

II. Eugenio Barba

II.1 Antropología Teatral

“Estas y las otras imágenes que recuerdo de la cultura de la fe contienen todas un “instante de verdad”, cuando los opuestos se abrazan” “Cuando retorno a esta cultura de la fe, los primeros que recuerdan son los sentidos.” (Barba:1992. 15).

La antropología teatral es un estudio sobre el trabajo del actor y su finalidad es servir a éste, ya sea un actor que forma parte de una cultura teatral regida por normas o sin éstas. Eugenio Barba creció en un pueblo de Italia del cual recuerda las celebraciones religiosas cargadas de colorido y fe, donde los participantes formaban parte de cada hecho representado como arte del rito. Mujeres que participaban con lamentos y llanto, donde él lograba ver la dualidad de las personas, la procesión de Cristo, los cambios de vestuario en escena, las velas, las flores, las esencias, la gente que camina sobre sus rodillas largos trayectos. Es posible que éste sea el origen de la antropología teatral.

Dentro del mundo religioso, la fe se sostiene de la oración que ya es en sí misma una proyección de energía con un sentido claro. Hay una imagen precisa a la que nos dirigimos y en la inmovilidad del cuerpo, la energía se hace presente desde la palabra y el pensamiento, así como en la meditación profunda. En todos estos momentos hay una conexión de la mente con nuestro cuerpo y nos permite emanar energía. Barba recuerda este universo que en su infancia lo marcó y que posteriormente guiado por su intuición iría a buscar en otras culturas ancestrales, donde encontró los principios de la antropología teatral y la filosofía sobre el teatro que quería desarrollar y crear.

Uno de los aspectos en los que tiene que ver la Antropología Teatral con los campos de estudio de la antropología cultural, es el estudio de lo que nos pertenece, nuestra tradición que tiene una cara siempre clara, que conocemos pero también tiene un lado desconocido, el cual se convierte en un terreno de posible investigación. Esto obliga al viaje donde se da la confrontación con el otro que es nuestro desconocido, con quién aparentemente no tenemos nada en común. Ése es el punto de encuentro con las culturas, con el mundo del teatro.

“La Antropología Teatral indica un nuevo campo de investigación: el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada” (Barba: 1992: 26) . Es en 1961 cuando Barba se acerca al laboratorio teatral de Jerzy Grotowski en Opole, Polonia, estadía que duró tres años, en los cuales se dedicó a observar su trabajo con los actores, su forma de vida, las herramientas de trabajo y se sumerge en la forma de vida que este director llevaba junto a sus actores. Permanece al lado de Grotowski hasta 1964, y de este encuentro retoma gran parte de la filosofía y de las herramientas corporales para desarrollar el trabajo con su grupo el Odin Teatret que conformó el mismo año. Barba llama a Grotowski un reformador del teatro, así como Meyerhold, Brecht, Artaud entre otros creadores escénicos, ya que son ellos los que rompen en su momento con una forma de hacer teatro y deciden no ver el futuro, sencillamente viven en la transición, en un viaje constante que a su vez se transforma en la investigación diaria, donde no hay fórmulas ni puntos de llegada. La transición es la creación de su propio teatro.

En 1964 Barba realiza múltiples viajes a países asiáticos (Bali, Taiwán, Sri Lanka, Japón), los cuales fueron un parteaguas en su carrera dentro del teatro, ya que por una parte logró rescatar el exotismo de estas culturas, su riqueza y su tradición en el arte escénico, aunque por otra parte fue a encontrar su propio camino, sus principios de entrenamiento ya elaborados por los actores del

Odin Teatret. Una de las cosas que rescata de todo este proceso de observación es el confirmar que el actor necesita apropiarse de una técnica corporal para desarrollar su presencia en el escenario, para potenciar su energía. Es esta apropiación donde el actor encuentra la posible transición entre su presencia cotidiana y la extra-cotidiana, siendo este concepto uno de los puntos de partida de la Antropología Teatral.

En 1978 los actores del Odin deciden tomar otro camino y cada uno fue a buscar en otras culturas distintas disciplinas corporales, desde el Capoeira hasta el Kathakali, pasando por el tango. Aunque no estaba muy de acuerdo con ir a aprender una técnica llena de fórmulas, se dio cuenta que el hallazgo de este trabajo no era la simple disciplina corporal, sin importar los principios, si no esta capacidad que desarrolla el actor de transformar su cuerpo y poder entrar en una segunda piel, desnudándose de sí mismo para transformarse en escena, en un ejercicio o en una improvisación.

“El teatro me permite no pertenecer a ningún sitio, no estar anclado a una sola perspectiva y permanecer en transición” (Barba:1992: 22). Dentro de la lógica de la Antropología Teatral, el actor es pensado como actor-bailarín y el teatro es teatro-danza, de este modo el foco se abre, las posibilidades de expresión son más amplias y, al mismo tiempo, las tareas del actor están ubicadas en el área dancística. El entrenamiento obliga a la unificación del cuerpo con la mente, ya que en la tradición teatral se puede entender al actor como aquel que repite un texto virtuosamente. Por otra parte esta conexión profunda con su cuerpo-mente le permite desarrollar vida en escena.

II. 1.1 Principios de la Antropología Teatral.

“Solo en las catacumbas puede prepararse una vida nueva. Ese es el lugar de quienes, en nuestra época, buscan un compromiso espiritual y no tienen miedo a la confrontación difícil. Esto supone coraje: la mayoría de la gente no tiene necesidad de nosotros.” (Barba:1986:36)

Si hablamos de los principios del entrenamiento del actor dentro del trabajo que realiza Barba, dejamos a un lado la filosofía y la forma de vida que se propone, para poder llegar a un trabajo comprometido dentro del teatro. Estamos frente a una provocación y esto es lo que nos interesa, la invitación a vivir el teatro y la actuación de una forma particular. Trataremos de desarrollar los puntos de partida de este teatro-danza.

Bios escénico: El cuerpo en vida sobre la escena, la segunda naturaleza del actor, la capacidad que desarrolla para estar presente aún en la inmovilidad y el desarrollo de su propia lógica corporal.

Energía extra-cotidiana: La expansión de su energía, la proyección de su presencia en escena y en el entrenamiento, la capacidad que el actor tenga de despojarse de su cotidiano para crear la ficción donde el punto de partida es moldear su energía.

