



Prácticas del CAMINAR

Propuestas para la construcción de un cuerpo transitorio

Marcelo Comandú ¹

“en Arte (...) no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas.”²

Resumen

En este escrito se abordarán prácticas artísticas que incorporan caminatas en sus procedimientos de entrenamiento y escenificación del cuerpo. Nos remitiremos al arte de caminar en las propuestas escénicas japonesas, iniciado por Zeami a fines del año 1300 y sus transformaciones y actualizaciones en las investigaciones de bailarines butoh a partir de la década del 60. Observaremos particularmente la “caminata natural” propuesta por el bailarín Katsura Kan en el seminario dictado en el CePIA (Centro de Producción e Investigación en Artes) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) durante el mes de junio del año 2011, para luego trazar algunas conexiones con el trabajo iniciado por Fedora Aberastury en Buenos Aires (Sistema Conciente para la Técnica del Movimiento), que incluye el caminar como acción esencial de su práctica. Conceptualizaremos en torno al valor del silenciamiento, la observación y la construcción de una presencia del cuerpo basada en la transitoriedad.

Abstrac

This paper aims at discussing issues such as silence, observation and the notion of presence. To do so, we will analyse movement training methods for which walking is important. We will focus on the art of walking developed by the Japanese Performing Arts, particularly on the “natural walking” used in Butoh training. We will then link this Butoh practice with the Argentine method of movement training created by Fedora Aberastury which uses walking as a training tool.

Key words: Presence - Silence - Movement training - Walking - Butoh - Aberastury

16

Comandú: 16-18

El arte de caminar: una tradición japonesa

El caminar es una práctica fundamental en las artes escénicas del Japón, la encontramos en diferentes expresiones, desde fines del 1300 en las representaciones del Teatro Noh. (Teatro tradicional japonés creado por el artista Zeami) hasta las actualizaciones sufridas desde mediados del siglo XX en las propuestas de los bailarines butoh contemporáneos.

En las artes japonesas, el actor/bailarín se propone una movilización y redistribución de las tensiones/energías cor-

porales con el fin de potenciar su presencia a través de procedimientos que involucran el reconocimiento de centros y ejes, la oposición de fuerzas y la administración de la energía corporal en un plano tanto cuantitativo como cualitativo. Eugenio Barba observó particularmente estas prácticas con el intento de responder al interrogante en torno a los modos en que las fuerzas o energías que animan el cuerpo del actor/bailarín pueden ser trabajadas.⁴

Las caminatas del teatro Noh se desarrollaron teniendo en cuenta una ecuación propuesta por Zeami como principio fundamental de la acción: realizar tres décimos del movi-

¹ Marcelo Comandú. Licenciado en Teatro. Cursa el Doctorado en Artes de la FFyH de la UNC. Docente investigador del Departamento de Teatro de la Escuela de Artes (FFyH - UNC) Prof. Titular Regular de Formación Sonora I y Prof. Adjunto Regular de Formación Expresiva I de la Licenciatura en Teatro de la UNC. Integrante del Proyecto de Investigación “Fragmentos para una historia de las artes en Córdoba. Tensiones, debates y contaminaciones presentes en las prácticas artísticas locales” radicado en SeCyT. Se ha desempeñado como Jefe del Departamento de Teatro de la Escuela de Artes (FFyH UNC). (2004-2008) y como Director del CePIA (Centro de Producción e Investigación en Artes de la misma Escuela (2008-2010). Productor artístico como actor, bailarín, director y coreógrafo.

² DELEUZE, Gilles *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros. Madrid 2004. (pag. 63)

³ Encontramos sistematizados algunos de sus principios en su libro “El arte secreto del actor”

⁴ BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicolás. *El arte secreto del actor*. Diccionario de antropología teatral. México. Editora Pórtico de la ciudad de México. 1990. (pag. 31)

miento en el espacio/cuerpo y siete décimos en el tiempo/espíritu, produciendo un aquietamiento, una retención de la acción y una intensificación de la presencia en el plano del micro-movimiento.

