

Teatro

ANTROPOLOGÍA TEATRAL

Por Patricia Cardona

Un cristal difracta un cuerpo de luz en diversos tonos cromáticos. La antropología teatral difracta un cuerpo biológico en múltiples tonos culturales cuando incursiona en el terreno de la expresividad.

Entiéndase lo siguiente: actores del mundo, bailarines, coreógrafos, directores cuyo lenguaje escénico parte de la organización de la energía muscular, no importa la procedencia cultural, antigua o contemporánea, no importa el contenido o estilo particular, trabajan los principios de la pre-expresividad para alcanzar una presencia física capaz de irradiar una energía teatral que seduzca al espectador.

La pre-expresividad es la organización de las fuerzas musculares en una arquitectura de tensiones.

La expresividad es la organización de los contenidos anímicos, mentales, sociales que habitan en el cuerpo biológico del actor, en su química cerebral y nerviosa, para lograr una significación, una afirmación que transforma a la energía muscular en energía teatral.

¿Cuándo?

¿Cómo?

¿Por qué?

La antropología teatral, concepto formulado y definido por Eugenio Barba, es también un cuerpo teórico que explica cómo las culturas teatrales se encuentran, se identifican, se hermanan en los principios pre-expresivos, biológicos, los que permiten la vida orgánica, y que son los que también permiten la vida dentro del espectáculo teatral. Explica cómo el uso de las técnicas extracotidianas capacitan al cuerpo para ejercer un comportamiento escénico dilatado, agigantado, que llena espacios atmósferas y conceptos dialogados, o cantados o pensados, simplemente ¿Cuándo?

Ello implica el paso de una cultura corporal a otra; el cambio de una conducta

cotidiana a una teatral. Este cruce de fronteras se da en un nivel, primeramente, biológico, físico, pre-expresivo. Cuando lo biológico se colorea según el tono cultural al que pertenece el actor, surgen los distintos estilos teatrales, síntesis de lo físico, lo mental, lo social, lo histórico.

La antropología teatral es un cuerpo teórico y práctico que explica por qué una obra perdura en nuestra memoria física y mental; señala cuándo es que la experiencia estética afecta todo el organismo del espectador y del actor; conoce cuándo se nos hace sentir que somos una mezcla de lo animal con lo humano y lo cósmico; entiende por qué somos ángeles y demonios simultáneamente; sabe por qué la obra creativa es el ojo del mundo, el camino más corto para llegar al hombre. ¿Cómo?

El teatro maneja imágenes. Y éstas son cápsulas sintéticas —como metáforas poéticas— de energía emocional y mental. El teatro lanza dardos de pulsación humana. Destruye ideas lentas, perezosas o muy elaboradas, que requieran de mucha reflexión. La vida es acción, palabra, movimiento, emoción, ritmo, color. El teatro también. El teatro contagia. Y el contagio es una corriente eléctrica, inmediata. Es una idea / relámpago. El teatro es muchas ideas / relámpago comunicadas mediante la acción precisa. Si no hay precisión, no hay percepción. La significación viene des-