Técnica: La adquisición de una disciplina corporal que le permita al actor desarrollar una presencia escénica, fortalecer su cuerpo y su interior, así como estructurar su mente.

Principios que retornan: Constantes que se encuentran en diferentes culturas, uno va a Japón y encuentra en su teatro lo que ya existe en el nuestro a nivel técnico y de disciplina. Volver al origen, a la primera pregunta.

Presencia Física Total: La presencia que se utiliza para trabajar en escena, es el compromiso del cuerpo-mente-emotividad llevado al máximo, concentración y silencio.

Sats: (Palabra escandinava) Es el punto de partida de la acción, el punto en el que empieza el movimiento y a su vez es la oposición del sentido en el cual se desarrolla la acción. En una estructura de movimiento grande es también el punto de arribo de cada ejercicio o movimiento.

Trueque: En una etapa del trabajo los actores intercambian su trabajo con actores que forman parte de otra tradición teatral.

Partitura: Secuencia de movimiento fija de naturaleza repetitiva, es un campo de investigación sobre el movimiento y la energía.

Aislamiento: El trabajo del grupo investiga y entrena en la intimidad de un espacio cerrado en el que no participa ninguna persona externa al proceso. Sesiones de trabajo prolongadas donde impera el silencio y la observación.

Renovación diaria: Dentro de este proceso no hay pedagogía ni plan de trabajo, en el quehacer diario el actor reafirma su decisión de estar trabajando sobre él

Las tres lógicas: El actor trabaja sobre tres lógicas fundamentales, la física, la emocional y la mental, es la unidad que permite el bios escénico, no hay una lógica dominante, se busca el equilibrio, el estar del actor en escena obedece a una unidad de estas tres lógicas.

Centro: La búsqueda de un eje que nos sostenga, es físico, se trabaja a partir de nuestro centro y de ahí surgen todas las posibilidades de movimiento. El eje también es interno (mental y emotivo), es el momento previo al entrenamiento, cuando el actor está dispuesto a iniciar su trabajo, donde no cabe ningún estímulo distractor.

“Esto es el teatro: un ritual vacío e ineficaz que llenamos con nuestros “porqués”, con nuestra necesidad personal. Que en algunos países de nuestro planeta se celebra en la indiferencia, y en otros puede costar la vida de quien lo hace” (Barba:1977:137). Al igual

que Grotowski, Barba piensa que el actor en principio es un conjunto de máscaras, un caparazón que si bien le funciona en su cotidianidad estar armado para el trabajo extra cotidiano que exige el teatro no es funcional para lo cual entrará en una lógica distinta, en otra forma de vida y de pensar, la del actor. “Los ejercicios físicos son siempre ejercicios espirituales” (Barba:1992:140).

Eugenio Barba a lo largo de su investigación ha desarrollado distintos conceptos que han quedado impresos en la evolución del entrenamiento del actor. Podemos iniciar por este punto del cual se desprende una posible técnica o estructura sobre la cual el actor investiga y llega a una búsqueda personal de su propio cuerpo, el pensamiento en acción.

El manejo de la energía es algo que podemos escuchar en las disciplinas corporales y aún dentro de la actuación, es un punto de partida y de arribo que se va transformando y le da cauce a un ejercicio o a una puesta en escena. Barba (1992) dice que el actor debería pensar en un *cómo*, es entonces cuando se enfrenta a toda una manera de pensar, no busca en la abstracción del movimiento, le da cauce a su propia energía, a cómo transmitir, a cómo dirigirla, a cómo externar; y la única vía es el cuerpo en sus múltiples posibilidades de movimiento, el ritmo, la dilatación, la fragmentación.

Hacer visible lo invisible es la capacidad que tenga el actor de sostener el movimiento en su pensamiento, en su imaginario y llevarlo al exterior en la inmovilidad. Es un punto de partida; de la inmovilidad surge el movimiento así como del silencio surge la palabra, la acción. Es una de las tareas fundamentales para el actor ¿Cómo ligar pensamiento-acción?, ¿cómo se da la continuidad en su trabajo?, ¿cómo se mantiene la tensión?; pues la tensión es conflicto y el conflicto es teatro.

“El Sats: La energía puede suspenderse...” “Es impulso y contraimpulso...”

(Barba:1997:92-93) . El sats es este momento en el que la energía se suspende para que surja el movimiento, por lo tanto estamos hablando de un punto de tensión, el movimiento se detiene y la acción está siendo pensada en la inmovilidad, es un momento de alerta para entonces saltar, reaccionar. Es el momento en el que termina un movimiento e inicia el siguiente, es un alto, un silencio. A pesar de ser una implosión, no se busca una explosión posterior donde vemos la energía desbordarse sin cauce en un arranque. Es una transición que nos llevará a otra calidad de energía, del movimiento mismo, el cual puede desembocar de distintas maneras.

Al hablar de encauzar toda esta energía en implosión, se observa que el cuerpo entero debe estar alerta para este momento de cambio de postura; por lo tanto, el tono corporal no se pierde, está aún más presente. Estamos frente a una segunda naturaleza del actor donde él unifica su pensamiento y su movimiento. De tal manera que lo domina técnicamente: el sats es la energía y ritmo en el espacio y el actor sabe cómo usarlo para el espectáculo.

“Vagtangov llamaba “vivir en las pausas” a la capacidad de incorporar una pausa y justificar la tensión interna.” (Barba:1997:97). Uno está realizando una acción, cualquiera que sea, se detiene por un estímulo externo, sin embargo, estás dispuesto a continuar con la acción previa a la pausa. Éste es el proceso de cada una de las acciones que conforman el espectáculo. Entonces podemos observar el sats como el arco de la acción que construye el ritmo.

Cualquier persona tiene energía, la diferencia en el actor es que él la modelará para así poder estar en un escenario y entregarla al espectador, de otro modo sería poco interesante y estaría lejos de lo que el espectador busca en el teatro. Por lo tanto el actor traduce y moldea su

energía en ritmos, pausas, distintas cualidades de movimiento, acentos, formas tangibles, visibles y audibles entre otras posibilidades de movimiento y expresión.

