento continuo cambiando el equilibrio, haciéndolo precario, reproduciendo micromovimientos del organismo en actitudes dilatadas, ampliadas. Aun en la inmovilidad hay micromovimientos que nos hacen estar en vida. De este principio se aferra la danza Buto.

Cuando la energía empieza a ser teatral el actor o coreógrafo definen un significado preciso, una intención/tensión para cada movimiento. Entra en acción la visión del mundo.

Nada más opuesto a la danza Buto que la danza-teatro alemana. Sin embargo, ambas aplican los mismos principios pre-expresivos de movimiento continuo, creando tensiones entre polaridades, provocando cambios continuos de equilibrio y saltos cualitativos de energía, transformando el peso en energía, creando estructuras imprevisibles, sorpresivas, como las de la vida orgánica.

La danza Buto aplica los principios en forma contenida mediante una tensión que fluye, en tanto que se retiene. La fuerza de esta expresión escénica está precisamente en la contención.

La fuerza de la danza neoexpresionista europea y latinoamericana se encuentra en la explosión hacia el exterior. Es la misma energía, el mismo poder. Una es introvertida. Otra, extrovertida. Ambas fluyen, ambas son el producto de micromovimientos dilatados. La diferencia está en la visión del mundo, ese timón que dirige el rumbo del barco en medio de las mismas aguas.

Otro dato más. En la danza Buto hay una restricción del espacio. También absorbe la

energía al mismo tiempo que hay otra fuerza que empuja hacia la acción. Esto se traduce en una serie de reglas que se aplican también a las danzas tradicionales. Es como si la acción no terminase allí donde el gesto se detiene en el espacio. Porque la energía sigue más allá de la gestualización. Esto hace al cuerpo teatralmente vivo, incluso en la inmovilidad. Aquí reside el secreto del Buto: la máxima intensidad en el mínimo de actividad: resistencia imaginaria.

El neoexpresionismo alemán visto en obras de Pina Bausch, Susanne Linke, entre otros, teatraliza los cuerpos mediante el mismo principio de oposición ampliando la acción o movimiento a tal grado que una acción se inicia primero con la contraimpulsión. Es como si el punto de partida pasara por su contrario a fin de transformar una gota de energía en una cascada. Hay una amplificación de fuerzas, de oposiciones que regirán la dinámica de los movimientos y la simplificación de las acciones al descartarse todo aquello que resulta accesorio. Los cuerpos vuelan, se abren, se expanden, conquistan el espacio, rompen con la cotidianidad.

Toda visión del mundo se vale de la energía para imprimir su huella. Toda huella es el resultado del golpe de la energía emocional y mental, recibido en la memoria del espectador. La gran memoria del arte universal está en las grandes inteligencias que le dieron forma inédita a la energía del pensamiento y del cuerpo, materia prima del creador.

## BIBLIOGRAFIA

- BARBA, Eugenio y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor*, Editora Pórtico de la Ciudad de México, Escenología, A.C., México, 1990.
- BARONA, Octavio, *Las bases electromagnéticas de la salud, enfermedad y terapéutica*, edición privada, México, 1952.
- BOHR, Niels, *Atomic physics and the description of nature*, Cambridge University Press, Londres, 1934.
- CAPRA, Fritjof, *El tao de la física*, Luis Cárcamo editor, Madrid, 1987.
- CARDOZA y Aragón, Luis, *El arte y la crítica*, suplemento *Sábado*, de *unomásuno*, México, 1986.
- CLURMAN, Harold, *Obligación de la crítica: definir objetivos*, *Repertorio*, revista de teatro, números 4-5, Escenología, A.C., Universidad Autónoma de Querétaro, México, 1988.
- COLLIN, Rodney, *El desarrollo de la luz*, Editora y Distribuidora Yug, México, 1989.
- FRIEDLER, Conrad, *On judging works of art*, University of California Press, 1957.
- FRIEDMAN, James Michael, *Dancer and other aesthetic objects*, Balletmonographs, San Francisco, 1980.
- HEISENBERG, Werner, *Physics and philosophy*, Allen and Unwin, Londres, 1963.
- JUNG, Carl, *El hombre y sus símbolos*, Luis de Caralt editor, Barcelona, 1984.
- LANGER, Susanne K., *Feeling and form*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1953.
- MAY, Rollo, *The courage to create*, Bantam Books, Nueva York, 1975.
- PRADIER, Jean-Marie, *Conferencias*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- READ, Herbert, *Educación por el arte*, Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1982.
- READ, Herbert, *Orígenes de la forma en el arte*, Editorial Proyección, Buenos Aires, 1965.