La movilización y redistribución de la energía corporal y el asentamiento en el Hara o centro vital son procedimientos básicos. Para movilizar el flujo energético, es necesaria la relajación y apertura de espacios que posibilitan la circulación de fuerzas que recorren la columna vertebral. La presencia se potencia a través de la pulsión de los centros del coxis y la coronilla, extremos y extensiones de la columna que proyectan el cuerpo en su eje vertical a modo de tensiones vitales que danzan en un juego de opuestos en complementación. El Hara se percibe como un centro de energía que concentra y potencia las fuerzas corporales reflejadas en la presencia, el movimiento y el sonido. En los procedimientos tradicionales, el bailarín desarrolla una caminata claramente apoyada en este centro. La artista Japonesa Katsuko Azuma define el Hara como

“el principio de su vida, de su energía de actriz y bailarina (...) un centro de gravedad que se encuentra en el centro de una línea que va del ombligo al coxis. Cada vez que actúa, Azuma intenta encontrar el equilibrio en torno a este centro. {Según la artista} el actor debe lograr apoyar su propio equilibrio en este punto de fuerza. Si lo encuentra (...) todos sus movimientos adquieren fuerza.”⁵

Breve introducción al butoh

A fines de la década del 50 los artistas pioneros del butoh⁶ buscaron nuevas formas de danzar, diferentes a las expresiones tradicionales japonesas Noh y Kabuki. Fuertemente influenciados por el expresionismo alemán, pero del que también buscaron diferenciarse, investigaron formas propias de intervenir el cuerpo, desde una no sistematización, un “no estilo” que los condujo a otra danza: el “Ankoku butoh” (Ankoku buyoh en sus primeras acepciones) traducido como “Danza de la oscuridad” o “Danza de las tinieblas”. Esta danza es llevada a escena por primera vez por Tatsumi Hijikata, en Japón, en el año 1959. Sus propuestas eran extrañas a la escena japonesa y estaban fuera del código tradicional.

Desde sus primeras escenificaciones, el butoh se identificó con el espíritu revolucionario de las experimentaciones artísticas de las vanguardias. Actualmente el butoh ha explotado en expresiones diversas, dentro de una ecléctica corriente denominada Neo-butoh. Entre las más conocidas por estas latitudes, las propuestas de Katsura Kan y Ko Murobushi, el Butoh-Ma de Tadashi Endo o las innovaciones de Minako Seki (algunos de ellos residentes en Europa) plantean prácticas singulares desarrolladas en sus investigaciones personales. Desde fines de los 80s, bailarines latinoamericanos se sumergen en el aprendizaje del butoh como experiencia transformadora hacia otras expresiones.

Katsura Kan: Una propuesta de caminata desde el butoh y el método Katsura

el cuerpo se rehúsa a transformarse en sustancia significativa o ideal, se rehúsa a ser eternizado como un esclavo del sentido/idealización.

En el mes de Junio de este año (2011), invitado por el CePIA (Centro de Producción e Investigación en Artes) y la Cátedra Formación Sonora I del Departamento de Teatro de la UNC, el maestro Katsura Kan⁷ ofreció un seminario en el que introdujo a los estudiantes al arte de caminar desde una perspectiva contemporánea, bajo la pregunta en torno a lo natural y a través de un ejercicio que encierra interesantes dificultades en el plano de lo sutil: la “caminata natural”⁸ Este modo particular de desplazamiento también opera desde la ralentización de la acción, es decir, propone claramente una actualización de la ecuación tradicional propuesta por Zeami en el Teatro Noh. Al comienzo del ejercicio, el practicante realiza un paso cada cinco segundos, para concluir en una periodicidad de veinte segundos, pudiendo caminar un metro en un minuto y sesenta metros en una hora. Durante todo el trabajo, el actor/bailarín debe observar la disposición de los hombros, codos y muñecas, el modo de caminar, de asentar los talones y las plantas de los pies, las relaciones entre el tronco, la cabeza y las caderas, observar la organización del cuerpo para una reorganización de sus fuerzas en función de la pregunta que lo mueve. Lograr despojo y naturalidad en un desarrollo ralentizado del tiempo requiere de un esfuerzo especial, la lentitud en la acción obliga al cuerpo a una distribución diferente de sus fuerzas y sus equilibrios.