Anima-Animus : la temperatura de la energía

Es el momento de descubrimiento de las energías opuestas que habitan en el cuerpo del actor. Barba le llama a estos dos polos opuestos Anima (suave) y Animus (fuerte), como dos temperaturas opuestas de la energía. La tarea del actor está en encontrar las tendencias de su energía y poder unificarla; entonces, el actor no tiene un sexo dominante, es la neutralidad del sexo lo que le permitirá actuar en escena bajo el sexo que el personaje requiera.

En la primera etapa de trabajo del actor, sobre su energía se busca la selección, empieza a observar de qué se conforma y empieza a hacer una selección de sus potencialidades y puede entonces reforzarlas: lo que no le sirve lo deshecha. En esta etapa se busca reforzar el perfil de las distintas fases de su energía.

La tensión de las oposiciones es la pre-expresividad, es el cuerpo extracotidiano que la escena exige. No es la diferencia entre lo masculino y lo femenino, pues en cada género se encuentran las dos calidades de energía como punto de tensión que armoniza el trabajo del actor en movimiento. Barba define al Anima/Animus como una relación dinámica que finalmente le da cauce a la técnica del actor; es ahí donde está su riqueza en descubrir la naturaleza de su propia energía y al mismo tiempo poder manejar su opuesto: frío y caliente, amor e ira.

Dentro de la partitura del actor, los sats serían estos saltos de energía entre anima-animus, los cuales el actor puede controlar y producir dándole así continuidad y sentido a una gran estructura de movimiento.

Como muestra de este trabajo, Barba habla de Natsu Nakajima, discípula de Tatsumi Hichikata quien a su vez es fundador junto con Kazuo Ohno de la danza Butoh. Nakajima formó parte de una sesión de trabajo en el ISTA en Bolonia, en julio de 1990, donde explicó su proceder dentro de la danza. Eligió una serie de imágenes para su danza y estableció por cada una, una figura. Así llegó a tener una serie de posturas físicas, posteriormente las repitió una tras otra sin intervalos, llegando así a una secuencia de movimiento precisa y repetible. Finalmente cada vez que repitió la secuencia, la pensó en distintos espacios formados de calidades de energía cambiantes: piedra, un espacio líquido, en el aire. Se había formado entonces una coreografía con una inmensa variedad de imágenes y poses (Barba:1992:113).

Toda esta investigación es en el fondo una improvisación, la cual tiene determinantes y límites, puntos de partida y arribo, la improvisación es en este caso la capacidad que tenga el actor de hacer variaciones en el tiempo de su propia estructura sin perderse en la investigación, de transitar de un punto a otro cada vez como la primera vez, y estas transiciones son cada vez distintas entre ellas.

El poder de la energía entonces en el actor radica en la capacidad que tenga éste de pensarla, de pensarla en cualquier parte del cuerpo; e irradiar significa externar este poder. Así, el actor coloca en distintos puntos de tensión y resistencia que como consecuencia dan las variantes de la temperatura de la energía y el movimiento extracotidiano.

Cada movimiento en el actor tiene un origen, el pensamiento. Entonces si se piensa el movimiento será eficaz, no hay movimientos arbitrarios. Hay una acción interior, el pensamiento que camina simultáneamente con la acción externa: el movimiento (energía).

Barba señala que estos principios básicos del trabajo actoral los podemos encontrar en el origen de las disciplinas artísticas de cualquier cultura, es una constante. El manejo de los

opuestos, del equilibrio, la partitura, la transición son puntos de encuentro entre el trabajo de Stanislavski, Meyerhold, Michael Chéjov, la danza Butoh, el No y las distintas danzas hindúes.

El cuerpo – mente

El pensamiento se logra ver cuando se ve en acción, en el cuerpo y en el manejo de la energía con sus variantes. Si bien el actor trabaja desde el pensamiento como el paso previo a la acción, al movimiento externo e interno, el mismo pensamiento puede estar limitado o atrapado. Esto sucede cuando el actor está buscando respuestas o puntos adonde desea llegar, entonces no hay un pensamiento libre y creativo. El pensamiento creativo es aquel que no tiene brújula, que tiene la libertad de dar saltos de una lógica a otra, que va de una imagen a otra, con un aparente sin sentido. No es único ni lineal, no tiene un tema definido, sólo se trata de lo que el actor sabe de sus contenidos personales complejos y diversos.

Cuando el actor se permite la libertad del pensamiento, se deja afectar por su historia personal, sus afectos, “su mito”, la investigación se trata de él mismo. Al dejarse afectar, vive la transformación de su energía, cree en los contenidos, sueña con los ojos abiertos, permite que sus deseos más profundos emerjan, permite traspasar con su experiencia el tema del espectáculo.

“En el curso de mi experiencia como director, he observado un proceso análogo en mí y en algunos de mis compañeros; el largo trabajo cotidiano del training, transformado con los años, se iba destilando lentamente en patrones internos de energía, que podían aplicarse a la manera de concebir y componer una acción dramática, de hablar en público, de escribir.” (Barba:1992:140).

El pensamiento del actor cambia radicalmente una vez que inicia un training disciplinado y comprometido; ya su pensamiento se está reestructurando, por lo tanto, se ve afectada su vida

cotidiana, su que hacer diario, los cambios internos se empiezan a ver afuera, en su forma de vida, de pensar y, por lo tanto, de actuar.

El entrenamiento en el actor poco a poco se va transformando. En un inicio significa la adquisición de una disciplina, es una introducción al mundo del teatro, pero, posteriormente, el *training* para el actor significará su independencia, un complejo de herramientas, con una ética y un sentido espiritual que utilizará cada vez que se encuentre en un proceso creativo.

El *training* es una posición frente al teatro y frente a la vida, enseña a trabajar con la “postura”, es entonces cuando se comienza a tenerla tanto en el escenario como la vida cotidiana. Esta postura representa la autonomía del actor frente a su realidad, ahora tiene un arma para enfrentar lo que le gustó o no le gusta. El origen de la Antropología Teatral está fundamentalmente en la progresión de los ejercicios, como parte de la investigación del actor. La personalización y la experiencia de ellos que siempre estarán de la mano del espectáculo y de la escena.

