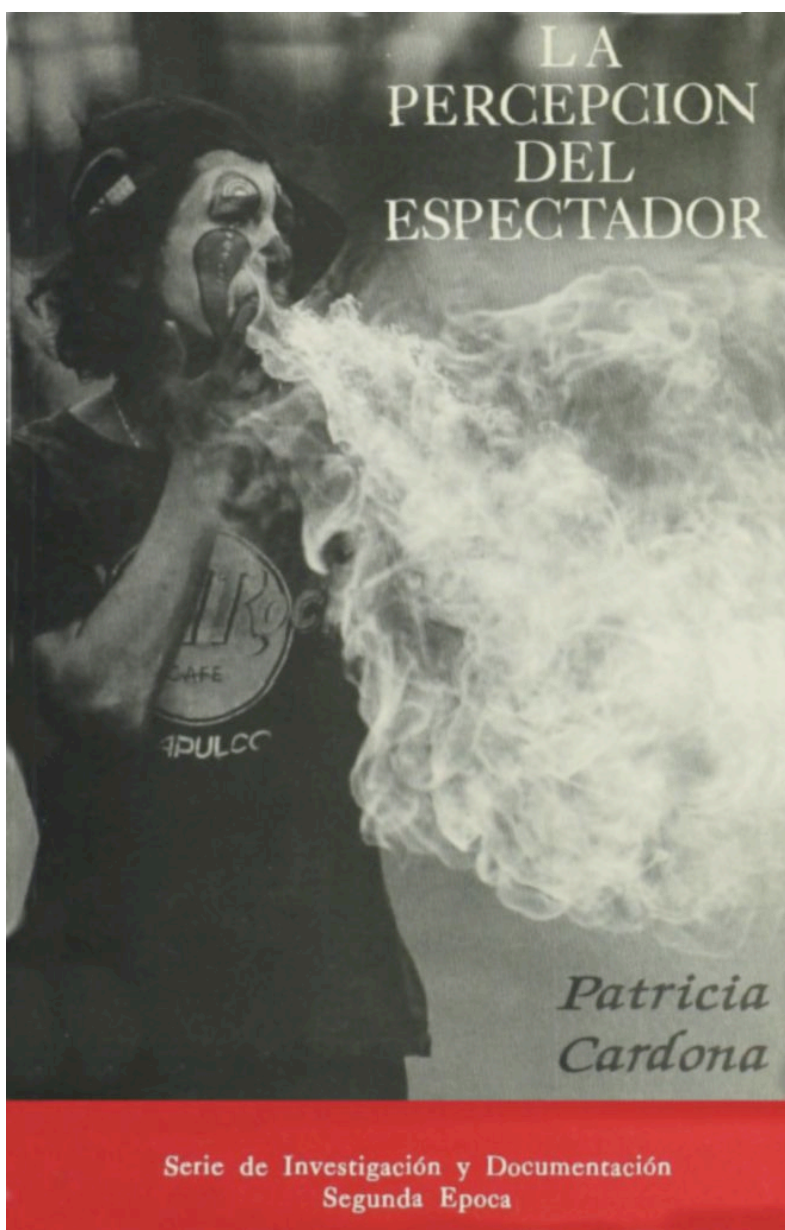




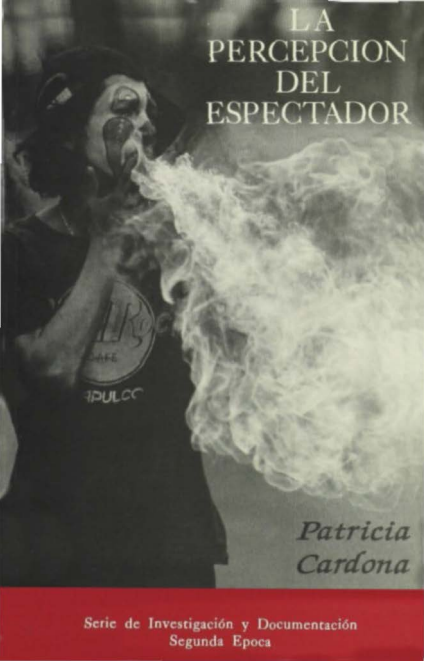
www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro

Cómo citar este documento: Cardona, P. (1993). *La percepción del espectador*. México, D.F.: Cenidi Danza/INBA.

ISBN: 9682954932

Descriptores temáticos (palabras clave): bailarín/actor, expresión corporal, espectador, etología, ecología, ecosistema, ecología del cuerpo, danza, dancer/actor, movement (Acting), spectator, ethology, ecology, ecosystem, ecology of the human body, dance.



LA PERCEPCION DEL ESPECTADOR

*Patricia
Cardona*

Serie de Investigación y Documentación
Segunda Epoca

PERCEPCION DEL ESPECTADOR



© 2000 by the author. All rights reserved.
Published by the author.

Primera edición

DR C 1993 INBA / Centro Nacional de Investigación,

Documentación e Información de la Danza

José Limón (CENDI-Danza)

Campos Elíseos Núm. 480

C.P. 11000 México, D.F.,

Impreso y hecho en México

ISBN 968-29-5493-2



Fotografías: Christa Cowrie

Índice

LA CIENCIA DEL JUEGO

Ecologizar el teatro; teatralizar la ecología 11

El escenario de la credibilidad 23

Danza de la sobrevivencia 35

La agresión ritualizada 45

El comportamiento exploratorio 59

La percepción del espectador 71

Conclusión 77

EL JUEGO DE LA CIENCIA

Recreaciones en torno a lo expuesto científicamente en la primera parte de este libro.

a) Autobiografía de un espectador 85

b) Etología de la crítica 91

c) Las primeras preguntas 97

Bibliografía 105

Agradecimientos:

A mi hijo Andrés, por despertar e incrementar mi percepción y conciencia.

A Luis Rivero, por sus agudos comentarios.

A Lin Durán, por su visión reconfortante.

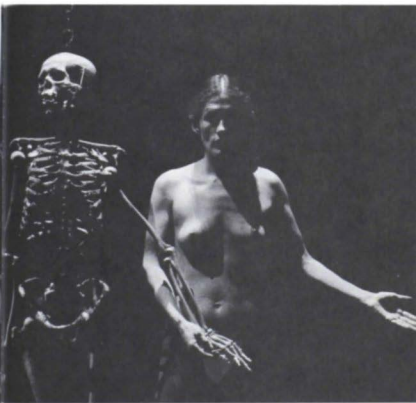
A Hortensia Contreras, por la limpieza de los textos.

A Margarita Luna, por conducirme hacia mi misma.

A mis alumnos del seminario *La percepción del espectador*, que con sus preguntas me han dado la mejor guía para organizar los contenidos de este libro.

A Huini, quien más que una mascota, fue un maestro de la etología.

La Ciencia del Juego



Ecologizar el teatro; teatralizar la ecología

Del cuerpo nacen todas las escrituras. Desde el cuerpo se hacen todas las lecturas.

Este libro nace de una gran irritación y al mismo tiempo de un gran placer. Su contenido tiene que ver con las pérdidas que ha ocasionado la cultura del desperdicio del siglo XX. No veo estructura que salve el presente... salvo que nos reencontremos con la estructura esencial, y esto es reconfortante.

La irritación nace de la certeza de que hemos perdido lo más elemental y lo más cercano a nosotros mismos; el placer, de que puede ser reconquistado.

Y aquí es donde quiero empezar mi relación con el bailarín/actor.*

Desde hace algún tiempo he tenido el privilegio de vivir cerca de la naturaleza y de los animales. Observándolos en su interacción, he comprobado que una lectura del cuerpo empieza en una expresión corporal clara, directa y precisa. Los reptiles, como los mamíferos, se comunican percibiendo su presencia física, sus respectivos cambios de tono muscular, sus miradas, sus olores. De manera inmediata descifran intenciones.

El animal no duda. Tampoco actúa gratuitamente. Obser-

*Los principios vitales extraídos de la naturaleza se aplican indistintamente al bailarín, como al actor; al teatro realista, como no realista; a la coreografía formal (abstracta) como narrativa. Estos principios sientan las bases biológicas de la percepción.

vándolos, envidio la abismal distancia entre estos y nuestra cultura del desperdicio. Sus acciones sólo generan verdades y certezas. Actúan cuando hay una necesidad que enciende el impulso hacia la acción.

De su necesidad vital, por tanto, surge la expresión corporal. Cazar, reproducirse, huir, defender o defenderse son sus razones para actuar.

La expresión corporal es su escritura. Nos permite hacer de ella una lectura.

De la misma manera, la percepción del espectador requiere de acciones y palabras que son convicciones. Estas solamente brotan de una necesidad vital, que es la fuente de todos los impulsos que movilizan verdades.

Entonces podemos hacer una lectura coherente del cuerpo del bailarín/actor.

Sin certezas o impulsos vitales, el bailarín/actor se convierte en un objeto desechable.

Ya hay demasiados en los foros.

En general, aquellos jóvenes artistas que sólo se ocupan de conquistar técnicas, cultivan la mecanización de las energías y de las formas. Se olvidan de las fuerzas creativas y sus ordenamientos. Desconocen dónde radica el impulso y sus eficacias en la definición de los contenidos, ignoran cómo se enciende el fuego de la vida, provocando tensiones que comprometen todo el sistema nervioso del bailarín/actor.

Al espectador no le basta la técnica. Necesita comprender de manera coherente y satisfactoria la intención de los cuerpos y las mentes mediante la lectura de múltiples detalles en la acción. Necesita descifrar identidades. Y entre más lecturas pueda hacer de un trazo coreográfico o verbal, más atento se mantendrá como espectador.

Este libro es un viaje a los tiempos anteriores a la cultura del desperdicio para llegar a la fuente más pura de información: la ciencia de la vida. Las leyes objetivas y básicas de la naturaleza. El comportamiento animal. Algunos teóricos del teatro han encontrado aquí el origen objetivo de las artes escénicas, de su estructuración,



de su fuerza. Yo he encontrado una verdad indiscutible que puedo compartir con el bailarín/actor.

Aquí encuentro la antítesis de la cultura del desperdicio.

Ahora aprendo, no de los libros, sino de los cuerpos vivos de los animales que materializan sus impulsos a cada instante.

Son mis maestros. Como en el origen de los tiempos.

Son los que conocen los secretos de la vida y de todo lo que se mantiene vivo.

La elección está hecha. A partir de ella elaboré el seminario *La percepción del espectador*.

La etología ha sido fundamental en la elaboración de este seminario. En biología, es la ciencia que estudia el comportamiento de animales y plantas. Desde las formas inferiores hasta los grupos más evolucionados, todos los animales reaccionan ante las situaciones creadas por el entorno. Ya se trate de un organismo unicelular microscópico o de los elaborados rituales de apaciguamiento y dominancia entre los miembros de una manada de lobos, todas estas pautas constituyen el conjuntó de modelos de comportamiento animal para garantizar su supervivencia.

Interesa a la etología la genética de la conducta responsable de los instintos, las preguntas ante los estímulos exteriores, las motivaciones y los impulsos surgidos del propio animal, los mecanismos de aprendizaje y sus formas. Analiza los factores que componen las sociedades animales en sus aspectos de territorialidad, cooperación, agresividad, apaciguamiento, luchas ritualizadas, conducta sexual y cría, migraciones y demás.

Lo que interesa al teatro y a la danza, y es mi propósito descubrirlo a través de este libro, son aquellos comportamientos que desencadenan una respuesta observable en forma de conducta. Se conocen como estímulos/señal y determinan reacciones precisas.

Me interesan sobre todo aquellos estímulos que compiten entre sí y que son de igual intensidad al darse simultáneamente. Esto suscita lo que se conoce como conducta conflictiva, creando un estado de alta tensión en los individuos involucrados. La *agresión ritualizada* es uno de estos comportamientos que identificamos directamente con los principios vitales que rigen el comportamiento de las artes escénicas.

La agresión ritualizada es un tipo de comportamiento social.

Esto implica una serie de pautas de conducta que registra una comunicación entre los individuos de una misma especie.

Observarla es fundamental para la comprensión de aquellos procedimientos que garantizan la comunicación escénica con el espectador. En el reino animal hay señales ópticas, visuales, como son algunos gestos de agresión y apaciguamiento de los lobos y algunas aves. Hay también señales acústicas como el canto de los pájaros o los sonidos emitidos por las grandes ballenas que pueden ser escuchadas a centenares de kilómetros de distancia por sus congéneres. Las señales químicas como las feromonas, sustancias que sirven para intercambiar información entre los miembros de una misma especie, son observables en las hormigas que rastrean así el camino que han de seguir hasta llegar a una fuente de alimento descubierta por otro miembro de la sociedad.

En todo esto vemos eficacia y operatividad, dos términos indispensables en la comunicación escénica.

Los que vivimos en las ciudades descubrimos estas verdades demasiado tarde. Hemos dedicado años a las lecturas que abordan el aspecto intelectual y filosófico del arte, fundamentalmente.

De ahí que haya sido determinante, también, el enfoque de la ecología* en la comprensión de la *sobrevivencia* escénica (léase oficio, artesanía) en tanto que la ecología es la ciencia de la *casa/escenario* donde se administra equilibradamente la interacción de todos los elementos vivos. He llegado a pensar que una posible utopía es *ecologizar el teatro y teatralizar la ecología*. Habría que convertir al arte escénico no sólo en una parte fundamental del ecosistema social y económico de la especie humana, sino en un consistente ecosistema de significados y elementos artesanales organizados de tal manera que podamos combatir la desintegración formal y dispersión mental de gran parte del arte escénico contemporáneo.** Teatralizar la ecología es permitir que las relaciones que establecen los ecosistemas en

* Ecología es la ciencia que estudia las relaciones entre los seres vivos y el medio en que habitan. Cada una de estas relaciones se conoce como ecosistemas y en su seno se registran procesos de transformación de energía y de materia (forma).

** *Gestalt* es un término utilizado por la escuela de psicología que interpreta los procesos biológicos y psíquicos en términos de su acción y la interrelación de formas perfectamente

el teatro y la danza registren procesos de transformación de forma y energía de tal manera que siempre se mantenga encendida la atención y memoria del espectador.

Tal vez esto nos saque de la cultura del desperdicio cuando el espectador, al acercarse a su cuerpo mediante la presencia del bailarín/actor reconozca en él un ecosistema que sostiene al planeta/teatro.

Sóñar no cuesta nada.

El seminario *La percepción del espectador* parte de tal utopía. En su planteamiento está el placer de la esperanza. Pero ecologizar el teatro y teatralizar la ecología es la conclusión a la que se llega después de andar por un camino sembrado de realidades irritantes.

Como las siguientes:

El cuerpo es la casa de la mente y de la naturaleza orgánica. La ecología es la ciencia de la otra casa: el planeta Tierra.

El niño nace y permanece en *casa* hasta el día en que le dicen: prepárate para ir a la escuela y hacerte hombre de mundo.

Resulta que cuando sale al mundo, éste lo agrade. A mayor edad cronológica, mayor definición tienen sus hábitos destructivos. Maestros, padres y medios de comunicación se encargan de que inhiba todos sus impulsos orgánicos para darle prioridad a lo intelectual. Así, percibe todo lo vivo como escenografía de cartón, susceptible de ser sustituida por objetos desechables.

Cuando ese niño ya está en el mundo, olvida por completo las funciones de los organismos vivos más importantes: su propio cuerpo y el planeta Tierra.

Ecología implica la administración eficiente de la energía. La salud de la Tierra está en el manejo equilibrado de sus recursos. Pero también hay una ecología del cuerpo, que opera con los mismos mecanismos. Consiste en el equilibrio de los recursos biológicos en interrelación con la vida orgánica de la Tierra. Es una perfecta coreografía.

integradas. Su significado no puede ser explicado de manera adecuada sólo por el análisis de sus partes. Estas partes deben ser tomadas dentro de una unidad que constituye algo más que la suma de sus partes. Este concepto de integración es fundamental para comprender el fenómeno de comunicación entre el artista y el espectador.

Cuando el niño, a través de la experiencia del juego creativo, de la exploración de la naturaleza y la educación artística conoce su potencial de energías mentales y orgánicas, tanto creativas como destructivas, sabe que de la misma manera funciona la gran casa del mundo. Entiende y percibe, paralelamente, las fuerzas creativas y destructoras de la naturaleza. Entonces las respeta.

El cuerpo es una antena biológica que sabe leer, de manera directa, inmediata, las leyes del entorno y del propio organismo. Aquí empieza la percepción creativa. Un niño cercano a su propio



cuerpo es un artista natural.

El proceso escolar y de socialización, por el contrario, es uno de alejamiento del propio cuerpo para entrar en el dominio pasivo de la lecto/escritura y las matemáticas. Jamás se fomenta la importancia de este cuerpo como medio de conocimiento, como archivo de información emocional y vivencial. Jamás se le aprovecha como instrumento de aprendizaje o de percepción integrada.

Un ejemplo de ser humano que llega a la edad adulta sin perturbar esta relación viva y presente con la naturaleza es el hombre de campo. Él utiliza su cuerpo como lo que es: un radar de las fuerzas naturales, del ritmo de las estaciones para la agricultura, del flujo y reflujo de los ríos que marcan los ritmos de siembra y recolección, del movimiento de las estrellas que determinan el ciclo armónico de las estaciones. El trabajo del campesino es la expresión directa de la continuidad orgánica entre el hombre y la naturaleza. El niño urbano se desarrolla, por tanto, con sus cinco sentidos bloqueados por un medio ambiente que los agrede y destruye lentamente. Al niño no le queda otro recurso que protegerse. Despertar la sensibilidad significaría exponerse a mayores atropellos.