Para que el trabajo sea efectivo, es necesario identificar aquellas tensiones del cuerpo que obedecen a pautas fijas que lo paralizan y lo detienen en formas moldeadas por el hábito y las estructuras asumidas. Deshacer esas fijaciones es una tarea compartida entre un caminante y un observador, quienes, siguiendo las pistas impresas en el cuerpo, intentan el despojo como procedimiento de interiorización del propio caminar. Deshacer para dejar emerger, neutralizar para naturalizar, observar para re-hacer son pautas que tensan y renuevan constantemente la propuesta. Sobre esta matriz de desplazamiento, estímulos proporcionados por el observador tendrán el objetivo de diversificar el cuerpo para el descubrimiento de centros e impulsos para el movimiento, siempre expuestos a la observación en busca de algo diferente, extraño, fuera del código.

Desde la pregunta sobre la naturaleza del caminar hacia la búsqueda de lo extraño, el cuerpo deviene diferentes niveles de intensidad sobre una plataforma de acción constante, el acto de caminar en silenciamiento y observación.

→

⁶ LEHMANN, Hans-Thies. Artículo: “Of post-dramatic Body Images” En *Body.con.text. The yearbook of ballet international/ tanz aktuell*. Berlín 1999. Traducción Susana Tambutti. Pág. 21

⁷ Katsura Kan es bailarín de la ciudad de Kyoto, se inició en el butoh con el artista Tatsumi Hijikata (creador del movimiento junto a Kazuo Ohno) y pertenece a las primeras generaciones de bailarines butoh. También recibió formación en teatro Noh en la Escuela Kong con Yuchihiro Hirota. Desde 1979 realiza performances, desarrollando sus primeros trabajos en la compañía ByakkoSha.

⁸ También dictó una conferencia en torno a los orígenes del butoh y la escenificación del espectáculo “Curious Fish” junto al grupo Iwoka (grupo de bailarines latinoamericanos seleccionados por Kan en su visita en el año 2010) El evento formó parte de la gira latinoamericana “Visiones del butoh en Sudamérica” por Brasil, Chile, Uruguay y Argentina. En nuestro país, el maestro visitó Buenos Aires, Rosario y Córdoba. El evento fue organizado por Axis Mundi, Fundación Guastavino, Japan Foundation y Pro-Japan. En Córdoba, se sumaron a la organización, la cátedra Formación Sonora I del Departamento de Teatro y el CePIA (Centro de Producción e Investigación en Artes) de la Universidad Nacional de Córdoba.

Conexiones curiosas.

Algunas relaciones con el Sistema de Fedora Aberastury

“las prácticas teatrales actuales convocan al cuerpo en eso que tiene de inasible, en eso que resiste toda apropiación significativa, y que, como pura variación, es irreductible a la estructura”⁹

El Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento, hoy usualmente denominado Sistema Fedora, fue creado por la pianista argentina Fedora Aberastury (Buenos Aires) durante los años 60s-70s. Contemporánea de Tatsumi Hijikata, aunque en latitudes casi opuestas, Aberastury inicia un conjunto de prácticas que proponen la caminata en silencio y escucha como estado habilitante de la acción.¹⁰ En este sistema, el pensamiento se corporiza, construye al cuerpo como vibración que actúa y participa en el origen mismo del movimiento. Aberastury sostiene que

“con la paciencia podemos habilitarnos de una capacidad de atención con la cual podremos desarrollar una fuerza particular desde nuestro cerebro, para generar energía con cada palabra de nuestro pensamiento”

El concepto de fuerza atraviesa toda la práctica, fuerza que no se sustenta en la acción del músculo, sino en la energía que lo mueve desde el pensamiento y la conciencia. En este sentido, el silenciamiento y la relajación son estados activos: relajar para encontrar la fuerza y silenciar para mover. El sistema intenta la activación de centros desde donde esta fuerza habita y recorre el cuerpo como una geografía. La activación de estos centros y la apertura de espacios en las articulaciones posibilitan el recorrido.