La partitura

El procedimiento del entrenamiento se conforma de varios ejercicios; cada uno es una “partitura” que a su vez se constituye de signos, de movimientos aparentemente aislados. Posteriormente, el actor los une y repite la secuencia cada vez en una cadena de ejercicios. Barba le llama a esto “diario íntimo” ya que tienen como contenido las vivencias del actor, asumen una fuerza emotiva, tienen significados y, por lo tanto, la acción es real, el espectador asociará y significará cada imagen en una relación directa con el actor. ¿Cómo llegar a esto? Con el tiempo se ha transformado en un proceso orgánico formado de sats, con una partitura, no hay pausas, cada *stop* es un *go*, los puntos de llegada son los puntos de arribo en la acción hay continuidad, organicidad.

La partitura de acciones tiene un principio y un final y a su vez ésta contiene varios ejercicios que tienen cada uno su inicio y culminación, el ritmo. Cada inicio y fin debe ser claro y las transiciones de punto a punto serán saltos de energía orgánicos. Cuando un actor empieza a utilizar la partitura experimenta un cambio en su forma de ejecutar, de pensar, de abordar cada acción que realiza. Las imágenes empiezan a fluir, ya que hay una estructura que organiza las ideas y, al mismo tiempo, no le permite divagar en el imaginario, tiene sentido. Desaparece el mando de la razón sobre el cuerpo y la misma repetición permite que el actor se vea inmerso en su emotividad cada vez más.

No se puede afirmar que en este teatro pre-expresivo se busque penetrar en el interior del actor desde un trabajo con la forma y viceversa. No se busca llegar a la forma desde el interior. Son procesos y búsquedas paralelas, la forma sin contenido corre el riesgo de convertirse en la repetición de algo mecánico que no transmite, que no habla por sí misma; por otra parte el contenido sin una forma definida no se puede traducir en acción y depende del estado de ánimo del actor el poder contactar con su emotividad.

La pre-expresividad no es una forma de actuar, es una segunda naturaleza de la cual el actor se apropia y está estructurada en sí, ya que la partitura es la que sostiene al trabajo del actor, en la precisión de cada movimiento y del seguimiento de estos. Es uno de tantos niveles de organización que utiliza el actor y es única y total como estructura individual. El hecho de que el actor trabaje en varios niveles de estructuración u organización, le da el poder de ubicarse en varios lugares al mismo tiempo, en distintos momentos y ritmos, es la convivencia de las sub-partituras. Los distintos niveles de organización que conocemos como el subtexto de Stanislavski, los códigos del gesto, las preguntas que se hace, el doble del personaje, no se anulan entre sí. Son

distintos caminos, pero simultáneos y al menos uno de ellos es secreto, es el lugar al que sólo el actor puede acceder, es su propia orientación, su punto de seguridad para volar.

“En el nivel pre-expresivo no existe la polaridad realismo no-realismo, no existen acciones naturales o innaturales, sólo gesticulaciones inútiles o acciones *necesarias*. “Necesaria” es la acción que compromete al cuerpo entero, que cambia perceptiblemente su tonicidad, que implica un salto de energía incluso en la inmovilidad.” (Barba:1992:178)

El punto fundamental de la pre-expresividad es la calidad de la acción que maneje el actor, sin importar el estilo de teatro que esté trabajando, realista, no realista, expresionista, naturalista o brechtiano. La acción es real si hay disciplina dentro de la partitura, una lógica, es entonces donde el actor encontrará sus propios significados, independientemente del dramaturgo y del mismo espectáculo. De esta forma se escapa entonces de la casualidad, dominando su propia técnica, al trazar su propio camino de investigación corporal y mental en una sola lógica.

La partitura establece:

- La estructura del ejercicio (principio, desarrollo y fin)
- La precisión de las transiciones (cambios de acción, de sentido, de ritmo, de energía)
- La dinámica del ritmo, regulando el tiempo de la acción (velocidad, intensidad, tono)
- La armonía entre las distintas partes del cuerpo (manos, brazos, pies, rostro)

Por lo tanto, la partitura ayuda a fijar la dinámica y naturaleza de la acción con sus variantes. De esta forma el actor se vuelve preciso en su trabajo y puede abandonarse a sus

impulsos internos. De esta precisión dependerá la calidad de presencia en la escena. “La meta es una dramaturgia de lo microscópico” (Barba:1992:192). Ya que cada acción tiene su estructura interna y es realizada como una totalidad en particular, nunca en general. Finalmente, la partitura no será una estructura dominada desde el pensamiento, si no desde su sentido musical, desde el ritmo, la danza, la biomecánica.

Al parecer, la partitura es un constructo que exige tal disciplina que el actor no puede fluir en su espontaneidad o en su individualidad, pero el sentido es el opuesto. Esta arquitectura fija y firme permite entonces que el actor se abandone a su mundo interno, y como consecuencia, su vida interna se modifica cada noche, cada día, tiene la libertad de hacerlo porque su cuerpo lo sostiene y no le permitirá perderse. El actor no sale de una función como entró, no será la misma persona, el espectador tampoco. Se vuelve indispensable en su trabajo.

Sólo el actor que sea capaz de someterse a la precisión del movimiento puede entonces esconder el artificio de este. Podrá arder en escena, liberarse, irradiar, entregarse, irá más allá de sí mismo, al tiempo que esconde el artificio de su trabajo.

Equilibrio precario

En el terreno de la comodidad no hay forma de crear ni de conseguir una presencia total. Al encontrar el punto de comodidad el cuerpo inmediatamente suelta sus canales de energía y las zonas de las que emerge la energía como las articulaciones, el centro (las caderas), la flexión de las rodillas, la oposición entre coronilla y plantas de los pies. Dentro del entrenamiento el actor está en constante riesgo y una tarea básica es la búsqueda de la incomodidad. Es el momento de la pérdida del equilibrio, donde resuelve una postura extra-cotidiana, donde vive el músculo que no tenemos consiente o que posiblemente no utilizamos a diario. Es en la situación límite del cuerpo donde la energía se expande.

II.2 El valor del entrenamiento

“La inteligencia del actor es su vitalidad, su dinamismo, su acción, su tendencia, su energía. Un sentimiento que vive y provoca en él, hasta cierto punto debido al hábito, una mirada en profundidad, una condensación de su sensibilidad, una conciencia de sí . Es el pensamiento-acción.” (Barba:1992:87)

Autodisciplina diaria, personalización del trabajo, posibilidad de transformarse, estímulo y efectos sobre los compañeros y sobre el ambiente de trabajo es el sentido que Barba encuentra en el entrenamiento.

