

Cuerpos escénicos



PATRICIA CARDONA

Dos artes en relación, danza y teatro, se dan la mano en el cuerpo del bailarín-actor. Uno de los puentes que une a estos dos géneros hermanos es la dramaturgia, no de autor, sino del actor y del bailarín. Para comprenderlo es preciso partir de una premisa: el cuerpo está donde la mente está. El bailarín-actor no sólo debe saber qué hacer con su cuerpo y su palabra, sino con su mente también. Si la mente se pierde, así el cuerpo y, en consecuencia, el espectador.

Estamos hablando del arte de la presencia y de la comunicación escénica. Ambos se manifiestan en el cuerpo escénico.

Una antigua regla de la danza hindú dice: donde va la mirada, va la mente. Donde va la mente, va el cuerpo. Donde va el cuerpo, la mente y la mirada, va el espectador.

Es preciso aclarar que mi concepto de bailarín en ningún momento se diferencia del compromiso del actor, que consiste en organizar la secuencia de estímulos ficticios que le van a permitir saber por qué y para qué hace lo que hace. Esto se conoce como la dramaturgia del bailarín-actor.

La dramaturgia controla lo que se piensa y lo que se mira, el lugar hacia donde se va, el por qué y el para qué. Mente y pensamiento son una misma realidad. Y se lee en la mirada. Y en el cuerpo.

El individuo experimenta lo que piensa: "Yo soy la danza de mi mente." Si la mente del bailarín se acostumbra solamente a llevar la cuenta de pasos durante una coreografía, si su mirada va a la deriva sin un punto fijo donde fijarse, el cuerpo se convierte en un vehículo mecánico de acciones sin propósito que no produce ningún efecto en el espectador. Por el contrario, si la mente y la mirada están enfocadas en imágenes precisas en el espacio (personajes,

escenografía o imágenes mentales ubicadas fuera del cuerpo del bailarín-actor), el cuerpo reacciona frente a esos contenidos y se llena de vida. Se humaniza y proyecta su energía plena de sentido.

El problema de la danza y del teatro no es organizar pasos o palabras, sino hacer de los pasos y las palabras una experiencia estética provocadora. Decía Estela Adler: "El privilegio del actor no es la palabra, sino lo que hace con ella." La palabra siempre es de segunda mano. La crea otro. El actor la personaliza y la transforma en vida. Lo mismo podemos decir del movimiento. La danza es la metáfora de la vida, privilegio del cuerpo. Le corresponde al bailarín lograrlo.

La dramaturgia, como un recurso que resuelve la congruencia de la articulación entre el pensamiento y el movimiento, entre la idea y la acción, proviene del teatro. La danza se ha quedado estancada demasiadas veces en la encadenación gratuita de pasos y son pocos los coreógrafos conscientes de esta limitación. Se pierden del acceso privilegiado a la metáfora.

El punto de partida de la dramaturgia es la estructuración de la progresión escénica plenamente justificada gracias a la presencia de conflictos o confrontación de energías, temas o planteamientos contrarios. Todo creador sabe que son necesarios varios puntos de vista, opuestos y contrastantes, pero complementarios, para provocar cambios de perspectiva y juegos dinámicos en las calidades de energía que inyectan vitalidad al desarrollo de una coreografía o peripecia dramática.

El conflicto es un liberador de energía. El cuerpo del bailarín-actor salta de la energía cotidiana a la extracotidiana

al entrar en situación, es decir un estado alterado de cosas. Hay en él un estado de alerta. Presencia total, encendida. Además, el conflicto y el contraste son elementos estructurales que dan solidez a la composición escénica. Es lo que llamamos tensión estructural, la cual debe estar presente en obras formales de danza pura, como lo está en coreografías temáticas y anecdóticas. El conflicto y el contraste son los detonadores de la presencia luminosa de los cuerpos escénicos.

Lo anterior, sin embargo, se cumple en tanto que existe la relación causa-consecuencia. Ésta es la primera simiente de la dramaturgia, organizadora del sentido del cuerpo.

El bailarín, como actor que es, llena de sentido y propósito su cuerpo para entrar en el terreno de la credibilidad. En *La muerte del cisne*, interpretada por Maya Pliskeskaya, vemos a un cisne, no a una bailarina. Ella ha estructurado en su mente el principio, el desarrollo y el fin de imágenes que justifican la lucha de la vida contra la muerte. La lectura del cuerpo se potencia. El espectador se prende del gesto de la bailarina y elabora un sentido.