Deshacer las organizaciones fijas del cuerpo es otra propuesta constante e inagotable. Pautas para deshacer el gesto estereotipado del rostro, deshacer bloqueos en las conexiones entre espacio interior y espacio exterior o deshacer fijaciones articulares, es decir, deshacer modos de

representación que hacen al cuerpo reproducir construcciones fijas de organización para la vida y para la escena, habilita al practicante a un re-posicionamiento del cuerpo. Deshacer para dejar emerger “otro cuerpo” debajo del cuerpo. Debemos tener en claro que deshacer no implica abandonar. En el sentido contrario, deshacer las pautas fijas de organización del cuerpo permite al actor/bailarín encontrar nuevas fuerzas para el movimiento.

Alineados en una concepción energetista del cuerpo, el Sistema de Fedora Aberastury y el Método Katsura, se construyen bajo una lógica de conexiones en la constitución de la presencia. En ambas prácticas, el actor/bailarín desarrolla una serie de conexiones que operan una transformación de las tensiones hacia “otra” construcción del cuerpo. Las fuerzas atraviesan lo corpóreo y lo deforman/transforman modificando sus estructuras y fijaciones. El cuerpo no se construye/estructura como “uno” invariable, el cuerpo se concibe como “otro” posible, potencia de todo cuerpo “extendido” o “abierto” al flujo de intensidades que deviene según el juego de tensiones que lo constituyen en el instante expresivo. Desde esta perspectiva, todo acto presupone desestructura y destrucción a la vez que estructuras efímeras y construcciones transitorias. El caminar se plantea como plataforma de operaciones, estado primario y silenciado del cuerpo. A cada paso, la presencia del cuerpo se destruye para volver a construirse transitoriamente en un movimiento en devenir.

La observación es uno de los principios budistas que sustenta la propuesta de Katsura Kan. La escucha del movimiento es uno de los conceptos esenciales en la práctica de Fedora Aberastury. Caminar y moverse en estado de observación y escucha requiere de agudeza perceptiva. Observar para ver más allá de lo físico, escuchar para discriminar en la impecabilidad y precisión del cuerpo una raíz más profunda, de otro orden, de una sincronía de niveles o planos sintetizados en cada gesto, en cada paso. El cuerpo como holograma que deja ver (a quien sabe observar) las dimensiones que lo forman, sus volúmenes y sus conexiones. La observación aguda y la escucha atenta conectan al perceptor con el concepto de origen en el acto mismo, origen de algo extraño e inaprensible en el plano del acontecimiento.

⁹ LAVATELLI, Julia. Capítulo “*Confuso Stanislavsky, inasible*” del libro *Historia del actor*. Coordinado por Jorge Dubatti. Bs. As. Colihue. 2009. (pag. 145)

¹⁰ Luego de su fallecimiento en los 80s, el sistema ha sido motivo de investigación por parte de sus discípulos y otros practicantes de tercera generación, quienes continuaron desarrollando la propuesta y se abocaron a un trabajo de sistematización de sus prácticas.

¹¹ MIGUEL, Mabel. *Sistema consciente para la técnica del movimiento (de Fedora Aberastury)*. Buenos Aires. Mandala ediciones. 2001. pág 156

Bibliografía

- BAIOCCHI, Maura. PANNEK, Wolfgang. *Taanteatro. Teatro coreográfico de tensiones*. Rio de Janeiro. Azougue Editorial. 2007
- BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicolás. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México. Editora Pórtico de la ciudad de México. 1990.
- DELEUZE, Gilles. “*Francis Bacon. Lógica de la sensación*” Arena libros. Madrid. 2004.
- DUBATTI, JORGE. “*Historia del actor*” Bs. As. Colihue. 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. Artículo: *Of post-dramatic Body Images*. En *Body.con.text. The yearbook of ballet international/ tanz aktuell*. Berlín 1999. Traducción Susana Tambutti.
- MIGUEL, Mabel. *Sistema consciente para la técnica del movimiento (de Fedora Aberastury)*. Buenos Aires. Mandala ediciones. 2001. pág 156