El niño urbano es moldeado por un contorno contaminado visualmente caótico, ávido y sediento. Crece y se vuelve adulto con la estructura mental de la cultura del consumo, que le hace tratarse a sí mismo y al mundo como un interminable basurero. El primer desecho es él mismo.

En las danzas tribales del origen del mundo aquel ejecutante que cometiera un error era inmediatamente decapitado. Tenía que pagar con la muerte la torpeza, la falta de precisión de conocimiento y de respeto a las fuerzas naturales, que de entrar en desequilibrio afectarían igualmente la armonía entre los hombres.

Este concepto no aparece en ningún libro de texto escolar. Tampoco se dice que en el origen de todas las sociedades el cuerpo en movimiento ha sido un instrumento métrico para definir estilos de canto y poesía. Estos no son más que la formalización de los impulsos fundamentales del ritmo del trabajo convertido en danza y música. Posteriormente esas danzas se convirtieron en las grandes

culturas teatrales del mundo.

Con el cuerpo se logra, por lo mismo, la siguiente metamorfosis: transformar los ritmos de la naturaleza, así como biológicos, en ritmos voluntarios.

La ecología del cuerpo es un hecho tan concreto que la grandeza o la debilidad de una civilización se mide por la fuerza o desintegración del ritmo de sus habitantes. El sabio Confucio predicaba en la China del siglo XVI: "muéstrenme cómo baila un pueblo y les diré si su civilización está sana o enferma".

Mi abuela siempre me decía: agua que no corre, se estanca y se pudre.

Los futuros investigadores del siglo XXI podrán interpretar los códigos de nuestra cultura contemporánea estudiando la frecuencia del ritmo mental y orgánico registrado en nuestra pintura, música, poesía, ciudades; nuestros edificios y puentes.

Van a comprender que, como el adiestramiento militar, que no permite lo individual, el adiestramiento social influyó para que se eliminara toda imaginación y sensibilidad en los procesos formativos.

Lo que más llamará su atención es que en esa cultura de lo desechable hubo grandes artistas y críticos que se expresaron mediante la acción creativa en el campo de la estética; en el científico y tecnológico. Fueron los desobedientes. Nunca olvidaron que la palabra individuo quiere decir no-dividido.

Entendieron que toda actividad humana es la pequeña parte integrada a un todo, a partir de la fuerza interna, individual. Al igual que nuestros antiguos mexicanos, se negaron a separar la mente del cuerpo, el teatro de la danza, la música de la ciencia, la ciencia de la pintura, la pintura de las matemáticas, la física del canto, la química de la poesía, la ingeniería de la biología, la biología de la arquitectura. Entendieron, estos irreverentes, que todo lo que sube, baja, y que para tomar, primero hay que dar, o por lo menos reponer lo que se tomó.

¿Cómo supieron tanto?

Se los dijo su cuerpo vivo, inteligente, despierto, en permanente comunicación con los ritmos de la naturaleza. Entendieron que su vida, como la de la Tierra, se sostiene en un permanente equilibrio

precario. Supieron que la vida misma es un juego de tensiones entre polos contrarios, positivos y negativos en interrelación permanente, que cuando se carga la energía hacia uno de los polos solamente, sobreviene la caída. Intuyeron que la energía tiene grandes cambios de dinámica y comportamientos imprevisibles.

Estos principios vitales rigen la estabilidad de la estructura escénica, rigen la salud del cuerpo y de la naturaleza; rigen la permanencia de las culturas en la historia del hombre; son los fundamentos de toda obra artística. Son los principios de la ética. Sientan las bases de la percepción.

La vida orgánica es la razón de todo y es el mejor libro de texto.

El artista justifica su vida alrededor de la creatividad. Los principios de la creatividad son los mismos de la biología; son los mismos de la estética, que son los principios de la naturaleza. La creatividad induce forzosamente a la autoeducación.* Es acción dirigida. El artista, constructor de interpretaciones de vida, conoce el poder de la comunicación a través del impulso, de la emoción inteligente, organizada.

Antes de actuar, primero se escucha a sí mismo. Recibe el mensaje de sus pulsiones. Integra las partes dispersas de la información emocional e intelectual, en un todo.

Su objetivo es crear estructuras orgánicas. Le interesa la diversidad. De nada le sirve la homogeneidad.

No espera que le den órdenes para crear y actuar.

Crea y actúa porque éste es su impulso. No podría vivir con el remordimiento de no hacerlo.

Su propia realidad la hace suya y la transforma. Sabe comunicarla.

Entre más cerca está el contenido estético del impulso vital, más universal es su mensaje.

El verdadero artista es un visionario. Descubre lo nuevo de lo

* Autoeducación es encontrar al maestro dentro de uno mismo.

ya conocido. Ve lo que nadie ve.

El único problema, hoy, es su aislamiento.

De ahí la urgencia de ecologizar el teatro y teatralizar la ecología. Porque el artista primero lee las leyes de la naturaleza, luego se lee a sí mismo, y a partir de esa lectura, recrea el mundo. El respeto a las leyes de la creación es total.

Este proceso se ha debilitado con la mecanización del aprendizaje.

El cuerpo es fuente de conocimiento de primera mano. Si no respetamos sus leyes del equilibrio, nos destruye. Nos reconforta y nos da salud cuando desbloqueamos su energía. Es el espejo del funcionamiento del planeta. Es un pequeño planeta.

Si acercamos al hombre a su cuerpo mediante el teatro y la danza lo estaremos acercando a la naturaleza.

La ecología empieza en el propio cuerpo. La percepción también.

El escenario de la credibilidad

La expresión corporal, como uno de los medios más veloces de comunicación, tiene un primer ejemplo de eficacia en las acciones del cuerpo animal. En cualquier individuo de toda especie, ésta es una definitiva manifestación de claridad y congruencia, de precisión y credibilidad. Las reglas de su comportamiento están regidas por el instinto. En él no hay posibilidad de arrepentimiento, duda o confusión. El orden está dado desde una estructura genética.

A partir de la observación de la conducta animal muchos creadores del teatro y de la danza han partido para la elaboración de sus lenguajes escénicos. Asimismo, se han elaborado técnicas de entrenamiento que despiertan en el cuerpo del bailarín/actor la destreza y precisión de un tigre, venado o serpiente. La plenitud del significado de sus acciones está en un cuerpo habitado de impulsos que determinan su sobrevivencia. De ahí la precisión, la eficacia, la inmediatez de la comunicación entre individuos de una u otra especie.

Los mismos principios de eficacia, trasladados al bailarín/actor garantizan la claridad de los contenidos registrados en su presencia física. En niveles muy primarios de elaboración escénica así como en los más complejos y sofisticados, tales mecanismos están presentes si de hecho existe una comunicación veloz.

Conforme ascendemos en la escala de complejidad escénica comprobamos que las energías corporales y mentales se alimentan de los impulsos vitales transformados según el nivel de conciencia y visión estética del coreógrafo o director de escena. Es como si las

energías del pensamiento se apropiaran de las fuentes nerviosas de los impulsos primitivos para adquirir mayor presencia y vigor.

La alquimia secreta de la vida escénica puede transformar el "cobre en oro".

En los estados más primitivos del trabajo escénico los impulsos primarios de agresión y sexualidad, fundamentalmente, son fácilmente reconocibles. Por el contrario, aquellas obras que acentúan los valores psíquicos o metafísicos absorben las pulsiones de autoconservación hasta convertirlas en fuerzas sumergidas pero presentes. Sin embargo, en cada uno de los niveles del quehacer escénico en el que está presente la eficacia de la comunicación, debe partirse de la organización de los impulsos estratégicos. Son la razón "invisible" o tácita de las acciones, están detrás de la palabra hablada o escrita.

Entendemos por *impulso* el estímulo nervioso que induce a la acción para satisfacer una *necesidad*, que puede ser física, emocional, mental o metafísica. En tanto que el impulso se presenta con base en una necesidad aprendida, la pulsión, por el contrario, es una *fuerza biológica inconciente que provoca determinadas conductas. El origen es corporal, generando un estado de excitación (produciendo hambre, sed, apetito sexual, conductas defensivas o de huida) lo que lleva al organismo hacia la obtención del objeto que reduce la tensión.* Da lugar a un tipo de acción *no aprendida*. Su objetivo es asegurar la supervivencia mediante la eficaz adaptación al medio.

Según Freud, la pulsión es un proceso dinámico que consiste en un empuje (carga energética) provocando en el organismo la persecución de una meta. El acento está puesto en la orientación general, más que en una finalidad precisa. Freud subraya el carácter irrepresible del empuje, más que la fijación de la meta. El origen de tal carga energética es una excitación corporal o estado de tensión. Hay fuentes externas e internas que provocan ese "flujo constante de excitación del cual el organismo no se puede escapar, siendo el resorte del funcionamiento del aparato psíquico."

La pulsión es, por tanto, una exigencia de trabajo impuesto al aparato psíquico. El organismo encuentra su máxima oposición en la confrontación de las dos pulsiones más extremas: la pulsión de vida, frente a la pulsión de muerte. Esta última busca la reducción completa



de tensiones. Es la tendencia a la recuperación de un estado inorgánico mediante la autodestrucción. Por el contrario, la pulsión de vida reúne a todas aquellas energías que tienen que ver con la autoconservación. Busca mantener la cohesión de unidad de las partes de la sustancia viviente. El concepto griego de Eros representa justamente el impulso de vida como una fuerza que cohesiona y empuja. Eros es además, el provocador de las fuerzas creativas que resultan en obras estéticas y de investigación. En este sentido, las pulsiones primarias son sublimadas, según Freud, en la medida en que están dirigidas hacia una nueva meta que vislumbra objetos o productos socialmente valorizados.

El concepto de sublimación de las pulsiones sexuales y de autoconservación implica la transformación de estas cargas energéticas en valores culturales y estéticos.

El término "sublimación", introducido por Freud, evoca la palabra *sublime*, utilizada especialmente en el contexto de las bellas artes para designar una producción que sugiere grandeza, elevación. La palabra sublimación, utilizada en química para designar el proceso que hace pasar directamente un cuerpo del estado sólido al estado gaseoso, se refiere a ese mecanismo de transformación.

La creación artística y la creación intelectual tienen un resorte primario en la transformación de las pulsiones orgánicas. La pulsión sexual y de autoconservación (agresión, huida, depredación, alimentación) ponen a disposición del trabajo cultural "cantidades de fuerza extraordinariamente poderosa en virtud de la particularidad, singularmente marcada en dichas pulsiones" de poder desplazar su fin, "sin perder en esencia su intensidad". Esta capacidad de reemplazar el fin sexual o de autoconservación originario por otro fin, que ya no es sexual, ni de agresión, defensa, huida o depredación, pero que se halla psíquicamente emparentada, es lo que Freud denomina la capacidad de sublimación.

Un ejemplo de cómo la descarga subterránea siempre se encuentra presente en un cuerpo habitado de fuerza y credibilidad lo ofrece Jerzy Grotowski en su texto *Respuesta a Stanislavsky*. Dice: "En la concepción de Stanislavski las acciones físicas eran elementos del comportamiento, acciones elementales verdaderamente físicas pero ligadas al hecho de reaccionar ante los demás. 'Miro, lo miro a los

ojos, trato de dominar. Observo quién está en contra, quién está a favor. No miro, porque no logro encontrar en mí los argumentos'. Todas las fuerzas elementales en el cuerpo están orientadas hacia alguien o hacia sí mismo: escuchar, mirar, proceder con el objeto, encontrar los puntos de apoyo; todo esto es acción física".

Miro, trato de dominar; no miro, estoy débil. Defensa, dominio, huida... autoconservación. Ahí están las pulsiones, detrás de todo acto de credibilidad.

Y más adelante subraya: "En los instantes de plenitud, lo que en nosotros es animal no es únicamente animal, sino es toda la naturaleza. No sólo la naturaleza humana, sino toda la naturaleza en el hombre.

La naturaleza nos dice, a través del comportamiento animal, que sólo en momentos de confrontación o alta tensión surgen energías que de otro modo permanecen dormidas. La necesidad es, en consecuencia, un estado de alerta. Es un momento crítico que desencadena ciertos mecanismos fisiológicos. Al igual que en las respuestas emocionales, intervienen el sistema nervioso y las glándulas endócrinas. Al igual que el cuerpo ante el estrés, se liberan hormonas que preparan al cuerpo para enfrentarse a la situación que produce excitación o tensión.

Ahora entendemos el origen y raíz de la palabra danza: *tan*, que en sánscrito significa tensión.

En la dramaturgia teatral se ha recurrido al *conflicto* para provocar el mismo estado de alerta en el espectador.

Es indispensable aclarar que la noción de conflicto no necesariamente tiene que ser anecdótica o narrativa. Puede desarrollarse un conflicto temático implícito, una lucha de energías contrarias confrontado dureza y ternura, contraste y monotonía, por ejemplo, donde la acción misma —sin contenido explícitos— despierta en el organismo del bailarín/actor ese deseable, mejor diría indispensable, estado de conciencia de su propia memoria sensorial y afectiva. En este sentido, la experiencia del bailarín/actor es el detonador de una experiencia igualmente rica en el espectador.

Como periodista y crítica he aprendido que uno de los instrumentos más huidizos de expresión es la palabra hablada o escrita.

Como investigadora de las artes escénicas he llegado a la conclusión de que la *maestría* en el manejo de la precisión, y por lo tanto de la comunicación, esta en el maridaje equilibrado de nuestro ser animal, emocional, mental que integra las necesidades básicas de auto-conservación, generando, a su vez, un comportamiento ritual, gracias a la capacidad creativa, organizadora de nuestra conciencia. Desde tiempos inmemoriales este comportamiento ha provocado el perfeccionamiento de acciones simbólicas para despertar energías propulsores (pulsión=empuje) sumergidas en el organismo.

La filósofa norteamericana Susanne Langer ha señalado que la vida está matizada de actos rituales, como lo están los hábitos de los animales. Ahí se mezclan razón y rito, el saber, la religión, la poesía. "El ritual, como el arte, es en esencia la culminación activa de una transformación simbólica de la experiencia. Se engendra en la corteza (cerebral), no en el 'cerebro primitivo' pero es fruto de una necesidad elemental de este órgano..."

Toda necesidad engendra un estado de alerta (tensión). Según el neurólogo Paul MacLean, su origen está en uno de los tres niveles del cerebro humano: reptílico, límbico y neocórtex, o corteza cerebral.

El primero controla las funciones respiratorias y pulsiones básicas de sobrevivencia: depredación (cacería), agresión (defensa), reproducción, huida.

En este sentido, el complejo reptílico desempeña un papel importante en la conducta ritual y el establecimiento de jerarquías sociales, así como de una territorialidad que es tanto animal, como humana.

Los mamíferos, sin perder las facultades reptílicas, poseen otras que incluyen respuestas emocionales complejas: gruñen, fingen, ronronean, chillan de gusto o de miedo, enseñan conductas de sobrevivencia a sus crías y las protegen. Todo esto constituye el sistema límbico o segundo cerebro del hombre. Para MacLean, éste también controla el sistema endócrino, regulador de los estados emocionales.

El tercero se compone de prominencias externas y de la corteza cerebral. Es el cerebro pensante. Se le atribuye la capacidad de hablar y escribir, observar, analizar, integrar experiencias para resolver problemas. Tiene la capacidad para prever e imaginar. Esta corteza tiene los hemisferios izquierdo y derecho que hacen más específicas las facultades creativas y racionales del ser humano. Es aquí donde se asienta la memoria duradera, mientras que la memoria restringida —reflejos condicionados— es atributo del sistema límbico.

La división del cerebro "trino" en ningún momento indica que debe hacerse una separación de funciones. Es indiscutible que en el hombre tanto el comportamiento ritual como el de carácter emotivo están fuertemente influenciados por el razonamiento abstracto de origen neocortical. Según MacLean, los rasgos rituales y jerárquicos de nuestras vidas derivan directamente del complejo reptílico, mientras que los aspectos altruistas, emocionales y religiosos se hallan localizados en una buena medida en el sistema límbico.

El intelecto o la razón es una función del neocortex que en cierto grado compartimos con los primates superiores y con cetáceos como los delfines y las ballenas. Y si bien la conducta ritual, las emociones y la función discursiva son todos ellos aspectos significativos de la naturaleza humana, cabe afirmar que el rasgo más específico del hombre es su capacidad de raciocinio y formulación de abstracciones. La curiosidad y el afán de resolver dilemas constituyen el sello distintivo de nuestra especie.

Regresando al factor pulsión, es preciso añadir que su representación psíquica, más allá de la excitación orgánica, es la reacción afectiva. Podemos decir, por tanto, que *la pulsión está en lo biológico y en lo psíquico, hasta alcanzar lo mental y/o espiritual*, lo que comprueba, una vez más, la integración definitiva de los cerebros. Sin embargo, si pudiera decirse que un solo centro rige la actividad afectiva (reacción a una excitación externa o interna) sería el sistema límbico, cuya raíz viene de *limbus*, o borde, en latín.

Este sistema consta de varias estructuras vinculadas entre sí que separan la parte "animal" (pulsiones, instintos) de la parte superior o específicamente humana de la corteza cerebral. Así, podemos considerar al sistema límbico como una encrucijada estratégica en donde

confluyen los sentimientos viscerales, impulsivos, con los flujos del entendimiento, la memoria y la imaginación para dar forma a las emociones fundamentales. El sistema límbico es como un conmutador que dirige hacia las ideas la carga emocional y en el que la razón temple los impulsos y emociones. En esta compleja interacción la fuerza activadora o estímulo provocador puede ser interno (idea, recuerdo, sensación), como externo (un espectáculo donde los estímulos son tanto auditivos como sonoros).