Una de las primeras reglas del escenario es cancelar la impunidad. Esto implica la noción de avanzar hacia un objetivo. Venimos desde... y avanzamos hacia... Algo lo impide. Surge el conflicto porque en ese camino aparecen obstáculos, desvíos, interferencias. El personaje entra en estado de contención. Luego resuelve el conflicto y libera su energía para seguir avanzando. Encontrará nuevos impedimentos en el camino. Luchará, dará mil vueltas alrededor de un mismo punto. Pero encuentra una salida. Puede ser la muerte una de estas salidas.

Tocar tal progresión de transformaciones permanentes es tocar el ritmo escénico y conocer, orgánicamente, la noción de avanzar hacia un objetivo. Esta progresión puede crecer en intensidad y alcanzar un clímax. El cuerpo pide el desenlace.

Desde Aristóteles, la estructura del teatro clásico se rige por este patrón de comportamiento, que proviene, ni más ni menos, de la naturaleza. Todo ciclo orgánico avanza gracias a un estado de alta tensión entre elementos opuestos y contrastantes que deben, tras alcanzar un clímax, encontrar una salida. Sin embargo, cuando en el teatro, como en la danza, se rompe la estructura clásica para incursionar en otro tipo de construcción escénica, más abierta, permanece vigente esta regla de la no impunidad. Un cuerpo impune no tiene ninguna consecuencia en el espectador.



Este avance congruente y coherente del bailarín-actor hacia un objetivo no siempre se formula explícitamente en la coreografía o el texto dramático. Debe entenderse, por tanto, que el intérprete estructura en sí mismo la ficción en el momento de elaborar su propia dramaturgia. Ficción es la serie de imágenes mentales que justifican las acciones o palabras del personaje o entidad de energía. Es la estimulación organizada en secuencias que en su totalidad van a conformar una estructura de estrategias escénicas. El cuerpo es el continente de esta poética.

El director de escena polaco Jerzy Grotowski explica de manera ejemplar cómo un actor desarrolla su tarea escénica. Lo mismo podemos aplicar al bailarín.

Grotowski parte de las preguntas que según Stanislavski ha de plantearse el actor antes de pisar un escenario: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿Hacia dónde voy? ¿Qué persigo? ¿Por qué y para qué? Y pone como caso la interpretación de una canción, que podría ser equivalente a la ejecución de una danza.

¿Quién es la persona que canta la canción? ¿Eres tú? Pero si es una canción de tu abuela, ¿eres aún tú? Si estas explorando a tu abuela con los impulsos de tu propio cuerpo, entonces no eres ni tú ni tu abuela quien ha cantado, sino tú explorando a tu abuela cantando. Pero hay algo más que explorar. Tal vez más lejos, en algún lugar, en un tiempo difícil de imaginar, donde por primera vez se cantó la canción, tal vez estás explorando esa lejanía, ese origen.

Entonces, dice Grotowski, es el pueblo el que ha cantado. Se trata de una verdadera canción tradicional de carácter anónimo. Pero en ese pueblo hay alguien que la empezó primero. Tú tienes la canción, tú tienes que preguntar

dónde empezó la canción. Tal vez se dio en el momento de alimentar el fuego en la montaña, donde alguien cuidaba a los animales. Y para calentarse con ese fuego alguien empezó a repetir las primeras palabras. Aún no era la canción, sino la encantación, como un mantra. Una encantación primaria que alguien repitió. Tú observas la canción y te preguntas: ¿dónde se encuentra esta encantación primaria? ¿En qué palabras?

Grotowski llega a la conclusión de que si alguien es capaz de ir con esa canción hacia el comienzo, ya no es la abuela quien canta, sino alguien de la estirpe de quien canta, de su país, de su pueblo, del lugar donde se encontraba el pueblo de sus padres, de sus abuelos.