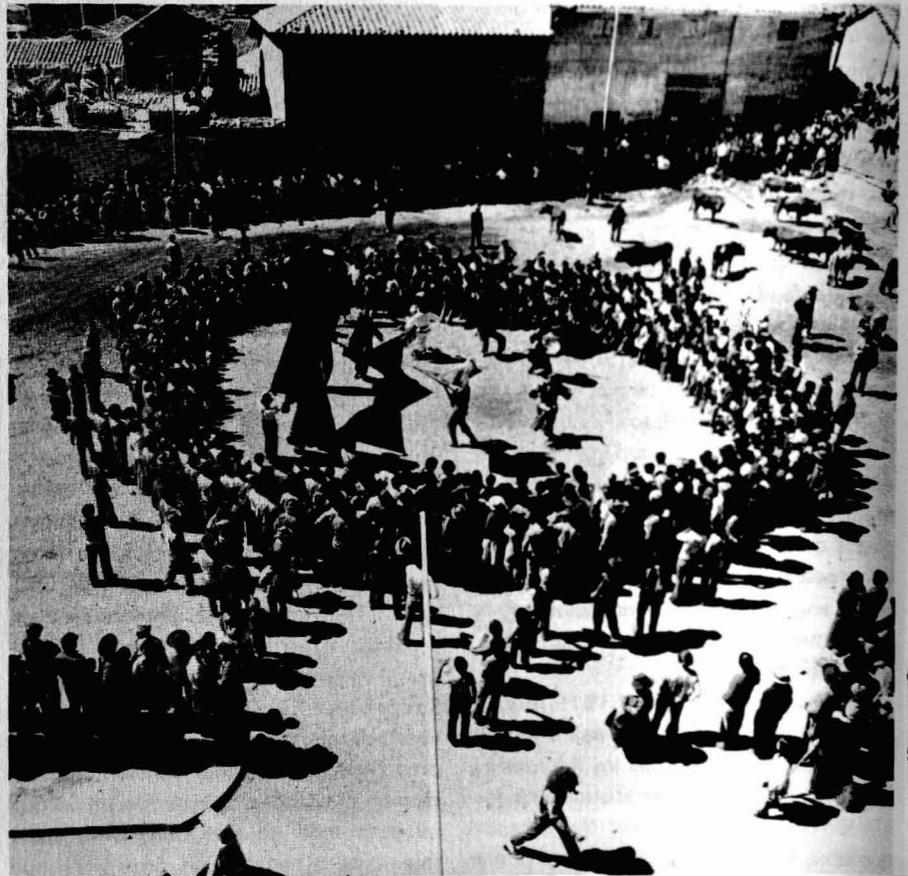
pués. Este es, en síntesis, el concepto teatral de Eugenio Barba, director del Odín Teatret de Dinamarca, autor de *Las islas flotantes*. ¿Por qué?

Todos hemos sido aculturizados por una sociedad particular, por una determinada época, por un ambiente específico. Mental y corporalmente nos manifestamos gracias a un proceso de condicionamientos que se cristaliza en esquemas de conducta gestual, compartidos colectivamente.

Para encontrar la cultura individual, propia, única, original de toda persona, es preciso desembarazarse de los reflejos que determinan nuestro comportamiento cotidiano. Este rompimiento permite descubrir nuestras posibilidades motoras. Es entrar al país de nuestro propio yo.

La aculturización mental y física se traduce en una serie de estereotipos, modelos de comportamiento automáticos que llamamos *espontaneidad*. Son acciones que realizamos sin mayor o menor reflexión. Cuanto más cómodos nos sentimos al ejecutar estas acciones, tanto más espontáneos nos percibimos a nosotros mismos.

Pero Eugenio Barba rompe con el significado convencional de lo espontáneo, identificado con el movimiento propio, libre, natural, al ubicarlo directamente con el condicionamiento cultural. De ahí que si queremos liberarnos de esos automatismos



mos hay que desculturizarse, hay que luchar contra la espontaneidad natural; hay que inventar otra cultura, otro método, otro gesto, otro cuerpo.

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

¿Cuáles son los principios comunes a todos estos procedimientos? En primera instancia hay una *deformación*, entendida como el renunciamiento a la manera funcional y habitual de moverse.

El actor No del Japón, el bailarín de ballet, el mimo tradicional inicia su entrenamiento con posiciones básicas, posturas y formas de caminar que son diametralmente opuestas a las cotidianas.

Estas técnicas crean un nuevo tono muscular, es decir, un *cuerpo dilatado* que finalmente será vehículo de expresión de diversas significaciones, estilos teatrales y dancísticos. Pero antes es preciso dominar aquellos principios que garantizan la vida escénica, el *bios*, que no es otra cosa que esa energía que se irradia a nivel diferente del cotidiano. Cuando esto sucede, esas personas automáticamente atraen, fascinan.