Cabe anotar que para ciertos especialistas el término *afecto* es sinónimo de *emoción*, aunque algunos difieren en el sentido de que el afecto significa sólo aquella parte de la emoción que se experimenta concientemente al margen de las reacciones inconcientes. Para nuestro propósito es preciso señalar que la emoción, relacionada con las artes escénicas, siempre significará *reacción* en tanto que es representada por acciones concretas frente a un estímulo determinado. La emoción, en el teatro como en la danza, debe ser *visible* y no una experiencia hermética por la confusión de sus formas, como es el psicodrama donde las sensaciones se manifiestan corporalmente de manera vaga a partir de un caos impulsivo.

Hacer énfasis en esa parte conciente de la emoción es subrayar la importancia de su manejo mediante un control y visualización de la misma gracias al uso de acciones concretas. El espectador tendrá, así, la oportunidad de engancharse con un estímulo preciso que le permita, a su vez, *reaccionar* afectivamente.

En términos de eficacia escénica, la emoción abstracta (amor, odio, tristeza) es totalmente incontrolable, mientras que la acción/reacción sí permite la intervención de la razón y por tanto del ordenamiento (organización estructural).

Una de las teorías más aceptadas respecto al origen de la emoción considera que ésta se origina cuando la persona reacciona frente a una discrepancia, un estímulo nuevo que rompe el curso normal de los acontecimientos. Lo que sucede después escapa a todo control conciente. El corazón palpita, ciertas hormonas hacen que el hígado vierta azúcar en la sangre (para mover energía); la respiración se vuelve profunda (requerimiento de oxígeno); el aparato digestivo se contrae (puede causar náusea); la saliva escasea y el sudor se vuelve profuso.

Estas reacciones corporales se vuelven concientes y es con lo que muchos actores y bailarines trabajan a la hora de representar o imitar estereotipadamente emociones para determinadas situaciones escénicas. Sin embargo el estereotipo de la reacción corporal es demasiado general para identificar una situación específica. El espectador difícilmente puede reaccionar ante un estímulo que abarca una gama demasiado amplia de posibilidades afectivas.

Resulta determinante incorporar la presencia mental y memoria sensorial del bailarín/actor para definir detalles significativos que proporcionen mayor información al espectador respecto a lo que ocurre dramatúrgica o coreográficamente.

Es importante señalar que la memoria sensorial puede suscitar en el individuo reacciones afectivas casi tan potentes como las que el suceso mismo produjo, aunque la intensidad de la reacción puede variar según lo que la persona piense, recuerde y cómo lo recuerde. A su vez, ese sentimiento afectará al cuerpo. Por sí sola la mente puede causar incluso una reacción de impulsos, los que a su vez determinan el cauce de las acciones.

Muchos hacedores del teatro y de la danza prefieren, sin em-



bargo trabajar directamente con *las acciones físicas* para llegar a la emoción o reacción afectiva correcta. El caso más notorio fue Constantin Stanislavsky. Tras experimentar el proceso contrario —partir de la memoria emocional para llegar a la emoción concreta— descubrió que ésta es difícilmente controlable.

Las emociones se traslapan entre sí y no es muy factible aislarlas de una en una para definir las y dirigir las. ¿Cuándo se convierte la impaciencia en ira? ¿Cuándo se convierte la amistad en amor? ¿O el amor en odio?

Stanislavski dijo: "Las palabras son la cumbre de las acciones físicas". Grotowski, en su *Respuesta a Stanislavski*, sugiere lo mismo: "Sucede que la lengua hablada es sólo un pretexto".

¿En qué sentido opera esta frase?

"Existen pretextos o trampolines que crean el evento del espectáculo. El actor apela a la vida propia, no busca en el campo de la memoria activa, ni en el "Sí". Recurre al cuerpo-memoria, no tanto a la memoria del cuerpo, sino justamente al cuerpo-memoria. Y al cuerpo vida". Entonces recurre a las experiencias que han sido para él verdaderamente importantes, y hacia aquellas que aún esperamos, que aún no han llegado. "Algunas veces el recuerdo de un instante, de aquel único instante... Por ejemplo, una situación clave respecto a una mujer. La cara de aquella mujer cambia... la persona entera puede cambiar... pero hay algo inmutable. Estos recuerdos (del pasado, del futuro) son reconocidos o descubiertos por eso que es tangible en la naturaleza del cuerpo... del cuerpo/vida. Allí está escrito todo..."

"Y en el momento se libera siempre lo que no se ha fijado concientemente, lo que es menos aferrable, pero es en cierto modo lo más esencial de la acción física. Es aún física y ya pre-física. Esto lo llamo 'impulso'. Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido, pero tangible".

Desde Aristóteles se sabe que las emociones o vida afectiva tienen una parte física y otra mental. Esto apoya la teoría de que el sistema límbico está en el borde de lo impulsivo y lo racional.

Los pensamientos se convierten en reacciones corporales y las tensiones orgánicas en reacciones afectivas. Por las dos vías se llega a la credibilidad escénica, a la fuente de excitación que es el origen de las acciones y reacciones que maneja el bailarín/actor.

Las múltiples escuelas o estilos de representación tienen distintos puntos de partida. Lo importante, sin embargo, es llegar a este estado de excitación donde está comprometido todo el sistema nervioso del ejecutante. El espectador compartirá la vivencia con la misma intensidad, reaccionando a lo visible, a lo concreto, a lo que permite una lectura coherente de contenidos emocionales, psíquicos, o metafísicos.

¿La vía de acceso al espectador? El impulso.

¿La vía de la credibilidad? El impulso.

La credibilidad escénica es el resultado de la integración de todos los mecanismos concientes e impulsos inconcientes –aunque tangibles– de un organismo humano, colaborando organizadamente para la conquista de una meta. Del caos –pulsiones, impulsos– creamos un cosmos.

De la misma forma se hizo el universo.

Por el contrario, la negación de esa integración mente/cuerpo empobrece y distorciona la dirección (intención) del mensaje. Darle énfasis al cuerpo como músculo solamente, o a la razón y verbo, exclusivamente, es un atentado a la unidad, claridad y coherencia con que está diseñado el universo entero.

Somos un cosmos de fuerzas complementarias que muchas veces interpretamos como opuestas. Por el contrario, los tres niveles de operatividad animal, emocional e intelectual son inseparables en el crecimiento físico y mental.

Esta condición de unidad estructural es la que debe coordinar todo acto creativo, en todo tipo de expresión. Sólo así se garantiza la plenitud del contenido y la eficacia de la comunicación.

Danza de la sobrevivencia

Siempre he asistido al teatro con la intención de encontrar un pedazo más de mi propia vida. Los artistas me lo han dado casi todo. He reconstruido mi biografía personal a partir de sus confesiones y de sus impulsos.

He llegado a conocer el mapa de mis propias necesidades gracias a la descarga emocional de sus auténticas acciones. He aprendido a escribir gracias a la gestualidad del pensamiento, descifrado en las transformaciones musculares de sus cuerpos. Entendí que el pensamiento de mayor impacto está engendrado en las necesidades esenciales primarias del hombre. Son las necesidades que determinan la vida o muerte del individuo. La razón las embellece y elabora en rítmica poesía, en canto del dulce penetración, en pinturas elaboradas con los secretos de la tierra.

Las pulsiones de sobrevivencia manejan el equilibrio precario y dinámico del mundo. Son el motor de nuestros gestos más convincentes. Humanizan los detalles de nuestra existencia. Esto lo he aprendido gracias a las artes escénicas.

La década de los 80 en la danza mexicana estuvo dirigida por estas pulsiones. La rotunda crisis social y económica encendió los mecanismos de percepción y de sobrevivencia. Los jóvenes coreógrafos, sobre todo, se aferraron a la vida a través de coreografías que parecían plataformas de salvación. Junto con ellos los espectadores sobrevivimos la crisis en los teatros, centros de catársis emocional donde la intuición hizo sudar las paredes de los escenarios. Las obras no se

hacían con la ciencia; se hacían con el corazón.

Sin duda, los canales de percepción estaban abiertos y los impulsos en estado de alta tensión. Una obra era más rica que la otra. Se recurrió a la danza/teatro porque de tanto querer decir, los coreógrafos podían asfixiarse con el movimiento puro, formal. Era necesario regresar al realismo, definir personajes de la calle con la claridad de la vida, utilizar un texto para trascender las limitaciones del lenguaje coreográfico.

Se contaron historias.

Sin embargo, en ninguna escuela se enseñó a los bailarines cómo contar historias en el escenario. El tema de la dramaturgia, a secas, no se abordó; el de una dramaturgia dancística, menos.

¿Cuáles fueron los elementos de la artesanía escénica con que se defendieron los jóvenes coreógrafos?

Los intuitivos. Estos se sostuvieron mientras hubo una necesidad imperiosa de expresión.

Hacia finales de la década de los 80 y principios de los 90 se estabilizó parcialmente el país. Si bien el bailarín jamás ha conocido la bonanza económica, las circunstancias que lo rodean ahora promueven en mayor grado la competitividad. Se crearon becas, festivales, apoyos de producción, todo menos opciones para consolidar su formación escénica. Una gran cantidad de grupos que en un principio engendraron obras intentando resolver sus necesidades de sobrevivencia, empezaron a "manufacturar" coreografías para justificar becas, conseguir un apoyo económico para sus producciones y concursar para alcanzar un premio prestigioso.

No tengo la certeza aún de que éste sea el motivo real del debilitamiento del trabajo coreográfico de los últimos tiempos. Quizás haya un gran agotamiento de las energías creativas tras de mantenerse vivos dentro de la vida independiente, aislada, poco gratificante en términos materiales. No obstante, hay también la sospecha de una afición a juegos que encubren la ignorancia del oficio.

Es obvio que el impulso emocional de la mayoría de las obras ha decaído; se cerraron muchos canales de percepción, de intuición. La necesidad creativa ya no está en un nivel de alta tensión. Lo que en un principio fue un hallazgo escénico, alentador, se fue estratificando en

estereotipos vacíos de contenido vital. En ausencia de un impulso real, se hizo notoria la falta de artesanía escénica.

Ahora nos preguntamos, ¿dónde está la magia que fascinó al espectador? ¿Cuántos jóvenes autores de la danza, del teatro, saben contar una historia? Y si no hubiera tal historia, ¿cuántos saben construir un tejido que sostenga el espectáculo y sobre todo, la atención del espectador?

Hace poco leí en una reseña sobre el cine alemán que la nueva



tarea de los festivales es programar talleres para formar guionistas. El motivo: la mala calidad del nuevo cine alemán.

¿Resultado? El alejamiento del público.

Dicen los críticos que estos jóvenes cineastas cuentan sus historias en forma tosca y complicada. A menudo relatan con "espasmos epilépticos". Hay inexplicables vacíos dramáticos. Diálogos graciosos y punzantes son preciosas rarezas.

Según los analistas, desde que se elimina la división del trabajo entre el director y el guionista se origina la decadencia de la "respetable tradición" de los guiones alemanes, remontándose a los tiempos del Doctor Caligari, de Carl Mayer, hasta las películas de Fritz Lang.

Sin ir tan lejos, en México hay una crisis de estructura, de organización de los elementos escénicos... —llamémosle "coherencia"— que es visiblemente mayor en los coreógrafos de la danza mexicana.

La duda y la confusión en el foro han sido los resultados de una ausencia de rumbo estratégico, de artesanía teatral. Muchos han regresado a la danza pura y formal, dizque porque no intervienen elementos ajenos a la danza. Sin embargo, ninguna de las exigencias dramática o formal se escapa a la percepción del espectador.

¿Cuáles?

La unidad, la claridad y la coherencia que resultan del manejo de la tensión estructural de la organización de las energías corporales y de los impulsos emocionales.

La importancia de estas exigencias es definitiva. La estructura ofrece al espectador las bases biológicas, no intelectuales de la percepción. Sin ella, la mente humana deteriora la capacidad nata de retención y de lectura. Una obra no tiene posibilidad de instalarse en la memoria del espectador sin tensión estructural, y sin la organización de las energías corporales, como de impulsos emocionales. Es como si nada hubiera ocurrido. El cuerpo rechaza todo aquello que no está organizado.

La naturaleza del proceso mismo de la percepción exige que una estructura sea capaz de ordenar contenidos, diseños espaciales, temporales, elementos sonoros, visuales y lenguaje coreográfico con un sentido, no sólo de sintaxis, sino también vital y emocional. Una es-

estructura creada a partir de la organización del material coreográfico puede tener claridad, unidad y coherencia exteriores, decorativas: pero si carece del impulso que la alimenta tendremos una estructura "coladera" que no retiene: que favorece la anemia y la inconsistencia suficiente para aniquilar la credibilidad.

Nuevamente, es como si nada hubiera ocurrido.

El espectador sabe, de inmediato, que se trata de una obra inútil porque tiene el termómetro exacto para medir la necesidad o la vanidad de una obra. Es su propio cuerpo. Son las antenas de su organismo las que reciben la información escénica y la descifran sin hacer concesiones. Sólo el intelecto, la razón, hace concesiones. Y por eso traiciona continuamente la inteligencia orgánica natural, directa, del espectador.

El cuerpo tiene toda la sabiduría de la naturaleza. Y como parte de la naturaleza —aunque muchas veces lo enfermamos con excesos racionalistas— sabe que en el mundo animal y vegetal, nada es porque sí. Todo es necesario. Porque de ello depende la sobrevivencia de la especie. La parte es indispensable al todo y sin ella, el todo no existiría.

En el seminario *La percepción del espectador* trabajamos con aquellos elementos que proporciona la naturaleza para las artes escénicas. Observamos inicialmente el comportamiento animal integrado al medio ambiente y a partir de nuestra observación sacamos las enseñanzas que han sostenido a las culturas teatrales y dancísticas del mundo a través de los siglos.

La observación dedicada de algunos seres inteligentes se ha encargado de sistematizar las enseñanzas derivadas de la naturaleza en códigos de comportamiento escénico.

Se han elaborado técnicas, encauzando corrientes, incluso codificando comportamientos.

Lo primero que nos dice el comportamiento animal es que su expresión corporal solamente obedece a necesidades vitales, es decir, a impulsos que van a determinar la vida o la muerte del individuo.

Así quisiéramos los espectadores que se desarrollaran los actores y bailarines en el foro. Hay honrosas excepciones. Conocemos ejecutantes que son auténticos ríos de nervio y sangre. Estos

permanecen, irremediablemente, en la memoria del espectador.

Es como si viéramos a un tigre en actitud de combate. Sus movimientos precisos, certeros, responden a una intención clara: satisfacer el impulso depredador de la caza o defender un territorio donde se encuentra la hembra o el alimento obtenido. Su expresión corporal es lectura fácil para el adversario.

El animal no duda. Tiene un cuerpo decidido. Sabe a lo que va. Conoce su necesidad.

¿No es ésta la esencia del bailarín/actor? La guía, el timón de todo cuerpo y conciencia es el impulso. Y tras éste hay la necesidad vital que responde a una de las grandes pulsiones de autoconservación



que definen el comportamiento animal y humano: la reproducción (líbido y narcicismo); la depredación (invasión de territorios ajenos); la huida y la defensa. Estas pulsiones operan como fuerzas inconcientes que atraviesan lo mental y lo metafísico (ver capítulo: *El escenario de la credibilidad*), generando formas simbólicas, acciones significativas, y elaborados planteamientos éticos aceptados culturalmente por su efecto cohesionador de un grupo social. Muchos arquetipos universales señalados por Carl Gustav Jung en su libro *El hombre y sus símbolos* son el resultado de estas pulsiones de autoconservación. Igual, toda la mitología antigua traduce estas fuerzas subterráneas en historias de dioses, héroes y hombres.

El mito heroico universal, por ejemplo, siempre se refiere a un hombre poderoso (líder de una colectividad) que vence al mal, encarnado en dragones, serpientes (reminiscencias de nuestro cerebro reptil) y que libera a su pueblo de la destrucción y la muerte. La narración o repetición ritual de textos sagrados y ceremonias, además de la adoración a tal personaje con danzas, música, himnos, oraciones y sacrificios, es lo que impacta a los asistentes con una poderosa fuerza psíquica (como si fueran encantamientos mágicos), exalta al individuo hacia una identificación con el héroe. Un ejemplo notable de esto, dice Jung, puede hallarse en los misterios eleusinos que finalmente fueron suprimidos a principios del siglo XVII de la era cristiana. Expresaban, junto con el oráculo delfico, la esencia y espíritu de la Grecia Antigua. En mayor medida, la propia era cristiana debe su nombre y significancia al antiguo misterio del dios-hombre que tiene sus raíces en el arquetipo-mito Osiris-Horus del Egipto antiguo.

¿Qué ven los alumnos de coreografía en los videos de animales en acción?

Movimientos indispensables, cambios de tono muscular que indican cambios de intención; ven precisión: decisión; estado permanente de alerta, elementos de sorpresa, acciones impredecibles; ven momentos de contención que incrementan la energía para

luego lanzarse al vuelo mediante la liberación de esa energía; ven la integración/unidad de sus acciones con el entorno y la coherencia entre movimientos e intención, forma y contenido; perciben la claridad en el propósito de sus impulsos.

Las técnicas desarrolladas a través de los siglos para "domesticar" al cuerpo buscan lograr en el humano las mismas cualidades observadas en el mundo animal. Buscan despertar un estado de alerta que corresponde a una animalidad perdida, olvidada, después de siglos de civilización.