El entrenamiento no ensañará al actor a actuar, lo prepara, lo dispone para el proceso creativo cualquiera que éste sea. Es un encuentro consigo mismo, por lo tanto, cada uno definirá un estilo propio en el cual se ven afectados el ritmo y su naturaleza. Por otra parte, tampoco tiene una vigencia en el aprendizaje de éste, es atemporal y la investigación de éste puede ser prolongada.

“Esto que haces hazlo con todo tu ser” (Barba:1986:77). Por ello se adquiere un compromiso principalmente con la disciplina diaria; es necesaria y por tanto total, en un acto de congruencia al iniciar este proceso. Se puede observar que sin este primer paso, la disciplina, no se puede avanzar en el entrenamiento, ya que no se trabaja bajo el régimen de una escuela, si no de un laboratorio de investigación donde el compromiso es del actor con su persona.

Cada ejercicio a desarrollar es una invitación a abrirse, a ir más allá de la frontera que el ejercicio plantea, la forma. Es muy importante señalar que el entrenamiento se lleva a cabo en

grupo, siempre rescatando que cada actor tiene su ritmo vital, el cual determina cada ejercicio y el tono de éste. Por lo tanto se ha personalizado, es individual en su proceso.

Las dinámicas se modifican constantemente, el sentido de trabajar en grupo es la confianza. El compañero realiza una acción que me confronta desde el miedo, como: tocar al compañero con el pie arriba del esternón sin dañarlo, se busca la confianza hacia el otro, a pesar de que el ejercicio provocará una reacción de defensa inmediata. Por esta vía, poco a poco, el actor va agudizando sus sentidos e ira trabajando con sus resistencias, para finalmente confiar, para poder ser preciso en el momento del movimiento. Y así se crea un reflejo, ya que posteriormente él realizará el mismo golpe en el pecho del otro, como consecuencia será cuidadoso de no lastimarlo sin dejar de confrontarlo.

La importancia del trabajo en grupo se fue modificando con el tiempo. Barba observa que la búsqueda de una técnica personal en el entrenamiento lo alejaba de los actores, justificando cada ejercicio con la promesa de una consecuencia eficaz: si haces esto, llegarás a tales resultados, desde este punto se empieza a destruir la relación entre el guía y el actor. Finalmente se dio cuenta de que no hay actores, ni personajes, solo compañeros de vida.

“Ya no era cuestión de enseñar o de aprender algo, de trazar un método personal, de descubrir nuevas técnicas, de encontrar un lenguaje original, desmitificarse uno mismo o desmitificar a los demás. Solamente era cuestión de no tener miedo el uno del otro, de tener el coraje de acercarse el uno al otro hasta ser transparente y dejar entrever el pozo de la propia experiencia.” (Barba:1986:101-102)

Es el cuerpo el que está pensando, ya que los ejercicios obligan a ser precisos y disciplinados en la práctica. Se busca un actor de sangre fría para enfrentar cualquier situación

planteada. Por ello la confianza que se va conquistando se ve reflejada en las reacciones corporales, no en las mentales que tenderían a una defensa.

Esta necesidad de ir cada vez más adentro de sí mismo y penetrar en cada ejercicio es lo que le permitirá al actor siempre continuar, determinará la energía con la que aborda cada ejercicio para romper sus propios límites, como el agotamiento. Se entiende que no es una búsqueda rígida en la que el actor se pelea con su cuerpo para ir más lejos, no puede ni debe ir en contra de sí mismo como un tirano, es una prueba de sus propias capacidades y por medio de la cual él puede darse cuenta hasta donde está dispuesto a llegar en su práctica, de buscar el riesgo. Es la posibilidad de enfrentarse a sí mismo en una práctica constante, tolerante, obstinada y disciplinada, lo que finalmente lo transformará en su interior y su exterior como el ser humano que es y que forma parte de un equipo. El actor trabajará en silencio e ira encontrando sus prejuicios, sus dudas, sus resistencias, modificando cada vez su interior. Es hasta entonces que sus respuestas serán otras, sus reacciones, sus límites y su centro se desplazarán.

Es importante señalar que el origen del entrenamiento en el ODIN Teatret es oriental por una parte y por otra también se ahonda sobre la biomecánica de Meyerhold. Fueron puntos de partida de la investigación, sin tratar de repetir la dinámica, poniendo un acento en el trabajo del ritmo, la precisión, la economía de movimiento y la sugestividad; todos, elementos que se le atribuyen al actor oriental en su trabajo.

A pesar de la experiencia que Barba (1986) adquirió en el teatro oriental Kathakali, su búsqueda tomó otro sentido. El entrenamiento en sus inicios era de naturaleza acrobática, violenta y comprendía situaciones de combate a las cuales el actor se adaptaba con todo su cuerpo. El kathakali es un punto de partida y de inspiración para los actores del ODIN.

El entrenamiento varía en cada grupo teatral, cada uno tiene su sentido en el entrenamiento o el ensayo, el cual no siempre va ligado al espectáculo. Barba considera el entrenamiento y el ensayo como los rieles de un tren, cada uno va en un riel y sobre estos dos está el espectáculo. Por lo tanto sin ninguno de los dos el espectáculo puede avanzar.

“El espectáculo refleja el entrenamiento” (Barba:1986:96) ya que la energía trabajada en entrenamiento es la que utilizará el actor en escena. Se está hablando de una conquista del cuerpo y de la mente, de una nueva orientación que determina al actor en el espectáculo. A pesar de que la primera etapa del trabajo es en la intimidad del grupo y esto a su vez fortalece a sus integrantes, posteriormente se enfrentarán al espectador experimentando la libertad de su trabajo individual, sólo de esta manera podrán tocarlo.

El sentido ritual en el trabajo dentro del ISTA (International School of Theatre Anthropology) no está directamente ligado con la religiosidad. Es el encuentro del ser humano consigo mismo en una situación límite, en un momento de angustia, de extrema alegría. Es en esos momentos donde nuestra energía se ve modificada, nuestro cuerpo cambia.