Eugenio Barba sabe que para lograr esto, primero hay que hacer morir al propio cuerpo, a la cultura que lo ha moldeado

para hacerlo renacer mediante nuevas tensiones, para transformarlo en un cuerpo dilatado, dueño de la totalidad de sus posibilidades de irradiar vida y de contagiarla al espectador.

Llámesse Khon tailandés, Kathakali hindú, ballet clásico, Kabuki japonés, llámesse danza contemporánea occidental, o danza balinesa, en todas hay una deformación consciente y controlada del equilibrio, una relación de tensiones corporales a partir de la fuerza que generan dos polos contrarios, coactuando simultáneamente, hay saltos y cambios cualitativos de la energía, hay movimiento continuo, hay una asimetría imprevisible que sorprende. Estos principios son los mismos de la vida orgánica, en continuo movimiento, en perpetua transformación del peso en energía, en constante sucesión de cambios de equilibrio, de dinámica, todo ello a partir del principio de oposición entre el peso que nos planta en la tierra y la espina dorsal que nos empuja hacia arriba y nos mantiene erectos. Luego, cuando cambiamos de equilibrio, haciéndolo precario, otra serie de oposiciones surge de esa primera oposición central entre el peso y la espina dorsal. Cuando hay cambio de equilibrio la masa se transforma en energía, dándole vida al cuerpo. Esta energía se hace teatral cuando durante el entrenamiento se realizan ejercicios que dirigen, que evitan la disper-

sión de esa energía gracias a un propósito definido.

Por ello Eugenio Barba subvierte nuevamente el significado convencional de los conceptos establecidos y declara que el ejercicio, como forma de entrenamiento, es en sí mismo una simiente dramática en tanto que moviliza nuestras fuerzas físicas, síquicas, intelectuales al afrontar una tarea, un problema, o un obstáculo. La energía se modela en una acción precisa, en la que no sólo se manifiesta la capacidad del artista de conquistar una autonomía personal, una libertad de acción, sino que se percibe también un desarrollo en el sentido del riesgo y de la autoconfianza simultáneamente, así como de la tenacidad, del dominio de los cambios de dirección, de la precisión y presencia física totales.

El ejercicio, por tanto, es como el microcosmos de la energía teatral. En sí mismo carece de significación. Cuando conlleva una intensión específica, adquiere otra dimensión.

Eugenio Barba ha dicho que todos los procedimientos corporales condicionan lo mental. Aquí entramos en la segunda fase de análisis de la antropología teatral que estudia el riesgo de que toda técnica se convierta en una prisión tan determinante como los automatismos de la aculturación colectiva. Así, la técnica puede convertirse en una nueva serie de estereotipos que al final asfixian la manifestación vital.

El peligro reside en estancarse en el nuevo territorio que es la técnica aprendida. Por ello Eugenio Barba cita al propio Stanislavsky cuando éste optó por rechazar los manierismos y pomposidad que caracterizó la actuación de su tiempo. El objeto de esto era entrar en el camino de la verdad.

Esto significa que el "camino del rechazo" es el camino de todo bailarín y actor. Es la búsqueda de cómo estar siempre en transición, de no estancarse en los conocimientos acumulados, de no capitalizar las habilidades y teorías, de no hundirse en un territorio especializado. Es la búsqueda de una técnica personal capaz de modelar las energías sin permitir que se congelen en ese modelaje, como dice Eugenio Barba. Para ello es fundamental mantenerse fiel a una filosofía personal, a la convicción propia, a los impulsos y necesidades originales, lo que mantiene y conserva la vibración de los sueños y rebeldía de la juventud.

Lo anterior obliga al bailarín y actor a crear, inventar, elaborar su propia técnica de entrenamiento, tomando elementos de donde mejor le convenga. Dice Eugenio



Barba que un modo de moverse en el espacio pone de manifiesto un modo de pensar. Es el pensamiento puesto al desnudo mediante la acción.