El escenario requiere de *precisión* en la elaboración de los detalles de toda acción; *de movimientos o gestos indispensables* que traduzcan con claridad el pensamiento invisible del bailarín/ actor. El foro no es espacio para la generalidad y la ocurrencia, sino para la coherencia entre forma y contenido. El teatro y la danza requieren de cuerpos decididos que saben administrar su energía mediante estrategias de contención o de extroversión creando y liberando tensiones para impactar afectivamente al espectador. La lectura del cuerpo requiere de transformaciones formales, de cambios de tono muscular que reflejan cambios de pensamiento e intención. Sobrevivir en un escenario requiere de las mismas estrategias que permiten la vida y resistencia sobre la tierra administrando sus recursos de acuerdo con un propósito. El foro es un microplaneta. Es un ecosistema que se sostiene gracias a la integración equilibrada de sus elementos.

La expresión corporal del animal nos introduce en la fascinación de la lectura del cuerpo.

Igualmente leemos la gestualidad del hombre como expresión de sus reacciones e intenciones. Pero la credibilidad en ambos tiene una misma raíz: *la necesidad efectiva de dicha expresión*. Ésta se refleja en la precisión de los detalles. Ésta alimenta de corriente nerviosa tanto las acciones de vida como de muerte. La afirmación de una requiere de suficiente poder para negar la existencia de la otra. Ambas se enfrentan en una dialéctica de alta tensión.

La naturaleza nos dice que sólo en el enfrentamiento definitivo se dilata la expresión corporal y el impulso que la sostiene y le da

sentido. El teatro y la danza manejan su equivalente en el conflicto/tensión de la estructura escénica.

En los estados de inercia se esconden los impulsos, las emociones y las acciones que permiten una clara lectura de contenidos. La inercia es un abandonar estéril. Impide el tránsito energético visible. Es la automutilación de las posibilidades expresivas y perceptivas.

De la misma manera, la represión de las pulsiones del inconciente resquebraja la estructura somática/psíquica que dirige nuestra existencia. Ignorar o anestesiar su presencia cancela, además, el brote de expresiones estéticas, intelectuales o metafísicas que a lo largo de los siglos han dado una identidad a las diversas culturas del mundo.

Bien lo dijo Jung, seguimos siendo hombres necesitados de mitos y leyendas que traduzcan visiblemente los anhelos más profundos de nuestra pulsión subterránea.

Si bien la ciencia y la tecnología son el mito del siglo XX, la ciencia ficción no cesa de crear héroes galácticos que encarnan, nuevamente, el arquetipo universal del dios/hombre, ese líder que defiende nuestra territorialidad e identidad frente a amenazas ajenas extraterrestres. Las pulsiones de autoconservación, nuevamente, intervienen para estimular la fantasía creadora.

La agresión ritualizada

En este mapa de comportamientos programados de la naturaleza animal y humana, el que contiene mayor número de elementos para las artes escénicas es el defensivo. En etología se le conoce como *agresión ritualizada*. * Contiene un tipo de expresión corporal y estrategia defensiva tan elocuente en cuanto a su intención dramática que podemos encontrar en la agresión ritualizada el origen genético del comportamiento teatral en la naturaleza. Además, es el preámbulo a la lucha franca o competitiva donde se define el desenlace del enfrentamiento.

En este ritual que se desarrolla alrededor del conflicto que determinará la jerarquización del status entre dos contrincantes —ya sea en defensa de un territorio, de la hembra, la cría o una presa— se pretende, inicialmente, provocar la huida del más débil. Los cuerpos se dilatan: en los mamíferos las orejas se empinan, se muestran los dientes, se ensancha el cuello, se levanta la cola, sueltan la orina, lanzan gruñidos que atemorizan y refuerzan una posición marcial. La mirada desafía a la del enemigo. Todo está estratégicamente concebido para agigantar la presencia física e intimidar al contrincante. Es una forma de dominio inicial que se asemeja al dominio que el bailarín/actor debe ejercer sobre el espectador dilatando, igualmente, su presencia física por medio de su energía interna.

* El término agresión, del latín *aggredi*, significa acercamiento, concepto que relacionaremos con el de agresión natural, fuerza vital motora que impulsa al hombre hacia la conquista de su destino.

La confrontación ritualizada tiene dos salidas: el sometimiento del más débil o la decisión por la lucha franca donde la expresión corporal ya implica otro tipo de eficacia, precisión y dominio de las energías estratégicas. Es la lucha agonística o de competencia cuyo desenlace, asimismo, tiene un vencido y un vencedor. Hay un lenguaje corporal exaltado, un tiempo y un espacio determinados, el uso del sonido intimidatorio que se resuelve en el reconocimiento de impotencia del más débil.

La agresión ritualizada y la lucha franca organizan la expresión corporal del animal de tal forma que los impulsos de sobrevivencia son exacerbados como en ninguna otra circunstancia. Ni siquiera en la conquista de la hembra o del macho para la reproducción hay un despliegue tal de energías corporales, determinantes para la continuidad de la especie.



En la agresión ritualizada la expresión corporal es de tal eficacia que el mensaje es captado en cuestión de segundos. No hay espacio para la duda. Todo lo dirige el instinto, la necesidad, el impulso, la precisión.

Las acciones humanas que impactan por su credibilidad vienen igualmente de la necesidad y del impulso de los protagonistas. Mientras no interfiera la duda y la confusión, el mensaje transmitido se capta en cuestión de segundos. En el foro, la comunicación con el espectador es tan veloz como en la agresión ritualizada y la lucha franca. Un conflicto dramático exalta las energías orgánicas del bailarín/actor mediante el manejo de sucesivas tensiones y resistencias, provocando un estado de alerta distinto al cotidiano.

Uno de los movimientos artísticos más fuertes en la historia del arte ha sido el expresionismo de principios de siglo. Su origen: el enojo contra una sociedad en crisis, deshumanizada y la urgencia por engendrar al hombre nuevo. El fundamento es un colapso económico y social. El momento es apocalíptico. El impulso por la sobrevivencia es feroz.

Las obras de arte más convincentes y duraderas tienen su origen en propuestas de alta tensión. Son vehículos del hombre para aferrarse a la vida cuando sus cimientos se resquebrajan.

Entre los impulsos de vida y defensa contra la muerte hay una agresión ritualizada. Los artistas del expresionismo trataron de impedir una guerra mundial. No pudieron.

El expresionismo alemán generó una estética del cuerpo de impactante emotividad. Dilatación exacerbada de los gestos reflejaron un pensamiento igualmente exacerbado. La presencia física del bailarín/actor manejó hasta sus últimas consecuencias el conflicto de las energías corporales.

Tensión estructural, cambios de dinámica, contrastes continuos, manejo del equilibrio precario, del énfasis, transformaciones permanentes y sorpresivas del tono muscular contaron historias espléndidamente elocuentes.

Recuérdese *La mesa verde*, de Kurt Jooss.

La lucha por la sobrevivencia es el primer teatro del mundo. Si resumiéramos la historia de la humanidad en una frase, diríamos que

es: "quién se come a quién". Agresión ritualizada.

Dominio de la territorialidad, jerarquización del estatus, poder para la conquista del alimento, de la hembra, del liderazgo. El hombre vive una permanente agresión ritualizada. Su vestimenta, sus armamentos, sus instrumentos de dominio, los medios masivos de comunicación, la economía, la diplomacia, son semejantes a la escenografía, los accesorios y maquillaje con que el bailarín/actor dirige la percepción del espectador, conquistando su complicidad, venciendo sus resistencias.

Ambos salen vencedores cuando el impulso del primero moviliza el impulso del segundo y se establece una corriente de acciones y reacciones que son fuerzas electromagnéticas que estimulan la fibra emocional y psíquica del espectador. Entonces surgen los momentos de iluminación. Entonces se aclara el día. Se da la experiencia estética. Es una danza compartida entre el foro y la butaca. El espectador se convierte, también, en el organizador de sus reacciones/impulsos. *Se vuelve creador...* Por medio de la catarsis* moviliza internamente la agresión no ejercitada o el erotismo anestesiado. Descubre los túneles de su psiquis y tal vez hasta puede llegar a reconocer una mística subyacente en su interior, si es que la tenía reprimida.

La agresión ritualizada y la lucha franca en la naturaleza contienen los elementos que sientan las bases de la organización para la percepción escénica: conflicto dramático y dominio de la expresión corporal para incrementar la presencia física del bailarín/actor mediante el recurso de tensiones y resistencias.

Proporciona también los mecanismos que el ser humano ha desarrollado en técnicas universales de entrenamiento.

La forma como el tigre practica la cacería es un claro ejemplo de lo anterior. Primero se desliza suavemente, por las praderas, procurando ocultarse tras la vegetación que puede utilizar como camuflaje. Observa sigilosamente a su presa. Puede ser un venado. La mirada nunca se distrae. Espera el momento oportuno para el

*Del griego: *Khatarsis*; sacar fuerza de sí. (En la tragedia implica la purificación del miedo y la compasión, según Aristóteles).

ataque. Mientras tanto, todo su cuerpo sostiene un máximo estado de alerta. Es un cuerpo en tensión. El impulso de lanzamiento sobre la presa es contenido hasta que el venado se encuentra más expuesto y vulnerable. Y en ese momento suelta la tensión y desarrolla la velocidad del vuelo para regresar, nuevamente, a la contención.

Este es el motor de las técnicas del teatro realista como no realista, de la danza y las artes marciales. En occidente, tanto Martha Graham como sus contemporáneos utilizaron el cuerpo dentro de este orden de fuerzas. Las técnicas por tanto, despiertan estrategias naturales que pasan desapercibidas en la vida cotidiana. Organizan impulsos y condicionan al cuerpo para responder de manera inmediata y decidida. Como el tigre que acecha.

Equivalentes al comportamiento animal, las técnicas permiten: concientizar estados de tensión/oposición en movimiento continuo, (transformación permanente del tono muscular); captar distintos niveles cualitativos de energía (cambios de dinámica); diferenciar simetría de asimetría (contraste); manejar el equilibrio precario de suspensión, además de rescatar el comportamiento sorpresivo de la vida natural.

Estos son, por tanto, los principios de la vida biológica. Traslados a la escena, activan la percepción del espectador.* El juego de contrastes, de ritmos, dinámicas, equilibrios y transformaciones mantienen su estado de alerta; atrapan su atención. Además, junto con la tensión dramática o estructural, proporcionando la unidad, claridad y coherencia en el manejo de contenidos, estimulan la memoria del espectador. Constituyen un golpe de impulsos organizados que activa el sistema nervioso, orientando sus reacciones.

Esta sintonía de chispazos hace milagros. Puede regenerar las fuerzas de un organismo agotado. Puede encaminar vocaciones. La tensión estructural revive los poderes potenciales. Recordemos la guerra contra Irak que fue percibida por los habitantes del mundo como ejemplo extremo del juego de oposiciones donde los impul-

* Aquellos lenguajes coreográficos así como el teatro naturalista que carecen de una expresión corporal suficientemente rica en contrastes de impulsos internos, cancelando la vibración de su organismo, igualmente cancelan toda reacción o participación por parte del espectador.

sos físicos, psíquicos y espirituales del espectador fueron activados al máximo.

Es también un claro ejemplo de la agresión ritualizada contemporánea.

Las artes marciales son la expresión más refinada de la agresión ritualizada. No sólo están diseñadas para la acción defensiva del hombre, sino que desarrollan los sentidos internos, adormecidos, para abrir todos los canales de percepción. Cuando esto sucede, el cuerpo se convierte en el dominio de la energía pura, trascendiendo los sentidos físicos e incluso los límites materiales.

Las artes marciales son el ejemplo más claro de un cuerpo decidido, alerta, preciso, económico en su despliegue de fuerzas. Es un cuerpo asimilado al conocimiento puro animal, sin las interferencias del juicio o de la estética. Es la expresión más extrema de la tensión entre el impulso y contraimpulso, contensión y expansión. Su origen está en el instinto, en la necesidad defensiva. Se asienta en una de las pulsiones más fuertes del hombre: la agresión natural.

Irónicamente la agresión llevada a grados de refinamiento corporal, como en las artes marciales, colinda con los alcances trascendentales del misticismo donde el dominio corporal debe ser extremo (yogui). Y aquí me atrevo a decir: en la más profunda animalidad anida, también, la más pura espiritualidad. Al igual que la sexualidad en su estado más puro. Recordemos que la pulsión religiosa es la expresión de un cuerpo donde conviven simultáneamente los instintos primitivos con las pulsiones más elevadas. Estas pueden recurrir a los primeros para lanzarse hacia el infinito. Son pista de despegue. La energía sexual es la más fina y sutil producida naturalmente en el organismo humano. De esa manera, puede aprovecharse para muy diversos propósitos. Se expresa a sí misma en múltiples opciones. En esta fusión del instinto/pulsión con la creatividad del pensamiento se encuentra la clave de la verdad escénica.

La pulsión se anticipa siempre a una necesidad vital que da origen a un impulso, el que produce una excitación nerviosa que debe encontrar su expresión en acciones y pensamientos. El espectador lo recibe como un impacto afectivo en su plexo solar.

Lograr la lectura de la organización de los impulsos que llamamos *subtexto* es el objetivo del seminario *La percepción del espectador*. Esto permite reconocer la verdad frente a la mentira escénica, o, por el contrario, permite distinguir, en una gran ficción, una gran verdad.

Según Eugenio Barba en su libro *Canoa de papel* el subtexto es una "subpartitura" o sendero escondido que opera como punto de apoyo de las acciones físicas. Este punto de apoyo puede ser físico o mental. Finalmente, todo se resume en la integración cuerpo/mente. No importa que para llegar a esa subpartitura de impulsos se empiece por la mente o por el cuerpo. Lo importante es constatar que por recorridos diversos todos conducen al personaje. "Pueden ser secuencias de imágenes, sonidos, ritmos que pertenecen sólo al actor" y que el actor monta como si fuera un jinete que cabalga sobre un corcel.

"Son los diálogos que comparte consigo mismo; son las percepciones de los impulsos. Es un horizonte privado. Es una tierra en la que se puede apoyar sólidamente los pies para volar."

Y continúa: "Detrás de una partitura tiene que haber una subpartitura que el actor hilvana para sí mismo. Está constituida por imágenes detalladas o reglas técnicas, por relatos y preguntas a sí mismo o ritmos, por modelos dinámicos o situaciones vividas o *hipotéticas*".

"En la elaboración de este subtexto el bailarín/actor debe trabajar sus impulsos, cada uno por su cuenta, casi como si fueran microsecuencias."

De esta manera brota lo que para Henry James constituye la forma significativa. La congruencia es tan notable que símbolo (forma) y significado aparecen como una sola realidad. "A decir verdad la música suena como los sentimientos sienten. Y del mismo modo en la buena pintura, escultura o arquitectura, las formas y los colores, las líneas y las masas equilibradas se ven como emociones, las tensiones vitales y sus soluciones se sienten".

Encontrar los impulsos y los detalles que determinan la frontera entre la verdad y la mentira escénica es dirigirnos a la profundidad de la biografía del bailarín/actor. Si bien la unidad, claridad y coherencia de una estructura, así como la organización de energías corporales de los intérpretes es tarea del coreógrafo o director de escena, el subtexto (más allá de la existencia de un lenguaje codificado) depende de la capacidad del bailarín/actor para comprometer todo su sistema nervioso con el personaje. Organiza sus impulsos vitales. Estos se encuentran en su memoria emocional, individual. Sabe que un personaje o energía formal es acción e intención.



Ahí esta el éxito o fracaso de la danza, del teatro... de la vida. Y de la percepción del espectador.

Si la trilogía *necesidad/impulso/acción* permite hacer la lectura del cuerpo y descifrar el contenido del pensamiento, tendremos entonces que agregar a esto un elemento más: *necesidad/impulso/acción/verdad escénica* (eficacia).

Cuántas acciones gratuitas, cuántos cascarones vacíos sin un sentido que los llene de sangre y nervio vemos en los escenarios del mundo. Detectamos la ausencia de convicción y de contenidos en los trazos demasiado generales, sin matices, sin transformaciones, sin detalles que nos proporcionen información sobre situaciones o reacciones precisas. Así no tenemos nada que leer, nada que descifrar. Sólo la presencia de un subtexto puede provocar suficientes detalles que nos revelen la dimensión cultural, espiritual, psíquica, incluso histórica y geográfica de un intérprete o personaje. De lo contrario, todo y nada está dicho en un cuerpo que sólo representa, más no es, su personaje. Sería como enfrentarse a un papel en blanco donde hay pocos grafismos.

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

¿Qué tantas lecturas podemos hacer de un cuerpo inerte?

Aquí encuentro la incapacidad del quehacer coreográfico para mantenerse en cartelera durante meses, para atraer nuevos públicos y sostener la atención permanente del espectador.

La atención se agota rápidamente en la danza. El público se aleja. Lo único a descifrar en coreografías planas es el vacío.

Una obra sin elementos significativos sólo es la manifestación disparada de impulsos insensatos. Por el contrario, una producción sostenida por cualquiera de las pulsiones ordenadas que señalen un propósito concreto, es necesariamente un detonador de emociones precisas en el espectador. Confirma la poderosa fuerza de la vida. Por asociación, una obra que toca la fibra más profunda del ser humano nos remite a nuestro instinto de agresión, huida, sexualidad y depredación, sublimados en contenidos éticos, sociales, filosóficos, estéticos. No importa el nivel de conciencia en que nos encontremos. Estamos compuestos de la misma materia.

Igualmente, podemos contactar nuestra espiritualidad me-

diante impulsos que brotan del sistema límbico (según MacLean), o podemos reconocer nuestro propio potencial intelectual derivado de la corteza cerebral.