La espontaneidad

El fenómeno de la espontaneidad se ha entendido como parte del proceso de formación del actor, ya que en esta etapa el actor fluye aparentemente en esta área del trabajo en un derroche de energía entendida como espontaneidad.

La espontaneidad tiene que ver más con un momento de no aceptación, a priori entendiéndose por esto el esfuerzo que hace el actor por representar lo que no es, de nada sirve buscar el origen para saber lo que éramos. La búsqueda es en otro sentido, el saber lo

que somos, en lo que nos hemos convertido para aceptarnos y entonces poder modelar esa energía que nos conforma. Entonces el origen es la aceptación de lo que somos.

Por otra parte espontaneidad se entiende como eso que es diferente a nuestra naturaleza aquello que nos resulta ajeno entonces el actor entra en un proceso violento de impulsos, a buscar el artificio en el cuerpo y a forzar su energía para obtener un resultado a su vez lejos de lo espontáneo ya que no podemos forzar este proceso.

Podemos traducir espontaneidad en seguridad y libertad. Por una parte, seguridad en lo que se ha elegido: ya sea un impulso, una imagen o una emotividad y, por otra parte, la libertad de expresarlo sin miedo a enfrentarnos a nuestros límites mentales o el miedo al juicio que puede venir del exterior. La espontaneidad no se opone al virtuosismo, es un proceso posterior ya que tiene una lógica y por lo tanto es complejo, no puede ser un derroche de energía (emociones, palabras, movimientos), pues lo único que se transmitirá será el caos.

Al hablar de virtuosismo inevitablemente recurriremos a la técnica, una vez que el actor o el artista logra dominar su instrumento, en este caso su cuerpo, podrá entrar al terreno de lo espontáneo dentro de su interpretación. Hemos hablado de que el actor trabaja con un conjunto de partituras las cuales son estructuras a través de las que él transita. Una vez que él obedientemente repite esta partitura y la domina podrá transitar el terreno de lo espontáneo, podrá revelarse externando dentro de la lógica de su partitura las múltiples asociaciones personales, sus impulsos de espontaneidad. Es bajo un conjunto de reglas donde uno se siente seguro, la libertad en extremo nos enfrenta al miedo, el miedo paraliza y no hay un campo para la espontaneidad.

El ser humano tiene tres lógicas: la corporal, la emotiva y la mental. Aún la espontaneidad debe ser lógica, por lo tanto organizada, en el teatro encontramos actores que

creen que pueden mostrar fragmentos de acción que sólo transmiten desorden, falta de lógica y coherencia. La espontaneidad por su parte se conforma de estas tres lógicas para lograr un acto de libertad, de presencia escénica.

“Existe otra imagen que puede guiarnos en nuestra búsqueda de la espontaneidad: espontáneo es el comportamiento de un hombre o de una mujer cuando está junto a alguien que ama, y con quien se siente seguro y aceptado.” (Barba:1986:140). Ninguna acción realizada es forzada, el comportamiento frente al otro no está siendo, estudiado simplemente se presenta y la demostración de los afectos determinan un ritmo natural, tanto los amorosos como los de dolor. Responde a un estado de alerta y relajación al mismo tiempo en el cual pueden fluir nuestros impulsos de espontaneidad.

Comunicación

El actor busca comunicarse y el medio es su energía previamente moldeada, ésta tiene forma y determinadas características que le permiten decir, transmitir un mensaje claro. Se puede decir que nuestra energía está lista para ser ofrecida a un público, una vez que ésta se enfrenta a un obstáculo y se movilizan las fuerzas emotivas, mentales y físicas. Es la capacidad de adaptación que tiene el acto a diferentes circunstancias.

Una de las condiciones básicas para el trabajo de la energía extra-cotidiana es el arduo trabajo sobre el equilibrio. Se buscan constantemente oposiciones dentro de cada parte del cuerpo o posiciones de equilibrio precario, donde los puntos de apoyo se ven afectados, obligando a cada músculo a estar presente, incluso aquellos que no creíamos utilizar en otro momento, convirtiendo la masa en energía.

Por necesidad, el hombre ha sido colonizado en su corporeidad. Su manera de moverse y de reaccionar obedece a una serie de códigos sociales. Una vez que el actor inicia su camino en el mundo de la escena iniciará un proceso de colonización hacia su cuerpo de

actor, la naturaleza extra-cotidiana. Para esto probará distintas dinámicas que lo obliguen a habitar su cuerpo de otra forma y en otros espacios al acostumbrado como:

- Restringiendo el espacio para moverse
- Evitar mover las manos para levantarse
- Usar pies como manos
- Restringir movimiento de cadera u otras articulaciones

En este proceso de colonización corporal, el actor volverá a su infancia, ya que se habla de un proceso de humillación infantil, pues se enfrenta a los obstáculos corporales como la torpeza, y el ridículo en la poca precisión del movimiento corporal.

En este momento hay que plantearle al actor tareas concretas que lo obliguen a investigar sobre las posibilidades de reacción de su cuerpo, como:

- Arrodillarse con las dos piernas a la vez
- Llevar el equilibrio del cuerpo hacia delante en una diagonal hasta perder el centro

No se trata de meter al actor en una dinámica en la cual se lastime; se trata de que él encuentre los distintos caminos para resolver un ejercicio; que el cuerpo despierte los músculos que no ha utilizado o las zonas corporales que no tocamos porque la vida cotidiana no nos lo exige.

Una vez que el actor ha llevado al máximo de sus posibilidades cada ejercicio, se fija una trayectoria de cada uno de principio a fin, para poder llevar a cabo la siguiente estructura que le permitirá ir acumulándolos para su entrenamiento personal.

1. Realizar una acción específica con un objetivo claro (arrodillarse, sentarse, girar, realizar distintas inclinaciones, posiciones de equilibrio precario).
2. Investigar las distintas posibilidades de movimiento para realizar la acción y fijar una forma.
3. Buscar otra acción y así varias consecuentes.
4. Fijar un orden en las acciones y movimientos determinados .
5. Repetir la serie de ejercicios, uno tras otro, hasta apropiarse del movimiento en el sentido de una partitura que se puede repetir.
6. Buscar las transiciones posibles para pasar de un ejercicio a otro (el mismo movimiento determinará la lógica y la continuidad)
7. Una vez que se tiene la partitura completa, el actor podrá investigar sobre ella distintas cualidades y calidades de energía: cambios de ritmo, oposiciones, suave, fuerte, entre otras)

En la repetición de la partitura, el actor va adentrándose en la energía del ejercicio. Por una parte, lo que el mismo movimiento propone a nivel de imágenes y lo que el actor va encontrando en sus asociaciones personales, las cuales le dan vida al movimiento. Así el actor está trabajando dentro de las tres lógicas, corporal, mental y emotiva.