- SAGAN, Carl, *Los dragones del Edén*, Editorial Grijalbo, México, 1984.
- STANISLAVSKI, Constantin, *El trabajo del crítico sobre el rol teatral*, *Repertorio*, revista de teatro, números 4-5, Escenología, A.C., Universidad Autónoma de Querétaro, México, 1988.
- STREHLER, Giorgio, *La crítica, inmersa en lo banal*, *Repertorio*, revista de teatro, números 4-5, Escenología, A.C., Universidad Autónoma de Querétaro, México, 1988.



Patricia Cardona nace en Costa Rica, donde cursa la carrera de filosofía. Realiza estudios de danza contemporánea en Estados Unidos. Ingresa al *unomásuno* en 1977 donde se desempeña como periodista cultural y crítica de danza. Fue coordinadora del área cultural hasta 1988. A partir de entonces crea el suplemento de salud y ecología *dosmiluno*, el primero en su género dentro del periodismo nacional. Comparte la coordinación con la fotógrafa Christa Cowrie.

Es autora, además, del libro *La danza en México en los años 70*, publicado por la UNAM. Fue corresponsal de la revista *Dance Magazine* de Nueva York, hasta 1986.

Su libro titulado *La nueva cara del bailarín mexicano* es el antecedente para sus seminarios, dirigidos a la formación de críticos de las artes escénicas, dentro del Centro de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, del INBA.



Christa Cowrie nace en Hamburgo, Alemania en 1949 y radica en México desde 1963.

En 1975 inicia sus actividades profesionales en el diario *Excelsior*. Forma parte del grupo de periodistas que funda el periódico *unomásuno* en noviembre de 1977, donde actualmente comparte la coordinación, con Patricia Cardona, del suplemento *dosmiluno*.

Ha participado en más de 40 exposiciones colectivas e individuales. Destacan las del Palacio de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, Museo Carrillo Gil y San Carlos, así como las del Consejo Mexicano de Fotografía, difundidas en Estados Unidos, Canadá, Cuba, Venezuela, Brasil, Italia, Francia y Alemania.

Ha publicado en diversas revistas y libros nacionales y extranjeros, siendo los principales el último *Apa Guide* (guía turística) sobre la ciudad de México, editado en Alemania, así como el libro *La nueva cara del bailarín mexicano*.

# INDICE

## PRESENTACION

Manuel Camacho Solís 7

## LA PASION CRITICA DE PATRICIA

Fernando de Ita 9

## AGRADECIMIENTOS 13

## INTRODUCCION 15

## EL CRITICO, ESE ESLABON PERDIDO 19

Diálogo de eficacias 21

Crítica: investigación, acción, creación 24

Un laboratorio escénico para críticos 31

Contra un lenguaje desleal 34

El cuerpo del crítico 40

## ANATOMIA DE LA NATURALEZA, ENCICLOPEDIA DEL CRITICO 43

Más allá del lenguaje: la danza de Shiva 47

El punto de encaje 52

La primera simiente dramática 57

Del número a la emoción 63

## ANATOMÍA DEL ARTE O LA MEMORIA DEL CRÍTICO 72

- La percepción del espectador 75
- De la percepción a la regeneración 83
- La creatividad del infinito 96
- Entre ángeles y reptiles 106
- El encuentro 112

## LA ALQUIMIA DEL APRENDIZAJE 117

- La técnica de los registros 120
- Del cobre al oro 133
- Irradiación crítica 143
- La originalidad 149

## ANATOMÍA DE MIS OBSESIONES 151

- De la energía a la estética 153
- Energía y visión del mundo 170

## Bibliografía 181

## Las autoras 183

Esta primera edición de  
*Anatomía del crítico,*  
de Patricia Cardona, consta de mil ejemplares y  
se imprimió en Litográfica Turmex, S.A.  
de C.V. Lago Silverio 224 Col. Anáhuac 11320  
México, D.F. La tipografía y el cuidado  
de la edición estuvieron a cargo de Redacta, S.A.  
El diseño gráfico es de Rafael López Castro.  
Julio de 1991.



INSTITUTO  
DE LA CIUDAD DE MÉXICO