En la misma manera de cantar está codificado el espacio. Se canta de manera diferente en la montaña y en el llano. En la montaña se está en un lugar muy elevado. La voz se lanza en forma de arco hacia otro lugar elevado. Se encuentran así las primeras encantaciones. Se reencuentra el paisaje, el fuego, los animales. Tal vez empezaste a cantar porque le tenías miedo a la soledad. ¿Buscaste a los otros? ¿Ya los viste? ¿Esto sucedió en las montañas? ¿Quién era la persona que cantó así? ¿Era joven o vieja? Finalmente vas a descubrir que eres de alguna parte. Como se dice en una expresión francesa: "tú eres hijo de alguien".

No eres un vagabundo, eres de algún sitio, de algún país, de algún paisaje. Había personas reales a tu alrededor, cerca o lejos. Eres tú hace doscientos o trescientos años, pero eres tú. Porque quien empezó a cantar las primeras palabras era hijo de alguien y de algún sitio. Grotowski advierte: "si no reencuentras eso, eres hijo de nadie, estás cortado, estéril, infecundo".

A partir de lo anterior se plantea el asunto crucial de todo actor y bailarín: la credibilidad. "Detrás de ti está la credibilidad artística y delante de ti hay algo que no exige una competencia técnica, sino una competencia de ti mismo."

Ésta es la propuesta de Grotowski sobre la ejecución de un oficio, de una vocación. Y la respuesta se encuentra, como siempre, en el cuerpo, en su memoria, en los impulsos físicos que atraviesan lo emocional y lo mental.

Ser hijo de alguien es, finalmente, ser hijo de uno mismo. Uno es el cúmulo de memorias personales y heredadas. Esas memorias representan una identidad. Y toda identidad está caracterizada por acciones concretas. Éstas alimentan la dramaturgia del bailarín-actor.

Hay coreografías hechas a partir de la música solamente. La música excita y suscita reacciones y memorias infini-

tas, como las descritas por Grotowski. Tiene el poder de expresar la voz profunda del inconsciente colectivo.

La música no es ficción. Es un estímulo real que, sin embargo, provoca la visualización de imágenes provenientes de nuestra memoria individual y colectiva. En este sentido, es un catalizador de la ficción. Cuando se le exige dramaturgia al bailarín, se le exige hacer ficción, que no es anécdota. Recordemos el *Bolero* de Ravel, interpretado por Jorge Donn, del Ballet Siglo XXI de Maurice Béjart. La música despierta sentidos y emociones que el bailarín organiza en una serie de estímulos orientados al crecimiento paulatino de su energía interpretativa hasta llegar al clímax.

El bailarín es actor cuando entra en la dimensión de la ficción y trasciende el conteo de pasos. Los pasos solamente son un proyecto, no son la danza, no son la metáfora del cuerpo. Como en la música, las notas son sólo proyecto. Por el contrario, la dramaticidad es encarnar. A ello están regresando el cantante y el bailarín que se alejaron, absurdamente, de los principios dramáticos hace mucho tiempo.

Lo más común es ver al actor-bailarín atropellar al personaje o entidad de energía con sus propios clichés de intérprete. Esto sucede cuando sólo se persigue la forma, ajena a todo sentido y propósito. El bailarín-actor dramático, por el contrario, primero se enfrenta a los hechos, como Sherlock Holmes, o como lo ha hecho Grotowski con la canción, que es lo mismo. Resuelve el misterio de la identidad del personaje o energía. En cuanto sabe por qué y para qué suceden las cosas, se entrega a la acción. El resultado es una presencia orgánica eficaz.

El sentido está en la causa-consecuencia de todo lo que hacemos. Ya nos lo dijo Grotowski: somos hijos de alguien. Stanislavski lo resumió en varias preguntas: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿Qué persigo? ¿Lo consigo? Responder a estas interrogantes es crear la estructura dramática. Introducir el conflicto es crear la tensión estructural necesaria para liberar la energía del cuerpo. No es otra cosa que acercar los contenidos a la forma de manera orgánica y congruente. Es introducir al bailarín y al actor en el ámbito de la ficción, es decir de la estimulación mental, es decir de la dramaturgia.

La presencia de la dramaturgia en la danza garantiza la integración de todas las potencialidades creadoras (físicas, sensibles, imaginarias, emocionales) del bailarín-actor. Prepara el corazón del intérprete. Propicia un cuerpo generoso, capaz de albergar lo humano y lo técnico, así como la metáfora de la vida. ♦