El sentido del entrenamiento una vez que se domina la secuencia de movimiento, es la simple repetición. El objetivo ahora es el riesgo que tomará el actor cada vez que repite la partitura, investiga sobre las infinitas posibilidades de su energía y de sus límites corporales por ello moldea, precisa, controla, abandona, juega, estalla siempre bajo la precisión de una estructura predeterminada por él mismo. Se apropia de su movimiento, de su energía y de su trabajo interno.

La repetición en este tipo de entrenamiento, le permite al actor poner en juego y probar su presencia total (mente-cuerpo), la unidad en escena. Esta presencia total va en sentido contrario de la disciplina rígida, el actor entra en un terreno de silencio y concentración, donde conoce perfectamente su zona de trabajo y esto le permite estar presente en su totalidad, como posteriormente estará en escena o en una improvisación.

Al hablar de un terreno de confianza del mismo actor, se entiende que él trabaja sobre objetivos claros, y para esto hay una estructura básica que buscará en cada movimiento, en cada ejercicio y en cada partitura.

1. *Sats* o punto de partida del movimiento (Preparación)
2. Acción determinada o movimiento específico (desarrollo)
3. Arribo o conclusión de esta acción (Final)

Los ejercicios aislados no sirven para nada concreto, lo más importante es la suma de estos, ya que es la vía por la cual el actor encontrará la naturaleza de su movimiento, un ritmo personal, una lógica de acción y su manejo del espacio. Una vez más, se trata de él, de reencontrarse en su investigación, es su propio laboratorio; por lo tanto, cada actor tendrá una partitura distinta a las demás. Todos estos puntos de encuentro o hallazgos personales obedecen a una lógica emotiva. El ritmo y las cualidades de

energía no se determinan previamente, son una reacción orgánica a los estímulos emotivos del actor, los que encuentra, a los que asocia.

La precisión de los signos a trabajar tiene que ver con la vida de nuestro cuerpo más que con una mecanización de éste. No es adiestramiento, sino una naturaleza; el cuerpo en vida es la utilización de su totalidad, es abrir e investigar cada zona de él, cada músculo, cada poro, la respiración, el ritmo cardíaco, el fluir de la sangre y todo lo que lo conforma. Los resultados de esta investigación sobre nuestro cuerpo van fortaleciendo la inteligencia física, lo cual le da al actor libertad y autonomía. Ahora tiene un discurso lógico y congruente, que comunica al público.

Todos los aspectos mencionados acerca de este entrenamiento que es más una forma de vida, son posibles bajo circunstancias determinadas, como el trabajo en un grupo de pocas personas, que permanecen aisladas por largo tiempo en la intimidad de su trabajo, con discreción y confianza, y bajo entrenamientos que llevan horas de investigación. Las personas que forman parte de este núcleo se reinventan, van observando el constante cambio de su trabajo frente al otro.

El tema de interés por parte nuestra es el entrenamiento del actor y los puntos de encuentro con la filosofía y la técnica de la danza Butoh. Barba desarrolla toda una técnica para abordar el entrenamiento y a su vez cree que el teatro debe hacerse bajo circunstancias fuera de nuestro universo cotidiano, para conseguir una nueva forma de vida.

En el aspecto técnico del trabajo, Barba señala los aspectos sobre los que el actor debe centrar su entrenamiento, los cuales también pueden ser elementos de entrenamiento dentro de la danza Butoh, así como en su filosofía podemos ver similitudes. Tal vez en sus

términos son los -principios que retornan los lugares en común de las distintas disciplinas, las características del movimiento, la búsqueda de la energía como motor y la actitud frente al arte escénico que no tienen nada que ver con fórmulas o procesos acabados.

Si se puede hablar de hallazgos en el trabajo de Barba, ya que en su investigación constante ha ido descubriendo un camino posible para que el actor toque la escena con su totalidad, lo que nos interesa de esta postura es esta estructuración personal que busca en sus actores, el cómo se fortalecen individualmente dentro de un trabajo de grupo, de cómo necesita alimentarse de otras culturas para enriquecer y reconocer la propia.

Todo el tiempo se trabaja en una oposición constante, característica del entrenamiento que se convierte en una forma de vivir la actuación, el teatro. La oposición es el conflicto, y lo que nos interesa, por una parte, es la visión ante los opuestos como dos energías que se encuentran, que si bien dentro del entrenamiento el cuerpo puede fragmentarse en oposiciones a nivel de energía, se enriquece la presencia del actor al trabajar en la búsqueda constante de la oposición que le da como resultado la expansión de su energía. Así también su mente se expande, y tiene objetivos e imágenes claras para crear.

En este punto del entrenamiento, el actor tiene más una necesidad que una obligación, que posiblemente en un futuro se convierta en un compromiso consigo mismo. Éste es uno de los aspectos en los que nos interesa profundizar porque es el momento en el que se puede hablar de una lógica, de una congruencia ante lo que se ha elegido hacer, teatro. Si hablamos del actor como una persona en búsqueda, como un acto en potencia de ser el actor que solo él puede ser, ahí encuentro el trabajo de Barba como guía de actores necesitados de sí mismos. No es suficiente el planteamiento de una técnica corporal, ésa la puede obtener inclusive una persona que no se dedique a la escena. Es más profundo, lo que

sostiene el trabajo del actor es su misma persona, su pensamiento, sus afectos, su propio reconocimiento, su historia personal.