Por ello, si existe el entrenamiento físico, debe existir el entrenamiento mental. El cuerpo dilatado siempre evoca una mente dilatada. El pensamiento también tiene una forma de moverse, de cambiar de dirección, de saltar y así, podemos hablar de un nivel pre-expresivo del proceso de pensamiento que es análogo al trabajo pre-expresivo del actor y que tiene que ver con su presencia, su energía. Todo junto provoca un estado de alerta que impide la petrificación de lo aprendido, de lo asimilado, en un esquema estéril de comportamiento.

El pensamiento creativo produce significados imprevistos, que superan la inercia, la monotonía, la repetición. Por ello la dilatación de un cuerpo físico no sirve si no viene acompañada por la dilatación del cuerpo mental. El pensamiento debe atravesar de forma tangible la materia, no sólo manifestarse en la acción precisa, sino también en la desaparición de toda obviedad en el significado de la acción. Eugenio Barba ha expresado que siempre hay que "negar la evidencia". Porque el actor, el bailarín, son como eclipses. La luna que tapa al sol deja ver su resplandor, únicamente.

También ha dicho que un cuerpo dilatado es un cuerpo cálido, no en el sentido emotivo o sentimental, sino que es un cuerpo al rojo vivo, en el sentido científico del término: las células son excitadas, produciendo más energía, más fuerza, más velocidad, en un espacio dilatado, que es el cuerpo dilatado, que irradia una energía singular, que es un cuerpo luminoso porque trae una vibración interna mayor a la de un cuerpo en su estado cotidiano.

Habría que concluir, por tanto, que a mayor vibración, mayor posibilidad de penetración, de convencimiento, de influencia sobre el público. Esto quiere decir que a mayor penetración, mayor responsabilidad. Porque sobre el escenario se movilizan fuerzas que desencadenan reacciones que desatan al mundo. ¿Hacia dónde? Hacia donde la conciencia personal del actor o director lo dirija.

Eugenio Barba habla del teatro como revuelta, de una forma de luchar contra el orden establecido, al igual que lucha el guerrillero. Su fusil es la energía inteligente y bien dirigida, que agujere las estructuras éticas, morales, filosóficas del espectador, y por tanto, de la sociedad entera. ◇

Cine

BERLÍN 1986

MUJERES CINEASTAS EN BERLÍN

Por Leonardo García Tsao

De las treinta y un películas que integraron la sección competitiva del Festival de Berlín que se celebró en febrero pasado, seis fueron dirigidas por mujeres. Es decir, justo una quinta parte. No será mucho, pero es una cifra récord para una industria que hasta ahora se ha caracterizado por el predominio masculino. Algo está cambiando, no obstante que en un número reciente de la revista *Film Comment* se publicó una encuesta entre cineastas norteamericanas que se quejaban aún de sufrir una discriminación que oscilaba entre el sexismo, el ninguneo y la condescendencia. (En México, para mayores datos, el último largometraje industrial realizado por una mujer es *En el país de los pies ligeros*, hecho por Marcela Fernández Violante en 1980).



Desde luego, la más célebre de las realizadoras en la competencia fue Lina Wertmüller, un caso notable de sobrevaloración, si los hay. Si bien su auge se dio en la primera mitad de los 70 y últimamente no había conseguido hacer muchas olas, su película *Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti* (la productora Cannon ha decidido distribuirla mundialmente con el título de *Camorra*) despertó bastante interés. Situada en Nápoles, su historia se refiere al asesinato de varios capos de la mafia, cada uno de los cuales es hallado con una aguja hipodérmica clavada en un testículo; la intriga gira alrededor de una joven prostituta que casi ha atestiguado uno de los crímenes, y su ex-amante, un hamponcete que quiere apoderarse de un gran paquete de drogas y por ello resulta ser el principal



Rate it X