La anatomía del cerebro nos hace participar en todos los niveles de expresión y de cada uno extraer aquello que constituye un elemento esencial para el quehacer escénico. Si bien es cierto que la corteza cerebral es la responsable de nuestra capacidad creadora, es precisamente la parte animal del cerebro reptil la que nos proporciona los principios que codificamos como entrenamiento corporal. Es ahí donde encontramos la maestría de la co-municación de la expresión corporal, en tanto que los impulsos brotan sin la intervención del juicio, ni el bloqueo de la duda. Sin embargo, es el pensamiento creativo el que eleva estos mismos impulsos a niveles supremos de expresión estética.

Las primeras y más primitivas codificaciones concientes de la eficacia corporal las vemos en las danzas guerreras de los aborígenes que aún hoy conservan sus tradiciones ancestrales. Aunque la técnica es incipiente, ya se percibe un orden muscular de perfecto control.

Es definitiva aquí la intervención de las pulsiones agresivas que sostienen el comportamiento ritual. En danzas de alcances metafísicos está presente la precisión y fuerza del cuerpo sublimadas, dilatadas.

La intencionalidad de descargas nerviosas es totalmente efectiva para despertar energías internas que inducen a otros estados de conciencia.

Un nivel más sofisticado respecto a la utilidad práctica de los principios de la animalidad lo encontramos en la técnica excelsa de las artes marciales. Aquí los impulsos están al desnudo. Observamos una habilidad virtuosa sin personajes que representar, sin historias que contar. Cabe notar que los alcances corporales de las artes marciales en Oriente se deben a un factor psíquico y metafísico fundamental. El perfeccionamiento de la agresión ritualizada está

al servicio de un orden cósmico. El impulso defensivo se desarrolla a la altura de la finísima espiritualidad.

La *animalidad virtuosa* está presente también en la lucha libre, aderezando la acrobacia con el condimento teatral. Hay una elaboración más compleja, aunque todavía primitiva, en el tratamiento y manejo de los personajes, el planteamiento del conflicto dramático también bastante primitivo entre el rudo y el técnico. El público toma partido en esta contienda del misterio. El luchador enmascarado defiende un enigma: su verdadero rostro.

Subimos otro peldaño en el escalafón de la representación simbólica y encontramos impulsos vitales cada vez más elaborados y adornados tras las rejillas de una técnica dancística académica y virtuosa. Me refiero a los espectáculos de teatro musical y coreográfico sin contenidos de mayor complejidad. En ellos el énfasis está en la destreza del trabajo muscular teatralizado. Si bien hay dramaturgias incipientes en las que resaltan fundamentalmente la agresión y el erotismo como pulsiones movilizadoras de la vida afectiva del espectador, la *animalidad virtuosa teatral* es la motivación central en personajes como Michael Jackson, M.C. Hammer o los bailarines de Broadway dirigidos por un coreógrafo como Bob Fosse. Las pulsiones primarias son revestidas de una espectacularidad extraordinariamente efectiva en términos de *divertimiento*.

Es frecuente que el humor, el melodrama, el surrealismo o el virtuosismo extremo suavicen la desnudez del impulso animal primario. Éste desaparece aparentemente frente al ojo del espectador nada experto cuando la técnica se convierte en un abierto desafío a las leyes del equilibrio y de la gravedad. Caso concreto: el ballet clásico. La sublimación extrema de las fuerzas primarias, como es la agresión natural que se requiere para vencer obstáculos físicos de enorme dificultad, hace de este género el principal vehículo de la cultura dancística en Occidente para enmascarar la animalidad esencial de donde nace el empuje (pulsión) para vencer cualquier reto.

¿Qué hay detrás de un *tour de force* ejecutado por Michael Barishnikov? ¿Qué percibimos en los gestos contundentes de Maya Plisetskaya? ¿De dónde nace la fuerza que lleva a Julio Bocca a saltar en forma sorprendente?

El virtuosismo atlético del bailarín clásico es uno de los ejemplos más claros de lo que puede lograr la agresión natural, matizada de un narcismo que contagia al espectador con el placer gozoso y sensual de un cuerpo en su máxima expresión de autoelogio.

El ballet clásico es el arte escénico que mayor éxito ha tenido ocultando la animalidad original del hombre tras los ideales del romanticismo y neoclasicismo. ¿Es por ello el género de mayor aceptación en las sociedades más desarrolladas del planeta? Todos los gobiernos del mundo que aspiran a una "alta cultura" apoyan generosamente una compañía oficial de danza clásica. Sin embargo, el énfasis en los valores metafísicos o mitológicos del repertorio clásico no elimina la naturaleza primitiva que les da la fuerza y empuje para seguir siendo símbolos vitales de una cultura.

Conforme un género se acerca más a la desnudez de la pulsiones básicas en la estructura del ser humano obtiene decididamente el rechazo de los detentores del poder estratificado. La danza contemporánea y el teatro experimental lo viven en carne propia.

Si seguimos ascendiendo en la escala de complejidad escénica nos encontraremos con la *dramaturgia de la agresión ritualizada*.

Desde la tragedia griega, pasando por Shakespeare y alcanzando la obra contemporánea de los principales autores de Occidente, la pulsión central es la agresión como fuerza vital para alcanzar, perseguir o defender ideales, jerarquías, status, poder entre ideologías, gobiernos, incluso sexos. Se descubre la historia del hombre en sus sistemas éticos, políticos, religiosos. Se descubren sus mitos.

En este nivel las pulsiones básicas de autoconservación se manifiestan en lo psíquico y/o intelectual, alcanzando lo metafísico. La complejidad dramática manifiesta un mayor desarrollo en la conciencia del autor y por tanto, en el nivel de los significados: críticas a sistemas políticos y sociales; planteamientos éticos, religiosos, científicos, psicológicos, filosóficos.

La danza moderna y contemporánea del siglo XX tiene tres grandes ejemplos de notoriedad en este sentido: Kurt Jooss, Martha Graham, Pina Bausch.

Todas las falsas defensas del espectador se desploman frente a su visionaria interpretación de la realidad.

La agresión ritualizada es un medio de comunicación, de acercamiento. Previene, impide actos de violencia que surgirían en el caso de no haber una advertencia previa sobre algún tipo de transgresión que afecta la integridad de la víctima. En este sentido, la agresión es una conducta preventiva y creativa.

En términos de nuestra sociedad actual, agresión es sinónimo de violencia. Por el contrario, esta última es un rebase de la agresión natural que fantaseamos puede resultar en destrucción.

Por lo anterior, es indispensable aclarar que todo acto creativo es inmensamente agresivo, siendo este impulso una fuerza positiva que vivimos en el acto mismo de nacer. La agresión conduce a la vida, a la acción, a la productividad.

Es la fuente de energía que nos permite trascender, crecer y mantenernos fuera de la *inercia*.

Es un impulso vital. Los griegos lo llamaron Eros. La violencia, por el contrario, se produce cuando la agresión se reprime y se acumula sin una salida creadora. Entonces se encona y revienta arrojándose al azar.

La evolución de la conciencia se da gracias al impulso que rompe estereotipos y permite alcanzar dimensiones sorprendentes y renovadoras de la vida. La más refinada espiritualidad es producto de la sabiduría y experiencia de los impulsos de la carne. Que lo digan, si no, los grandes poetas místicos de la historia.

La carga electromagnética implícita en todo acto creador proviene de esa mina de oro que llamamos agresión natural, programada en nuestro código genético como el gran impulsor de la sobrevivencia, de las ideas, del arte, de las culturas.

El comportamiento exploratorio

La expresión corporal y verbal es la arcilla con la que los hombres del teatro y de la danza del mundo han elaborado sus lenguajes, sus códigos estéticos. Han jugado con ella. La han explorado, mezclado, enriquecido, transformado. Han obedecido a la programación genética del comportamiento exploratorio.

La encontramos en el reino animal y humano.

Digamos que el comportamiento exploratorio es lo mismo que la curiosidad, un impulso irresistible que nos conduce a investigar lo desconocido o por el contrario, a revitalizar o redescubrir lo familiar. En el infante, la curiosidad abre las puertas al mundo. En el adulto, esta conducta se cristaliza en la investigación más profunda de lo evidente.

La curiosidad y el permanente estado de asombro serían las cualidades básicas del artista y del científico. Son sus poderosos aliados en la transformación y recreación de la realidad. Son su única plataforma para buscar nuevas formas de vida escénica. Son los enemigos de lo automático.

En el artista, este impulso hacia lo nuevo ha permitido transformar un cuerpo *cotidiano*, en uno *extracotidiano*.

Para expresar los contenidos inherentes a la interpretación simbólica de la realidad, los hombres y mujeres visionarios han construido un sistema de gestos y códigos que les permite comunicar sus descubrimientos. Son lenguajes que atrapan al espectador. Lo seducen. Le enseñan otras posibilidades diferentes de vivir el pensamiento y la imaginación.

Para ello han tenido que revitalizar el lenguaje cotidiano, o inventar uno nuevo, extracotidiano, como el ballet clásico y la danza contemporánea. Han transformado los estereotipos en poderosos mensajeros de la energía del pensamiento. Han creado una comunicación más veloz e impactante que la ordinaria. Han encontrado la llave para penetrar en la subjetividad del espectador: la síntesis/metáfora.

La pregunta que surge de inmediato es: si la intención del artista es impactar la emoción y el pensamiento del espectador, ¿por qué sus códigos están, la mayor de las veces, exentos de impulso? ¿Por qué los gestos carecen de contenido y son repeticiones estereotipadas aún dentro de un lenguaje extracotidiano?

Sólo puedo pensar en dos respuestas: que el bailarín/actor no aprecie sus impulsos vitales; que los haya descanalizado al grado de olvidar la necesidad que motivó su decisión de bailar y actuar.

Los mecanismos que despiertan un estado de alerta en el espectador dejan de cumplir su función cuando se convierten en instrumentos desgastados sin la fuerza eléctrica de la intención/impulso. Entonces el lenguaje extracotidiano queda tan diluido como el cotidiano: el



lenguaje teatral "naturalista", queda desnaturalizado.

La naturalidad/credibilidad de un gesto es indispensable, tanto en el terreno cotidiano como extracotidiano de la expresión. Ambos se desenvuelven en el marco de la ficción escénica. *El gran reto es hacer pasar como verdadero, lo ficticio*. El espectador reconoce la verdad por medio de la mentira artística en su archivo de impulsos.

Es un proceso natural de la alquimia teatral confirmar la realidad cotidiana alejándonos de ella por medio de acciones significativas.

Esta tendencia por descubrir lo sorprendente de lo conocido y cotidiano se ha llamado *neofilia* en el comportamiento exploratorio del reino animal. Su antítesis es la *neofobia*, o rechazo al cambio.

La primera se traduce en el impulso hacia el descubrimiento y la investigación; la segunda, también genéticamente programada, fija patrones activadores de conducta en repeticiones familiares y mecánicas. Llevado al extremo, produce comportamientos obsesivos.

Los estereotipos son una forma de generalización, una etiqueta cómoda que responde a los dictados de la neofobia. El psicólogo Gordon Allport señala que la mente humana tiene que ayudarse con categorías (generalizaciones). No puede evitarlo. De ello depende el orden de la vida intelectual, según el especialista.

Por el contrario, la neofilia promueve el ingenio y la creatividad que es la facilidad para idear algo nuevo o dar nueva forma a lo ya sabido y existente.

Estos comportamientos se ubican en los hemisferios derecho e izquierdo de nuestra corteza cerebral. El primero es el terreno de la inventiva, mientras que el segundo se preocupa por los asuntos cotidianos del habla, la escritura y el razonamiento. En el hemisferio derecho, sin embargo, se organiza la experiencia, da sentido a los sucesos y responde a lo emotivo.

En él se originan la imaginación y la creatividad.

La principal barrera a la creatividad es un sistema de pensamiento enfrascado en fórmulas convenientes para nunca salirse del "carril".

Estamos hablando de un pensamiento neofóbico.

Estas fuerzas que regulan la vida animal y humana no sólo han promovido el desarrollo de las distintas culturas del mundo, sino han propiciado la codificación de lenguajes escénicos. El descubrimien-

to de una determinada forma de expresión, que luego se convierte en un código establecido y registrado en la memoria es la mecánica de la naturaleza (reflejo condicionado) para fijar un supuesto conocimiento.

Los descubrimientos se acumulan formando una espiral que crece conforme se agregan otros descubrimientos, y así sucesivamente.

La neofilia, por sí misma, sería caótica. Nos incapacitaría para retener y sistematizar aquello que hemos descubierto. La neofobia, de la misma manera, detendría la fuerza de la renovación, cancelaría los esfuerzos de la investigación.

La neofobia, sin una relación dinámica con la neofilia, es sinónimo de esclerosis.

¿Que tiene que ver esto con el bailarín/actor?

Mucho. Esta tensión creativa realiza la voluntad de ser; es la negación de ser ajenos a sí mismos y aquí debemos establecer que los términos acción e identidad se refuerzan mutuamente. Precisamente en el tejido de acciones y reacciones es donde mejor se pueden organizar los impulsos vitales de la propia identidad.

Sin identidad, la acción carecería de significado. Sin embargo, la acción benéfica implica cambio; la identidad implica estabilidad. No obstante, sería una equivocación pensar que la identidad depende de la estabilidad. Es cierto que el individuo continuamente buscará su estabilidad aunque ésta es imposible de lograr totalmente. La vida es siempre cambiante, dinámica y transformista.

Este dilema entre los constantes esfuerzos de la identidad por mantenerse fija y el impulso inherente de la acción para el cambio es lo que constituye el equilibrio precario, dinámico de la existencia misma.

Como espectadores, nos enteramos de la identidad del bailarín/actor por la lectura de acciones y transformaciones, espejo de la movilidad del pensamiento.

La función del artista es justamente revitalizar, recrear, transformar y renovar los estereotipos que fijan nuestro comportamiento cotidiano o extracotidiano. Su fuerza visionaria le permite presentarlos como algo nuevo y fascinante. El espectador redescubre, gracias al artista, insólitos significados de su propia identidad. Los nuevos

rumbos del pensamiento son producto, por tanto, del comportamiento exploratorio que nos enseña el gozo creativo del juego.

Todos los grandes maestros de la humanidad saben que la creatividad y la conciencia nacen del juego, a través de la intuición espontánea.

Pero tomamos la vida demasiado en serio mientras que a la existencia lúdica, juguetona no se le toma suficientemente en serio. Es lo que se conoce como juego responsable, creativo. Se juega con la movilidad de la conciencia para ver qué tan lejos podemos llegar. Y siempre estamos sorprendidos por los resultados.

Cuando llegamos al mundo nuestra mente viene equipada con un banco de datos más poderoso que el de cualquier computadora. Enfrentamos la vida con habilidades, oficios y comportamientos básicos, ya fijos en nuestra estructura, sean o no aprovechados durante el tiempo que estamos vivos.

Esta computadora, sin embargo, está tan comprometida con el proceso creativo de renovación del comportamiento básico que cada uno de los pensamientos *engendra realidades* que ni siquiera fueron soñadas por la misma computadora.

Los pensamientos viajan como impulsos nerviosos hacia fuera del cuerpo a lo largo de sendas, de una manera muy semejante a como viajan dentro del cuerpo. Las sendas son conductoras de pensamientos telepáticos, impulsos y deseos que se dirigen hacia el espectador alterando su vivencia.

El sistema nervioso reacciona ante los datos. Nada es neutral en estos términos. La información se recibe y se traduce en mecanismos que el sistema nervioso pueda manejar e interpretar.

Cualquier percepción altera instantáneamente los sistemas electromagnéticos y neurológicos del perceptor. La información automáticamente se mezcla con toda la estructura de la personalidad del espectador.

Podemos hablar de una presencia que penetra la materia cuando el impulso corporal y mental está definido. La duda, la confusión, bloquea ésta penetración. Dispersa la atención.

El artista, en realidad, aprende a utilizar su energía mental y corporal transformando constantemente sus pensamientos y emo-

ciones en acciones físicas precisas, visibles para el espectador y cargadas de un alto voltaje nervioso. La debilidad del impulso se percibe débilmente.

Las reglas del juego, biológicamente heredadas, son las siguientes:

Se investiga lo desconocido hasta hacerlo familiar: (neofilia).

Se repite rítmicamente lo familiar: (neofobia).

Se varía la repetición de todas las maneras posibles: (variación).*

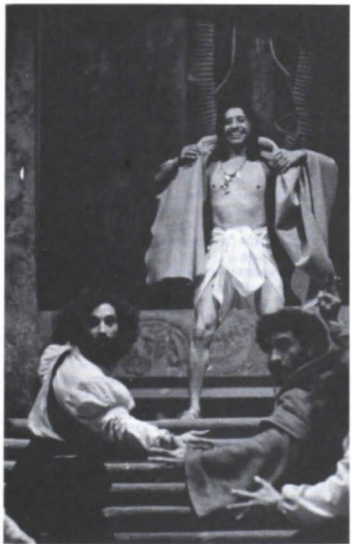
Se eligen las más satisfactorias de las variaciones y se cultivan a expensas de las otras: (selección del material).

Se combinan una y otra vez estas variaciones: (elaboración).

Se repiten estas acciones como un placer en sí mismo: (experiencia estética).