Otro de los puntos de interés en el trabajo de Barba es la claridad en el proceso del entrenamiento para que el actor se apropie de su energía, habla de una investigación alejada de la pedagogía y de las recetas para desarrollar una técnica corporal. Por otra parte, habla de partitura y de cómo llegar a establecer un entrenamiento personal del cual el actor se valdrá para investigar las posibilidades de movimiento que tiene y de cualidades energéticas. La partitura en sí ya es una serie de pasos a seguir, lo cual le da al actor un terreno sobre el cual iniciar su búsqueda. La riqueza de este concepto está en no dar una técnica grupal y acabada, la partitura en sí no existe antes que el actor, él la descubre poniéndose tareas precisas y es hasta entonces donde empieza a surgir la técnica personal. En este caso lo que se rescata es esta insistencia sobre la investigación personal como punto de partida, por lo tanto, esta partitura no está terminada, ni siquiera escrita, se va escribiendo en el cuerpo del actor si él decide hacerlo, comprometiéndose con él mismo y en seguirla con rigurosa disciplina, para poder abandonar su energía mental y corporal en ella.

Uno de los aspectos sobre los que nos interesa profundizar es en la visión frente al teatro e insistir en las circunstancias óptimas para el trabajo. Al parecer la actuación es una misión compleja, el compromiso que se requiere para conseguir una presencia extra-cotidiana, así como el reconocimiento de nuestro ser por medio del teatro exige el aislamiento. Por lo menos una parte del proceso es interno al grupo, no hay factores de distracción, creando una atmósfera de trabajo basada en la confianza. Por otra parte el actor permanece en silencio, es el momento previo a la palabra y a la acción, el silencio es el punto de partida de la creatividad, para dosificar la energía y no crear fugas de ésta.

El manejo de energías distintas que habitan en el cuerpo es el paso previo a constatar y cómo todo finalmente es energía, un pensamiento, una emoción, una articulación, la respiración, el fluir de la sangre. El actor expande su atención antes de realizar cualquier acción, percibe todo el tiempo, se percibe y percibe su entorno. En otras palabras, está abierto a su universo del cual se valdrá para reconstruirse en cada proceso creativo. Del mismo modo que nos conforman múltiples energías, éstas habitan con distinta intensidad en cada parte de nuestro cuerpo, lo que posteriormente serán en el actor un cúmulo de posibilidades para la creación de sus personajes, de distintas corporalidades, voces y posturas en la ficción.

Hay en Barba una mirada al teatro y la danza oriental a manera de encuentro; hay un reconocimiento de nuestro arte en el del otro. Pareciera que las tradiciones son lejanas y sería difícil encontrar similitudes, ya no sólo en el quehacer teatral, sino en el origen de la cultura, pero hay dos aspectos que conforman a las culturas, el rito y el mito como fundadores de una conducta social, por lo tanto toca a la artística servir de pauta para la confrontación. En el origen de las culturas el arte estaba ligado a la religiosidad, a la representación del mito como parte del rito, de la repetición y evocación de los ancestros, de una energía superior. Empezar el viaje a otra cultura significa reconocerse en el otro, nuestro origen es el mismo porque asumo lo que soy frente a lo que no soy. De estas diferencias surgen los puntos de encuentro, lo que sí tenemos en común, lo primero, el interés por el teatro, lo segundo, el cómo hacemos teatro. Y nuestro origen tiene que ver con la representación del mito, el rito de esta representación como seres aparentemente distantes, pero con las mismas creencias.

Todos los elementos que conforman este teatro forman una naturaleza distinta tanto en su proceso creativo como en el montaje final. Está lejos de la fama y del reconocimiento de las masas, se busca la autenticidad, la verdad no sólo en escena, la verdad en las razones para tomar

esta profesión. Se busca ir al origen del ser humano, de las culturas y de la tradición teatral como la columna vertebral de una propuesta escénica. El centro del espectáculo una vez más está centrado en el actor, razón por la cual es sometido a un entrenamiento disciplinado en el que la congruencia de sus actos es la parte fundamental.

Tanto la visión del maestro y del actor en este teatro se ven resignificadas. En principio el maestro no es el pedagogo que da fórmulas y órdenes, es el guía que acompaña al actor en una búsqueda personal de la cual él mismo se alimenta y en las que se encuentra. El actor está lejos de ser un la energía pasiva que recibe y repite conceptos, es aquel que viene con una historia personal compleja que le permitirá crear sus propios referentes dentro del teatro, así como su entrenamiento, respetando su ritmo vital y compartiendo esto con un grupo de trabajo.

Por otra parte, el cuerpo es considerado el universo a investigar, no es una simple herramienta, es un punto de partida, es un canal de liberación y contención, es un instrumento del cual el actor se valdrá para llevar a cabo su trabajo en escena. No existe la escisión cuerpo mente, es la totalidad del ser la que se busca en el escenario y para el escenario, donde el trabajo mental es importante, el actor es consciente de lo que realiza, de su cuerpo, de sus hallazgos, de sus movimientos internos.

La inmersión en la cultura le da sentido al trabajo porque es nuestro punto de partida, es lo que nos conforma y el actor trae en su cuerpo el recorrido de una cultura, es lo único que le pertenece y que nunca será igual a otro. Por una parte, podemos encontrar las diferencias entre el trabajo técnico en el cual el actor se arriesga a buscar todas las posibilidades de movimiento del cuerpo, de sus articulaciones, de sus zonas desconocidas. Por la otra, está el trabajo interno, sus pensamientos, las imágenes, los impulsos emotivos, los recuerdos y asociaciones. Observamos que en esta propuesta es un mismo cuerpo, el actor empieza a trabajar en fragmentos, primero

reconoce su cuerpo, su energía, posteriormente crea un entrenamiento personal valiéndose de la partitura sobre la cual podrá entonces profundizar en su interior hasta que en escena esto puede reconocerse como la totalidad, en escena no hay fragmentos hay presencias totales.

Finalmente, si no hay una lógica en el estar o habitar el espacio escénico, no hay proceso, no hay investigación. Este actor tiene claro lo que desea, posiblemente no sepa adónde va a llegar o cuál es el sentido de este largo recorrido; de lo que está consiente es de la necesidad de encontrarse en el otro, en él mismo y por lo tanto con el espectador. Es un camino que se recorre como en un viaje lleno de estaciones desconocidas, cada partitura, cada personaje, cada montaje es volver a iniciar este viaje el cual seguramente no se sabe adónde llegará; se tienen claras la necesidad de buscar. Y la necesidad del grupo, pero también la necesidad del espectador para llevar a cabo la función.