
LOS PRINCIPIOS DE LA PRE-EXPRESIVIDAD SEGUN LA ANTROPOLOGIA TEATRAL

PATRICIA CARDONA

Para poseer una técnica es preciso cambiar de cultura corporal. Tener una técnica significa poseerse.

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 condicionamiento que se cristaliza en esquemas de conducta gestual, compartidos colectivamente.

Para encontrar la cultura individual, única, de toda persona, es preciso desembarazarse de los reflejos que determinan nuestro comportamiento cotidiano. Este rompimiento permite descubrir nuestras posibilidades motoras.

La aculturación mental y física se traduce en una serie de estereotipos, modelos de comportamiento automáticos que llamamos **espontaneidad**. Son acciones que realizamos sin mayor, o ninguna reflexión. Cuánto más

cómodos nos sentimos al ejecutar estas acciones, tanto más "espontáneos" nos percibimos a nosotros mismos.

Si queremos liberarnos de esos automatismos, hay que desculturizarse, hay que luchar contra esa espontaneidad "natural"; hay que inventar un método para frenar los condicionamientos.

Las lecturas teatrales de Oriente y Occidente han desarrollado procedimientos para desculturizar al actor, al bailarín; lo obligan a perder sobre el escenario el comportamiento "natural". La antropología teatral y específicamente el director y escritor Eugenio Barba, fundador del Odin Teatre de Dinamarca, se ha avocado al estudio de las técnicas de las distintas manifestaciones teatrales para encontrar aquellos principios comunes a todas. Son los principios de la pre-expresividad, los que rigen al organismo viviente, los que permiten la vida misma. Y no se trata de un asun-

to de formación, sino de deformación, de renunciamiento a la manera funcional y habitual de moverse.

En su libro **Las islas flotantes**, Eugenio Barba explica cómo el actor No del Japón, cómo el bailarín de ballet clásico, cómo el mimo tradicional inician su formación con una deformación; las posiciones de base, las posturas, la forma de caminar 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 diversos estilos teatrales y dancísticos. Pero antes es preciso dominar aquellos principios que garantizan la vida escénica, el **bios** escénico, que no es otra cosa que esa energía que se irradia a nivel diferente del cotidiano. Cuando esto sucede, esas personas automáticamente atraen, fascinan.

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.

Ilámese Khon tailandés, Kathakali hindú, ballet clásico, Kabuki japonés, llámese danza contemporánea occidental o danza balinesa, en todas hay una deformación consciente y controlada del equilibrio, hay una relación de tensiones corporales, hay saltos y cambios cualitativos de la energía, hay movimiento

continuo, hay una asimetría imprevisible que sorprende. Esto garantiza la presencia física total, esto produce el **cuerpo en vida**, como lo ha denominado Eugenio Barba.

Todo lo anterior se enmarca dentro del principio de la oposición, que es el principio de la vida, oposición es tensión. Drama o conflicto es tensión. El arte es una relación de tensiones. Dice Eugenio Barba que la primera simiente dramática se encuentra en la 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 surgen 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 dispersión de la energía. Por ellos, según Eugenio Barba, el ejercicio es la segunda simiente dramática en el que se movilizan nuestras fuerzas físicas, psíquicas, intelectuales; es cuando afrontan una tarea, un problema, un obstáculo. La energía individual se modela en una acción precisa, donde no sólo se manifiesta la capacidad del artista de conquistar una autonomía personal, una libertad de acción, sino que se percibe el desarrollo del sentido del riesgo y de la autoconfianza simultáneamente, el desarrollo de la tenacidad, el dominio de

los cambios de dirección, de la precisión y presencia física totales. Cuando no hay precisión, no hay percepción por parte del espectador.

El ejercicio, por tanto, es como el microcosmos de la energía teatral en su forma de espectáculo. Y aquí entendemos que se trata exclusivamente de un tipo de teatro que parte de la organización de la energía muscular.

Eugenio Barba ha dicho que todos los procedimientos corporales señalados condicionan lo mental. Aquí entramos en la segunda fase del 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 rechazó los minierismos y pomposidad que caracterizaba la actuación de su tiempo para 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. Es la búsqueda de la temperatura propia que determina si una técnica congela o conserva el dinamismo de las fuerzas en acción. Es la motivación personal, es la relación con los compañeros de trabajo, con el espacio físico y social, es la intención del trabajo, es la filosofía personal, es la posibilidad de conservar y vibrar con los sueños y la rebeldía de la juventud.

Lo anterior obliga al bailarín y actor a modelar su propia técnica, única, insustituible, que implica no sólo acciones físicas sino mentales. 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 una acción. Se parte de un punto para encontrar otro, siguiendo caminos que cambian repentinamente de dirección. El actor, el coreógrafo puede partir de lo físico a lo mental o viceversa; no importa, siempre y cuando al pasar de una dimensión a otra logre una unidad.

Por ello, si existe un entrenamiento físico, debe existir un 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 del pensamiento que es análogo al trabajo pre-expresivo del actor y que tiene que ver con su presencia, su energía.

Se concluye que un pensamiento creativo es justamente

el que procede a saltos, que encuentra nuevas formas de organización, abandonando la lógica lineal, previsible, obvia, la cáscara bien ordenada y que no encierra ninguna sorpresa.

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 acompañado por la dilatación del cuerpo mental. El pensamiento debe atravesar la 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, al clausurar el Seminario de Antropología Teatral que realizó en Francia a principios del 85, expresó que "siempre hay que negar la evidencia". Porque el actor, el bailarín, son como eclipses. La luna que tapa el 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.