El comportamiento exploratorio juega un papel importante en las normas básicas y necesarias para la supervivencia del reino animal en los niveles de reproducción, depredación, defensa y huida, salvo el último punto, (experiencia estética), que corresponde a la especie humana. La investigación artística se desarrolla sobre los principios del juego, cuidando el equilibrio dinámico de sus componentes. Si el proceso creativo se atrinchera en la neofobia, cae en el peligro de estereotipar la expresión estética. Si hay exceso de efectos novedosos, puede haber indefinición de estilo. Si la selección del material, a partir de la variación, no es suficientemente riguroso, hay el peligro de que se instalen acciones que se exceden en número. Si la elaboración del material seleccionado es pobre en transformaciones, habrá pocas lecturas que hacer sobre el cuerpo del bailarín/actor. Si no existe una tensión estructural entre los elementos seleccionados; si hay desequilibrio en los contrastes y ritmo de la obra, lo más seguro es que el espectador pierda rápidamente la concentración y su mente divague por terrenos mentales que no corresponden a los de la obra en cuestión.

* Ilusión efectiva que contrarresta el cansancio pertinaz, la apatía, la negligencia y el aburrimiento.



La intuición y conocimiento del oficio son los radares que necesita este juego creativo para alojar los contenidos de nuestra estructura física, psíquica y espiritual en formas adecuadas, contenidos que visualizamos en los detalles que marcan la pauta de las transformaciones corporales, espaciales y mentales de un espectáculo.

Los detalles proporcionan la información que requiere el espectador para hacer lectura de un cuerpo, o de un conjunto de cuerpos expresándose a través de la expresión corporal, cotidiana o extracotidiana. Una mirada de reojo, un gesto en la mano, la introducción de un objeto, el cambio de tono muscular, la interacción precisa entre dos personajes, un determinado tipo de vestuario, la acción/reacción de un grupo frente a otro, el uso de la palabra sobre algo específico son, en fin, formas de conducir la percepción del espectador frente a la danza, teatro del movimiento, danza-teatro o teatro de texto (este último tiene además el recurso del guión dramático). Sin estos detalles la atención se diluye. No tiene dónde anclarse.

El impulso garantiza la presencia de detalles y acciones concretas que definan la identidad del bailarín/actor.

No es gratuito que Paul Klee haya dicho: "Dios está en el detalle".

La arcilla con la que trabaja el coreógrafo y director teatral es la expresión cotidiana o extracotidiana de una determinada escuela o estilo. Es un código fijo. Los hay altamente elaborados como en la danza. Léase ballet clásico. Los hay totalmente naturalistas. Léase teatro clásico ruso. No importa cuál sea el caso; sólo la identidad y el impulso/acción del bailarín/actor puede remodelar la fisonomía del estereotipo. Entonces quedamos fascinados y sorprendidos ante lo familiar.

¿Qué hizo Chaplin con los comportamientos típicos de su sociedad? Los exageró. Los agigantó. Los trasladó de un contexto a otro y con esto transgredió los valores sociales acentuando su absurdo (*Farsa*).

¿Qué hizo Walt Disney en sus caricaturas? Exageró el estereotipo;

susplantó una realidad sobre otra. De pronto un árbol es serpiente; una aspiradora, dragón; una bufanda, avión (*Ilusionismo*).

¿Qué hizo Pina Bausch con el comportamiento de la sociedad alemana de la posguerra? Tomó fragmentos de los estereotipos, cambió su ritmo, y mediante una repetición en crescendo intensificó su significado. Tomó el gesto natural, más no el lenguaje de la danza, para hacer danza. Le dio al comportamiento cotidiano una dinámica coreográfica (*Gran guiñol*).

¿Qué hace Carolyn Carlson con el gesto humano? Lo fragmenta, lo divide, le da muchos centros de atención. El estereotipo fragmentado pierde, así, toda familiaridad. Se vuelve sorprendentemente nuevo (*Denuncia*).

¿Qué hace Jiry Kylian en su obra *Stamping ground* con los bailarines del Ballet Teatro de Holanda? Introduce mecánicas de movimiento de los aborígenes australianos y así pretende recuperar una animalidad perdida (impulso) en el intérprete del ballet clásico (*Rescate*).

¿Cuál fue el éxito de Twyla Tharp en su coreografía *Push comes to shove*, con Michael Barishnikov? A partir del ballet clásico introdujo rompimientos de absoluta informalidad: encogimiento de hombros, tropezones y gestos a la manera del teatro musical nor-teamericano, improvisación jazzística lanzados sorpresivamente a los ojos del espectador y perfectamente coordinados con las hazañas virtuosas de la técnica (*Eclecticismo*).

¿Por qué el gesto naturalista del teatro clásico ruso es tan extremadamente impactante, si los actores parece que se comportan como si estuvieran en la sala de su casa? Justamente juegan a convencernos con la ilusión de su naturalidad (*Artificio*).

De ahí lo grandioso. El peor vicio del teatro naturalista es la falsedad de lo "natural" en el actor que no cree en su impulso/identidad para darle la credibilidad a la acción (*Error escénico*).

Su gesto cae en la mueca. Se requieren ríos de impulso para ser "natural" en un marco ficticio como es el teatro. Lo mismo sucede con el ballet clásico y su lenguaje artificioso, que no debe percibirse como tal. Por el contrario: el éxito de Maya Plisetskaya, Carla Fracci, Alicia Alonso y Natalia Makarova como máximas exponentes de este género en el siglo XX ha sido precisamente la forma como se han

apropiado de los personajes. Los han hecho suyos. Han trascendido de tal manera las dificultades técnicas que esto les permite dotar a sus personajes de impulsos vitales.

Es así como una Giselle o una Odile en *Lago de los cisnes* son creíbles para el espectador. Todo se debe al subtexto, biografía del intérprete. Toman la técnica para evidenciar a un personaje y no a un personaje para evidenciar una técnica.

En el Japón, Kazuo Ohno, con Tatsumi Hijikata, inspiradores de la danza Buto, fueron más radicales que los anteriores. Se alejaron por completo de los gestos codificados (cotidiano y extracotidiano) y usaron otros.

Desde entonces, su influencia desconcierta permanentemente al espectador manejando una aparente inmovilidad dinámica en alta tensión (*Esperpento*).

Los visionarios del gesto y de la palabra han sabido llegar a su público sorprendiéndolo con resoluciones insospechadas en el juego exploratorio de los materiales coreográficos y teatrales. Han sobrevivido en el escenario como lo hace un felino cuando su vida está en peligro. Recurren a la economía de movimientos para lograr sus objetivos. Seleccionan el momento preciso para liberar la energía contenida, "volando" cuando así lo determina el impulso interior. Han manejado sus cuerpos al servicio de las intenciones. Se sostienen dentro de un estado de alerta y alta tensión. Introducen detalles que son impulsos para una comunicación veloz, contundente, con el espectador. Su expresión/acción es una necesidad perfectamente descifrada. En ellos, toda acción es identidad. Dirigen la percepción del espectador enviando energía dilatada en imágenes y diseños precisos.

Habíamos mencionado anteriormente que los impulsos nerviosos viajan hacia fuera del cuerpo por vías que son conductoras de los pensamientos y deseos, alterando la vivencia del espectador. Así, estos impulsos psíquicos, altamente cargados, activan la propia composición química y las enzimas mentales del espectador, quien recrea

la información que recibe, según su manipulación subjetiva. Cuando los impulsos del bailarín/actor embonan, se sintonizan o coinciden con los impulsos del espectador, se forma la empatía, la emoción estética. Podemos hablar de un contacto explosivo de la materia.

Digamos que la composición eléctrica y química del pensamiento del bailarín/actor la experimenta directamente el público. Y se produce la magia: el espectador se advierte de ese pensamiento o emoción y se precipita la identificación de impulsos.

Es como si el espectador se metiera en la piel del bailarín/actor y viceversa. Se da la oportunidad de vivir la vivencia del otro.

Podemos concluir que en el enjambre de subjetividades propias del proceso de la comunicación, lo único objetivo es el impulso. Atraviesa la materia y nos conmueve.

La percepción del espectador

La percepción integral requiere de los procesos específicos de cada uno de los hemisferios del cerebro. Aunque cada uno está especializado y procesa la información por su cuenta, tanto la actividad creadora como la percepción integral requieren de ambos.

Se ha establecido, asimismo, que el aprendizaje y la memoria se dan mediante la interacción entre los hemisferios izquierdo y derecho.

Para vivenciar la conmoción estética, tanto el espectador como el bailarín/actor tienen un mismo punto de partida: la activación de los procesos de ambos segmentos. Juntos, permiten la creación, al igual que la percepción creativa. El primero, como el segundo, organiza en estructuras de tensión dinámica la información de la obra escénica. Cada quien manipula, a partir de su propia subjetividad, los contrastes cualitativos de la información. Ambos tienen que alcanzar un equilibrio en la selección de los elementos elaborados. Esto genera un ritmo que permite, finalmente, darle foco a determinado elemento o situación, gracias al énfasis sobre uno de los aspectos significativos en esta manipulación de la información coreográfica o teatral.

El espectador, como el bailarín/actor, se comprometen en un proceso creativo que tiene como resultado la materialización y visualización del pensamiento.

Cada uno utiliza ambos hemisferios cerebrales. El izquierdo es el marco de la expresión verbal, del análisis como posibilidad de

estudiar los objetos fragmentados en sus partes. Es capaz de crear representaciones simbólicas de la realidad, como son los signos, por ejemplo. Puede hacer abstracciones del mundo objetivo, tomando pequeños fragmentos de información y utilizándolos para representar el todo. Tiene un orden temporal en la organización de las cosas y secuencias. Saca conclusiones basadas en la razón y los datos. Procede a utilizar la lógica y argumentos razonados. Tiene un pensamiento lineal de ideas encadenadas, de pensamientos que siguen uno a otro.



El hemisferio derecho es conciente de los hechos pero se le dificulta relacionarlos con la palabra. Conoce y capta directamente la realidad sin intervención del análisis o de la lógica. Comprende las relaciones metafóricas entre dos elementos y tiene inspiraciones repentinas, corazonadas, ya sea en patrones completos o incompletos. Recibe, por tanto, información de otros niveles de conciencia y puede visualizar de manera completa. Tiene una visión holística, integral, de la realidad. Percibe las cosas en relación con las demás.

En el hemisferio derecho está la habilidad del artista para construir estructuras a partir de la imaginación visionaria. Es como si se utilizaran los sentidos internos, más que físicos, para tener la certeza inmediata de sus encuentros o hallazgos en la creación de sus representaciones simbólicas.

En este sentido, el hemisferio derecho ha sido nuestro cordón umbilical con la inteligencia de la naturaleza y el desarrollo de la conciencia.

La percepción del espectador, por tanto, como la de todo individuo, incluyendo la del artista, es un proceso de selección. *Su tarea es eliminar aquello que no haya sido codificado o estructurado suficientemente. Por otro lado, descarta todo lo que no interesa a sus necesidades emocionales o a los requerimientos de su propio cuerpo.*

Regresemos a lo mismo. Unidad, claridad y coherencia. Impulso, acción, precisión. Estos elementos sientan las bases de la percepción. Los primeros son el resultado de la tensión estructural. Los segundos provienen de la identidad subtexto del bailarín/actor.

La naturaleza de la percepción tiene sus raíces, además, en la experiencia pasada del individuo, así como en sus expectativas futuras. Historia de vida, archivo cultural y emocional, en la memoria del espectador, dictan la sentencia sobre la información percibida.

Muchas veces las percepciones constituyen hipótesis que el organismo adelanta en determinadas situaciones y son confirmadas, abandonadas o modificadas conforme a la situación misma. Según la experiencia pasada, se anticipa una experiencia futura. Críticos cuyas expectativas de un espectáculo se ven violentadas por una determinada obra suelen reaccionar de manera tajante. Puede suceder, por el contrario, que transformen sus expectativas y amplíen su visión del

teatro o de la danza.

El organismo elige, organiza y transforma las informaciones que le llegan del ambiente exterior.

Estos son indicios o señales que le funcionan para reforzar la hipótesis, confirmarla o desmentirla. Es decir, cuanto más fuerte es la convicción o expectativa, mayor es la probabilidad de que rechace violentamente cualquier otra propuesta; menor es la cantidad de información que requiere el individuo para confirmarla.

Cuando la hipótesis es débil, se requiere una gran cantidad de información para confirmarla. Los críticos que no creyeron en la danza moderna, a mediados de siglo, por ejemplo, necesitaron numerosas experiencias para finalmente apoyar este género.



Esto suele suceder cada vez que brota un nuevo tipo de expresión estética en la historia de la cultura del mundo.

En síntesis, la percepción no es el conocimiento total del objeto. Es apenas una interpretación provisional incompleta hecha a partir de datos y señales, manipulados subjetivamente. De ahí que la percepción no implique garantía alguna de validez objetiva. Se mantiene en la esfera de lo subjetivo. Puede ser modificada o corregida, según el cúmulo de experiencias del individuo y el aumento de vivencias.

Fundamental para la comprensión de la percepción es el factor *atención*. Este es un mecanismo de alerta del sistema nervioso. La atención es necesaria para contrarrestar la limitada capacidad de acogida de información externa. Entre los factores físicos objetivos que determinan la atención, figuran la intensidad del estímulo, la posición del mismo, el fondo sobre el que destaca su color, luminosidad y los movimientos alrededor o dentro del estímulo sensorial.

Las artes escénicas se construyen alrededor de las leyes biológicas de la percepción y de la atención. En años recientes los científicos han podido observar que cuando se colocan en el cráneo de un sujeto electrodos para vigilar los cambios de actividad eléctrica producidos cuando una persona está atenta a una imagen, sonido y otro estímulo sensorial, éste provoca una respuesta que a su vez produce un cambio de voltaje en los electrodos.

De ese modo los científicos han confirmado que el primer paso del pensamiento (la percepción) desencadena en el cerebro cambios eléctricos que dependen del tipo de intensidad del estímulo. En este sentido la percepción inicia una cadena de procesos mentales que prosigue en el pensamiento (mediante el cual los sucesos externos se convierten en imágenes y símbolos) y termina en la memoria.

A pesar de todo el "misterio" alrededor de la memoria, la teoría más reciente determina que ésta se almacena en forma de cargas eléctricas: que moléculas e incluso células enteras guardan los recuerdos y que la información "graba" cambios en la estructura química de esas células.

Los creadores de las artes escénicas deben tener en cuenta que

para grabar alguna imagen en la memoria de largo plazo del espectador el dato o la imagen debe pasar por lo que los psicólogos llaman "el portero de la memoria". Es decir, *debe captar toda su atención*.

Lo novedoso, lo intenso, fascinante o aquello que despierte un interés especial se graba permanentemente en la memoria del espectador.

Volvemos a los mismo. La estructura teatral o coreográfica, así como la organización de las energías corporales como de impulsos vitales que alimentan la acción es una *exigencia de tipo biológico* que garantiza la percepción y la memoria del espectador.

Los principios biológicos están detrás de la organización y permanencia de la cultura escénica en el mundo. Las obras memorables se han construido a partir de estos principios que el hombre conoce intuitivamente y ha elaborado en técnicas para la información y profesionalización del bailarín/actor.

Ignorar la relación biología/cultura es cancelar la posibilidad de emprender un vuelo creativo montado en las alas del conocimiento objetivo, científico.

No cabe duda que la libertad está en el dominio de los límites impuestos por la naturaleza.

Conclusión

El hombre contiene todos los reinos del universo. Es un mundo en relación que se comunica con las esferas subatómicas y las del espíritu simultáneamente. Su participación en todos los órdenes de la vida lo convierte en la síntesis, de manera unificadora y dinámica de todo lo que lo rodea y lo contiene. Es mineral, vegetal, animal y espiritual. Lleva una información interna, estructural, una especie de conocimiento que lo induce a crear formas. Tiene criterios implícitos que le ha dado la naturaleza en todos los niveles de su conocimiento, no sólo en la racionalidad. Citemos a Santo Tomás de Aquino: "Pensamos con todo nuestro ser".

Con base en esas raíces naturales formamos una sociedad (no sólo grupo gregario animal, sino lo que entendemos como civilización) por virtud del neocortex. Somos como las partículas elementales de la física, dotadas de cierta información —algunos físicos hablan incluso de conciencia— por medio de la cual "saben" con cuáles asociarse y de cuáles disasociarse. Esto es más claro en otros organismos: las células contienen una información que ejercen no sólo en el unirse unas con otras, sino en el interactuar. Los demás elementos del organismo desempeñan funciones, van constituyendo estructuras dinámicas.

En el hombre, lo que antiguamente era llamado "vida vegetativa" y "vida sensitiva" (nuestras raíces o sedimientos del reino vegetal y animal) con sus necesidades y pulsiones, "conocen" sus tendencias

y propósitos. La vida "intelectiva" no está desligada de los estratos anteriores; aunque tiene la capacidad de dirigirlos, siempre y cuando reconozca su existencia, y los acepte para darles el cauce adecuado. Incluso, de estos estratos profundos surgen nuestras orientaciones prácticas, nuestra conducta. Que de ello se deriven posteriormente sistemas éticos y estéticos es tarea de la corteza cerebral, con toda su capacidad visionaria, de análisis y ordenamiento de los hechos.

TRASLADO DE PRINCIPIOS NATURALES AL ESCENARIO

Bailarín/actor

Expresión corporal en el reino animal:

Características: precisión

destreza

contensión de la energía

liberación de la energía

estado permanente de alerta/oposición

cambios de tono muscular

movimiento continuo

equilibrio precario-dinámico

movimientos imprevisibles

simetría/asimetría

integración al medio ambiente

intención

congruencia forma contenido

necesidad/impulso (agresión ritualizada)

tensión

dinámica

ritmo

suspensión

sorpresa

contraste

unidad

claridad

coherencia

defensa

depredación

reproducción

huída

TÉCNICA

ORGANIZACIÓN
ENERGÍAS CORPORALES

ESTRUCTURA

ORGANIZACIÓN IMPULSOS
EMOCIONES
(CONFLICTO)

SÍNTESIS

PROCESOS QUE DETERMINAN LA PERCEPCIÓN DEL ESPECTADOR

Lenguaje verbal	materia prima	cotidiano
Lenguaje no verbal		extracotidiano

Técnica o entrenamiento : recupera la destreza animal.

Transformación de estereotipos a partir del comportamiento exploratorio

- 1) Organización de las *energías corporales* (preexpresividad)
Uso de: tensión, dinámicas, contrastes, equilibrio, énfasis, ritmo.

- 2) Organización de los *elementos estructurales*:

Tema (conflicto)
Diseño de lenguaje corporal y/o verbal
Diseño del espacio
Diseño luz
Diseño sonido
Diseño color

- 3) Organización de los *impulsos emocionales* (subtexto)

Estados de alta tensión: agresión

LO UNIVERSAL

huida
depredación
reproducción
anhelos psíquicos y/o espirituales

Lectura del detalle (el impulso universal traducido a lo particular)

edad

sexo

cultural

LO PARTICULAR

geografía

Visualización interior y exterior de la identidad del bailarín/actor

psicología

filosofía

NIVELES DE ELABORACIÓN ESCÉNICA

Rito, ceremonia, fiesta religiosa... Metafísica
(predomina la integración con la trascendencia)

DRAMATURGIA DE LA AGRESIÓN RITUALIZADA IV

Desde la tragedia griega hasta hoy
(predominan los impulsos psíquicos
y espirituales. Sublimando los impulsos
primarios de autoconservación)

ANIMALIDAD VIRTUOSA TEATRAL divertimentos (jazz)
(ballet)
(predomina la energía
muscular teatral a
partir del impulso de
autoconservación).

ANIMALIDAD VIRTUOSA artes marciales
gimnasia
acrobacia (predomina el virtuosismo
corporal a partir del impulso
de autoconservación)

AGRESIÓN RITUALIZADA/(animalidad pura)

El Juego de la Ciencia

Recreación en torno a lo expuesto científicamente en la primera parte de este libro.



Autobiografía de un espectador

En los camerinos se cuecen los secretos. En el espejo crece la primera semilla de la alquimia secreta. Es la transformación del rostro cotidiano, en el rostro/ángel, rostro serpiente, rostro de águila.

La segunda transformación se da en el foro. Ahí hierve la sangre del bailarín/actor. El cuerpo opaco, tan cercano a la rutina de todos los días, se convierte en cuerpo luminoso, con su radiación asombrosa.

Entonces el espectador cede al hechizo. Se deja vencer, atrapar. Se deja manipular.

Yo soy ese espectador.

El bailarín/actor es el polo magnético que me determina.

Y todo empieza en el espejo. En el reflejo. En el brillo de la primera chispa que da lugar a la primera transformación.

El ojo se agranda. Con línea y color se trazan los mapas de las emociones del personaje. El rostro afilado o el perfil redondo me conducen por los sutiles pasillos de la mente. Ahí tengo otras pistas que descubrir. El párpado pesado o el trazo negro de unas cejas piramidales me dicen más sobre las acciones que de las expresiones verbales. Una mejilla hundida o una frente agrietada confiesa todas las muertes vividas. Una piel transparente se delata: ya no es de este mundo.

En ese rostro están los puentes para cruzar de la flacidez expresiva de la piel sin tensión, sin luz propia, a la melodía del temperamento del personaje. El cabello es el contorno de ese mapa sicoemocional. Enreda y desenreda conflictos. No hay más ley que

la que dicta la intención del personaje.

En las perchas del camerino está, inerte, colgando, el otro cuerpo. Es el vestuario, sin piel, en espera de su vida personal. La textura de la tela, el diseño del corte, es otro mapa. Sigo valles y montañas, camino por bosques y desiertos cuando encuentro algodones, sedas, lanas, terciopelos, panas.

La geografía natural del planeta está en las texturas de la tela. La identidad planetaria del personaje empieza en su vestuario. El hombre de agua, la mujer de tierra, el niño de aire, el joven de fuego, se visten de acuerdo a los elementos que lo definen.

El cuerpo del bailarín/actor no tiene fronteras. Se transforma hasta donde se lo permita el rigor de la alquimia secreta.

Yo espectador leo esta partitura. Ascensos, caídas, virtudes, profundidades están en el rostro, en los colores, en las telas. Interpreto en ese mapa mis propias caídas, ascensos, virtudes y profundidades. Me conduce la confesión el bailarín/actor. Me confieso secretamente. La alquimia que empieza en el espejo, termina conmigo.

Y en ese momento digo:

"Yo soy tú".

Podría decir:

"Tú fuiste yo". "Yo seré tú".

El cuerpo tiene la palabra. Es verbo. Es movimiento y acción. Es el peso transformándose en energía. Es energía que tiene un significado. Es movimiento que enciende todas las células del cuerpo con intención, propósito e inteligencia propias.

Yo leo cuerpos. Leo partituras que me dan la clave de las transformaciones.

Primero está el cuerpo cotidiano, estático, plano, bidimensional. Es decir, sin mayor posibilidad de proyección, de interpretación. En pocas palabras: sin luz propia. Camina por la calle, de prisa, para llegar al camerino y después al foro, donde será, por fin, un cuerpo luminoso.

Antes, empieza a calentar los músculos. Y luego las articulacio-

nes. Y luego todo el cuerpo se reviste de calor. Y empieza la alquimia en la química de la sangre. Por la forma de la acción hay cambio de actitudes, gestos, miradas. Se intensifica el color de la pupila. La piel se crispa. La suavidad de una curva adquiere mayor definición, tal vez telúrica, tal vez etérea. Tal vez veo una piedra. Tal vez vea un meteoro. El tono muscular lo dice así. Y yo lo leo.

Una frase en tensión me saca del aburrimiento. Una secuencia de ritmos cortos, abruptos, me corta la respiración. Una puntuación ondulante, larga, volátil me lleva muy lejos, donde esperan mis sueños ser materializados. Una interrogación llena de acciones en espiral me llevan muy atrás atrás,... hasta donde viven mis ancestros. Unos brazos angulares mecánicos, geométricos, me dejan helada.

Unos dedos como barajas descifran mi propio acertijo. Un torso quebrantándose con la música descubre los golpes de recuerdos empedrados. Dos piernas suspendidas en el aire, dialogando con dos



brazos/pájaro me confirman el difícil salto de la vida a la muerte.

Lo leí. Lo confirmé. Lo supe. Lo sentí. Lo reflexioné.

El movimiento es la batalla del peso corporal contra el peso de la gravedad. La energía, la fuerza, es el instrumento para volar. Es el fuego. Es la propulsión.

Es la única vía para dejar de ser reptiles y entrar en el vestíbulo de los ángeles. Alquimia secreta.

Lo leí en los cuerpos.

Lo supe.

Lo sentí.

Lo sé.

Y puedo decir:

¿Soy yo?

"Quien sabe".

Es el momento en que dejamos de ser nuestra máscara. Es el momento en que se desatan nuestras sombras. Es el momento en que las sombras tienen forma corpórea. Y ya no sabemos quiénes somos.

Salieron los pedazos olvidados. Explosión de memoria corporal que teníamos apagada.

Juego de luces anímicas y emocionales. Sale la risa de los cinco años. Sale la energía exploradora de los doce, la coqueta ingenuidad de los dieciséis: la carcajada de los veinte; la bondad de los diecisiete; sale la voz de los ocho años; la curiosidad magistral de los tres: el narcisismo de los quince. Sale la bomba temperamental que pulveriza perjuicios, razones, temores, barreras y toda estructura esquematizada de nuestras personalidades.

El cobre se convierte en oro. Alquimia secreta. Se nos metió el demonio, decimos. Se nos metió el embrujo. El duende anda suelto. Desbarató nuestro modelito. La estructura subatómica de nuestra psiquis tuvo un colapso. Los electrones cambiaron de órbita. Los neutrones se convirtieron en protones. Los valores negativos se volvieron positivos. ¿Como? ¿Cuándo? Entró al escalofrío. Es un

impulso. Atravesó la piel, sin pedir permiso, sin visa, ni pasaporte. Está prohibida la entrada, pero esos motines de brujería son como los braceros. No obedecen fronteras. Cruzan el río. Son acribillados a balazos pero nadie los detiene. Hay hambre, hay sed y por eso se instalan donde pueden. Cualquier terreno es bueno. El mineral, el húmedo. Lo transforman en terreno fértil para que nuestra máscara de cal se nos haga polvo. Entonces crece la carcajada, crece el animal de nuestra pelvis, crece la niña dormida, crece la dinamita del juego, enterrada, hace tiempo, entre las rendijas de nuestra espina dorsal.

¿Quién es ese duende?

¿Quién es ese arqueólogo de las emociones?

Es la chispa de un cuerpo encendido, Es el bailarín/actor, es el músico, maestros de la alquimia secreta. Se monta en su propia vibración brillante como si fuera un tapete volador. Y se nos mete. Y transforma el cobre en oro.

Y entonces todos brillamos.

Y todos explotamos.

Y digo:

"¿Esa soy yo?"

Un día me dijeron:

"Tu eres quien yo quiero que seas".

"Tirano", contesté.

Es el marionetero de la luz. Es el dictador de la mirada. Te la conduce, te la dirige. Tú ves sólo lo que él quiere que veas. Es el iluminador.

Aquí no hay democracia, ni negociación, ni consulta popular.

Sólo hay un demiurgo que lo decide todo.

Es el dueño de la luz. Es el dueño de las divas. Los pensamientos del director, del coreógrafo, de bailarines y actores no se ven sin el destello del marionetero.

Con hilos de luz maneja las figuras, desde lo alto. Está subido en las diabras del foro.

La forma no tiene sentido sin él. Se encarga del volumen, del color, del brillo, de la proyección, del impacto de la forma.

Es el demiurgo que crea el espacio. Le da profundidad. Lo reduce a un círculo, lo encuadra, lo tiñe de colores. El aplasta o alarga las figuras.

El hace que tú veas sólo lo que él quiere que veas. Entiéndelo. Está metido en las programaciones de las computadoras que dirigen focos y kilowatts. El es un matemático que ama la poesía. El arma imágenes fantásticas y crea metáforas con números. El saca las lágrimas apretando botones.

Es un dictador amoroso.

El nos manda a las galaxias encerrado en una cabina. El nos hace regresar sin tomarse la molestia de levantarse de la silla. El iluminador es el más poderoso de los alquimistas. El es el que da la señal para que el cobre se transforme en oro. Es el brujo mayor. Conoce la luz. Y la velocidad de la luz.

No pide opiniones, no deja que nadie se meta en su espacio. Porque él define los espacios visuales. Encarcela a un amante de la libertad bajo un cenital o deshinibe a un tímido escritor bajo un relámpago de rayos luminosos. Él divide cuerpos en fracciones. Él es un maquillista que no necesita espejos. Pielles sanas y robustas se tornan azules y melancólicas bajo su mapa de luz. Él tiñe rostros amarillentos, con rojos encendidos. Él sabe meterse en los vacíos del corazón para llenarlos de caracoles luminosos.

En fin, hace lo que quiere.

Y le digo:

"Yo soy tú".

"Tú eres yo".

"Juntos, somos lo mismo".

Etología de la crítica

Quien conoce las letras del alfabeto, sabe que entre la *e* y la *ge* sólo hay un paso. Por tanto, entre la *mafia* y la *magia*, también.

El juego de palabras no es capricho, sino convicción. Creo en la mafia como una misma e inevitable realidad.

Mafia es *magia* aunque los diccionarios digan todo lo contrario. Según el Larousse, mafia es una organización secreta de malhechores. Por otro lado, dice que la *magia* es una ciencia oculta que pretende realizar prodigios.

La visión es miope. Porque la primera *mafia* fue una sociedad secreta que defendió los intereses de la aristocracia local de Sicilia frente a la invasión napoleónica. Esto es un prodigio.

Toda *mafia* defiende una aristocracia, blanca o negra. Yo creo en la aristocracia blanca del espíritu, que son los artistas. Creo que las invasiones napoleónicas aún existen. Son las embestidas de la burocracia gubernamental que pisotean las necesidades para la creación artística. Para defender a la aristocracia del espíritu, hay que amafiarse. No hay de otra. Ese es mi sacramento. Es como la danza de la sobrevivencia.

Mi propuesta es que hay una *mafia blanca*, al igual que una *magia blanca*, opuesta a la negra. El Larousse dice que la *magia blanca* es la que por medio de causas naturales produce efectos que parecen sobrenaturales.

Y en efecto, los críticos parecemos seres sobrenaturales. Hablamos con naturalidad de lo que no practicamos y practicamos el

ejercicio de elaborar teorías que son intraducibles en el cuerpo del bailarín/actor. Sin embargo, cuando tenemos objetivos comunes nos apoyamos espectacularmente y entonces sí, nos volvemos teatrales. Magia pura. Y hacemos prodigios, como por ejemplo, ser más influyentes que los artistas mismos, cuando son ellos los que nos dan el acta de nacimiento.

Como decía al principio, de la *mafia* a la *magia*, sólo hay un paso.

Otro hecho asombroso es que los seres humanos tenemos en nuestro código genético la orden imperativa de ser mafiosos. Somos un cúmulo de reacciones neuroquímicas que se conectan o se alejan de las reacciones neuroquímicas de los demás. En caso de establecerse el vínculo, entonces se ha sembrado la primera semilla para que crezca el árbol genealógico de la mafia. Lo envolvemos en adornos intelectuales y lo socializamos con frases que justifican pudorosamente su existencia. Así, los funcionarios defienden sus equipos, los intelectuales forman mancuernas de hermandad; los artistas se agrupan, los abogados crean sus bufetes...

Esta tendencia es inevitable. Es una atracción magnética por encima y debajo de nuestra racionalidad. Es nuestro cordón umbilical con los demás mamíferos y reptiles. Digamos que los vínculos mafiosos son los que mejor cumplen con nuestra animalidad. Y hablo del instinto de territorialidad, de las reacciones de dominio, del ataque en manada.

Cuando críticos y coreógrafos se amafian, entonces se motiva el desarrollo de los géneros: ballet clásico, danza contemporánea, danza/teatro. El crítico está fatalmente determinado por el diseño de su organismo y se acerca a quienes le hacen sentir las fibras de su condición neuroquímica.

Luego elabora explicaciones sofisticadas y a veces metafísicas sobre sus preferencias. Pero éste es un ritual exhibicionista, como el de los mamíferos cuando establecen relaciones de poder.

La pregunta es: ¿qué tan fuerte es el poder?

Todo depende de con quién uno se asocie y para qué.

Si la agrupación se convierte en una suerte de policía secreta al servicio de una causa, la definición de esta causa es la que determina que la mafia sea blanca o negra.

Yo creo en la mafia blanca y la considero necesaria para defender la aristocracia del espíritu. Creo en los vínculos de la complicidad para proteger una convicción creativa. Un individuo, solo, está perdido en un campo de batalla donde el enemigo siempre supera en número al bando contrario.

Los mamíferos andamos sueltos. El ataque en manada puede ser de la más fina especie. Puede ser de la peor especie. Todo depende del blanco de ataque y de la naturaleza del mismo.

Así, la *mafia es magia* cuando hace prodigios que parecen naturales. Aunque el Larousse diga todo lo contrario.

Los críticos tenemos la opción de conformar la *mafia blanca* o la *mafia negra*. Los prodigios inspirados por nuestros instintos pueden identificarse con el comportamiento de los mamíferos (*mafia blanca*) o de los reptiles (*mafia negra*). Y hay diferencias esenciales. Nuestra exquisita intelectualidad no es más que el disfraz que se le pone al impulso animal que da origen a todas nuestras acciones. Y aquí nos detenemos. La biología viene en nuestro auxilio, no tanto como sistema de información de la vida animal, sino de la vida psicológica del hombre sobre la Tierra.

La *mafia blanca* asociada con el mamífero tiene su origen en la palabra latina *mamma*, que significa universalmente, madre. Los mamíferos que hemos optado por la mafia blanca de los críticos somos la cima de la evolución animal sobre el planeta. Dominamos la escena biológica actual tras haber suplantado a los reptiles, nuestros predecesores.

Los mamíferos aventajamos a los reptiles en tanto que nuestro pelaje ofrece una apariencia mucho más noble que las áridas escamas y la epidermis lampiña de los reptiles. El hecho de que tengamos una oreja nos permite el diálogo. Sabemos escuchar, factor imposible en los reptiles, que carecen de oído externo, mientras que el interno, según los especialistas, está totalmente degenerado. Estos son sensibles únicamente a sonidos de baja frecuencia, condición que los envuelve adictos al chisme, al rumor, a los oscuros laberintos de la vida secreta.



ALFONSO

Los reptiles se comunican mediante señales ópticas, léase miradas de reojo, coloraciones que delatan el incendio de su alma rastrera. *La mafia negra* de la intelectualidad crítica utiliza la mirada para establecer el vínculo del compadrazgo antes de lanzarse a cualquier misión depredadora.

Entre el mamífero y el reptil hay otra diferencia esencial: el tamaño del cráneo. No es gratuito que el volumen de las ideas sea proporcional al desarrollo de la parte posterior del cerebro, lo que denota mayor evolución de la especie.

Dicen los científicos que la primera noción del amor nació con los mamíferos. Su instinto protector es la semilla de un tipo de relación o vínculo de grandes alturas, de sublimes propósitos. *La mafia blanca* defiende sus causas empleando, así, su principal arma secreta: el amor. Establece vínculos con sus colegas para asegurar la continuidad de aquellos ideales en los que creen y por los cuales se amafian. La lucha es creativa. Los mamíferos somos los guerreros del camino del corazón.

Todo lo contrario sucede con el reptil, emblema de la *mafia negra*. Su bandera es la víbora, animal de cuerpo rechoncho que puede ser diurno, como crepuscular o nocturno, según el habitat donde ejerza su vocación. No es lo mismo una víbora que se alimenta de las almas de la noche que aquella que se dedica a cazar productos indefensos de la mañana. Se les conoce por un aparato venenoso de perfección extremada. Toda su intelectualidad crítica se desarrolla alrededor de dos largos ganchos y un canal finísimo por donde fluye el veneno con que escribe sus artículos. Es como una tinta de aspecto denso, turbio y amarillento y que al secarse, se cristaliza. Esto denota lo quebradizo de sus ideas. Porque el aspecto cristalino de sus ocurrencias es un engaño. Lo esencial aquí es anotar la resequedad de los primeros impulsos, una vez que se ha erosionado el terreno de la imaginación.

El problema grave para nosotros es que el alimento principal de las víboras lo constituyen pequeños mamíferos. Sabemos que también comen lagartos y otros reptiles de cierta proporción. Lo desafiante es su comportamiento depredador. Toda *mafia negra* caza al acecho, ya que son pobres de espíritu. No podrían en ningún caso perseguir a una presa, incluso tan lenta como un pequeño roedor. Así, jamás atacan de

frente. *La mafia negra* siempre espera el paso de una presa e inyecta a traición mediante una mordedura rápida, sorpresiva. Una vez que ha debilitado a su víctima, la deja morir, gracias al veneno que provoca alteraciones profundas en el sistema nervioso y destruye los glóbulos rojos en la sangre.

Estos intelectuales reptilíneos se aprovechan de la indefensión del otro para entonces sí, atacar a gusto. Primero inspeccionan detenidamente el cadáver de la presa tocándola con la punta de la lengua, despreciativamente. Sabemos que la crítica negra tiene un desarrollado sentido lingüístico. Por ello, invariablemente engullen a la víctima, empezando por la cabeza. Y esto lo pueden hacer gracias a la flexibilidad de su mandíbula, sujeta por un ligamento elástico que permite abrirse para facilitar la ingestión de una presa de gran tamaño.

Es curioso como la anatomía del animal dice bastante de su estructura física así como de su comportamiento anímico y mental. Por ello no podemos pasar por alto el que la serpiente carezca de párpados. De ahí que tenga los ojos protegidos por una gran escama transparente, a la manera de lentes oscuros. Es creencia vulgar que los reptiles tienen una mirada fija, como los policías o guaruras, pero no es cierto. En realidad los ojos de las serpientes son móviles bajo su escama protectora. Sólo que están ocultos tras sus lentes Polaroid.

La mafia negra, por tanto, nunca mira de frente. Y como tampoco escucha, entonces su contacto con el mundo se establece por la extraordinaria sensibilidad de su lengua.

Nada tiene de raro, entonces, que se conozca el canibalismo entre las serpientes.

La mafia negra no perdona ni siquiera a los miembros de su misma especie.

De ahí que la *mafia blanca* de la crítica sea mi sacramento. Lo acepto públicamente con la misma energía con que la *mafia negra* niega su propia existencia, en esta sociedad de reflejos, donde los humanos somos más animales de lo que aceptamos, o suponemos.

Lo bueno es que en los matorrales de la intelectualidad crítica, hay opciones, y entre los mamíferos y los reptiles, me quedo con los primeros.

Las primeras preguntas

La memoria es borrosa. Sin embargo, retengo con claridad sin tiempo, como si hubiera sido ayer, las experiencias dentro de la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA) que cambiaron mi vida. Para empezar, el silencio, la disciplina del silencio ejercida en ciertas áreas del centro vacacional —sede del congreso— en una playa de la región del Salento, al sur de Italia.

La hora del desayuno, la hora del descanso, la entrada a la gran nave dormitorio, donde hileras de colchones en el suelo fueron nuestro acomodo durante cinco días, se definieron como momentos de aislamiento. No obstante, estos no siempre fueron acogidos con gratitud, en un principio, por todos los participantes del ISTA. Luego nos fuimos acostumbrando al péndulo que dirige la vida en un encuentro de esta naturaleza: del monasterio a la reflexión escénica, y de ahí, a la fiesta del espectáculo, para retornar al monasterio individual.

La noche del arribo a las instalaciones que serían nuestra casa/universidad por varios días marcó el inicio del noviciado que propicia la Escuela Internacional de Antropología Teatral. La gran *nave/comedor/teatro/estudio* ya se encontraba alborotada con la presencia de actores, intelectuales, directores de teatro, periodistas. No sé porqué todo lo veo, ahora, en penumbra. No sé si era la ansiedad que inspira el enfrentamiento inicial con un grupo tan heterogéneo el que oscureció la luz del espacio, o era la noche realmente metida dentro del edificio. Había mucha gente, recuerdo. Demasiada, para mi gusto.

Yo venía de una semana de retiro, casi, en Fara Sabina, donde Pino di Budio me hospedó en una casona renacentista de piedra maciza. En Fara hay unos pocos cientos de habitantes y la calles empedradas que tejen al minúsculo pueblecito sólo dejan ver a uno que otro habitante.

La nave del centro vacacional parecía contener a todo Fara Sabina adentro, de golpe. Entrar en ella me provocó una severa contracción en el plexo solar. Este se alivió, temporalmente, al encontrarme con el rostro sonriente de Eugenio Barba, con la suavidad acostumbrada de Fernando Taviani, con la juguetona mirada de Nicola Savaresse, anfitrión de ese encuentro. Él nos condujo a Magaly Muguercia, de Cuba, y a mi, a la nave del dormitorio. Nos explicó la regla del silencio. Nos depositó sobre dos colchones donde todo instinto de territorialidad y privacidad se ve violentamente alterado. Sin paredes, sin divisiones de por medio, la hora del sueño tendría como recinto de privacidad al sueño mismo. Despertar era entrar nuevamente en una colectividad descostumbrada.

Al término del ISTA comprobé que al igual que la prueba del silencio, este gregarismo obligatorio sería otro embate a los estereotipos de la cotidianeidad, y de la importancia personal, sobre todo.

Ya sabía, antes de salir de México, que estar en un ISTA es exponerse al quebrantamiento de los hábitos más cómodos que definen nuestra vida. Las estructuras emocionales y de pensamiento se hacen añicos. Es como quedarse sin piso propio para encontrar otro, mas firme, mucho más flexible y adaptable.

La contracción en el plexo solar, con la que entré la primera noche, duró lo mismo que el encuentro. Eugenio Barba se encargó de que nadie se durmiera en sus laureles. Separó a los directores, de los actores, de los teóricos. Fui ubicada con estos últimos. Otro grupo era el de los maestros invitados de la India, Japón y Bali.

El día de trabajo se iniciaría a las cinco de la madrugada para ser testigos de un montaje *sui generis* del Fausto. Todos participaríamos definiendo acciones y resoluciones dramáticas en una síntesis *euroasiana* de la obra de Goethe. El montaje lo haría Eugenio Barba a partir de las sugerencias del grupo.

A la salida del sol, en un bosque al lado del mar, despertaríamos



al nuevo día con los sentidos aún desconcertados por la temprana hora de trabajo. Otro golpe a los estereotipos de la cotidianeidad. Ahí, Sanjukta Panigrahi y Katsuko Azuma tendrían un duelo de personajes y códigos teatrales. La primera hindú, la segunda japonesa, serían *Mefisto* y *Fausto* respectivamente. Kanichi Hanyagi *Onnagata* (actor que representa un papel femenino) sería Margarita. La lectura de lenguajes, por parte del grupo espectador, fue también un duelo a muerte con los estereotipos de los códigos occidentales. Eugenio Barba se encargó de administrar coherentemente el diálogo de gestos silenciosos. En el transfondo, se escucharía el canto de actores del Odin Teatret, la música de la India y del Japón.

A media mañana, cuando el sol ya no permite aislar el pensamiento del sudor del cuerpo, había un receso. Entonces podíamos nadar en el mar, salir a un puesto de café a la entrada del centro vacacional, hacer entrevistas, tomar una siesta. Después de la comida se reanudarían las actividades con sesiones de cirugía de la anatomía del actor. Se desmenuzaría ese cuerpo que fascina al espectador. Entenderíamos por qué el teatro del músculo, en la organización de energías corporales, sabiamente administrado dentro de una estructura, sienta las bases de la percepción del espectador. Los famosos principios de la preexpresividad los entenderíamos como quien se aprende las letras del alfabeto para formar, posteriormente, palabras y frases de contenidos múltiples, revitalizados por la organización de impulsos emocionales.

Y es en esos momentos que se libra la batalla interior con la propia identidad. Porque en esta confrontación de culturas que propicia el ISTA, quizás surja la pregunta milenaria: ¿quién soy yo?

El equipo de especialistas parecía estar muy seguro desde la lejanía de su plataforma teórica

Los actores trataban de asimilar esta cirugía desde su inteligencia corporal. Los directores especulaban sobre la operatividad de tales conocimientos trasladados a contenidos occidentales. Los intelectuales preferían la fría inteligencia a confesar la duda. Más bien recuerdo la cautelosa expectación en los participantes. Para muchos, esta experiencia era demasiado nueva. Ya de por sí

teníamos a un *Fausto* oriental y femenino; códigos lejanos que exigen nuevas lecturas; pensamientos que deben desprenderse de golpes de energía; dormitorios colectivos; silencios obligados. Eran pequeños *Hiroshimas* sucediéndose en el sistema nervioso. El ISTA no resultaba fácil para nadie. Porque el conocimiento y el desconcierto vivían en franca comunión. Entonces se agradecía el trabajo que ocupa la mente. Todo estaba conducido, dirigido para obtener resultados concretos, para evitar que el desconcierto provoque estragos.

Unos toleraron el cambio, (porque conocen a Eugenio Barba o porque están abiertos al cambio). Otros lo resistieron agresivamente. Todo dependía del grado del narcismo, indiferencia, resistencia o flexibilidad personales.

Todo dependía de la necesidad de aprender nuevos rumbos para hacer y entender el teatro.

Me correspondió trabajar con los intelectuales en áreas estrictamente encaminadas a cuestionar la validez del pensamiento teórico en relación a la acción práctica del bailarín/actor. En una de tantas sesiones descubrí en mi misma la escritura del cuerpo. Supe que escribir me resulta un hecho más corporal que intelectual. Y entendí al pensamiento como un impulso corporal.

En ese momento descubrí mi rechazo a la palabra que carece de impulso orgánico. De ahí mi rebeldía hacia el discurso académico o retórica sin límites de quienes viven en la abstracción inalcanzable. De golpe, reconocí también la utilidad de los principios de la energía corporal aplicados a la escritura, al pensamiento.

Los participantes se debatieron en discusiones sobre la operatividad de la antropología teatral frente a la semiología del teatro. La discusión se perdía en un enjambre de palabras. Pienso que la respuesta cada quién la habrá encontrado en su propio cuerpo y no en la esfera teórica de fríos y cómodos parámetros del pensamiento.

Y esto fue lo que Eugenio Barba atacó mediante un duro ejercicio de traslado de la palabra a la acción. Se trató de aterrizar el pensamiento a la operatividad del cuerpo del bailarín/actor. Que el verbo invisible se haga visible. Que la palabra del teórico pueda leerse en el cuerpo del propio teórico. Y así fue como los amantes de la retórica se vieron

entre la espada y la pared, comprobando que su lenguaje y su pensamiento están plagados de abstracciones imposibles de llevar a la acción. Así, quienes se han protegido en un nicho de verborrea indescifrable tuvieron que aceptar la pobreza operativa de sus castillos intelectuales.

Poco a poco y mediante un doloroso proceso de alumbramiento los participantes comprobamos que el cuerpo no responde a un pensamiento sin impulso orgánico; éste se torna, forzosamente, en un pensamiento innecesario para el hacedor del teatro.

Como un rayo que cae sobre las conciencias, el ejercicio deslindó claramente cuál es la *palabra/desperdicio*, frente a la *palabra/operativa*.

Porque tuvimos que bailar, cantar y escribir para utilizar el cuerpo como espejo del pensamiento.

Esta lección fue definitiva y la verdad es que ha borrado todo lo demás de mi memoria.

Mientras tanto, día con día el montaje del *Fausto* se definió bajo la sombra de los árboles de un bosque enclavado en la arena. Los resultados nos acercaron o alejaron del teatro, según nuestras expectativas del teatro mismo.

Lo que si considero como denominador común en el grupo fue el asombro que suscita la experiencia global del ISTA. Vivimos el "trueque" con los pobladores del Coppertino. Se intercambiaron bienes del espíritu: cantos y bailes. Vimos los estados de trance en una Tarantela curativa. Ahora me pasan las imágenes por la mente como en un sueño. Todavía siento en el cuerpo la represión de la mirada masculina en esos pueblos del sur de Italia, implacables, cercenarios. No se ve una sola mujer en las calles. Ellas miran la vida de reojo, tras el marco de la ventana. La Tarantela, se dice, es un exorcismo para arrebatarse la locura de sus cuerpos.

En todo esto hubo un intercambio de impulsos que desde entonces, intuyo, define la percepción del espectador. En el Salento he entendido que los impulsos de las distintas culturas se meten en los cuerpos, despertando vivencias, recuerdos. La memoria es el registro de estos estímulos que entran del exterior. Permanecer en la memoria del espectador es apoderarse de su historia de impulsos,

encenderlos, revivirlos. Este vuelve a vivir su propia biografía, gracias a la presencia encendida del bailarín/actor.

Es cuando decimos: ese actor soy yo. Esa voz es mía. Yo soy esa palabra. O por el contrario, aquello me resulta ajeno.

Y aquí se resuelven todos los problemas de identidad. A través del otro.

La confrontación que provoca el ISTA finalmente es un ejercicio colectivo para definir cada quien su identidad. Es un préstamo y un intercambio de herramientas para crear un modo individual de expresión, a partir de esa identidad. La aventura del espíritu es la gran lección.

La que viví en Italia me ha permitido encontrar la firmeza en el vuelo permanente.

Bibliografía

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Zequeira
Presidencia

INSTITUTO NACIONAL DE Bellas Artes

Gerardo Escobedo

Barba, Eugenio, *Canoa de papel*, Escenología A. C. México 1992.

Barba, Eugenio y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor*, Editora

Pórtico de la Ciudad de México, Escenología A. C. México 1990.

Capra, Fritjof. *El tao de la física*, Luis Cárcamo editor, Madrid 1987.

Collin, Rodney, *El desarrollo de la luz*, Editora y Distribuidora Yug, México 1989.

Grotowski, Jerzy, *Respuesta a Stanislavski*, Máscara, (cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología), números 11-12. Escenología A.C., México 1993.

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.

Laplanche, J. y Pontalis, J.B. *Diccionario de Psicoanálisis*, Editorial Labor, S. A. Madrid, 1981.

Sagan, Carl, *Los dragones del Edén*, Editorial Grijalbo. México, 1984.

Directora del Centro Nacional de Investigación
y Documentación de la Cultura
"José Martí"

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Gerardo Estrada
Director General

Ignacio Toscano
Subdirector General

Carlos Reygadas Barquín
Subdirector General de Administración

Martín Díaz y Díaz
Subdirector General de Educación Artística

Mónica Navarro
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

José Solé
Coordinador Nacional de Teatro

Lin Durán
*Directora del Centro Nacional de Investigación
y Documentación de la Danza*
"José limón"

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Gonzalo Estrella
Director General

Alfonso Trejo
Subdirector General

Carlos Reygadas Barrios
Subdirector General de Administración

Marta Elia y Díaz
Subdirectora General de Ediciones Artísticas

Mónica Novato
Directora de Edición y Relaciones Públicas

José Solís
Comisario General de Arte

Los Dúo
Directores del Centro Nacional de Investigación
y Documentación de las Artes

El libro **La percepción del espectador**,
de Patricia Cardona,
se terminó de imprimir el día 30 de julio de 1993,
en Ediciones Mar y Tierra, Cruz Verde 40, Coyoacán.
La edición consta de 2,000 ejemplares,
más sobrantes para reposición.



Patricia Cardona nace en Costa Rica donde cursa la carrera de filosofía. Realiza estudios de danza contemporánea en Estados Unidos. Ingresa al periódico *Unomásuno* en 1977 donde se desempeña como periodista cultural y crítica de las artes escénicas. Fue coordinadora de la sección de ciencia y espectáculos hasta 1988. A partir de entonces crea el suplemento de salud y ecología *Dosmiluno*, el primero en su género dentro del periodismo nacional.

Paralelamente continúa sus estudios de antropología teatral, especializándose en Italia y Francia dentro de la Escuela Internacional de Antropología Teatral, que dirige Eugenio Barba.

Es autora del libro *La danza en México en los años 70*, publicado por la UNAM. Su siguiente libro *La nueva cara del bailarín mexicano* es el antecedente de su seminario *La percepción del espectador*, dirigido a la formación de críticos de las artes escénicas que imparte desde hace dos años dentro del Centro de Investigación e Información de la Danza "José Limón", del INBA, así como en la República Mexicana y el extranjero.

En 1991 el Gran Festival de la Ciudad de México le publica *Anatomía del crítico*, texto que resume sus experiencias y conclusiones a lo largo de 18 años de ejercer la crítica de las artes escénicas.

Su libro *La percepción del espectador* tendrá como finalidad convertirse en el libro de texto del seminario que lleva el mismo nombre.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes