

EUGENIO BARBA

LA CANOA DE PAPEL

TRATADO DE
ANTROPOLOGÍA TEATRAL




Contraelviento



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y **literal vii** “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:

Facultad de Artes

Piso:

PB

Estante:

03

Bandeja:

11

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:



Donado por Lic. Santiago Rodríguez de la Carrera de Teatro SCT-303 26-11-2015

47694
792
B288c
Ej.2

EUGENIO BARBA

LA CANOA DE PAPEL

TRATADO DE
ANTROPOLOGÍA TEATRAL

Para la
Carrera de Teatro
este es nuestro
de nuestro teatro
Patricio Vallejo A

Quito 2015



Contralviento



CCE
BENJAMÍN
CARRIÓN

COPYRIGHT © 2015 BY EUGENIO BARBA

SOBRE LA PRESENTA EDICIÓN

© Ediciones Contraelviento, 2015

© Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2015

DE LA TRADUCCIÓN

© Rina Skeel

PRIMERA EDICIÓN

QUITO, 2015

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS

SE PROPONE LA REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

DE LOS CONTENIDOS DE ESTE LIBRO, SIEMPRE CITANDO

LA FUENTE, EN EL ESPÍRITU DE RECONOCER LA VERDAD

DE COMPARTIR LIBREMENTE TODA INFORMACIÓN.

ISBN 978-9942-21-051-7

EDICIÓN

Patricio Vallejo Aristizábal

TRADUCCIÓN

Rina Skeel

FRONTISPICIO

Naruto no Uzushio, c. 1853

Utagawa Hiroshige

DISEÑO GRÁFICO Y EDITORIAL

Sol Baltazar

GRATITUD ESPECIAL PARA

Artezblai SL, Bilbao

IMPRESO EN ECUADOR



PRESENTACIÓN



DE RUINAS Y RECONSTRUCCIONES

UN LIBRO PUEDE ser también como una poderosa bomba terrorista capaz de derrumbar la más sólida y anquilosada estructura mental. Debe ser por eso que a veces pienso que sólo se deberían publicar los libros que nos ponen en crisis y en movimiento. Alcanzarlos fácilmente y, entonces, dejarme bombardear para habitar el mundo de las ruinas y las reconstrucciones. Desde ahí explicarme el recorrido del hombre en su aventura por conquistar su existencia, y decidirme, también, a conquistar la mía propia. Pero como sé que la quietud y la complacencia irremediablemente están, me sobrepongo y acepto que debo caminar atento para encontrarlos como huellas difusas en medio de la ventisca. Y me impongo la tarea de hacerlos visibles para otros. Sobre todo cuando se trata de libros que derrumban y reconstruyen la patria secreta de rebelión y libertad que es, para mí, el teatro. Es entonces cuando me surge la idea de impulsar, junto con mis compañeros de esfuerzo, la creación de una editorial especializada en teatro. Que por ahora es la única en el Ecuador: Ediciones Contraelviento.

La gran presencia viva del teatro se difumina cuando se termina el espectáculo, es por eso que en ciertos momentos se me revela entre las ruinas a través de libros. Como si la visión efímera en el fin del mundo, irreducible, que es el teatro, dejara tras de sí claves, signos que pueden ser atrapados. Señales que se organizan para reconstruir, no su esencia sino los momentos de su movimiento, de sus sucesivas transiciones. Hay quienes se

impusieron la tarea de desentrañar esas señales, de descifrar esos momentos. Los tradujeron a textos que se rebelan contra la posibilidad de construir en el teatro estructuras sólidas que lo van anquilosando, que lo reducen, que intentan impedir su persistente mutación. Los libros que me legaron el teatro no contienen fórmulas, no dejaron recetas para elaborarlo, más bien elaboraron cuestionamientos. Son las interrogantes las que reconstruyen al teatro al tiempo que lo devastan. Entre las ruinas reconstruyo día a día el teatro y la vida en el escenario, junto con mis compañeros de Contraelviento, y nunca dejarán de estar ahí, en el mismo espacio, los libros, los escritos.

Desde sus primeros escritos publicados en revistas del continente europeo; su epistolario con Grotowski, publicado más bien recientemente; su enorme aporte teórico que se enmarca dentro de un universo de pensamiento que es la Antropología Teatral; su extensa obra creativa junto al Odín Teatret; hasta la construcción de una grande y compleja bibliografía que incluye algunos de los títulos más influyentes del teatro contemporáneo en el mundo entero; Eugenio Barba ha devenido ante nosotros como uno de los más feroces renovadores del teatro. Su huella que es un legado, sus pisadas firmes sobre las arenas movedizas del teatro, son instrumentos de una fuerza viva capaces de poner en crisis y poner en movimiento. Nadie que tenga todo claro en el teatro, nadie que cómodamente abrazado por la pereza se mantenga quieto, nadie así, acudirá al encuentro del llamado de renovación, de permanente mutación como condición para mantenerse fiel a sí mismo, que nos hace el teatro de Barba. Un teatro en el que el espectáculo es apenas la punta visible de un inmenso iceberg oculto donde realiza su real existencia.

Los libros de Barba no pueden, entonces, sino recoger el pensamiento conmovido que resulta de mirar la propia experiencia. Desde el desentrañar los impulsos íntimos que se revelan para modelar la vida y la práctica del teatro, hasta el sistematizar la acción empírica que, desde el rigor y el respeto por el oficio, supone los pasos que van haciendo el camino. Sus libros contienen el pensamiento que reflexiona e impulsa al mismo tiempo. Desde hace más de cincuenta años viene haciendo el llamado, es nuestra decisión acudir al encuentro. Pareciera que está en nuestra disposición el

permitir que una bomba terrorista destruya las estructuras sólidas de nuestra complacencia.

Es desde ahí que nuestra Editorial se ha empeñado en llevar a los lectores una nueva edición de un libro que ya es un clásico en el pensamiento teatral. Publicar *La canoa de papel*, tratado de antropología teatral de Eugenio Barba, es para nosotros un privilegio y un lujo, pero al tiempo, un reto y una tarea impostergable. Lo hacemos con la certeza de que este libro seguirá impulsando el espíritu y la práctica de rebelión y renovación que vive el teatro en nuestros días. Así como aportando al hacer del arte y el oficio de las actrices y los actores que lo modelan día a día. Publicar este libro es, también, un abrazo de gratitud vital a un gran maestro y a su legado.

PATRICIO VALLEJO ARISTIZÁBAL





PREMISA



ESTE LIBRO FUE escrito en Holstebro, pero ha sido pensado durante largos ensayos silenciosos y viajes, viendo espectáculos y encontrando grupos de teatro de diferentes continentes. Ha crecido en intrincadas discusiones o «tempestades de cerebros» en torno a preguntas que a primera vista parecían infantiles o insensatas: ¿Qué es la presencia del actor? ¿Por qué, realizando las mismas acciones, un actor es creíble y el otro no? ¿El talento es también una técnica? ¿Un actor inmóvil puede suscitar la atención del espectador? ¿En qué consiste la energía en el teatro? ¿Existe un trabajo pre-expresivo?

Un amigo, con su gentileza y su insistente curiosidad, me obligó a sentarme y a poner todo sobre el papel. Desde ese momento mi cuarto fue invadido por libros, recuerdos y diálogos con los antepasados.

Hay una patria en transición, una Heimat hecha de tiempo, sin territorio, que coincide con la profesión. Allí los artistas que trabajan en India o en Bali, los compañeros escandinavos o aquellos de Perú, de México o Canadá, a pesar de la distancia, trabajan codo a codo. Logro entenderlos incluso si nos separan nuestras lenguas. Tenemos algo para intercambiar que nos hace viajar hasta encontrarnos. Sus

nombres, para mí queridos, son recordados con frecuencia en las páginas sucesivas.

En el trabajo, generosidad quiere decir ser exigentes. De exigir viene exacto. La precisión, de hecho, tiene que ver con la generosidad. Incluso de precisión, de exactitud, se hablará bastante en las páginas siguientes. Lo que en el papel parece fría anatomía, en la práctica requiere el máximo de motivación, el calor de la vocación. Cuando se habla del trabajo del actor «calor» y «frío» son adjetivos que se contraponen con gusto. He tratado que en el libro se alternaran también páginas «cálidas» y páginas «frías». Pero que el lector no se fíe de las apariencias.

Los más exigentes son los antepasados. Sin sus libros, sin sus palabras intrincadas jamás hubiera podido hacer teatro como autodidacta. Sin dialogar con ellos, no hubiera podido excavar esta canoa. Sus nombres se desdoblán: son presencias vivas a lo largo del torrente de preguntas, y en las notas bibliográficas son libros.

Uno de los que con su exigente gentileza me obligó a permanecer largamente sentado componiendo este libro fue Fabrizio Cruciani, me exigió un compromiso, me ató a un contrato. Su primera reacción, cuando leyó el manuscrito, fue de complacencia porque las notas estaban hechas con la debida precisión: «las hizo exactamente como nosotros», le dijo a un amigo común refiriéndose a mí. Al decir «nosotros» se refería a los historiadores. El dolor por su muerte se está transformando lentamente en orgullo: estoy orgulloso de él.

Hice leer el manuscrito a mis compañeros del Odin Teatret y de la ISTA. Algunos han descubierto errores o inexactitudes, han propuesto cambios, han hecho valer con insistencia sus exigencias y sus gustos. Soy un autor afortunado.

La revisión final se debe a Clelia Falletti. Fue ella quien introdujo las referencias a las ediciones italianas de los escritos

citados en otras lenguas. Tal referencia aparece sólo en la primera mención. El reenvío a las páginas de ediciones italianas sirve únicamente como orientación porque he preferido casi siempre traducir por mi cuenta. Las dificultades con los escritos de los maestros de teatro no derivan sólo de la lengua, sino de la falta de experiencia acerca de lo que ellos están hablando.

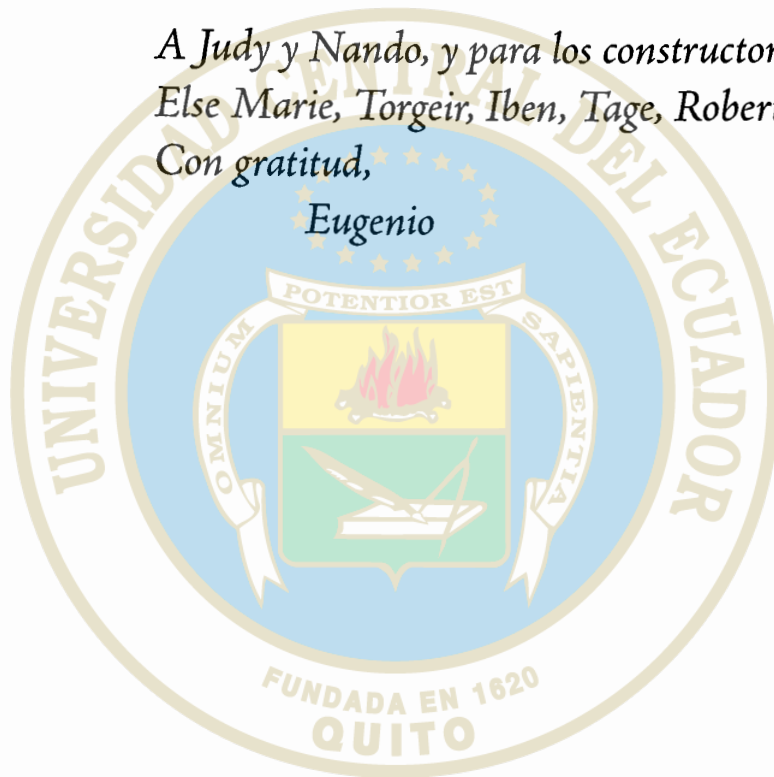
Detrás de la sigla ISTA, áspera como toda sigla (International School of Theatre Anthropology), se esconde el intento de dar forma y continuidad a algo que había nacido casi por sí mismo, sobre todo en Italia: un extraño ambiente que reunía actores, directores e historiadores del teatro. El Odin Teatret se encontró en el centro de este ambiente. Al darle un nombre y una forma móvil, se sumaron algunos hombres de ciencia y artistas de otros continentes. Se vuelve cada vez más internacional: una Babel de lenguas en un pueblo común, donde no es siempre fácil distinguir artistas, técnicos o «intelectuales», y donde Oriente y Occidente no son más divisibles. Con el tiempo, se asienta en este pueblo la figura familiar y remota de Sanjukta.

La canoa de papel surge de este pueblo para aquellos que, aun sin conocerlo y cuando ya no exista, sientan la/su nostalgia.

HOLSTEBRO, 27 DE FEBRERO DE 1993



*A Judy y Nando, y para los constructores de canoas
Else Marie, Torgeir, Iben, Tage, Roberta y Julia.
Con gratitud,
Eugenio*





GÉNESIS DE LA ANTROPOLOGÍA TEATRAL



SE DICE A menudo que la vida es un viaje, un camino individual que no implica necesariamente cambios de lugar. Los que mutan a una persona son los acontecimientos y el fluir del tiempo. Este viaje y estas transiciones se viven con desgarros, rechazo, indiferencia o fervor. Sin embargo, se desarrollan dentro de un panorama con los mismos valores culturales.

Todas las culturas han determinado momentos que señalan la transición de una a otra etapa de este viaje. En cada cultura existen ceremonias que acompañan los nacimientos, establecen la entrada del adolescente a la edad adulta, celebran la unión entre el hombre y la mujer. Solamente una etapa no se conmemora: el volverse viejo. Existe la ceremonia para la muerte, pero falta aquella para el pasaje de la madurez a la vejez. Esto es lo que se sabe. Pero ¿qué es lo que yo sé? ¿Qué diría si tuviese que hablar de mi viaje, de las etapas y las transiciones en los contrastantes panoramas de orden y desorden colectivo, de experiencias y relaciones: de la infancia a la adolescencia, de la edad adulta a la madurez; hasta esta cita anual, esta cuenta regresiva donde cada cumpleaños, cincuenta, cincuenta y uno, cincuenta y cinco, se festeja recordando mis pasados méritos?

Si la memoria es conocimiento, entonces sé que mi viaje ha atravesado diferentes culturas.

La primera es la cultura de la fe. Allí se encuentra un niño en un lugar cálido, lleno de personas que cantan, de olores fragantes, de colores vivos. Está frente a una estatua puesta en lo alto y cubierta completamente por una tela violeta. De pronto, mientras las campanas suenan, el olor del incienso se vuelve más penetrante y los cantos se elevan, cae la tela y aparece Cristo resucitado.

De este modo se celebraban las Pascuas en Gallipoli, el pueblo del sur de Italia donde transcurrió mi infancia. Yo era profundamente religioso, y era un placer para mis sentidos ir a la iglesia, encontrarme en esa atmósfera de oscuridad y velas ardientes, de sombras y estucos dorados, de perfumes, flores y personas absortas.

Siempre estaba a la espera de los momentos especiales: la elevación, la comunión, las procesiones. El estar juntos, el sentirse unidos y el compartir

algo, me impregnaba de una sensación tal que aún hoy hace resonar mis sentidos y su subconsciente.

Aún puedo revivir el dolor que sentí en las rodillas viendo a la madre de un amigo durante un Viernes Santo en Gallipoli. La procesión del Cristo con la cruz al hombro, formada sólo por hombres, recorría las calles y plazas de la ciudad vieja. A medio kilómetro la seguía la procesión de la Virgen llamando a su hijo. Esta distancia era demoledora, anunciaba la separación final y la subrayaba con un contacto vocal: el «lamento» de la Madre de Cristo, acompañada por las mujeres. Aquellas que habían recibido una gracia la seguían de rodillas. Entre estas se encontraba la madre de mi amigo. No esperaba verla y en el primer momento sentí esa sensación de embarazo típica de los niños que ven a sus padres, o a los de sus amigos, comportarse de un modo extraño. Sin embargo, inmediatamente después, me golpeó el lacerante dolor que uno experimenta al caminar de rodillas por centenares y centenares de metros.

Durante algunos años estuve viviendo con una mujer anciana. Debía tener unos setenta años. Para mis ojos de niño de diez u once años era muy vieja. Dormía en su misma habitación. Era mi abuela. Todas las mañanas se levantaba a las cinco y preparaba un café fuertísimo. Me despertaba y me daba algunas gotas. Yo gozaba la tibieza de la cama en el frío cuarto de aquel pueblo del sur de Italia donde en invierno no había calefacción. Bajo el calor de las mantas veía a mi abuela vestida con un largo y cándido camisón bordado, que se acercaba al espejo como una niña pequeña, se desataba el pelo y se lo peinaba. Sus cabellos eran larguísimos. De espaldas, mientras la miraba, parecía una muchacha. Entreveía un flaco cuerpo de vieja envuelto en el camisón y, al mismo tiempo, veía también a una joven vestida de novia. Además estaban los larguísimos y hermosos cabellos, aunque blancos y muertos.

Estas y las otras imágenes que recuerdo de la cultura de la fe contienen todas un «instante

de verdad», cuando los opuestos se abrazan. La más transparente es la imagen de la vieja que a mis ojos es mujer y niña. Los cabellos sensualmente sueltos pero canosos. Un cuadro de coquetería, vanidad y gracia. Sin embargo, bastaba que mirase un poco en sesgo para que el espejo me devolviese un rostro marchito y marcado por los años.

Todas estas imágenes están hermanadas por una memoria física: el dolor en las rodillas viendo a la madre de mi amigo, la sensación de tibieza mientras espiaba a mi abuela peinándose. Cuando retorno a esta cultura de la fe, los primeros que recuerdan son los sentidos.

Mi viaje a través de esta cultura fue hermoso, aunque salpicado de profundos dolores. En él viví una experiencia límite que, en aquellos tiempos, no ocurría en el anonimato de un hospital sino en la intimidad de la familia: de pie, al lado de su lecho, asistí a la larga agonía de mi padre. Mientras transcurría la noche, la incertidumbre que experimentaba se convirtió en certeza y miedo. Nada se decía

explícitamente y, sin embargo, comprendí por la cara y el comportamiento de los presentes, por los silencios y las miradas, que algo irremediable estaba ocurriendo. Con el correr de las horas el miedo se volvió impaciencia, incomodidad y cansancio. Comencé a rogar para que la agonía de mi padre terminase pronto y no tener así que estar más de pie.

De nuevo un «instante de verdad», la carrera de los contrarios que se abrazaban. Observaba lo inaprensible de la vida y su opuesto, la concretez del cadáver. Estaba por perder irremediablemente a una de las personas más amadas y descubría en mí impulsos, reacciones, pensamientos que invocaban con impaciencia su fin.

A los catorce años fui a estudiar a una escuela militar. Allí la obediencia obligaba a doblegarse físicamente, a someterse, a ejecutar mecánicamente la ceremonia marcial que compromete solamente al cuerpo. Una parte de mí quedaba fuera. No estaba permitido manifestar emoción,

duda, ternura o necesidad de protección. Mi presencia era modelada por estereotipos de comportamiento. El valor supremo era la apariencia; el oficial que exigía respeto y se creía respetado; el cadete que tras la impasible fachada del saludo lo maldecía y le dirigía los insultos más indecentes, ocultando su rabia y su desprecio. Nuestro comportamiento estaba domesticado por poses codificadas que mostraban aquiescencia y aceptación.

A la cultura de la fe pertenece la imagen en donde yo estoy cantando, o no, pero participando con todo mi ser, individualmente y en grupo, en medio de los cantos de las mujeres, las velas, el incienso y los colores. En la nueva cultura, la imagen me muestra inmóvil e impasible, alineado geométricamente entre decenas de mis congéneres, controlados por oficiales que no permiten la más mínima reacción. Esta vez el grupo me ha devorado; es Leviatán y en su vientre se resquebraja mi pensar, mi estar unido a mí mismo. Estaba en la cultura de la corrosión.

Antes, el sentir y el accionar eran las dos fases simultáneas de una misma intención; ahora, entre el pensar y el hacer se desarrollaba una distancia donde prevalecían la astucia, el desprejuicio y la indiferencia cínica considerada como coraje.

Existe la inmovilidad del creyente que reza. Existe la inmovilidad del soldado al saludar. La oración es la proyección de todo nuestro ser, una tensión hacia algo que está simultáneamente dentro y fuera de nosotros, un vuelco de la energía interior, el echarse a volar de la intención/acción. El saludo del soldado es la exposición de una escenografía, la fachada que presenta su materialidad mecánica mientras la sustancia, el espíritu y la mente, pueden estar en otra parte. Existe una inmovilidad que transporta y hace volar. Existe una inmovilidad que aprisiona y hace que los pies se hundan en la tierra.

De este modo la memoria de mis sentidos recuerda el pasaje por estas dos culturas donde la inmovilidad adquiría cargas de energía y significados muy diferentes.

La cultura de la corrosión, como un ácido, atacó mi fe, mi ingenuidad, mi vulnerabilidad. Me hizo perder la virginidad en todas sus acepciones físicas y mentales. Generó la necesidad de sentirme libre y, como sucede a los diecisiete años, de disentir y negar todo aquello que nos tiene vinculados geográfica, cultural y socialmente. Me interné de este modo en la cultura de la rebelión.

Era un rechazo de los valores, las aspiraciones, las nostalgias y las ambiciones pertenecientes a la cultura de la corrosión. Eran ganas de no integrarme, ni radicarme, ni anclarme en un puerto, sino de fugarme, descubrir lo que había fuera, permanecer extranjero. Este deseo se convirtió en destino cuando, aún sin cumplir los dieciocho años, dejé Italia y emigré a Noruega.

Si uno de nuestros sentidos sufre una mutilación, los otros se agudizan; el oído de un ciego es particularmente sensible, y para un sordo los mínimos detalles visibles son vívidos e indelebles. En el extranjero había perdido la lengua materna y

me debatía en la incomprendibilidad. Intentaba defenderme como aprendiz de soldador entre compañeros de trabajo noruegos, que, en razón de mi «exotismo» mediterráneo, a veces me trataban como un osito de peluche y otras veces como un deficiente mental. Estaba inmerso en el esfuerzo constante de escrutar comportamientos no descifrables inmediatamente.

Concentraba mi atención para captar muecas, guiños, sonrisas (¿de benevolencia?, ¿de superioridad?, ¿de simpatía?, ¿de tristeza?, ¿de desprecio?, ¿de complicidad?, ¿de ironía?, ¿de afecto?, ¿de hostilidad?, ¿de sabiduría?, ¿de resignación?... Pero sobre todo, ¿una sonrisa en mi contra o a mi favor?).

Intentaba orientarme en este laberinto de reacciones físicas y sonidos reconocibles pero desconocidos, para explicarme el comportamiento de los otros respecto a mí, cuál era su actitud hacia mí, qué intenciones anidaban tras los cumplidos de conveniencia y las charlas banales o serias.

Como inmigrante, he vivido por años la cotidiana y desgastante oscilación de ser aceptado o rechazado sobre bases «pre-expresivas». Cuando me subía a un tranvía no «expresaba» nada y sin embargo algunos se apartaban para compartir el espacio conmigo, mientras otros lo hacían para tenerme a distancia. Las personas reaccionaban simplemente ante mi presencia que no afirmaba ni agresividad, ni simpatía, ni deseo de fraternizar, ni desafío.

La exigencia de percibir la actitud de los otros respecto a mí fue una condición diaria que mantenía alerta todos mis sentidos. Me hacía advertir los mínimos impulsos, las reacciones inconscientes, la «vida» de las tensiones más microscópicas que se cargaban para mí, observador atento, de significados y propósitos.

De este modo durante mi viaje de emigrante, se forjaron los instrumentos para mi oficio de director: alguien que, alerta, escruta la acción del actor. Con estos instrumentos aprendí a ver, a individualizar en qué lugar del

cuerpo nace un impulso, cómo se mueve, según qué dinamismo y trayectoria. Por muchos años trabajé con los actores del Odin Teatret como *maitre du regard* hallando la «vida» que se manifestaba, a veces sin saberlo, por casualidad o por error, y evidenciando los múltiples significados que podía asumir.

Una cicatriz más marca mi memoria física: el periodo que pasé en Opole, Polonia, de 1961 a 1964, siguiendo el trabajo de Jerzy Grotowski y de sus actores. Compartí una experiencia que sólo pocas personas de nuestra profesión tienen el privilegio de vivir: un auténtico momento de transición.

Aquellos poquísimos a los que nosotros llamamos rebeldes, heréticos, o reformadores del teatro (Stanislavski y Meyerhold, Craig, Copeau, Artaud, Brecht y Grotowski) son los creadores de un teatro de transición. Sus espectáculos sacudieron los modos de ver y hacer teatro y han obligado a reflexionar sobre presente y pasado con una conciencia totalmente distinta. El sencillo hecho de que hayan

existido, quita legitimidad a la habitual justificación: nada se puede cambiar. Los sucesores, por esto, pueden imitarlos sólo si viven en la transición.

La transición es una cultura. Existen tres aspectos que cada cultura debe poseer: la producción material a través de técnicas, la reproducción biológica que permite transmitir la experiencia de generación en generación y la producción de significados. Para una cultura es esencial producir significados. Si no los produce no es una cultura.

Mirando las fotografías de los espectáculos de los «rebeldes», puede resultar difícil comprender en qué consistió su novedad a nivel técnico. Pero es innegable la novedad del significado que daban a su teatro en el contexto de su tiempo. La obra de Artaud es ejemplar. Hizo espectáculos que no dejaron trazas. Pero Artaud permanece porque destiló nuevos significados para aquella relación social que es el teatro.

La importancia de los reformadores reside en el hecho

de insuflar nuevos valores en la cáscara vacía del teatro. Estos valores tienen sus raíces en la transición: rechazan los de su propio tiempo y no se dejan poseer por los de las generaciones futuras. De sus escuelas sólo se puede aprender a ser hombres y mujeres de la transición que inventan el valor personal de su *propio teatro*.

Al comienzo Grotowski y sus actores eran parte del sistema y de las categorías profesionales habituales de su tiempo. Luego, lentamente, comenzó la gestación de significados nuevos a través de procedimientos técnicos. Por tres años mis sentidos han absorbido cotidianamente, detalle tras detalle, la realización tangible de esta aventura histórica.

Creía que estaba *En busca de un teatro perdido*¹ y, sin embargo, aprendía a estar en transición. Hoy sé que esta no es la búsqueda del conocimiento sino de lo desconocido.

Después de la creación del Odin Teatret en 1964, viajé a menudo por motivos de trabajo a Asia: Bali, Taiwán, Sri Lanka,

Japón. Vi mucho teatro y danza. Para un espectador europeo no hay nada más sugestivo que ver un espectáculo tradicional asiático *dentro de su contexto*, por lo general tropical y al aire libre, con un público numeroso y reactivo, una música constante que cautiva al sistema nervioso, vestuarios suntuosos que halagan la mirada e intérpretes que realizan la unidad del actor-bailarín-cantante-narrador.

Al mismo tiempo no existe nada más monótono, sin acción ni desarrollo, que los largos diálogos de decenas y decenas de minutos en donde los actores hablan en su incomprensible lengua, con una melodiosidad que se repite implacablemente.

En estas monótonas situaciones, mi atención creaba una táctica para no abandonar el espectáculo. Intentaba concentrarme y seguir sin tregua un solo detalle de un actor: los dedos de una mano, un pie, un hombro, un ojo. Esta táctica contra la monotonía me hizo notar una coincidencia singular: los actores y bailarines asiáticos actuaban con las rodillas dobla-

das exactamente como mis actores del Odin Teatret.

Los actores del Odin Teatret, después de algunos años de training, tienen la tendencia a asumir una posición en la cual las rodillas, un poco dobladas, contienen el *sats*, el impulso de una acción que aún se ignora y que puede tomar cualquier dirección: saltar o agacharse, dar un paso atrás o al costado, o levantar un peso. El *sats* es la postura de base que se reencontra en el deporte: en el tenis, badminton, boxeo, esgrima, cuando se debe estar preparado para reaccionar.

Esta familiaridad con el *sats* de los actores del Odin, característica común de sus técnicas individuales, me ayudó a abrirme paso entre la opulencia del vestuario y la persuasiva estilización de los actores-bailarines asiáticos para *ver rodillas dobladas*. De este modo se me reveló uno de los principios de la Antropología Teatral: la alteración del equilibrio.

Si el *sats* de los actores del Odin Teatret me hizo ver las rodillas dobladas de los asiáticos,

su testarudez me ofreció la ocasión de realizar nuevas conjeturas y especulaciones, esta vez lejos de Asia.

En 1978 los actores se alejaron del Odin Teatret en busca de estímulos que los ayudasen a romper la cristalización de los modelos que cada individuo o grupo tiende a desarrollar. Se dispersaron por tres meses en diferentes lugares: Bali, India, Brasil, Haití o Struer, un pueblito a quince kilómetros de Holstebro. Los dos que fueron a Struer aprendieron bien tango, vals vienés, foxtrot y quick step en una escuela de baile de sociedad. Los que estuvieron en Bali estudiaron el Baris y el Legong; quien fue a la India, el Kathakali; los que visitaron Brasil, capoeira y algunas danzas del candomblé. Se habían obstinado en hacer aquello que, a mis ojos, se debía evitar en absoluto: aprender estilos, es decir resultados de técnicas ajenas.

Desanimado y escéptico observaba estos vislumbres de exó-

1. Eugenio Barba. *En busca de un teatro perdido*. Grotowski, una propuesta de la vanguardia polaca, Padova, Marsilio, 1955.

ticos estilos aprendidos de prisa. Comencé a notar que cuando uno de mis actores ejecutaba una danza balinesa, entraba en otro esqueleto/piel que condicionaba su modo de erguirse, de desplazarse, de resultar «expresivo» a mis ojos. Luego se liberaba de él y entraba en el esqueleto/piel de actor del Odin. Sin embargo al pasar de un esqueleto/piel a otro, a pesar de las diferencias de «expresividad», aplicaba principios similares. La aplicación de estos principios conducía a direcciones muy diversas. Veía resultados que no tenían nada en común entre ellos excepto la «vida» que los impregnaba.

Aquello que luego se desarrolló como Antropología Teatral, se fue definiendo a mis ojos y en mi mente observando la capacidad de mis actores de entrar en un determinado esqueleto/piel —es decir un determinado comportamiento escénico, una particular utilización del cuerpo, una técnica específica— y luego salir de este. Este «desvestirse» y «vestirse» de la técnica cotidiana a la técnica extra-co-

tidiana y de la técnica personal a una técnica formalizada asiática, latinoamericana o europea, me obligó a formularme una serie de preguntas que me condujeron a un nuevo territorio.

Para conocer más, profundizar y controlar la pragmaticidad de estos principios comunes, debía estudiar tradiciones escénicas alejadas de la mía. Las dos formas espectaculares occidentales que hubiera podido analizar (el ballet clásico y el mimo) me resultaban demasiado cercanas y no me hubieran podido ayudar a fijar la transculturalidad de los principios-que-retornan.

En 1979 fundé la ISTA, International School of Theatre Anthropology. Su primera sesión se realizó en Bonn en 1980 y duró un mes entero². Participaron como maestros, artistas de Bali, Taiwán, Japón e India. El trabajo y la investigación confirmaron la existencia de principios que, a nivel pre-expresivo, permiten generar la presencia escénica, el cuerpo-en-vida capaz de hacer perceptible aquello que es invisible: la intención. Me di cuenta de que la artificialidad

de las formas del teatro y de la danza en las que se pasa de un comportamiento cotidiano a uno «estilizado» es la premisa necesaria para producir un nuevo potencial de energía, resultado de un exceso de fuerza que se topa con una resistencia. En la ISTA de Bonn verifiqué en los actores y bailarines asiáticos la presencia de los mismos principios que había visto obrar en los actores del Odin Teatret.

A veces se afirma que yo soy un «experto» de teatro oriental, que estoy influenciado por él, que he adaptado sus técnicas y procedimientos a mi praxis. Detrás de la verosimilitud de estos lugares comunes se esconde lo contrario: es a través del conocimiento del trabajo de actores occidentales —aquellos del Odin Teatret— que he podido elevar la mirada más allá de la superficie técnica y de los resultados estilísticos de tradiciones específicas.

Es cierto que algunas formas de teatro asiático y algunos de sus artistas me conmueven profundamente, tanto como mis actores del Odin Teatret. Reen-

cuentro la cultura de la fe, como agnóstico y como individuo que alcanzó la última etapa de su viaje, la de la cuenta regresiva. Reencuentro una unidad sensorial, intelectual y espiritual, una tensión hacia algo que está contemporáneamente dentro y fuera de mí. Reencuentro el «instante de verdad», con los opuestos que se acoplan. Reencuentro sin pesar, nostalgia o amargura, los orígenes y el entero viaje que parecía alejarme de ellos y que, en realidad, me ha regresado. Reencuentro el viejo que soy y el niño que fui, entre los colores, el olor del incienso y las mujeres que cantan.

En cada espectáculo del Odin Teatret hay un actor que, de modo sorprendente y repentino, se desviste, pero en vez de

-
2. Desde 1980 a 1992 se realizaron las siguientes sesiones de la ISTA cuya duración osciló entre una semana y dos meses: 1980 ISTA de Bonn, Alemania; 1981 ISTA de Volterra y Pontedera, Italia; 1985 ISTA de Blois y Malakoff, Francia; 1986 ISTA de Holstebro, Dinamarca; 1987 ISTA de Salento, Italia; 1990 ISTA de Bolonia, Italia; 1992 ISTA de Brecon y Cardiff, Gran Bretaña. En 1990 la ISTA abrió una nueva actividad, la Universidad del Teatro Eurasiano, que realizó su primer seminario en Padova en 1992. Los resultados de las investigaciones de la ISTA están recopiladas en el volumen de E. Barba y N. Savarese, *El arte secreto del actor*, Col. Escenología, Editorial Artezblai S.L., España, 2012.

aparecer desnudo, lo hace ataviado con el esplendor de otro vestuario. Durante muchísimos años creí que era un golpe de escena inspirado por el Kabuki, el *hikinuki*, donde un protagonista, asistido por uno o dos ayudantes, se libera de pronto de su vestuario para aparecer totalmente cambiado. Creía aplicar un procedimiento japonés. Sólo ahora he comprendido este *détour* y este regreso: es el momento de la Vida, cuando en Gallipoli caía el paño violeta y yo veía, en una estatua, a Cristo resucitado.

Algunas veces puede tener sentido confrontar una teoría con una biografía. En mi viaje a través de las culturas ha crecido una sensorialidad, y se ha agudizado un estar alerta que me ha guiado en la profesión. El teatro me permite no pertenecer a ningún sitio, no estar anclado a una sola perspectiva y permanecer en transición.

Con el pasar de los años, siento dolor en mis rodillas y una dulce tibieza como artesano de un oficio que, en el momento en que se ejecuta, desaparece.





DEFINICIÓN



LA Antropología Teatral es el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas. Por esto, al leer la palabra «actor», se deberá entender «actor-y-bailarín», sea mujer u hombre; y al leer «teatro», se deberá entender «teatro y danza». Las diferentes técnicas del actor pueden ser conscientes y codificadas, o no conscientes pero implícitas en el quehacer y en la repetición de la práctica teatral. El análisis transcultural muestra que en estas técnicas se pueden individualizar algunos principios-que-retornan. Estos principios aplicados al peso, al equilibrio, al uso de la columna vertebral y de los

En una situación de representación organizada, la presencia física y mental del actor se modela según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana. La utilización extra-cotidiana del cuerpo-mente es aquello que se llama «técnica».

ojos, producen tensiones físicas pre-expresivas. Se trata de una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente «decidido», «vivo», «creíble»; de este modo la presencia del actor, su *bios* escénico, logra mantener la atención del espectador *antes* de

transmitir cualquier mensaje. Se trata de un *antes* lógico, no cronológico.

La base pre-expresiva constituye el nivel de organización elemental del teatro. Los diferentes niveles de organización del espectáculo son para el espectador inescindibles e indistinguibles. Pueden ser separados sólo por abstracción en una situación de búsqueda analítica, o por vía técnica, en el trabajo de composición del actor. La capacidad de concentrarse sobre el nivel pre-expresivo hace posible una ampliación del saber con consecuencias ya sea sobre el plano práctico, como sobre el plano crítico e histórico.

La profesión del actor se inicia en general con la asimilación de un bagaje técnico que se personaliza. El conocimiento de los principios que gobiernan el *bios* escénico permite algo más: *aprender a aprender*. Esto es de enorme importancia para quienes eligen superar los límites de una técnica especializada o para los que se ven obligados a hacerlo. En realidad *aprender a aprender* es esencial para todos.

Es la condición para dominar el propio saber técnico, y no ser dominados por él.

Los escritos sobre el actor privilegian casi siempre las teorías y las utopías, omitiendo la aproximación empírica. La Antropología Teatral dirige su atención a este territorio empírico para trazar un camino entre las diversas especializaciones disciplinarias, técnicas y estéticas, que se ocupan de la actuación. La Antropología Teatral no intenta fusionar, acumular o catalogar las técnicas del actor. Busca lo simple: la técnica de las técnicas. Esto, por un lado es una utopía, pero por el otro es un modo de decir, con diferentes palabras, *aprender a aprender*.

No deberían existir equívocos: la Antropología Teatral no se ocupa de cómo aplicar al teatro y a la danza los paradigmas de la antropología cultural. Ni es el estudio de los fenómenos performativos de las culturas que normalmente son objeto de investigación por parte de los antropólogos. Ni debe confundirse con la antropología del espectáculo.

Todo investigador lo sabe: las homonimias parciales no deben entenderse como homologías. Además de la antropología cultural, que hoy comúnmente se define *tout court* como «la antropología», existen muchas otras «antropologías». Por ejemplo la antropología filosófica, la antropología física, la antropología paleoantrópica o la antropología criminal. Aquí el término «antropología» no se usa en el sentido de la antropología cultural. La Antropología Teatral indica un nuevo campo de investigación: el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada.

El trabajo del actor funde en un único perfil tres aspectos diferentes correspondientes a tres niveles de organización bien distinguibles. El primer aspecto es individual. El segundo es común a todos aquellos que practican el mismo género espectacular. El tercero concierne a los actores de tiempos y culturas diferentes. Estos tres aspectos son:

1. La personalidad del actor, su sensibilidad, su inteligencia artística, su individualidad social que vuelven a cada actor único e irrepetible.

2. La particularidad de la tradición escénica y del contexto histórico-cultural a través de los cuales la irrepetible personalidad del actor se manifiesta.

3. La utilización del cuerpo-mente según técnicas extra-cotidianas basadas sobre principios-que-retornan transculturales. Estos principios-que-retornan constituyen aquello que la Antropología Teatral define como el campo de la pre-expresividad.

Los primeros dos aspectos determinan el pasaje de la pre-expresividad a la representación. El tercero es aquello que no varía por debajo de las individualidades personales, estilísticas y culturales. Es el nivel del *bios* escénico, el nivel «biológico» del teatro sobre el cual se fundan las diversas técnicas, las utilizaciones particulares de la presencia escénica y del dinamismo del actor.

La única afinidad que une la

Antropología Teatral a los métodos y a los campos de estudio de la antropología cultural es el saber que aquello que pertenece a nuestra tradición y aparece como una realidad obvia puede, en cambio, revelarse como un nudo de problemas inexplorados. Esto implica el desplazamiento, el viaje, la estrategia del *détour* que permite individualizar lo «nuestro» a través de la confrontación con aquello que experimentamos como lo «otro». El desarraigo educa la mirada para participar y distanciarse dando nueva luz sobre su «país» profesional.

Entre las diferentes formas de etnocentrismo teatral que velan nuestros ojos, existe una que no concierne áreas geográficas y culturales sino que depende de la relación escénica. Es el etnocentrismo que observa al teatro sólo desde el punto de vista del espectador, es decir del resultado. Se omite así el punto de vista complementario: el proceso creativo de cada actor y del conjunto del que forma parte junto con la red de relaciones, conocimientos,

maneras de pensar y adaptarse cuyo fruto es el espectáculo.

La comprensión histórica del teatro se vuelve a menudo superficial o se bloquea por la omisión de la lógica del proceso creativo y por la incomprensión del pensamiento empírico de los actores, es decir por la incapacidad de superar los confines establecidos para el espectador.

El estudio de las prácticas espectaculares del pasado es esencial. En verdad, la historia del teatro no es sólo la cisterna de lo antiguo, es también la cisterna de lo nuevo, del conocimiento que una y otra vez ha permitido y permite trascender el presente. Toda la historia de las reformas teatrales del Novecientos, tanto en Occidente como en Oriente, muestra la estrecha ligazón de interdependencia entre reconstrucción del pasado y nueva creación artística.

Sin embargo, quien escribe la historia del teatro se confronta a menudo con los *testimonios* supérstites sin tener suficiente experiencia de los procesos artesanales del espectáculo. De este modo corre el riesgo de no

hacer historia y de acumular en cambio deformaciones de la memoria: quien no posee un conocimiento personal del teatro no puede interpretar y alcanzar una imagen viva y autónoma de la vida teatral y de su sentido en otras épocas y culturas.

A esta figura de historiador sin conocimiento de las prácticas artesanales corresponde la del «artista» encerrado en los estrechos límites de su quehacer, ignorante del curso completo del río en el cual navega su pequeña barca, y convencido de estar en contacto con la verdadera y única realidad del teatro.

Esto significa hacerse esclavo de lo efímero. El inexperto de la historia y el inexperto de la práctica unen, sin quererlo, las propias fuerzas para envilecer al teatro.

Aquellos que han luchado contra un teatro envilecido y han intentado transformarlo en un ambiente con dignidad cultural, estética y humana, han extraído fuerza de los libros. A menudo ellos mismos han escrito libros, especialmente cuando querían liberar

la práctica escénica de la subordinación a la literatura.

La relación que une *teatro* y *libro* es fecunda. Sin embargo tiende a desequilibrarse a favor de la palabra escrita que permanece. Las cosas estables tienen una debilidad: la estabilidad. De este modo la memoria de las experiencias vividas como teatro, una vez traducidas en frases que perduran, corren el peligro de petrificarse en páginas que no se dejan traspasar.



PRINCIPIOS QUE RETORNAN



LA Antropología Teatral es un estudio *sobre* el actor y *para* el actor. Es una ciencia pragmática que resulta útil cuando el estudioso llega a través de ella a «palpar» el proceso creativo y cuando, durante este, el actor incrementa su libertad.

Consideremos, para comenzar, dos categorías de actores que comúnmente se identifican como «Teatro Oriental» y «Teatro Occidental». Es una diferenciación errada. Para evitar falsas asociaciones con áreas culturales y geográficas concretas, invertiremos la brújula y la usaremos de modo imaginario hablando de un Polo Norte y de un Polo Sur.

El actor del Polo Norte es aparentemente menos libre. Modela su comportamiento escénico según una red de reglas bien experimentadas que definen un estilo o un género codificado. Este código de la acción física o vocal, fijado en una peculiar y detallada artificialidad (ya sea el ballet o uno de los teatros clásicos asiáticos, *modern dance*, la Ópera o el mimo) es susceptible de evoluciones e innovaciones. En principio, sin embargo, todo actor que ha elegido ese tipo de teatro se debe adecuar, e inicia su aprendizaje despersonalizándose. Acepta un modelo de *persona* escénica establecido por una tradición. La personalización de este modelo

será la primer señal de su madurez artística.

El actor del Polo Sur no pertenece a un género espectacular caracterizado por un detallado código estilístico. No tiene un repertorio de reglas taxativas a respetar. Debe construirse él mismo las reglas sobre las cuales apoyarse. Inicia su aprendizaje a partir de las dotes innatas de su personalidad. Usará como punto de partida las sugerencias que derivan de los textos a actuar, de las observaciones del comportamiento cotidiano, de la emulación en la confrontación con otros actores, del estudio de los libros y los cuadros, de las indicaciones del director. El actor del Polo Sur es aparentemente más libre, pero encuentra dificultades mayores al desarrollar en modo articulado y continuo la calidad de su artesanía escénica.

Contrariamente a lo que pareciera a primera vista, es el actor del Polo Norte el que tiene mayor libertad artística mientras que el actor del Polo Sur queda fácilmente prisionero

de la arbitrariedad y de una excesiva falta de puntos de apoyo. La libertad del actor del Polo Norte se mantiene en el interior del género al que pertenece y se paga con una especialización que hace difícil salir del territorio conocido.

En abstracto se sabe que no existen reglas escénicas absolutas. Estas son *convenciones* y una «convención absoluta» sería en sí misma una contradicción. Pero esto es cierto sólo en abstracto. En la práctica, para que un complejo experimentado de reglas pueda ser verdaderamente útil para el actor, debe ser aceptado como si fuese un complejo de reglas absolutas. Para realizar esta ficción explícita, a menudo se considera útil mantenerse a distancia de estilos diferentes.

Un rico anecdotario cuenta cómo casi todos los maestros asiáticos y algunos grandes maestros europeos (como por ejemplo Étienne Decroux) prohíben a sus alumnos arrimarse a otras formas espectaculares, aun como simples espectadores. Sostienen que sólo de este

modo se preserva la pureza y la calidad del propio arte, y sólo así el alumno demuestra la dedicación a la vía elegida. Este proceso de defensa tiene la ventaja de evitar la tendencia patológica que a menudo deriva de tener conciencia de la relatividad de las reglas: el pasar de un camino a otro con la ilusión de acumular experiencia y ampliar el horizonte de la propia técnica. Es verdad que un camino vale como otro, pero sólo si se los recorre hasta el fin. Hace falta un compromiso tal que por largo tiempo no permita pensar en ninguna otra posibilidad. «Imponerse reglas simples, que no se traicionan jamás» afirmaba Louis Jouvet³ consciente también de que los principios de partida de un actor deben defenderse como su bien más preciado, y que un proceso de sincretismo demasiado veloz lo contaminaría irremediablemente.

Hoy el ambiente teatral es por un lado reducido, pero por el otro ilimitado. A menudo los actores viajan fuera de su cultura, hospedan extranjeros, teorizan y divulgan la especificidad

de su arte en contextos extraños, ven otros teatros, pueden quedar fascinados y por lo tanto deseosos de incorporar en su trabajo algunos de los resultados que les han interesado o conmovido. Inspirarse en tales resultados implica que a veces surjan malentendidos. Algunos pueden ser creativos; basta pensar en el pasado, Bali para Artaud, China para Brecht y el teatro inglés para Kawagami. Pero continúan siendo ignoradas la sabiduría que se encuentra bajo estos resultados, la técnica oculta y la visión artesanal que los anima.

Esta fascinación por el aspecto exterior, que hoy, a causa de la intensidad de los contactos, corre el riesgo de someter la evolución de las tradiciones a bruscas aceleraciones, puede conducir a la promiscuidad que homogeneiza.

¿Cómo «comer», teniendo también el tiempo y la química para digerir los resultados de los demás? *Lo opuesto* de una cultura colonizada o seducida no

3. Louis Jouvet, *Le comédien désincarné*. París, Flammarion, 1954, p. 138.

es una cultura que se aísla, sino una cultura que sabe cocinar a su modo y comer aquello que toma o llega desde el exterior.

Sin embargo los actores y bailarines (no olvidemos que hablamos siempre de los unos y los otros), se sirven y se sirvieron de algunos principios comunes de los tantos pertenecientes a cada tradición en cada país. En torno a estos principios nos podemos reunir sin peligro de practicar forma alguna de promiscuidad.

Descubrir estos principios que retornan es la primer tarea de la Antropología Teatral.

«Las artes —escribió Decroux— se parecen en sus principios, no en sus obras».⁴ Podríamos agregar: los actores tampoco se asemejan en sus técnicas, sino en sus principios.

Estudiándolos, la Antropología Teatral presta un servicio tanto para aquel que tiene una tradición codificada, como para el que le falta; para quien está golpeado por la degeneración de la rutina, o para el que está amenazado por la disolución de una tradición;

tanto para los actores del Polo Norte como para aquellos del Polo Sur.

4. No he logrado reencontrar esta afirmación de Decroux que creía consignada a las páginas de *Paroles sur le mime*. A pesar de las numerosas lecturas ha logrado siempre escapárseme. También puede que provenga de las largas conversaciones con los alumnos de Decroux: el sueco Ingemar Lindh, el francés Yves Lebreton, el brasileño Luis Octavio Burnier.

COTIDIANO Y EXTRA-COTIDIANO



Los buenos actores del «fuerza» particular del actor, Polo Norte (bailarines, adquirida por años de experiencia y de trabajo, y en una mimos de la escuela de dote técnica particular. Sin Decroux, actores modelados embargo la técnica es un uso por la tradición de un pequeño particular del cuerpo. Este grupo y que han elaborado su se utiliza de manera sustancialmente diferente en la vida codificación personal, actores de los teatros clásicos asiáticos cotidiana y en las situaciones modelados por poderosas tradiciones) poseen una cualidad de representación. En el contexto de cada día la técnica del de presencia que estimula la atención del espectador cuando realizan una demostración la cultura, el estado social y técnica, en frío. No quieren el oficio. En una situación de expresar nada en tales situaciones de representación existe una técnica del cuerpo diferente. Se codificación personal, actores de los teatros clásicos asiáticos cotidiana y en las situaciones modelados por poderosas tradiciones) poseen una cualidad de representación. En el contexto de cada día la técnica del de presencia que estimula la atención del espectador cuando realizan una demostración la cultura, el estado social y el oficio. En una situación de representación existe una técnica del cuerpo diferente. Se puede entonces distinguir una técnica cotidiana de una técnica aunque no premeditada, que captura nuestros sentidos.

Se podía pensar en una tanto más funcionales cuanto

menos se piense en ellas. Por esto nos movemos, nos sentamos, trasladamos los pesos, besamos, señalamos, asentimos y negamos con gestos que creemos «naturales» y que en cambio son determinados culturalmente. Las diferentes culturas tienen diferentes técnicas del cuerpo dependiendo si se camina o no con zapatos, si se lleva pesos en la cabeza o en la mano, si se besa con la boca o con la nariz. El primer paso para descubrir cuáles pueden ser los principios del *bios* escénico del actor, su «vida», consiste en comprender que a las técnicas cotidianas se contraponen técnicas extra-cotidianas que no respetan los condicionamientos habituales en el cuerpo.

Las técnicas cotidianas del cuerpo están en general caracterizadas por el principio del mínimo esfuerzo, es decir, lograr el máximo rendimiento con el mínimo uso de energía. Las técnicas extra-cotidianas se basan, por el contrario, en el derroche de energía. A veces hasta parecieran sugerir

un principio opuesto respecto del que caracteriza las técnicas cotidianas, el principio del máximo uso de energía para un mínimo resultado.

Cuando estaba en Japón con el Odin Teatret, me preguntaba qué significaba la expresión *otsukarasama* con la cual los espectadores agradecían a los actores al final del espectáculo. El significado exacto de esta expresión —una de las tantas fórmulas de la etiqueta japonesa, particularmente indicada para los actores— es: «tú estás cansado».

Sin embargo el despliegue de energía no basta por sí solo para explicar la fuerza que caracteriza la vida del actor.

Es evidente la diferencia entre esta *vida* y la *vitalidad* de un acróbata y hasta algunos de los momentos de mayor virtuosismo de la Ópera de Pekín y de otras formas de espectáculo. En estos casos, los acróbatas nos muestran «otro cuerpo» que sigue técnicas tan diferentes de aquellas cotidianas que parecen perder todo contacto con estas. No se

trata ya de técnicas extra-cotidianas, sino simplemente de «otras técnicas». En este caso no existe una dilatación de la energía que caracteriza las técnicas extra-cotidianas cuando se contraponen a las técnicas cotidianas. En otras palabras no existe ya relación dialéctica. Sólo distancia: la inaccesibilidad, en definitiva, de un cuerpo de virtuoso.

Las técnicas cotidianas del cuerpo tienden a la comunicación, las del virtuosismo a provocar asombro. Las técnicas extra-cotidianas tienden, en cambio, hacia la información: estas, literalmente, *ponen-en-forma* al cuerpo volviéndolo artístico/artificial, pero *creíble*. En ello consiste la diferencia esencial que la separa de aquellas técnicas que lo transforman en el cuerpo «increíble» del acróbata y del virtuoso.

LA BÚSQUEDA DEL EQUILIBRIO



La comprobación de una o alguien. Y sin embargo hay cualidad particular de actores que usan su presencia presencia escénica lleva para representar su ausencia. a la distinción entre técnicas co- Parece un juego de ideas, y sin tidianas, técnicas del virtuosis- embargo, es una figura del tea- mó y técnicas extra-cotidianas tro japonés. del cuerpo. Son estas últimas En el Nô, en el Kabuki y en las que tienen relación con la el Kyogen, se puede individua- pre-expresividad, la vida del lizar un perfil intermedio entre actor. *Ellas la caracterizan aún los dos que normalmente defi- antes que esta vida comience a nen la figura del actor, es decir querer representar algo.* su identidad real y su identidad

La afirmación precedente no es aceptable fácilmente. ¿Es que existe quizás un nivel del arte del actor en el cual él esté vivo, presente, pero sin representar ni significar nada? El actor, por el hecho mismo de enfrentar a los espectadores, pareciera estar obligado a representar algo

ficticia. Por ejemplo: en el teatro Nô, el segundo actor, el *waki*, representa a menudo su propio no-estar, su ausencia de la acción. Ellos activan una compleja técnica extra-cotidiana del cuerpo que no debe servir para personalizar, sino «para hacer notar su capacidad de no per-

sonalizar». Esta elaborada negación artística se reencuentra también cuando el personaje principal sale de la escena: el *shite*, ya despojado de su personaje, pero no por esto reducido a su identidad cotidiana, se aleja de los espectadores con la misma cualidad de energía que tornaba viva su representación.

También los *kokken*, los hombres vestidos de negro que asisten al actor en escena, son llamados a «actuar la ausencia». Su presencia no expresa ni representa nada, pero se remite tan directamente a las fuentes de la vida y de la energía del actor, que los expertos afirman que es más difícil ser *kokken* que actor.

Estos ejemplos extremos muestran que existe un nivel en el cual las técnicas extra-cotidianas del cuerpo tienen que ver con la energía del actor en estado puro, es decir en el nivel pre-expresivo. En el teatro clásico japonés este nivel aparece a veces al descubierto. Sin embargo, este está siempre presente en todos los buenos actores de toda tradición o género. Es la sustan-

cia de su presencia escénica.

Hablar de «energía» del actor significa utilizar un término que se presta a mil equívocos. La palabra energía debe ser llenada rápidamente de virtualidad operativa. Etimológicamente significa «estar en trabajo». Pero ¿cómo entra el cuerpo del actor en trabajo en un nivel pre-expresivo? ¿Con qué otras palabras podríamos sustituir la palabra «energía»?

Quien tradujera en una lengua europea los principios de los actores asiáticos, usaría palabras como «energía», «vida», «fuerza», «espíritu» para los términos japoneses *ki-ai*, *koko-ro*, *io-in*, *koshi*; los balineses *taksu*, *virasa*, *chikara*, *bayu*; los chinos *kung-fu*, *shun toeng*, o los hindúes *prana*, *shakti*. La imprecisión de las traducciones ocultan bajo grandes palabras las indicaciones prácticas de los principios de la vida del actor.

Intentemos recorrer el camino en sentido contrario: ¿cómo traducir nuestro término energía?

«Nosotros decimos que un actor tiene o no *koshi* para in-

dicar que posee o no la energía justa en el trabajo» me traduce el actor Kabuki Sawamura Sojuro.

Koshi, en japonés, no indica un concepto abstracto, sino una parte bien precisa del cuerpo: las caderas.

Decir «tienes *koshi*, o no tienes *koshi*», significa al pie de la letra «tienes caderas, o no tienes caderas». ¿Qué significa para un actor tener o no caderas?

Cuando caminamos según las técnicas cotidianas del cuerpo, las caderas siguen el movimiento del caminar. En las técnicas extra-cotidianas del actor Kabuki, Nô y Kyogen, las caderas deben permanecer, por el contrario, fijas. Para bloquear las caderas mientras se camina, es necesario plegar ligeramente las rodillas y usar el tronco como un único bloque, usando la columna vertebral que de este modo presiona hacia abajo. Se crean así dos tensiones diferentes en la parte inferior y en la parte superior del cuerpo, que obligan a encontrar un nuevo equilibrio. Se trata de un medio para activar la vida del actor y

sólo en un momento posterior se vuelve una característica particular de estilo.

La vida del actor se basa, en realidad, en una alteración del equilibrio.

Suriashi, «pies que lamen», es el nombre del modo de caminar del teatro japonés Nô. El actor no separa jamás los talones del piso, avanza o gira sobre sí levantando sólo los dedos de los pies. Un pie se desliza hacia adelante, la pierna anterior está ligeramente doblada, la posterior está extendida, el cuerpo —contrario a lo que haría normalmente— se apoya sobre la pierna posterior. El estómago y los glúteos están contraídos, la pelvis, inclinada hacia adelante, está dislocada como si un hilo tirase hacia abajo la parte anterior y otro la parte posterior hacia arriba. La columna vertebral está tensa «como si se hubiese tragado una espada». Los omóplatos tienden a acercarse lo más posible y por consiguiente los hombros se bajan. Cuello, nuca y cabeza están derechos sobre la línea del tronco. Usan el cuerpo —según una imagen de

Meyerhold para uno de sus ejercicios de biomecánica— como el casco de una nave cuya estructura se inspira en el esqueleto de los peces pero, a diferencia de estos, no es flexible sino que está sostenida por un eje extremadamente sólido.

Esta elaborada estabilidad de tensiones cuyos detalles permanecen invisibles bajo pesados y suntuosos trajes, determina en su conjunto la presencia sugestiva del actor Nô. Estos dicen: «El Nô es una danza del caminar».

También el Kabuki es una «danza del caminar». Su actor sigue dos criterios diferentes, *aragoto* y *wagoto*. En el *aragoto*, estilo «rudo», se aplica la «ley de la diagonal»: la cabeza debe ser la extremidad de una línea diagonal fuertemente inclinada cuya otra extremidad está constituida por el pie extendido lateralmente hacia el exterior. Todo el cuerpo se mantiene en un equilibrio alterado y dinámico sostenido por una sola pierna.

El *wagoto* es el así llamado estilo «suave» o «realista». El actor utiliza un modo sinuoso de moverse que recuerda el

principio del *tribhangi* de la danza clásica hindú. *Tribhangi* significa «tres arcos». En el Odissi hindú, el cuerpo de la bailarina debe arquearse como una «S» que pasa a través de la cabeza, la espalda y las caderas. En toda la estatuaria clásica hindú (como en la estatuaria griega después de Praxiteles) el principio de la sinuosidad del *tribhangi* se hace evidente. En el *wagoto* del Kabuki, el actor mueve su cuerpo en una ondulación lateral mediante una acción de la columna vertebral que produce una continua amplificación del desequilibrio en la relación entre el peso del cuerpo y su base, los pies.

En el teatro balinés, el actor se apoya sobre la planta de los pies levantando lo más posible la parte anterior de los dedos. Esta postura disminuye a casi la mitad la base de sustentación del cuerpo. Para no caer, el actor está obligado a separar las piernas y doblar las rodillas.

El actor hindú de Kathakali se apoya sobre los lados externos de los pies, pero las consecuencias son idénticas. Esta nueva base implica un cambio

radical del equilibrio que tiene como resultado una postura de piernas abiertas y rodillas dobladas.

En el ballet clásico europeo, otra forma codificada, reencontramos la intención de obligar al actor a un equilibrio precario desde las posiciones de base.

Si en un día cualquiera entramos a una clase de principiantes en la escuela de ballet del Teatro Real de Copenhague fundada por Bournonville en 1830, podemos escuchar al maestro repetir a los niños de siete u ocho años: «¡Contrae los glúteos! Imagina que tus piernas están cerradas por un cierre de cremallera. El peso hacia adelante, no sobre los talones. Los talones deben estar apenas, pero apenas levantados del suelo. ¡No demasiado! Sólo lo necesario para que pase un trozo de papel. ¡El público no debe darse cuenta de que están levantados! El tronco está inmóvil, como una caja. Las piernas son las que lo llevan. ¡Derechos! Como si sus estómagos tuviesen hambre y se estirasen. Deben tenderse hacia lo alto con el tronco, como si yo

les tirase de los cabellos hacia arriba». Este fatigoso equilibrio de lujo de la postura de base se desarrolla luego en las maravillas y en la ligereza de los *arabesques* y de las *attitudes*.

En todas las formas codificadas de representación se encuentra este principio constante: una deformación de la técnica cotidiana de caminar, de desplazarse en el espacio, de mantener el cuerpo inmóvil. Esta técnica extra-cotidiana se basa en la alteración del equilibrio. Su finalidad es un equilibrio permanentemente inestable. Rechazando el equilibrio «natural» el actor interviene en el espacio con un equilibrio «de lujo»: complejo, en apariencia superfluo y con alto costo de energía. «Se puede nacer con la gracia o con el don del ritmo, pero no con el del equilibrio inestable».⁵

Se podría afirmar que este equilibrio «de lujo» es formalización, estilización, codificación. Generalmente se usan estos términos sin interrogarse sobre los motivos que han conducido a la elección de posicio-

nes físicas que traban a nuestro «ser naturales», el modo de utilizar nuestro cuerpo en la vida cotidiana.

¿Qué sucede exactamente?

El equilibrio —la capacidad del hombre de mantenerse erecto y de moverse de este modo en el espacio— es el resultado de una serie de interrelaciones y tensiones musculares de nuestro organismo. Cuando ampliamos nuestros movimientos —realizando pasos más grandes que lo habitual o teniendo la cabeza adelantada o hacia atrás— nuestro equilibrio está amenazado. Es el momento en que entran en acción una serie de tensiones para impedir que nos caigamos. La tradición del mimo moderno se funda sobre el *déséquilibre* para dilatar la presencia escénica.

El que ha visto un espectáculo de Marcel Marceau seguramente se ha detenido a considerar, al menos por un instante, el extraño destino de aquel mimo que aparecía sobre la escena sólo por pocos segundos entre un número y otro, llevando un cartel en donde se anunciaba el

título del siguiente que Marceau ejecutaría.

Pierre Verry fue por largo tiempo el mimo que presentaba los carteles de los números de Marceau, y ha contado cómo intentaba reunir el máximo de presencia escénica en el breve instante en que aparecía sobre la escena sin deber —y sin poder— hacer nada para obtener este resultado en los pocos segundos de su aparición, se concentraba para alcanzar un «equilibrio lábil». De este modo su inmovilidad se convertía en una inmovilidad dinámica. Por falta de otra cosa, Pierre Verry se veía obligado a reducirse a lo esencial, y descubría lo esencial en la alteración del equilibrio.⁶

Cuando estamos erguidos, no podemos de ninguna manera estar inmóviles. Aun creyendo estarlo, minúsculos movimientos desplazan nuestro peso. Se trata de una serie continua de ajustes con los que el peso incesantemente pasa a presionar distintas partes, ya sobre la par-

5. Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, París, Gallimard 1963, p. 168.

6. De una conversación de Pierre Verry con la bailarina Lulli Svedin, Lulli Svedin, *Den klassiska ballettens byggstenar*, Estocolmo, Rabén y Sjögren, 1978, p. 84.

te anterior, ya sobre la posterior, ya sobre la parte derecha del pie, ya sobre la izquierda. Estos micro movimientos están presentes aún en la inmovilidad más absoluta, a veces más reducidos, otras más amplios, a veces más controlados, otras menos, de acuerdo con nuestra condición física, edad u oficio.

Existen laboratorios científicos especializados en analizar el equilibrio midiendo los diferentes tipos de presión que realizan los pies sobre el suelo. En los diagramas que se obtienen podemos leer cuán complicados y trabajosos son los movimientos que se realizan para quedarse quieto. Se ha experimentado con actores profesionales. Si se les pide que imaginen que están llevando un peso, corriendo, caminando, cayendo o saltando, ya sólo esta imaginación produce una modificación inmediata de sus equilibrios, mientras que no lo produce en otras personas, en las que la imaginación queda en el mundo de las ideas sin consecuencias físicas perceptibles.⁷

Todo esto nos puede decir mucho acerca de la relación en-

tre procesos mentales y tensiones musculares. Sin embargo no nos dice nada nuevo sobre el actor. Decir que un actor está habituado a controlar su presencia y a traducir en impulsos físicos las imágenes mentales, quiere decir, simplemente, que un actor es un actor. Pero las madejas de micro-movimientos reveladas por los laboratorios científicos en los cuales se mide el equilibrio nos ponen sobre otra pista: ellas son la fuente de vida que anima la presencia del actor.

Retornando al teatro Nô. La espiritualidad que caracteriza sus espectáculos se colorea según los estilos de las principales familias de actores. Estas diferencias estilísticas están en relación con las diferentes soluciones dadas al problema de la composición de un equilibrio «de lujo». Un especialista de teatro japonés escribe:

Mi impresión luego de haber visto a muchos actores de diferentes familias Nô, es que el cuerpo se inclina ligeramente hacia adelante. Pero Shiro me ha dicho que en las familias Kanze y Kongô

existen demasiadas diferencias individuales, por lo cual no se puede generalizar; en la familia Hôsho el cuerpo tiende a apoyarse ligeramente en la parte posterior; y en las familias Kita y Komparu, se acentúa la flexión de las rodillas, de modo que el cuerpo parece ir hacia abajo en vez de hacia adelante o hacia atrás. Como regla general, me ha dicho Shiro, demasiada inclinación hacia adelante hace aparecer inestable al cuerpo y reduce la presencia escénica del actor, mientras que inclinarse demasiado hacia atrás impide que la energía sea proyectada hacia adelante. Esto significa para mí que cada actor particular debe encontrar el punto crítico de inclinación justo para su postura de base. Normalmente cuando una persona está en posición erecta, el peso del cuerpo está distribuido en partes iguales sobre la planta de los pies. Esto no sucede en el Nô. Kita Nagayo, un actor de la familia Kita, ha explicado en una lección realizada en 1981 en el UCLA Summer Institute, que el peso

debería cargarse sobre la parte anterior del pie, una indicación que ya había oído a otros autores, sea de Nô como de Kyogen. En cambio, Nomura Shiro me ha dicho que cuando él está de pie, su peso se apoya sobre los talones (...) El modo particular de distribuir el peso sobre los pies también puede ser el resultado del porte que cada actor considera más eficaz.⁸

Las posiciones de base de las formas clásicas de teatro y de danza asiáticas son otros ejemplos de la distorsión consciente y controlada del equilibrio. Lo mismo se puede decir para las posiciones de base del ballet y para el sistema del mimo de Decroux donde se abandona la técnica cotidiana del equilibrio para encontrar un equilibrio de lujo que dilate

7. Ranka Bijeljic-Babic, «Utilizzazione di un metodo scientifico nello studio dell'espressione sportiva e teatrale», en *La Scuola degli attori*, a cargo de Franco Ruffini, Florencia, La Casa Usher, 1981; un ensayo que explica las experiencias con statokinesímetro.

8. Junko Sakaba Berberich, «Some Observations on Movement in Nô», *Asian Theatre Journal*, vol. 1, n. 2, otoño 1984, pp. 210-11. La autora basa su artículo sobre las enseñanzas de Nomura Shiro, actor Nô de la familia Kanze.

las tensiones en el cuerpo.

He dado estos ejemplos porque en ellos el equilibrio de lujo es particularmente visible para el espectador y codificado por reglas bien precisas para el actor. Estos mismos principios, aun sin ser tan evidentes pero igualmente conocidos, pueden reencontrarse en todo actor eficaz, incluso en las tradiciones no codificadas o cuando su estilo se presenta en forma realista o detrás de una simple naturaleza.

«Nos preguntarán si el modo de caminar en escena es distinto del normal. Sí. Es distinto». De este modo Torzov-Stanislavski comienza el curso de plástica diferenciando la marcha de un actor dramático de la coreografía de un bailarín. Explica las diferencias, los peligros de ambos de enfatizar y las condiciones necesarias de la plástica que es «una energía que brota de las profundidades secretas del ser. (...) Procediendo a través de la red del sistema muscular y excitando los centros motores internos, la energía provoca la acción externa». Por lo tanto él se explaya acerca del

andar escénico justo y sobre los sistemas para desarrollarlo y corregirlo. «En otras palabras, aprendemos a caminar *ex novo* en escena».

Torzov-Stanislavski propone un ejercicio después del otro explicando las consecuencias que derivan de los diversos tipos de calzado: los de las mujeres chinas, «muy estrechos con zuecos cortos en lugar de las suelas normales» y el de las señoras de hoy, que se sacrifican en la «estúpida moda de los tacos altos». Explica la estructura de la pierna y de los pies, sus distintos modos de apoyarse en el suelo, la fase del movimiento cuando el peso del cuerpo pasa de un pie a otro, de cómo «levantar vuelo» pero «hacia adelante, horizontalmente y no en altura». Analiza la función de las caderas y de la pelvis «que poseen una tarea doble: primero mitigan los movimientos laterales bruscos y el balanceo del cuerpo a derecha e izquierda; segundo, empujan toda la pierna hacia adelante en el peso». Cuenta con este propósito una escena que le quedó grabada: un desfile militar.

Detrás de una empalizada veía sólo los pechos, las espaldas y las cabezas. «No parecía que caminasen sino que se deslizasen con patines o con esquíes, sobre una superficie completamente lisa... la parte superior del cuerpo flotaba sobre la empalizada formando una línea horizontal, sin sobresaltos verticales».⁹

Meyerhold afirmaba reconocer el talento de un actor por los pies, por el dinamismo con que se apoyan en el suelo y se desplazan. Evocaba para el actor el caminar vigoroso, funcional y no elegante del marinero sobre el puente de la nave que se balancea. Para uno de sus ejercicios hablaba incluso del «éxtasis de las piernas» que revelaban la reacción del actor al final de una acción.¹⁰ Sostenía que había descubierto la ley fundamental del movimiento reflexionando sobre sus reacciones cuando una vez se resbaló sobre la vereda helada. Estaba cayendo del lado izquierdo y automáticamente había llevado la cabeza y los brazos del lado derecho, a modo de contrapeso.¹¹

Meyerhold decía que cada movimiento de la biomecánica

debe reconstruir conscientemente el dinamismo implícito en la reacción automática que mantiene el equilibrio no estáticamente, sino perdiéndolo y recobrándolo con una serie de ajustes sucesivos.¹² Este principio es idéntico al del *fall/recovering* sobre el cual Doris Humphrey erige su método de danza: se comienza a caminar cayendo, la fase sucesiva es sostener el peso que cae.

Charles Dullin repetía siempre que la característica de un principiante es la de no saber caminar en escena. Había elaborado numerosos ejercicios y temas de improvisación sobre el modo de moverse y había analizado el efecto sobre la tonicidad muscular, la actitud, el ritmo o la mirada.¹³

«Los pies son el centro de la expresividad y comunican sus

9. Constantin Stanislavski, *Il lavoro dell'attore*, vol. II, Bari, Laterza, 1975, pp. 418-428.

10. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, Tomo II, traducción, prefacio y notas de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité, L'Age d'Homme 1975, p. 72.

11. Béatrice Picon-Vallin, Meyerhold, París, CNRS, «Les voies de la création théâtrale», 17, 1990, p. 106.

12. Ibidem, p. 116.

13. Charles Dullin, *Souvenir et notes de travail d'un acteur*, París, Odette Lieutier, 1946, pp. 114-115.

reacciones al resto del cuerpo».¹⁴ Esta certeza de Grotowski tiene consecuencias notables sobre su training de composición con decenas y decenas de ejercicios y tareas para desarrollar nuevas posturas y dinamismos.

En el Odin Teatret, *gange-ne*, el modo de desplazarse, de caminar y de detenerse, es un campo de trabajo sobre el cual el actor retorna constantemente en su training individual, no obstante el paso de los años.

«Toda la técnica de la danza —dice Sanjukta Panigrahi hablando de la danza hindú Odissi, pero indicando un principio general para la vida del actor— está basada sobre la división del cuerpo en dos mitades iguales, según una línea que lo atraviesa verticalmente, y sobre una distribución despareja del peso, ya de un lado ya del otro». La danza amplifica, casi como poniéndolo bajo una lupa, los minúsculos y continuos desplazamientos de peso con los cuales permanecemos quietos de pie y que los laboratorios especializados en la medición del equilibrio visualizan

con complicados diagramas.

Esta *danza del equilibrio* es la que los actores muestran en los principios fundamentales de todas las formas escénicas.

Fei-cha, «pies que vuelan»: así se llama un paso de base en la Ópera de Pekín.

14. Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatret Forlag, 1968, p. 143.

LA DANZA DE LAS OPOSICIONES



Los principios que buscamos, de los cuales dis- para la vida del actor, no tienen en cuenta las distinciones entre teatro, mimo o danza.

Por otra parte estas distinciones son lábiles. Gordon Craig, luego de haber ironizado sobre las imágenes alambicadas usadas por los críticos para describir el particular modo de caminar del gran actor inglés Henry Irving, explica con simpleza que Irving no caminaba sobre el escenario sino que danzaba.

La misma comprobación se usó, pero con sentido negativo, para desvalorizar las investigaciones de Meyerhold. Frente a su *Don Juan* algunos críticos

escribieron que no se trataba de verdadero teatro, sino de ballet. No eran capaces aún de ver aquello que para Meyerhold era ya evidente: la esencia del movimiento escénico que se basa sobre contrastes —que más tarde llamará biomecánica— es común tanto al género del teatro danzado como al del teatro recitado. De este «ballet» —la biomecánica— hablaremos en otro capítulo.

«¿Danzamos cuando elevamos los ojos? Y cuando estos no pueden levantarse más, ¿danzamos elevando la cabeza? No. Es la mirada que sigue su curso. Pero si se quiere seguir viendo al que se aleja, hace falta girar el cuello hacia atrás y luego

sucesivamente pecho, cintura y pelvis... ¿En dónde comienza la danza? ¿En el cuello o en el muslo?»,¹⁵

La rígida distinción entre teatro y danza revela una herida profunda, un vacío de tradición que corre el riesgo de llevar continuamente al actor hacia el mutismo del cuerpo, y al bailarín hacia el virtuosismo. Esta diferenciación parecería absurda a los artistas de las tradiciones clásicas asiáticas, tanto como le parecería absurda a los artistas europeos de otras épocas históricas: a un juglar, a un actor de la Commedia dell' Arte o del Teatro Isabelino. Podemos preguntarle a un actor Nô o a un actor Kabuki cómo traduce en su lenguaje de trabajo la palabra «energía». Pero sacudirían la cabeza si les pidiésemos que traduzcan la rígida diferencia entre danza y teatro.

«Energía —me dijo el actor Kabuki Sawamura Sojurô— podría traducirse como *koshi*». Y añade el actor Nô Hideo Kanze: «Mi padre jamás decía: usa más *koshi*. Me enseñó de qué se trataba haciéndome ca-

minar, mientras me retenía por las caderas». Para vencer la resistencia, el torso está obligado a doblarse ligeramente hacia adelante, las rodillas se flexionan, los pies presionan en el suelo y se arrastran más que levantarse en un paso normal: un modo artesanal para obtener la caminata de base del Nô. La energía como *koshi* no es el resultado de una simple y mecánica alteración del equilibrio, sino el de una tensión entre fuerzas contrapuestas.

En la escuela de Nô de la familia Kita se usa otro procedimiento artesanal. El actor debe imaginar que sobre él hay un aro de hierro que jala hacia arriba, y es necesario oponerle resistencia para mantenerse con los pies en el suelo. El término japonés para designar estas fuerzas contrapuestas es *hippari hai*, que significa: jalar hacia ti a alguien que a su vez te jala. En el cuerpo del actor el *hippari hai* tiene lugar entre la parte superior y la inferior y entre la anterior y la posterior. Hay también *hippari hai* entre el actor y la orquesta, estos proceden en armonía discorde intentando divergir

uno del otro, sorprendiéndose mutuamente, rompiendo los tiempos mutuos, pero sin alejarse hasta el punto de perder el contacto y la particular ligazón que los opone.

Podemos decir, ampliando el concepto, que las técnicas extra-cotidianas del cuerpo están en una relación *hippari hai*, tracción antagónica, con las técnicas de uso cotidiano. Hemos visto, en efecto, que se alejan de estas, pero manteniendo la tensión; es decir, sin separarse completamente, volviéndose extrañas.

El cuerpo del actor revela al espectador su vida en una miríada de tensiones de fuerzas contrapuestas. Es el principio de la oposición. Alrededor de este principio-que-retorna, usado por todos los actores, aunque a veces en forma inconsciente, algunas tradiciones han construido elaborados sistemas de composición.

En la Ópera de Pekín, el sistema codificado de los movimientos del actor se rige por este principio: cada acción debe iniciarse en la dirección opuesta a la cual se dirige. Todas las

formas de teatro tradicional balinés están construidas estructurando una serie de oposiciones entre *keras* y *manis*. *Keras* significa fuerte, duro, vigoroso; *manis*, delicado, suave, tierno.

Los términos *manis* y *keras* pueden aplicarse a diversos movimientos, a las posiciones de las diferentes partes del cuerpo en una danza, a las diferentes secuencias de una misma danza.

Si se analiza un *agem*, una posición de base del actor balinés, se observa que esta contiene un consciente alternarse de partes del cuerpo en posición *keras* y partes en posiciones *manis*.

La danza de las oposiciones caracteriza la vida del actor en diferentes niveles. Pero generalmente, en la búsqueda de esta danza el actor tiene una brújula para orientarse: el malestar. *Le mime est à l'aise dans le mal-aise*, el mimo se siente a gusto en su disgusto, dice Decroux¹⁵ y esta, su máxima, encuentra una serie de ecos en los maestros de teatro de todas las tradiciones.

15. Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard 1963, p. 67.

16. Ibidem, p. 73

Tokuho Azuma, maestro de danza clásica japonesa Buyo, repetía incesantemente a sus alumnos que para verificar si una posición estaba tomada en el modo correcto debían estar atentos al dolor: si no duele está equivocada. Y agregaba sonriendo: «Aunque si duele no significa necesariamente que sea correcta». Lo mismo repite Sanjukta Panigrahi, los maestros de la Ópera de Pekín, los del ballet clásico o los de danza balinesa. El malestar resulta entonces un sistema de control, una especie de radar interno que permite al actor observarse mientras acciona. No se observa con los ojos, sino a través de una serie de percepciones físicas que le confirman qué tensiones no habituales, extra-cotidianas, habitan su cuerpo.

«Actor, amigo, hermano mío, tú vives sólo de contradicciones, de contradicciones y constricciones. *Tú vives solamente en la contra*».¹⁷

Cuando le pregunto al maestro balinés I Made Pasek Tempo cuál es para él el don principal de un actor, él respon-

de que es el *tahan*, la capacidad de resistencia. El mismo concepto se reencuentra en el lenguaje de trabajo del actor chino. Para decir que un actor tiene maestría, se dice que tiene *kung-fu*, literalmente «capacidad de aguantar duro, de resistir». Esta terminología nos conduce a lo que en una lengua occidental podríamos indicar con «energía», capacidad de perdurar en el trabajo. De esto nos ocuparemos en el capítulo V.

Katsuko Azuma explica, por ejemplo, qué fuerzas están presentes en él del movimiento típico tanto de la danza Buyo y del Nô en el cual el torso se inclina ligeramente y los brazos se extienden hacia adelante quedando apenas arqueados. Lo explica hablando de fuerzas que accionan en sentido contrario a lo que se ve: los brazos no se extienden, es como si apretasen una gran caja contra el pecho. Por esto yendo hacia el exterior presionan hacia el interior, así como el torso, que es empujado hacia atrás, opone resistencia y se dobla hacia adelante.

En las diversas técnicas co-

tidianas del cuerpo, las fuerzas que dan vida a las acciones de extender o retraer un brazo, las piernas o los dedos de una mano accionan una a la vez. En las técnicas extra-cotidianas, las dos fuerzas contrapuestas (extender y retraer) son una acción simultánea. O mejor aún, los brazos, las piernas, los dedos, la espalda, el cuello se extienden como resistiendo a una fuerza que los obliga a doblarse y viceversa.

Cualquiera que posea algún rudimento de anatomía podría observar que todo esto no es esencialmente distinto de lo que sucede en la mecánica natural del movimiento en la vida cotidiana. Es, sin embargo, diferente de aquello que normalmente percibimos en nuestro cuerpo y en el cuerpo de los otros. Las técnicas extra-cotidianas dilatan, ponen-en-visión para el espectador y vuelven por lo tanto significativo un aspecto que en el accionar cotidiano está sumergido. Hacer ver es ya hacer interpretar.

Es una de las tareas de cada técnica artística. Un ver-

so de Goethe dice: «Amor y arte amplifican las pequeñas cosas».

17. Louis Jouvet, *Le comédien désincarné*, París, Flammarion, 1954, p. 241.

INCOHERENCIA COHERENTE Y VIRTUD DE LA OMISIÓN



EL término «estilización» distrae a menudo de la observación de cuán aparentemente inmotivadas son las deformaciones de las posturas naturales asumidas por los actores del Polo Norte. Se trata de normas completamente incoherentes desde el punto de vista de la economía de la acción. Es más, estas prevén un gran esfuerzo para estar simplemente quietos y no hacer nada.

Si nos limitamos a repetir que se trata de «estilización», corremos dos riesgos que nos alejan de la comprensión de los hechos. Si por un lado recurrimos a la idea de las convenciones típicas de cada

cultura, extendemos un velo sobre la comprobación de su inmediata eficacia cenestésica, aun para los que de dichas convenciones saben poco y nada. Si, por el otro, se piensa en la «estilización» como signo, identidad y propiedad de cada tradición y, por lo tanto, como un hecho establecido por las diferencias históricas, embotamos la curiosidad y la capacidad de asombro. Los diversos modos de construir un comportamiento escénico artificial, pero creíble, no nos parecen más extraños que la obvia diferencia entre los diversos idiomas hablados. Descuidamos así el pensamiento implícito en la praxis de las

técnicas extra-cotidianas: la incoherencia coherente.

Es interesante comprobar cómo algunos actores se alejan de las técnicas del comportamiento cotidiano aun cuando deban cumplir simples acciones (estar de pie, sentarse, caminar, mirar, hablar, tocar, tomar). Pero aún más interesante es el hecho de que la incoherencia, esa inicial no adhesión a la economía de la praxis cotidiana, se desarrolle luego en una nueva y sistemática coherencia.

La dificultosa artificialidad que caracteriza las técnicas extra-cotidianas elaboradas por diversos actores del Polo Norte hacen adquirir al actor otra calidad de energía.

El actor, a través de una larga práctica y un entrenamiento continuo, fija esta «incoherencia» en un proceso de inervación, desarrolla nuevos reflejos nervioso-musculares que desembocan en una nueva cultura del cuerpo, en una «segunda naturaleza», en una nueva coherencia, artificial, pero signada por el *bios*.

Detengámonos en un ejemplo. Nuestras manos y nuestros

dedos cambian continuamente de tensión y de posición, ya sea cuando hablamos —gesticulación— o cuando accionamos y reaccionamos para tomar, apoyarnos o acariciar. En el caso de una acción o de una reacción, la posición de cada uno de los dedos varía apenas los ojos transmiten la información: si debemos tomar un trozo de cristal de bordes cortantes o una miga de pan, un pesado diccionario o un globo. Nuestros dedos adquieren antes de alcanzar el objeto, el tono muscular adecuado al peso y a la calidad táctil del objeto. Los músculos de la manipulación entran en función. La asimetría de nuestros dedos es un signo de vida, es decir de credibilidad, que se manifiesta mediante las tensiones de los músculos de manipulación listos para accionar en base al peso, al calor, al volumen y a la delicadeza del objeto hacia el cual tendemos la mano, pero también en base a la reacción afectiva que el objeto suscita en nosotros.

En definitiva, la mano acciona y al mismo tiempo dice.

En la vida cotidiana estas acciones y reacciones suceden según una organicidad no pensada, fruto de automatismos transmitidos genéticamente y aprendidos culturalmente. Si no intervienen bloqueos —embarazo, miedo, enfermedad— decimos que la mano se mueve «naturalmente».

Los actores del Polo Sur, cuando alcanzan la cumbre de su experiencia artesanal, saben cómo superar los bloqueos debidos a la situación artificial del escenario y logran hacer fluir, modelándolos, hasta minúsculos procesos gobernados por los refinados automatismos de la vida cotidiana.

En cambio, los actores del Polo Norte no recurren a la verosimilitud del comportamiento cotidiano. Cuando su artesanía es de alta calidad, transforman en una segunda naturaleza un sistema codificado cuya lógica es equivalente a la lógica de la vida orgánica.

Una «segunda naturaleza» de las manos se ha elaborado en la India a partir de las *hasta mudras*. *Hasta* (mano) y *mudra*

(sello) indican en sánscrito un lenguaje cifrado, articulado a través de las posiciones de las manos y los dedos. Nació en la estatuaria sacra y en la práctica de la oración. Cuando los actores las utilizaron, para subrayar o traducir las palabras del texto o agregar detalles descriptivos, los *mudras* asumieron, más allá de su tarea ideogramática, un dinamismo, un juego de tensiones y oposiciones cuyo impacto visual es determinante para su credibilidad a los ojos del espectador. A pesar de la artificialidad «estilizada» de la gestualidad, quien observa percibe una coherencia equivalente, aunque distinta, a la que se manifiesta en la vida cotidiana.

Los actores balineses, aun siendo de cultura hindú, han perdido el significado de los *mudras*, pero conservan la riqueza de las micro-variaciones y la vibrante asimetría de la vida. Una sinfonía de alternancias entre vigor y suavidad (*keras* y *manis*), entre inmovilidad y movimiento en cada uno de los dedos y en la mano entera, transforma la artificialidad en una cualidad coherente y viva.

Escuchemos a un espectador sentado mientras observa un espectáculo:

Una vez vi interpretar al actor Kongô Iwao el personaje de la bella favorita del Emperador Chino Kuei-fei, en el *Nô Kôtei*. No olvidaré jamás la belleza de sus manos que se asomaban apenas de las grandes mangas. Miraba las manos del actor y de tanto en tanto daba una ojeada a las mías, posadas sobre mis rodillas. Pasaba de unas a otras y las comparaba. No había una gran diferencia entre ellas. Sin embargo, extrañamente, las manos del actor sobre el escenario eran indescriptiblemente bellas, mientras que, sobre mis rodillas, se apoyaba sólo un par de manos.¹⁸

Otro ejemplo significativo está constituido por los ojos y por la manera de dirigir la mirada.

Nuestros ojos miran, en general, hacia adelante, treinta grados hacia abajo. Si levantamos la mirada treinta grados hacia arriba, la cabeza se mantiene en la misma posición

pero se crea una tensión en los músculos de la nuca y de la parte superior del tronco que repercute sobre el equilibrio, alterándolo.

El actor Kathakali sigue con los ojos las manos que componen los *mudras* ligeramente arriba de su campo óptico habitual. Los actores balineses dirigen la mirada hacia lo alto. Todos los *lian shan*, las posiciones de detención brusca de los actores de la Ópera de Pekín, prevén una mirada hacia lo alto. Los actores *Nô* cuentan cómo pierden el sentido del espacio y qué difícil es conservar el equilibrio a causa de las estrechas aberturas de las máscaras que les impiden ver. De aquí otra de las interpretaciones de su modo de caminar, un poco como los ciegos, que deslizan los pies por el suelo explorando con prudencia el terreno, prontos a detenerse en caso de obstáculos imprevistos.

Todos estos actores cambian el ángulo de la mirada habitual de la vida cotidiana.

18. Junichiro Tanizaki, *In Praise of Shadows*, Tokio, Charles E. Tuttle, 1977, p. 24

Como consecuencia la postura física varía, tanto como el tono muscular del torso, el equilibrio y la presión de los pies en el suelo. A través de la incoherencia coherente de la mirada extra-cotidiana, ellos producen una transformación cualitativa de su energía.

Los comportamientos escénicos que parecen una trama de movimientos mucho más complejos que los cotidianos, son, en realidad, el resultado de una simplificación: constituyen momentos en los que las oposiciones que rigen la vida del cuerpo aparecen en su estado más simple. Esto sucede porque un número bien delimitado de fuerzas —de oposiciones— se seleccionan, eventualmente se amplifican, y se montan simultáneamente o en sucesión. Una vez más, se trata de un uso antieconómico del cuerpo ya que en las técnicas cotidianas todo tiende a superponerse con un ahorro de tiempo y energía.

Cuando Decroux dice que el mimo es un «retrato del trabajo»¹⁹ realizado por el cuerpo, hace una afirmación que puede

también ser adoptada por otras tradiciones. Algunos ponen en visión este «retrato del trabajo» del cuerpo por vía directa y otros por vía indirecta, escondiéndolo como, por ejemplo, los actores del ballet clásico que disimulan el peso y el esfuerzo con una imagen de ligereza y gracia.

El principio de las oposiciones, justamente porque las oposiciones son la esencia de la energía, se conecta al principio de la simplificación. Simplificación significa, en este caso, omisión de algunos elementos para destacar otros que, de este modo, aparecen como esenciales.

Dario Fo explica cómo la fuerza del movimiento del actor resulta de la «síntesis», de la concentración en un pequeño espacio, de una acción que emplea gran energía o de la reproducción sólo de los elementos esenciales en una acción, eliminando aquellos considerados accesorios.

Para Decroux el cuerpo se limita esencialmente al tronco y considera anecdóticos los movimientos de los brazos y las

piernas. Estos movimientos, si se originan sólo en las articulaciones —hombro, codo, muñeca, rodilla, tobillo, etcétera— no involucran al tronco y, por tanto, no alteran el equilibrio. Se mantienen como gesticulación pura. Se vuelven escénicamente vivos sólo si son una prolongación de un impulso o de una micro-acción que acontece en la columna vertebral.²⁰

Esto es lo que se reencuentra en la enseñanza de todos los maestros de las «acciones físicas», desde Stanislavski hasta Grotowski, (aun si el «método de las acciones físicas» no se reduce únicamente a esto y puede implicar una detallada composición de imágenes interiores).

De todo ello se desprende una indicación artesanal preciosa: podemos recorrer el mismo camino en el sentido contrario. Las macro-acciones, si son verdaderamente tales y no gesticulación, pueden ser absorbidas por el tronco conservando la energía de la acción original. Se transforman en impulsos, en micro-acciones de un cuerpo casi-inmóvil que

acciona. Este proceso, por el cual se restringe el espacio de la acción, puede definirse como absorción de la acción.

El proceso de absorción de la acción tiene como consecuencia una intensificación de las tensiones que animan al actor y que el espectador percibe independientemente de la amplitud de esta acción.

La oposición entre una fuerza que empuja a la acción y otra que la retiene se traduce en una serie de reglas que contraponen una energía usada en el espacio a una energía usada en el tiempo. Algunos actores dicen que es como si la acción no terminase donde el gesto se detiene en el espacio, sino que continuara mucho más allá.

Ya sea en el Nô como en el Kabuki existe la expresión *ta-meru* que puede representarse por un ideograma chino que significa acumular, o por un ideograma japonés que significa «doblar algo que es al mismo tiempo flexible y resistente»,

19. Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, París, Gallimard 1963, p. 79.

20. Ibidem, pp. 59-60, 89-91 y 164-165.

por ejemplo, una caña de bambú. *Tameru* indica la acción de retener, conservar. De aquí el *tame*, la capacidad de retener la energía, de concentrar en una acción limitada en el espacio la energía necesaria para una acción más amplia. Esta capacidad resulta, por antonomasia, un modo para indicar la calidad del actor. Para decir que el alumno tiene o no suficiente presencia escénica, el maestro dice que tiene o no *tame*.

Todo esto puede parecer el resultado de una codificación complicada y excesiva del arte del actor. En realidad se trata de una experiencia común a los actores de diferentes tradiciones: comprimir en movimientos contenidos las mismas energías físicas puestas en actividad para realizar una acción más amplia y pesada. Por ejemplo, encender un cigarrillo movilizándolo el cuerpo entero como si el fósforo pesase como una gran piedra o fuese incandescente; entrecerrar apenas la boca con la fuerza necesaria para morder algo duro. Este proceso que compone lo pe-

queño como si fuese grande, esconde la energía y hace que, aún en la inmovilidad, el cuerpo entero del actor adquiera vida. Probablemente es por esto que las así llamadas contraescenas se convirtieron en grandes escenas de muchos actores célebres. Estos, obligados a no accionar, quedando a un lado mientras otros desarrollaban la acción principal, eran capaces de ocultar en movimientos casi imperceptibles las fuerzas de las acciones que, por así decir, se les negaban.

Las contraescenas no pertenecen sólo a la tradición del actor occidental. Entre el siglo xvii y xviii el actor Kabuki Kameki Kichizaemon compendió un tratado sobre el arte del actor con el título *Polvo en las orejas*. Dice que en ciertos espectáculos, cuando uno solo de los actores está danzando y los otros le vuelven la espalda al público y se sientan frente a los músicos, los actores que se encuentran de este modo aparte, suelen relajarse. «Yo no me relajo —escribe Kameki Kichizaemon— sino que sigo la

danza completamente en mi mente. Si no lo hiciese, la vista de mi espalda sería tan poco interesante que molestaría la mirada del espectador».²¹

Las virtudes teatrales de la omisión no consisten en el «dejar pasar», en lo indefinido o en la no-acción. Para el actor en escena omisión significa justamente «retener», no extender en un acceso de expresividad y vitalidad la calidad de su presencia escénica. La belleza de la omisión, de hecho, es la sugestividad de la acción indirecta, de la vida que se revela con el máximo de intensidad en el mínimo de actividad.

Este modo de pensar y proceder alcanza su culminación en el *i-guse*, una secuencia particular del Nô. El actor principal (*shite*) está sentado en el centro del escenario, inmóvil como una roca, con la cabeza apenas inclinada, mientras el coro canta y narra. Esta posición del actor, puede parecerle al no iniciado, inerte y sin requerimiento de habilidad alguna. El actor, sin embargo, está danzando. Danza dentro

de sí. Es técnica que se niega a sí misma, poseída y superada. Es teatro que se trasciende. Se llama la «acción del silencio» o «danzar con el corazón».

El gran actor Nô, Hisao Kanze, desaparecido en 1977, ha dicho a propósito del *i-guse*, la secuencia en que el actor parece durante mucho tiempo no hacer nada:

Quiero estar sobre el escenario como lo estaría una flor que brotó allí por casualidad. También cada espectador está sentado meditando sobre sus propias imágenes. Como una flor. La flor está viva. La flor debe respirar. La escena cuenta la vida de la flor.²²

21. *The Actor's Analects*, Edited by Charles J. Dunn and Bunzo Torigoe, University of Tokyo Press, 1969, p. 94.

22. Citado en Frank Hoff, *Killing the Self. How the Narrator Acts*, «Asian Theatre Journal», vol. 2, n. 1, primavera 1985, p. 5.

EQUIVALENCIA



Si colocamos las flores en un jarrón, lo hacemos para que muestren su belleza, para que alegren la vista y el olfato. Podemos transformarlas en mensaje: piedad filial o religiosa, amor, reconocimiento, respeto. Pero por más bellas que sean poseen un defecto: arrancadas de su contexto, se representan sólo a sí mismas. Son como el actor del que habla Decroux: un hombre condenado a parecerse a un hombre, un cuerpo que imita un cuerpo. Puede ser placentero, pero es insuficiente para el arte. Para que sea arte, agrega Decroux, hace falta que la idea de la cosa sea representada por otra cosa.²³ En cambio, las flores en un jarrón son irremediabilmente flores en un jarrón, algunas veces sujetos de obras de arte, pero jamás obras de arte en sí. Imaginemos usar las flores cortadas para representar la lucha de la planta por crecer, por alejarse de la tierra en la que, cuanto más se hunden sus raíces, tanto más su tallo se eleva hacia el cielo. Imaginemos querer representar el transcurso del tiempo, cómo la planta nace, crece, se marchita y muere. Si logramos nuestro intento, las flores representarán algo diferente de las flores y compondrán una obra de arte. Habremos hecho un *ikebana*. *Ikebana* significa —si se

sigue el valor del ideograma— «hacer vivir las flores».

La vida de las flores, precisamente porque ha sido arrancada, puede representarse. El procedimiento es claro: algo ha sido arrancado de sus reglas normales de vida (en este estadio se detienen nuestras cotidianas flores dispuestas en un jarrón) y estas reglas han sido sustituidas y reconstruidas con otras reglas equivalentes.

Las flores, por ejemplo, no pueden obrar en el tiempo, no se puede representar en términos temporales su florecer y marchitarse. Pero el pasaje del tiempo puede sugerirse con un paralelismo en el espacio. Se pueden acercar, es decir comparar, un pimpollo con una flor abierta; se pueden subrayar las direcciones en las que se desarrolla la planta — la fuerza que la une a la tierra y la que la aleja de ella— por medio de dos ramas que se empujan mutuamente, una hacia arriba y la otra hacia abajo. Una tercera rama que se desarrolla en forma oblicua puede evidenciar la fuerza resultante

que deriva de las dos tensiones opuestas. Esta composición que parece derivar de una refinada estilización es, en cambio, el resultado del análisis y de la disección de un fenómeno, y de la transposición de energía que actúa en el tiempo en líneas que, con un principio de equivalencia, se trazan en el espacio.

Esta transposición equivalente abre la composición a significados distintos de los originales. La rama que tiende hacia arriba se asocia con el Cielo, la que tiende hacia abajo con la Tierra, y la rama del centro que media entre estos dos principios opuestos, con el hombre. El resultado de un análisis esquemático de la realidad y de su transposición según principios que la representan sin reproducirla, se convierte en el objeto de una contemplación filosófica.

«El pensamiento tiene dificultad para fijar el concepto de capullo, porque el objeto así designado es animado por un

23. Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Op. cit., p. 48

impetuoso desarrollo y muestra, más allá del pensamiento, un fuerte impulso a no ser más capullo sino flor». Son palabras que Brecht atribuye a Hū-jeh, quien agrega: «de este modo, para quien piensa, el concepto de capullo es ya el concepto de alga que aspira a no ser más lo que es». Este pensamiento «difícil» es precisamente lo que el *ikebana* se propone: indicar el pasado y sugerir el porvenir, representar mediante la inmovilidad, el movimiento continuo, es decir, invertir lo positivo en negativo y viceversa.

En el *ikebana* nacen significados abstractos de un preciso trabajo de análisis y de transposición de un fenómeno físico. Partiendo de estos significados nunca se alcanzaría lo concreto y lo preciso del *ikebana*, mientras que partiendo de este se alcanzan aquellos. A menudo el actor intenta proceder de lo abstracto a lo concreto. Cree que el punto de partida pueda constituirse por algo a expresar, lo cual implicaría luego las técnicas adecuadas para expresarlo.

El *ikebana* muestra cómo a estas fuerzas que se desarrollan en el tiempo pueden encontrar una equivalencia en términos de espacio. Es sobre este proceso de equivalencia, uno de los principios-que-retornan, en lo que insiste Decroux. Su sistema de mimo se basa sobre la sustitución rigurosa de tensiones extracotidianas equivalentes a las necesarias de las técnicas cotidianas del cuerpo. Decroux explica cómo una acción de la vida cotidiana puede representarse de modo creíble obrando exactamente al contrario. Él muestra la acción de empujar algo, no al proyectar el busto hacia delante y al hacer fuerza con el pie que está atrás —como sucede en la cotidianidad— sino al arquear la espalda hacia atrás, como si en lugar de empujar este fuese empujado, doblando los brazos hacia el pecho y haciendo fuerza con el pie y la pierna que están adelante. Esta radical y coherente inversión de las fuerzas respecto a las otras que caracterizan la acción cotidiana, le restituyen el trabajo. Es un principio fundamental del

teatro: sobre la escena la acción debe ser real, pero no importa que sea realista.

Todo sucede como si el cuerpo del actor se descompusiera y recompusiese en base a movimientos sucesivos y antagónicos. El actor no revive la acción; recrea lo viviente en la acción. Al final de esta obra de descomposición y recomposición, el cuerpo no se asemeja más a sí mismo. El actor, al igual que las flores de nuestros jarrones o de los *ikebanas* japoneses, es arrancado de su contexto «natural» en el que dominan las técnicas cotidianas del cuerpo. Como las flores y las ramas del *ikebana*, también el actor, para ser escénicamente vivo, no puede presentar lo que es. Debe representar aquello que quiere mostrar a través de fuerzas y procedimientos que tengan el mismo valor y la misma eficacia. Dicho con otras palabras: debe abandonar la propia espontaneidad, es decir los propios automatismos.

Las diferentes codificaciones del arte del actor son, sobre todo, métodos para evitar los

automatismos de la vida cotidiana creando equivalentes.

Naturalmente, la ruptura de los automatismos no es expresión. Pero sin ruptura de los automatismos no hay expresión.

Un actor explica al director los propios criterios de acción:

Hablo en tercera persona y nombro a alguien, pero espero un segundo antes de indicarlo o dirigirme a él. O bien describo un hecho. Cuando quiero subrayar el texto con acciones físicas, pospongo estas últimas al texto. Primero hablo y luego lo «describo» físicamente.²⁵

«¡Mata la respiración! ¡Mata el ritmo!» le repetía a Katsuko Azuma su maestra. Matar la respiración y el ritmo significa darse cuenta de la tendencia a unir automáticamente el gesto al ritmo de la respiración del habla y de la música, e infringirla.

Lo contrario de unir auto-

24. Bertolt Brecht, *Me-ti, Il libro delle svolte*, Turín, Einaudi, 1970, p. 87

25. Tage Larsen, «Dalla parte degli attori» en Eugenio Barba, *Il Brecht dell'Odin*, Milán, Ubulibri, 1981, p. 109

máticamente es crear conscientemente una nueva conexión.

Los preceptos que en la lengua de trabajo usada por la maestra de Katsuko Azuma obligan a matar el ritmo y la respiración, muestran cómo la búsqueda de las oposiciones puede conducir a la ruptura de los automatismos de las técnicas cotidianas del cuerpo. Matar el ritmo significa en realidad crear una resistencia, es decir, una serie de tensiones para no hacer coincidir el flujo de las palabras con las acciones que lo acompañan e impedir a los movimientos de la danza sincronizarse automáticamente con la cadencia de la música. Matar la respiración significa, entre otras cosas, aguantar o retener la expiración —que es relajamiento oponiéndole una fuerza contraria.

Todos estos principios no son sugerencias estéticas para agregar belleza al cuerpo del actor y «estilizarlo». Son medios para quitarle al cuerpo la obiedad cotidiana, para evitar que sea sólo un cuerpo

humano condenado a parecerse a sí mismo, a presentar y representar sólo a sí mismo.

UN CUERPO DECIDIDO



«**L**A verdadera expresión — dijo Grotowski en una conferencia de la ISTA de Bonn en 1980 — es la del árbol». Y explicaba: «si un actor quiere expresar, se encuentra entonces dividido, hay una parte que quiere y una que expresa, una parte que ordena y una que ejecuta la orden».

En muchas lenguas europeas existe una expresión que podría escogerse para condensar lo que es esencial para la vida del actor. Es una expresión gramatical paradójica, en la que una forma pasiva llega a asumir un significado activo y en la que la indicación de una enérgica disponibilidad para la acción se muestra como vela-

da por una forma de pasividad. No es una expresión ambigua, sino hermafrodita, que suma en sí acción y pasión, y a pesar de su rareza es una expresión del lenguaje común. Se dice efectivamente «estar decidido», «être décidé», «to be decided». No se quiere decir que algo o alguien nos decide, que nos sometemos a una decisión o seamos objeto de esta. Ni siquiera quiere decir que estemos decidiendo, que seamos nosotros los que conducimos la acción de decidir.

Entre estas dos condiciones opuestas, corre una vena de vida que la lengua parece no poder indicar y sobre la que revolotea con imágenes. Ninguna explicación, excepto la experiencia

directa, muestra lo que quiere decir «estar decidido». Para explicarlo en palabras deberemos recurrir a innumerables asociaciones de ideas, a ejemplos, a la construcción de situaciones artificiales. Sin embargo, cada uno de nosotros cree saber muy bien lo que indica la expresión «estar decidido». Todas las imágenes complejas, las series de reglas abstrusas que se entrelazan en torno al actor, la elaboración de preceptos artísticos y sus estéticas sofisticadas, son las volteretas y la acrobacia para indicar experiencias. Intentar explicar la experiencia del actor significa crear artificialmente, con una complicada estrategia, las condiciones en la que esta experiencia puede reproducirse.

Imaginemos penetrar una vez más en la intimidad del trabajo que se desarrollaba en Tokio entre Katsuko y su maestra Tokuho Azuma. Cuando haya terminado de transmitirle su experiencia, transmitirá también su nombre a la alumna. Azuma dice pues a la futura Azuma: «Encuentra tu *Ma*». Para un arquitecto *Ma* significa espacio,

para un músico tiempo, o más aún, intervalo, pausa, reposo, ritmo. He aquí lo que significa para un actor: «Para encontrar tu *Ma* debes matar el ritmo, es decir encontrar tu *jo-ha-kyu*».

La expresión *jo-ha-kyu* designa las tres fases en que se subdivide cada acción del actor. La primera fase está determinada por la oposición entre una fuerza que tiende a desarrollarse y otra que la retiene (*jo* = retener); la segunda fase (*ha* = romper, quebrar) está constituida por el momento en que se libera de esta fuerza, hasta llegar a la tercera fase (*kyu* = rapidez) en que la acción llega a su punto culminante, desplegando todas sus fuerzas para luego detenerse repentinamente como frente a una nueva resistencia, un nuevo *jo* listo para partir.

Para enseñar a Azuma a moverse según el *jo-ha-kyu*, su maestra la retiene por la cintura y la suelta de improviso. Azuma tiene dificultades para dar los primeros pasos, dobla las rodillas, aprieta la planta de los pies contra el suelo, inclina ligeramente el busto; después, abandonada a sí misma, se suelta, avanza ve-

lozmente hasta el límite prefijado, delante del cual se detiene como al borde de un barranco que se abriera de pronto a pocos centímetros de sus pies. Cuando el actor ha aprendido como una segunda naturaleza este modo artificial de moverse, parece recortado, fuerza del espacio-tiempo cotidiano y aparece vivo: está decidido.

Decidir quiere decir etimológicamente «cortar». La expresión «estar decidido» asume aún otro valor. Parece indicar que la disponibilidad para la creación consiste en recortar fuera de las prácticas cotidianas.

Las tres fases de *jo-ha-kyu* impregnan los átomos, las células y el organismo completo de los espectáculos japoneses. Se aplican a cada acción del actor, a cada uno de sus gestos, a la respiración, a la música, a cada escena teatral, a cada drama, a la composición de una jornada de *Nô*. Es una especie de código de la vida que recorre todos los niveles de la organización de los teatros y la música clásica del Japón.

Todas las enseñanzas que Azuma da a Azuma están di-

rigidas a descubrir el centro de las propias energías. Los métodos de búsqueda están meticulosamente codificados, fruto de generaciones de experiencia. El resultado es incierto, imposible definirlo con precisión, diferente para cada persona.

Hoy Katsuko Azuma dice que el principio de la vida, de su presencia escénica, de su energía como actriz, puede ser definido como un centro de gravedad que se encuentra en la mitad de una línea que va del ombligo al cóccix. Cada vez que danza, Azuma intenta encontrar el equilibrio en torno a este centro. Aún hoy, a pesar de toda su experiencia, a pesar del hecho de haber sido alumna de una de las más grandes maestras, y de que ella misma sea una maestra, no siempre encuentra tal centro. Imagina (o quizá sean las imágenes con las que se le intentó transmitir la experiencia) que el centro de su energía es una bola de acero recubierta por muchas capas de algodón que se encuentra en un punto del triángulo formado al juntar las dos extremidades de las caderas al cóccix. El balinés

I Made Pasek Tempo hace un signo de afirmación: todo lo que Azuma hace es así, *keras*, vigoroso, recubierto de *manis*, suave.

Siguiendo las huellas del *bios* del actor hemos logrado entrever la esencia:

- A. En las amplificaciones y puesta en juego de las fuerzas que operan en el equilibrio;
- B. En las oposiciones que rigen la dinámica de los movimientos;
- C. En las aplicaciones de una incoherencia coherente;
- D. En las infracciones de automatismos a través de equivalencias extra-cotidianas.

Las técnicas extra-cotidianas del cuerpo consisten en procedimientos físicos que aparecen fundados sobre la realidad que se conoce, pero según una lógica que no es reconocible inmediatamente.

Estos operan a través de un proceso de reducción y de sustitución que hace emerger lo esencial de las acciones y aleja al cuerpo del actor de las técnicas cotidianas, creando una tensión y una diferencia de potencial a través de la cual pasa energía.

En la tradición occidental, el trabajo del actor ha sido orientado por una red de ficciones, de «si mágicos» que tienen que ver con la psicología, el carácter, la historia de su persona y de su personaje. Los principios pre-expresivos de la vida del actor no son algo frío concerniente a la fisiología y la mecánica del cuerpo. Estos se basan también en una trama de ficciones y «si mágicos» concernientes a las fuerzas físicas que mueven al cuerpo. Lo que el actor busca, en este caso, es un cuerpo ficticio, no una persona ficticia.

Para romper los automatismos del comportamiento cotidiano, el actor del Polo Norte dramatiza cada acción imaginando empujar algo, levantando, tocando objetos de una determinada forma y dimensión, de un determinado peso y consistencia. Se trata de una verdadera psicotecnia cuya finalidad no es la de influenciar la psique del actor, sino su dinamismo físico. Pertenecne pues a la lengua con la que el actor habla consigo mismo, o aún más a aquella con la que el maestro habla al alumno, pero no

tiene la pretensión de significar algo para el espectador que mire.

Para encontrar la técnica extra-cotidiana del cuerpo, el actor no estudia fisiología, sino que crea una red de estímulos externos a los cuales reaccionar con acciones físicas.

Apasionado por los films de western, el gran físico danés Niels Bohr se preguntaba por qué, en todos los duelos finales, el protagonista era el más veloz en disparar, aún si su adversario era el primero en llevar la mano a la pistola. Bohr se preguntaba si detrás de esta convención no había alguna verdad. Concluyó que sí: el primero es más lento porque decide disparar, y muere. El segundo vive porque es más veloz, y lo es porque no debe decidir, está decidido. Este brillante juego de palabras fue el resultado de una ingeniosa comprobación empírica; Bohr y sus asistentes se dirigieron a una juguetería, compraron pistolas de agua y, de regreso a su laboratorio, realizaron duelos por horas y horas.²⁶

26. George Gamow, *Tredive Aar der rystede Fysikken*, Copenhagen, Gyldendal, 1968, p. 59.



APUNTES PARA PERPLEJOS (Y PARA MÍ MISMO)



E*ftermæle* significa literalmente «aquello que se dirá después». La traducción apropiada de esta palabra noruega requeriría dos palabras castellanas: *reputación y honor*, o más concretamente *sentido y valor*.

El tiempo decidirá el sentido y el valor de nuestras acciones. El tiempo, en realidad, son aquellos que vendrán después de nosotros. Esto es paradójico, el teatro es un arte del presente.

¿Es también responsable la gente de teatro frente a los espectadores que no verán su trabajo?

¿Es su identidad profesional, creada y vivida en el pre-

sente, parte de una herencia?

En la edad de la memoria electrónica, del film y la reproducibilidad, el espectáculo teatral apela a la memoria viva del espectador, que no es museo, sino metamorfosis. Esta relación lo define.

Sólo podemos dejar en herencia a los otros lo que nosotros mismos no hemos consumido totalmente. Un testamento no transmite todo, ni lo transmite a todos. Es inútil preguntarse: ¿quiénes serán mis herederos? Pero es esencial no olvidar que habrá herederos.

Hacer teatro quiere decir practicar una actividad en busca de sentido. Tomándolo por sí mismo, el teatro se revela como residuo arqueológico. En este residuo arqueológico, que ha perdido su inmediata utilidad, se inyectan de vez en cuando valores diferentes. Podemos adoptar los valores del espíritu del tiempo y de la cultura en la cual vivimos. Podemos, por el contrario, buscar en él nuestros valores.



La palabra «honor» parece pertenecer a épocas pasadas e indicar constricciones sociales arcaicas. Pero también indica la existencia de un valor superior. Implica un deber, no hacia nosotros mismos y hacia lo que nos circunda, sino hacia lo que nos trasciende.

Las constricciones, incluso aquella de obrar en lo efímero, pueden servir de trampolines. Se puede hablar a herederos desconocidos sólo a través de aquellos que hoy nos rodean.

Algunos imaginan el «men-

saje» a transmitir como una verdad que nuestra historia, nuestra tradición, nuestra experiencia y ciencia personal nos han hecho descubrir y que queremos comunicar.

Lo imagino como un cuadro pintado por un pintor ciego cuya mano experta hace danzar sobre la tela movimientos que no ve. A través de las técnicas que dominamos, las historias que nos atraen y nuestras íntimas iluminaciones y heridas, debemos alcanzar algo que no es ya nuestro, que no lleva ya nuestro nombre y que no se deja poseer ni por el que lo hace, ni por el que lo ve. El verdadero mensaje es el resultado no previsto, no programado, de un viaje en una oscuridad consciente: el anonimato.

Eftermæle, honor, reputación. ¿Pueden el buen nombre y el anonimato coincidir?



En los libros que recapitulan la historia del teatro prevalecen las generalizacio-

nes. Hablan de encuentros y enfrentamientos de estilo, de géneros, de tendencias, de poéticas, de culturas y naciones. Los verdaderos protagonistas de esas historias son fórmulas que se vuelven personificaciones: «Teatro francés», «Teatro español», «Teatro chino», «Comedia del Arte», «Kathakali», «Teatro naturalista», «Teatro romántico», «Método de Stanislavski», «Teatro brechtiano», «Teatro grotowskiano», etc. Existen generalizaciones aún más abstractas: «Teatro medieval», «Teatro occidental», «Teatro oriental». Todos saben que son modismos convencionales y abreviados para indicar nudos de acontecimientos, historias intrincadas o paralelas. Sin embargo los modismos se transforman en maneras de pensar: en personajes ilusorios.

Bajo esas fórmulas y bajo esos sujetos colectivos se ahoga la memoria viva. Se pierde el sentido de la presencia irreducible y plena de contrastes de hombres y mujeres que, socializando sus necesidades y vi-

siones personales, sus heridas biográficas, sus amores y repulsiones y hasta el propio egoísmo y soledad, han inventado el sentido del teatro, y construido pieza por pieza la geografía mental y la historia en la cual navegan nuestras barcas teatrales. Estos hombres y mujeres, y no las grandes generalizaciones históricas, son *nuestro* verdadero pasado.

Existe un anonimato fruto de la aquiescencia hacia el espíritu de los tiempos. Es el anonimato de lo lleno. Nuestra voz está sofocada por todo lo que nos han volcado los otros, la cultura, la sociedad, las tradiciones que nos rodean. En este caso, se es anónimo porque las *idées reçues* nos han bautizado y dado un nombre.

Existe también otro anonimato, el del vacío, obtenido en primera persona, compuesto no por *lo que se sabe*, sino por *lo que yo sé*.

Es el resultado de la rebelión personal, la nostalgia, el

rechazo, las ganas de encontrarse a sí mismo y perderse. Es la necesidad de cavar a fondo, hasta encontrar las cuevas subterráneas, cubiertas por rocas y por centenares de metros de tierra compacta.

Para realizar todas estas intenciones existe una técnica: la de la boradura y del naufragio.

Hay que proyectar el propio espectáculo, saberlo construir y pilotear hacia el remolino en donde este, o se estrella o se ve obligado a asumir una nueva naturaleza: significados no pensados anteriormente, que sus propios autores observan como enigmas.

No es posible utilizar esta técnica sin una intervención sobre el tejido vivo que es el nivel pre-expresivo. Para lograrlo, se debe poder neutralizar una de las antenas del cerebro, no percibir todos los mensajes, significados, contenidos, nexos y asociaciones que nos envía la materia espectacular en la que trabajamos. Una parte del cerebro, del sistema crítico, debe descubrir el silencio; la otra trabaja sobre secuencias mi-

croscópicas como si estuviese frente a una sinfonía de detalles de vida, impulsos, descargas, dinamismos físicos y nerviosos, pero en un proceso aun despreocupado de representar y narrar. De este silencio vibrante emerge un sentido inesperado, tan profundamente personal que es anónimo.

Todas estas metáforas, sin técnica, atención en los detalles y en las mínimas tensiones, resultan palabras sin sentido. Pero sin metáforas y obsesiones de este tipo, la técnica, la ciencia, el perfeccionismo, la extrema precisión de los detalles, son teatro sin sentido.

Zeami, Stanislavski, Appia, Meyerhold, Copeau, Craig, Artaud, Brecht, Eisenstein, Decroux... Podemos considerar sus escritos como «experiencia dejada en herencia».

Es similar a cuando alguien reside largo tiempo en un país extranjero del cual ignora completamente la lengua. Miles de sonidos desconocidos penetran

y se depositan en sus oídos. En poco tiempo posee el *grammelot* de la lengua, podría imitarla. La reconoce pero no la entiende. Es una masa confusa de sonidos salpicada aquí y allá de alguna palabra inteligible. Luego recibe una gramática y un vocabulario. A través de los signos escritos reconoce los sonidos familiares y confusos. Estos encuentran lentamente un orden, una clasificación y una razón. Ahora está en condiciones de aprender por sí mismo, sabe cómo hacerse ayudar, a qué debe prestar particular atención para aprender.

Los libros de los rebeldes, de los reformadores y de los visionarios del teatro, pueden ser entendidos sólo si llegamos a ellos cargados de experiencias a las cuales aún no hemos sabido darles un nombre. Sus palabras sacuden nuestro *grammelot* opaco y lo conducen a la claridad de un conocimiento articulado.

Son libros buenos, capaces de interesar a los lectores; pero su secreta eficacia está bajo la superficie literaria y técnica,

en la red escondida capaz de capturar nuestras propias experiencias que se nos escapan.

La herencia, como una ciencia oculta, pesca a sus herederos.



La materia prima del teatro no es el actor, el espacio, el texto, sino la atención, la mirada, el escuchar, el pensamiento del espectador. El teatro es el arte del espectador.

Al igual que aquel poeta con sentidos particularmente agudizados de quien hablaba Baudelaire, cada espectador, aun cuando no lo sepa, percibe a voces a través de las grandes lentes y a veces a través de las pequeñas de un binóculo imaginario. Observa el conjunto a distancia, luego es atraído por un detalle.

La Antropología Teatral individualiza los principios que el actor debe poner en práctica para permitir esta danza de los sentidos y de la mente del espectador. Es un deber de los actores conocer

tales principios y explorar incesantemente sus posibilidades prácticas. En esto consiste su oficio. Serán ellos quienes decidan luego cómo y con qué fines utilizar la danza. En esto consiste su ética.

La Antropología Teatral no da consejos sobre la ética, es su premisa.



¿Tiene la Antropología Teatral carácter científico?

—No ejecuta medidas, no se sirve del método estadístico, no trata de deducir las consecuencias para el comportamiento del actor de los conocimientos médicos, biológicos, psicológicos, sociológicos o de la ciencia de la comunicación.

Se basa en una búsqueda empírica, de la cual extrae principios generales. Se desarrolla en una dimensión operativa en pos de la eficacia de la acción escénica. Define un campo a indagar y forja los instrumentos teóricos para explorarlos. Individualiza leyes pragmáticas.

¿En definitiva, es una ciencia?



Muchas incomprensiones nacen del lenguaje que se elige para transmitir algunas experiencias técnicas que son claras y concretas en la acción.

Artaud parece un visionario. Craig un dandy seductor y viciado. Decroux un poeta un poco pedante. Stanislavski un vagabundo en el sutil país del alma.

Muchos se quedan perplejos frente a una aparente contradicción: ¿por qué, justo en el momento en el que intentamos ir más allá del conocimiento obvio sobre el teatro, las palabras se niegan a ser científicas, claras, esculpidas en definiciones? ¿Por qué se vuelven líricas, sugestivas, emotivas, intuitivas, vuelan de una metáfora a otra y no indican directamente y sin dudas las cosas a las cuales se refieren?

Esta perplejidad desemboca a menudo en una respuesta estéril; si las palabras parecen imprecisas quiere decir que

también aquello de lo cual hablan es impreciso. Si son personales, quiere decir que indican algo exclusivamente personal.

La serpiente se muerde la cola; quien escribe —se dice— se limita sólo a revelar su mundo interior e imaginario, sus sueños, las metáforas obsesivas que subyacen en su biografía espiritual y su arte.

De este modo los libros hechos para ser traspasados hacia un conocimiento objetivo que oriente la acción y construya la mecánica del bios escénico del actor, se vuelven textos opacos y encerrados en sí mismos.

Artaud —se dice— habla sólo de Artaud. Leemos Artaud para conocer Artaud. Y basta.

Pero, ¿a quién basta?



Se sabe / Yo sé.

Se cuenta que le preguntaron a Niels Bohr cómo había llegado, siendo tan joven, a descubrir la periodicidad de los elementos que le dieron el Nobel. Respondió que no ha-

bía partido de lo que «se sabía», sino de lo que «él sabía».

Reflexiono sobre lo que yo sé, sobre lo que las contingencias me han hecho tocar con la mano, y me doy cuenta de que a lo largo de todo mi trabajo teatral, desde 1964, me hubieran bastado dos palabras noruegas: *kraft* y *sats*.

Me he servido de estos dos términos para explicarles a mis actores aquello que no funcionaba en su trabajo.

Kraft quiere decir fuerza, poder.

Decía a un actor: «No tienes *kraft*», o bien: «Exhibes demasiado tu *kraft*». O: «El *kraft* de esta acción es demasiado parecido al de la precedente».

Sats puede traducirse con las palabras «impulso», «preparación», «estar listo a...» En nuestro lenguaje de trabajo indica estar a punto de reaccionar, el instante que precede a la acción en el espacio, cuando toda la energía está ya allí preparada para intervenir, pero suspendida, retenida aún en el puño, mariposa-tigre pronta a desprender vuelo.

Decía al actor: «No tienes *sats*», o «Tu *sats* no es preciso», «Marcas demasiado los *sats*».

Estas dos palabras guiaron el trabajo y bastarían para explicar los resultados que mis compañeros y yo hemos obtenido. A esto podríamos reducir el «método» del Odin Teatret.

La Antropología Teatral es en el fondo un modo de desarrollar en términos objetivos aquellos conocimientos para los cuales, en la práctica de nuestro grupo, sólo se necesitan dos palabras de por sí vagas.

El mismo contenido técnico lo reencuentro, con la misma precisión operativa y en palabras aparentemente muy diferentes, en la terminología de otros maestros: «segunda naturaleza», «biomecánica», «crueldad», «Über Marionette»...



La historia de la cultura muestra que cada vez que se avanza en territorios poco explorados, al comienzo abundan imágenes, términos metafóricos y evocativos, invenciones

lingüísticas, atrevidos nudos de palabras como «corriente eléctrica», «ondas electromagnéticas», «fuerza de inercia», «complejo de Edipo». Luego estas aproximaciones lingüísticas extravagantes se sedimentan en convenciones compartidas por un número cada vez mayor de personas y parecen indicar en modo directo, al pie de la letra, cosas bien precisas. Los lenguajes personales se convierten en lenguajes de trabajo y estos a su vez en cotidianos.

En el teatro, los grupos de personas que comparten la misma terminología son poco numerosos. No se discute mucho sobre la práctica del actor. El lenguaje de trabajo que caracteriza la comunicación de un grupo es una indicación útil para sus miembros. Oído desde afuera, parece insignificante, abstruso o pura metáfora.

No se puede escribir ni hablar hacia afuera con las convenciones del propio lenguaje de trabajo.

Al mismo tiempo, si se quiere dar a conocer una ex-

perencia concreta no conocida por todos, hace falta evitar las definiciones prefabricadas, las redes verbales que son sólo una imitación parasitaria del lenguaje preciso, de otras ciencias y de otros saberes.

El lenguaje preciso de la ciencia, trasladado para obtener un efecto de concreción o para untar sobre los propios argumentos la seriedad sólo aparente de una precisión de los otros, resulta una pantalla aún más opaca que las imágenes líricas, sugestivas, emotivas e intuitivas.

El mayor peligro, en realidad, no está en el ineliminable riesgo de equívocos sino en la continua apelación a una pretendida claridad científica que explota lo ya conocido y evita a quien busca uno de los esfuerzos más fecundos: el de buscar aun sus palabras.



*Wer sich selbst und andere kennt,
Wird auch hier erkennen:
Orient und Okzident
Sind nicht mehr zu trennen.*

*Sinnig zwischen beiden Welten
Sich zu wiegen, lass' ich gelten;
Also zwischen Ost und Westen
Sich bewegen sei zum Besten!*

Estas son dos cuartetas de una poesía póstuma de Goethe: «Quien se conoce a sí mismo y a los demás sabe bien que el Oriente y el Occidente ya no se pueden separar. Tomo como regla estar en un sabio equilibrio entre estos dos mundos, y así la elección será siempre el movimiento entre el Este y el Oeste».

En este movimiento habita el teatro del Novecientos en busca de un nuevo sentido para aquel residuo arqueológico que es el teatro.

Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Craig, Artaud, Brecht, Decroux, Beck, Grotowski no son, para ser precisos, la así llamada «tradición occidental» del teatro. Obviamente no pertenecen ni siquiera a la oriental. Son teatro eurasiático:

*Oriente y Occidente
ya no se pueden separar.*

Todo mi aprendizaje teatral

se ha desarrollado en la región constituida por el movimiento entre Este y Oeste, que ahora llamo teatro eurasiático. El Kathakali y el Nô, el onnagata y el Barong, Rukmini Devi y Mei Lanfang, Zeami y el Natya Shastra estaban cerca de los libros de los maestros rusos, franceses, alemanes y al lado de Grotowski, mi maestro polaco.

Me fascinaba no solamente la memoria de sus creaciones teatrales, sino sobre todo la detallada artificialidad de sus actores en vida.

En el 63 las largas veladas del Kathakali me señalaron los límites a los cuales puede llegar el actor. Fue el alba, sin embargo, quien me reveló los secretos de estos actores, en el Kalamandalam en Cheruthuruthy, en Kerala. Allí, jóvenes apenas adolescentes repetían con obstinación ejercicios, pasos, canciones, plegarias, gimnasia, danza de los ojos y ofrendas, cristalizando su *ethos* a través de un comportamiento artístico y de una actitud ética.

Comparé este teatro con el nuestro.

Hoy, hasta el mismo térmi-

no «comparación» me parece inadecuado; es válido para la epidermis de los diferentes teatros, sus distintas convenciones y maneras.

Detrás de las pieles luminosas y seductoras vislumbro los órganos que las mantienen en vida y entonces los polos de la comparación se funden en un perfil sin confines ni fisuras.

Una vez más, teatro eurasiático.

Es posible pensar el teatro en términos de una tradición étnica, nacional, de grupo o incluso individual. Pero si se intenta con esto comprender la propia identidad, es esencial tomar un punto de vista opuesto y complementario: pensar el propio teatro en una dimensión transcultural, en el flujo de una «tradición de las tradiciones».

Porque al contrario de lo que sucede en otros lugares, nuestro actor cantante se ha especializado apartándose del actor bailarín, y a su vez este último del actor... ¿cómo lla-

marlo? ¿Qué habla? ¿Actor de prosa? ¿Intérprete de textos?

¿Por qué este actor tiende a limitarse en cada espectáculo en la piel de un solo personaje?

¿Por qué el actor explora sólo raramente la posibilidad de convertirse en el contexto de una historia entera, con muchos personajes, con saltos en los niveles de acción, con cambios imprevistos de primera a tercera persona, del pasado al presente, de lo general a lo particular, de persona a cosa?

¿Por qué esta posibilidad está relegada entre nosotros al oficio del cuentahistorias o a excepciones como Dario Fo; mientras que en otros lugares caracteriza cada teatro, cada tipo de actor, ya sea cuando interpreta-canta-danza solo o cuando participa de un espectáculo con más actores y más personajes?

¿Por qué en otros países casi todas las formas de teatro clásico aceptan aquello que entre nosotros resulta sólo admisible en la Ópera: la musicalización de palabras cuyo significado la mayoría de los espectadores no

puede descifrar?

Estas preguntas tienen respuestas precisas en el plano histórico. Pero resultan profesionalmente útiles cuando impulsan a imaginar cómo la propia identidad puede desarrollarse sin ir en contra de la propia naturaleza y la propia historia, pero dilatándose más allá de las fronteras que más que definirla la aprisionan.

Basta mirar desde afuera, desde países y tiempos lejanos, para descubrir las posibilidades latentes aquí y ahora.

¿Quién presume de indagar la historia y la teoría de la música sin siquiera conocer el abecé del piano?

Lo que en nuestra cultura ha bloqueado muchas veces el conocimiento sobre el actor ha sido la presunción de saber.

Críticos, teatrólogos, teóricos y hasta filósofos como Hegel o Sartre han intentado interpretar los procesos creativos de los actores partiendo del presupuesto de saber de qué

hablaban. En realidad subyacían a su etnocentrismo de espectadores. A menudo imaginaban un proceso que era sólo una proyección engañosa *a posteriori* de los efectos obtenidos por los actores en las mentes de sus espectadores.

Se basaron en conjeturas, testimonios fragmentados, impresiones de espectador. Intentaban hacer ciencia de algo de lo cual observaban el resultado, sin conocer su aspecto complementario: la lógica del proceso. Hablaban y escribían de un proceso imaginario como en una descripción científica basada en datos empíricos.

Es una postura que perdura. Podemos definirla como el camino del «delegar» científico.

Esta forma de ignorancia subrepticia e imponente consiste en la pretensión de analizar el comportamiento escénico aplicándole paradigmas que han mostrado su propia utilidad en otros campos de investigación.

En la época de Sainte Albine y Diderot fue la mecánica de las pasiones; en la época de

Archer, la psicología; luego el psicoanálisis; en la época de los brechtianos, la contraposición entre el idealismo y el materialismo en las ciencias históricas y sociales; luego la semiología o la antropología cultural.

El «delegar» científico se basa en una postura mental supersticiosa; cree que un paradigma teórico sea válido de por sí y resulte por lo tanto un instrumento preciso aun pasando de un contexto a otro.

Es cierto, los modelos de interpretación que funcionan para un determinado contexto pueden extenderse y aplicarse a otros. Pero cada vez debe comprobarse la pertinencia de tales aplicaciones.

Cuando se trata de actores, se ama habitualmente proceder como aquellos profesores que preferían escrutar el cielo en libros clásicos y prestigiosos en lugar de hacerlo a través del tosco instrumento fabricado por Galileo.



En la primavera de 1934 se

reunieron en un congreso en Roma numerosos exponentes del teatro mundial (pero no había actores y de los teatros clásicos de Asia no asistió ninguno). Una nueva arquitectura teatral —afirmaban algunos— podría generar un nuevo modo de escribir para el teatro. Otros replicaban que un edificio nunca había dado vida a un drama. Gordon Craig intervino: «existe un teatro que precede al drama, pero no es un edificio de ladrillos y piedras. Es el edificio constituido por el cuerpo y la voz del actor». Era una comprobación de buen sentido teatral, que todos entendieron como una metáfora paradójica.

La Antropología Teatral se ocupa de la realidad de esta metáfora.



Algunos se quedan perplejos y dicen: ¿cómo es posible estudiar los procesos creativos del actor sin examinar su contexto histórico y social? ¿Cómo es posible comparar

este o aquel comportamiento escénico, individualizar principios-que-retornan sin tener en cuenta que cada uno de estos ejemplos pertenece a circunstancias culturales distintas, a menudo incomparables? Y concluyen: la Antropología Teatral ignora la historia; ignora que determinados procedimientos técnicos tienen un preciso significado simbólico o ideal en la cultura a la cual pertenecen; reduce todo a la materialidad del *bios* escénico.

No, no ignore ni reduce a...

Se concentra sobre.

No se puede indagar nada si no se procede como si una porción de realidad o un particular nivel de organización, pudiese separarse del resto. En la realidad todo está unido a todo. Pero en la realidad de la investigación hace falta proceder como si un detalle particular o un determinado nivel de organización fuese un mundo en sí mismo.

Quien estudia las articulaciones de una mano no ignora la importancia del corazón, aun si no habla nunca de él.

Si la atención no se concentra en pocas preguntas específicas y sobre contextos que le son pertinentes no puede ir a fondo.

Las continuas demandas de considerar también el resto «que no se debe ignorar» agitan sin quererlo la superficie, dejando las cosas como están.



Es evidente la importancia de estudiar el contexto social y cultural de los diferentes teatros.

Pero es igualmente evidente que no es cierto que no se entiende nada de un teatro si no se lo considera a la luz de su contexto sociocultural.

A menudo se usa la fórmula «de este fenómeno no se entiende nada si no se lo examina a la luz de...» Es un modo de decir, no una indicación de método. Ningún objeto a investigar arrastra automáticamente consigo su contexto. Aquello que garantiza el método de una búsqueda no es la relación justa entre el objeto considerado en sí y su contexto. Cada objeto puede pertenecer a in-

numerables contextos diversos, todos igualmente pertinentes. Un buen método es aquel en el cual el contexto es pertinente a las *preguntas* que se le hacen al objeto examinado.

Por ejemplo sería tonto interrogarse acerca del «significado» de un teatro de la India sin considerarlo dentro del contexto de la cultura en la cual se realiza y en la que se funda su pasado, sin conocer bien la literatura, los conflictos sociales, la religión, la historia en la que está insertado y sobre todo sin un conocimiento profundo de la lengua. Son muy variados los instrumentos y el contexto que debieran activarse si nos interrogamos acerca de la influencia de determinados teatros de la India en los teatros europeos del siglo XIX ó XX. Una vez más cambian los contextos de referencia y los instrumentos si nos preguntamos sobre aquello que en la práctica de los actores de la India puede también ser útil para otros actores, o sobre lo que es común a unos y otros, y puede entonces ser adoptado como un buen principio de

orientación para los actores en cuanto tales.

Exponer de este modo el problema no quiere decir que los actores de cada tiempo y país son *sustancialmente* iguales. Reconoce lo evidente: Los actores que accionan en una situación de representación organizada se individualizan a través de profundas diferencias así como de profundos puntos en común. Esta perspectiva no se limita a observar las diferentes prácticas teatrales. Es por lo tanto posible una búsqueda de tipo científico que se propone individualizar los principios transculturales que *en el plano operativo* construyen la base del comportamiento escénico.

Alrededor de esta hipótesis se desarrolla la Antropología Teatral. Por esto se basa sobre una visión eurasiática del teatro, y no se interesa por el estudio específico de los teatros asiáticos o de cultura europea en su contexto histórico, ni a su mito en Europa o en América, en Asia o en África. No se interesa porque se ocupa de otra cosa, no porque niegue el valor

de estos intereses.



—... ¿Y *Songlines*, los caminos de los cantos? ¿Y Australia? ¿Polinesia? ¿África? ¿Y todas las culturas autóctonas de América? ¡Cuánto teatro y cuánta danza excluye la expresión «teatro eurasiático»!

El término teatro eurasiático no hace referencia a los teatros comprendidos en un espacio geográfico, el continente del cual Europa es una península. Indica un espacio mental, una *idea* activa en la cultura teatral moderna. Encierra el conjunto de teatros que se han convertido en puntos de referencias «clásicos» para las investigaciones de quienes se han concentrado sobre la problemática del actor: desde la Ópera de Pekín a Brecht, del mimo moderno al Nô, del Kabuki a la biomecánica meyerholdiana, de Delsarte al Kathakali, del ballet al Butoh, de Artaud a Bali... Esta «enciclopedia» se ha formado a partir del repertorio de las tradiciones escénicas europeas

y asiáticas. Nos guste o no, justo o injusto, esto es lo que ha sucedido

Hablando de «teatro eurasiático» constatamos una unidad establecida por nuestra historia cultural. Podemos infringir los límites, pero no ignorarlos. Para todos los que en el Novecientos han reflexionado de manera competente sobre el actor, los confines entre «teatro europeo» y «teatro asiático» no existen.



En el contexto de la actividad de la ISTA y de las discusiones sobre Antropología Teatral, los teatros asiáticos atraen particularmente la atención porque son poco conocidos. En algunos casos monopolizan la atención; de aquí el malentendido de creer que el objeto de la Antropología Teatral sean los teatros clásicos de Asia. Este malentendido está reforzado por la pluralidad de sentidos del término «antropología», que muchos entienden automáticamente como «an-

tropología cultural», estudio de lo culturalmente diferente.

La Antropología Teatral no propone una «orientalización» del teatro occidental. Su campo de estudio no es el Oriente, sino la técnica del actor. Cada artesano pertenece a la propia cultura, pero también a aquella de la propia actividad artesanal. Tiene una identidad cultural y una identidad profesional. A raíz de esto puede uno encontrarse como «compatriota» entre los artesanos que en diversos países profesan el mismo oficio. Por esto en el pasado, el *wanderlehre*, el «viaje de instrucción» más allá de los confines del país natal, hacía parte del adiestramiento, aun para el más humilde de los artesanos.

La profesión es un país al que pertenecemos, patria electiva, sin confines geográficos. Hoy aceptamos como normal que un filólogo mexicano discuta con un filólogo australiano, que un arquitecto japonés intercambie experiencias de igual a igual con un arquitecto sueco. Sentimos como una insuficiencia cultural que la me-

dicina china y aquella de origen europeo no se vuelvan los aspectos complementarios de un saber único. No es extraño que los actores se encuentren en el territorio común de su profesión. Es extraño que parezca extraño.

Dos malentendidos surgen en aquellos cuya atención está monopolizada por la frecuente presencia de los teatros asiáticos en la Antropología Teatral.

Objetan que al indagar estos teatros «diferentes» y «extranjeros» no tomemos bastante en cuenta la subjetividad del observador, de nuestras categorías culturales. Sostienen que la Antropología Teatral pretende una objetividad científica imposible. No, el punto de vista es fuerte y explícitamente objetivo pero parcial. Proyectamos sobre nuestro campo de investigación las preguntas e inquietudes que pertenecen a la práctica y a la artesanía teatral. Usamos la objetividad funcional para los artesanos del teatro.

Otros creen que la Antropología Teatral se dirige al Oriente en busca de una Tra-

dición Originaria del Teatro de la cual se han perdido las trazas en Occidente. Sería bello (quizás). Pero nosotros, en nuestros *wanderlehre*, buscamos sólo ampliar y profundizar el conocimiento de las potencialidades de nuestro oficio.



¿Analiza la Antropología Teatral el comportamiento escénico que ha existido y existe en las diversas culturas? ¿O establece reglas para la eficacia del comportamiento escénico? ¿Se dirige a los estudiosos o a los actores? Las dos perspectivas pueden ser equivalentes: individualizar modelos o principios-que-retornan significa surtir un abanico de orientaciones útiles para la práctica escénica.



La dialéctica entre el orden no siempre descifrable de los sucesos (o sea del contexto) y el orden lineal y simplificado de la historiografía (que transforma al contexto en texto)

está presente en la reflexión de cualquiera que se ocupe de historia. Debería ser particularmente importante para nosotros que trabajamos en una práctica artesanal que deja tan pocas trazas visibles y cuyas obras se disuelven velozmente en el tiempo. Tan velozmente que nuestro *ethos* profesional no puede conquistar una identidad sin una robusta conciencia de los propios antepasados.

No es importante el culto del pasado. Pero la memoria guía nuestra acción. Es la memoria la que permite penetrar bajo la piel de la época y encontrar los múltiples caminos que llevan al origen, al primer día.

Louis Jovet dijo una vez algo iluminador y enigmático: «Existe una herencia de nosotros a nosotros mismos».

El hecho de elegir un hilo en lugar de otro para contar la intrincada trama de los sucesos, es antes que todo una responsabilidad ética y luego un problema científico.

Ética y ciencia: los anti-

guos usaban una sola palabra: disciplina.



Una actriz recorre las páginas de este libro y me pregunta: ¿De qué me sirven todos estos análisis, ejemplos, los mismos nombres que se repiten siempre? Y agrega: Es árido. Trabajo sola, en una habitación vacía, en aquello que ustedes llaman el Tercer Mundo o el Tercer Teatro. Me bato ya todos los días contra mi aridez. No es esto lo que espero de un libro sobre el actor.

Respondo: Aquí están los caños, canales, alguna cisterna; está todo seco. Nadie puede darte *tu* agua.

Me pregunta: ¿Quieres decir que sin todo esto mi agua, si es que la hay, se empantana?



Es fácil banalizar la palabra «oficio» o «técnica» a fuerza de repetir: «No es esto lo más importante».

Sin embargo, a excepción

de una pequeña parte, encontrar el propio sentido del teatro quiere decir invención personal del oficio.

Es cierto, lo que llama «la pequeña parte» es lo esencial. Está conectado con una parte de nosotros sujeta a continuas obnubilaciones, a períodos de silencio, de cansancio, de aridez, de desaliento. Es un mar vivo y tenebroso, que a veces aparece inundado de luz y otras nos asusta y se reduce a la infecunda amargura de la sal.

No se puede resistir largo tiempo fijando la mirada en las estrellas o abandonar el corazón en el mar. Es necesario el puente bien construido de un barco, la grasa del motor, el fuego artificial de los soldados.

Inventarse el propio sentido quiere decir saber cómo buscar el modo de encontrarlo.

este libro. Las corrientes son la materia en movimiento de la multiplicidad de los teatros y de sus actores, experiencias y memorias. La canoa navega por líneas tortuosas pero según un método.



Si no puedes morder, no muestres los dientes.

Debo concentrarme sobre la precisión técnica. Puedo colaborar sólo con quien sabe el arte de la autodisciplina.

Creo sólo en los empujados. Para ellos escribo este «tratado».

No crean que les servirá. No crean que podrán prescindir de él.



A veces el camino más breve entre dos puntos es un arabesco. La ruta de una canoa obstaculizada por las corrientes. La canoa de papel es



ENERGÍA IGUAL PENSAMIENTO



PARA el actor la energía no se presenta bajo la forma de un *qué* sino de un *cómo*.

Cómo moverse. Cómo permanecer inmóviles. Cómo poner-en-visión su presencia física y transformarla en presencia escénica y por tanto, en expresión. Cómo hacer visible lo invisible: el ritmo del pensamiento.

Sin embargo, para el actor es muy útil pensar este *cómo* bajo la forma de un *qué*, de una sustancia impalpable que puede maniobrarse, modelarse, labrarse, proyectarse en el espacio, absorberse y ponerse a danzar en el interior del cuerpo. No son fantasías. Son eficaces imaginaciones.

El pensamiento presiona gestos, como el pulgar del escultor que imprime las formas y, nuestro cuerpo esculpido desde el interior, se dilata.

El pensamiento pellizca con los dedos el revés de nuestra envoltura, y nuestro cuerpo esculpido desde el interior se contrae.²⁷

Metáforas. Prácticas indicaciones de trabajo.

Al final de los talleres, la gente intercambia impresiones. A veces, luego de haberme concentrado sobre el modo de

27. Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*. Op. cit., p. 30. En el original el discurso de Decroux es más sutil a causa de la pronunciación casi idéntica de *pouce* (pulgar) y *pousse* (presiona, empuja): *notre pensée pousse nos gestes ainsi qu'un pouce de statuaire pousse des formes; et notre corps, sculpté de l'intérieur, s'étend.*

modelar la energía, oigo a alguien que aventura: «En realidad, hemos trabajado sobre el alma». Podemos usar las palabras que tengamos ganas. Pero estas pueden resultar peligrosas. A veces asfixian lo que queremos dar a luz.



"NÚNCA MÁS ESA PALABRA"



Ciertas palabras no son confiables porque llenan la boca. «Energía», en cambio, puede engañar al inflar y rigidizar la acción.

Un director amigo en Alemania, me escribe recordándome irónicamente mi solemne promesa de marinero: «No usaré nunca más la palabra energía con respecto al actor». En los diez años sucesivos no he dejado jamás de escribir o hablar de ella. No puede evitarse. Pero recuerdo la promesa y cuán justificada era. Fue un momento de impaciencia y una reflexión sobre la malignidad de ciertos términos del oficio.

Estábamos en Bonn, durante el diario encuentro con

los directores, temprano en una mañana del otoño de 1980, durante la primera sesión de la ISTA. La noche anterior habíamos visto un espectáculo. Los actores inundaban el espacio con su vitalidad, desplegaban grandes movimientos, mucha velocidad y fuerza muscular, exhibían deformaciones de la voz, oposiciones mecánicas entre las diversas fases de cada acción, tensiones exageradas, remarcando irrazonablemente los impulsos físicos, los *sats*. Un ritmo sobreexcitado, convulsivo, pesado. Parecían elefantes enfurecidos poseídos por el ímpetu de su propia carga. Cada tanto, con la intención evidente de cambiar el flujo de

su derroche energético, se detenían, cayendo en el extremo opuesto: pausas atónitas. Después retornaban a la carga.

El hecho de pensar su propia presencia escénica en términos de energía puede sugerir al actor la idea de ser mucho más eficaz cuanto más pueda forzar el espacio del teatro y los sentidos de quien lo observe. Así, en vez de danzar con la atención del espectador, la bombardea y la aleja. *Ha decidido* expandir su potencia, trabajar con todas sus energías y movilizarlas. Es justamente por esto que *no está decidido*.

Para vencer las defensas del espectador (que es por lo que concurre al teatro y lo que lo estimula) se necesitan sutileza, fintas y contrafintas. Solamente en algunos raros casos muy premeditados una acción de fuerza es eficaz.

¿Quién no conoce la palabra *kung-fu*? Un estilo de lucha, un arte marcial. Pero miren, el nombre Kung fu tsu, Confucio, viene de allí.

En chino, *kung-fu* significa asir algo firmemente con la mano, aferrar, aprehender;

saber aguantar al adversario; percibir con seguridad el sutil hilo en el laberinto, el conocimiento.

En el oficio de los actores chinos es una palabra muy común y paradójica. Tener *kung-fu* puede querer decir estar en forma, estar ejercitándose, tener talento o una cualidad personal que va más allá de la técnica.

Sobre todo, *kung-fu* significa un ejercicio, un diseño de movimientos, un esquema de comportamiento, una partitura de acciones, pero también algo imperceptible que es trabajado y guiado a través del ejercicio, a través de un dibujo de movimientos y esquemas de comportamiento o partituras de acción bien establecidas.

El actor al actuar percibe direcciones, siente ciertos cambios.

Se siente orientado continuamente. En este sentido el rol es una sucesión de impulsos, de movimientos del sentir. Y es en la detención de estos movimientos como consecuencia de las réplicas del partenaire, donde se pone a prueba al actor.²⁸

Tener energía quiere decir

para un actor saber cómo modelarla. Para tener una idea y vivirla como experiencia, debe modificar artificialmente los recorridos, inventando esclusas, diques, canales. Son las resistencias contra las que *pressiona* la intención —consciente o intuitiva— las que permiten su expresión. Todo el cuerpo piensa-actúa con otra cualidad de energía. Un cuerpo-mente en libertad que afronta la necesidad y los obstáculos cuidadosamente dispuestos, sometándose a una disciplina que se transforma en descubrimiento.

*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.*²⁹

Jouvet afirmó que existe una filosofía del actor, un modo de percibir y actuar que son el resultado de una actitud, una práctica, un método,

una disciplina. «El actor es un empírico que desemboca en el pensamiento (...) El actor piensa por una tensión de la *energía*». ³⁰

28. Louis Jouvet, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 182.

29. Ibidem, p. 182.

30. Ibidem, p. 174 y 184.

SIETE DÉCIMOS: LA ENERGÍA DE LA ACCIÓN ABSORBIDA



CUANDO hablamos del cuando un alumno inteligente, oficio debemos remar- todavía inexperto, escucha a car un hecho funda- Meyerhold mientras imparte mental: es necesario adaptarse su clase: a la condición por la cual ense- El maestro mueve los dedos. ñar es imposible. Sólo se puede Sus ojos claros brillan. Tiene aprender. Las palabras difusas en la mano una marioneta de no indican necesariamente una Java. Las manos de oro del impresión difusa. Pueden refe- maestro mueven las manitas rirse a experiencias tangibles, doradas del muñeco. (...) De simples y claras para quien ha golpe el mago corta el hilo pasado a través de lo que se está del encantamiento. Apare- hablando. Las palabras difusas cen en sus manos algunos son «respuestas» en busca de palillos dorados y un trapito de «preguntas». Las preguntas, en este caso, deben ya encontrar- de colores. (...) Sus lecciones se presentes en quien escucha. eran espejismos y sueños. De otro modo se tiene la im- Nos daba buen trabajo presión de encontrarse frente a anotar todo febrilmente. Al una teoría en ostrogodo. despertar, en los cuadernos se leía: «¡El diablo sabe de

Observen lo que sucede

qué se trata!».

El alumno cuyos cuadernos nada conservan, es más que inteligente. Y Eisenstein es quien recuerda:

Las lecciones de Meyerhold eran como el canto de las sirenas (...) Es imposible recordar lo que decía. Aromas, colores, sonidos. Y sobre todo eso, una especie de neblina dorada. Inaferrable. Impalpable. Misterio sobre misterio. Velo sobre velo. El yo romántico escucha encantado. El yo razonable masculla sordamente. ¿Cuándo se quitará el velo a los «misterios»? ¿Cuándo se pasará al sistema? Transcurre otro invierno de embriaguez, pero en la mano, nada.³¹

—¡El diablo sabe de qué se trata!— me decía a mí mismo en la escuela teatral de Varsovia en el invierno de 1960, cuando Bogdan Korzeniewski, maestro de dirección, nos hablaba de cómo miniaturizar las acciones de un personaje. Después, con un ejemplo, nos revelaba los refinamientos estratégicos de Stanislavski.

Contaba: «Dos mercaderes

que están en una competencia despiadada y se detestan, se sientan en una reunión y toman el té en la misma mesa intercambiándose amabilidades. Para hacer surgir el doble sabor de su comportamiento, Stanislavski pide a los dos actores que improvisen la lucha entre dos escorpiones. Les recuerda que estos animales atacan y matan con la cola. El impulso contra el adversario debe partir de la extremidad de la espina dorsal. Los actores improvisan una lucha sin cuartel, caminando, sentándose, subiéndose sobre las sillas. La escena pierde toda connotación realista. No exis-

31. Sergei Mijailovich Eisenstein, *Memorie*, trad. de G. C., Roma, Editori Riuniti, 1961, pp. 76-77. Es una selección de fragmentos del primer volumen (*Memorie*) de las *Obras escogidas* en seis volúmenes de Eisenstein publicadas en la URSS entre 1964 y 1971. Una selección distinta ha sido publicada recientemente a cargo de Giorgio Kraiski, siempre en Editori Riuniti, en 1990 con el título *Visse, scrisso, amo* (que reproduce la transcripción incorrecta de la cita en italiano que Eisenstein puso como título de la premisa a su autobiografía). Giorgio Kraiski en muchos casos reutiliza e integra la traducción del 61, que estaba, sin embargo, basada en un texto estragado por los cortes de la censura y la redacción. En el pequeño volumen del 90 el fragmento citado se encuentra en las pp. 23-25. Una traducción completa, filológicamente cuidada, de las *Memorie* de Eisenstein ha sido anunciada como segundo volumen de las «Opere scelte di Sergei M. Eisenstein», en impresión en la editorial Marsilio de Padova, a cargo de Pietro Montani.

ten más dos mercaderes, sino dos actores-escorpión. Continuamente alertas, se comportan como si se ignoraran. Inesperadamente, sus colas atacan. Esta amplia y variada improvisación se fija, y comienza a continuación el paciente trabajo de miniaturizar cada fase: miradas, rotaciones del tronco, pasos acechantes o indiferentes, fintas, golpes, defensas... de las colas. Al final hay una escena creíble; dos mercaderes que compiten despiadadamente y se detestan, se sientan en una reunión tomando el té en la misma mesa intercambiándose amabilidades. Su ritmo —servir el té, ofrecer el azúcar, las galletas, llevar la taza a los labios, sonreír, asentir, dialogar— se articula exactamente, de acuerdo con cada fase, y con la intensidad —ahora contenida— de la lucha mortal de los dos monstruosos escorpiones que habían invadido la escena».

En la puesta en escena de *El inspector* de Gogol, Meyerhold transportó el principio de la absorción de la acción desde el nivel de organización que

compete a la actuación individual del actor, al que regula las relaciones entre los personajes. Colocó a más de treinta personajes sobre una plataforma de reducidas dimensiones (3.55 por 4.55 metros) con una pendiente tal que resultaba difícil mantenerse en equilibrio. También los muebles, un diván y una mesa, estaban inclinados. En este espacio restringido creó un ambiente social hormigueante, mediante un flujo ininterrumpido de gestos, actitudes, «frenos de ritmo», inmovilidad.

En el juego de escena no se trata de reagrupamientos estáticos, sino de una acción: la que el tiempo ejercita sobre el espacio (...). Si observan un puente, verán que es un salto fijado en el metal; en otras palabras no inmovilidad sino movimiento. Lo esencial en el puente no es la ornamentación que embellece el parapeto, sino la tensión que lo expresa. Lo mismo pasa con el actor en escena.³²

Y Decroux: «la inmovilidad es

un acto, en ciertos casos, apasionado». ³³

Hay que observar sobre todo la actuación sumaria, resumida, ininterrumpida de los ensayos que preceden en forma inmediata al estreno cuando los actores se limitan a «indicar» de pasada las posturas, gestos, entonaciones de voz. (...) Hay que imaginar también el acto de dirigirse al público, pero no de manera que ello acontezca mediante la intensificación; es decir, por sugestión. Hay que observar la diferencia entre actuación sugerente y actuación plástica, convincente. ³⁴

Podemos estudiar entre los más diversos actores los secretos de esta técnica que en resumen consiste en pensar en grande y miniaturizar al ejecutar. Craig la espío en Irving. Brecht la valoraba en Helene Weigel. Eduardo De Filippo la refinó a lo largo de toda su amplia carrera y de ella extrajo la «flor» de su vejez. Pina Bausch remarca a menudo cuán importante es para el bailarín saber danzar sentado, aparente-

mente inmóvil sobre una silla, danzando en el cuerpo antes que con el cuerpo. En sus espectáculos, numerosas veces ha «inmovilizado» la danza de sus actores.

Cuando no se mueve lo visible, el exterior (el cuerpo), hay que tener en movimiento lo invisible, lo interior (la mente). El modelo es el cisne sobre el agua: se desliza impasible, pero sus patas escondidas trabajan sin descanso. En el movimiento, inmóvil; en la quietud, inquieto.

«La estaticidad es un movimiento en un nivel tal que no transporta el cuerpo del espectador, sino simplemente su mente». Así explicaba Matisse el efecto cenestésico de colores sobre telas planas. ³⁵

32. Es una observación de Meyerhold mencionada por Alexander Gladkov, citada en Vsevolod Meyerhold, *Le théâtre théâtral traduction et présentation* de Nina Gourfinkel, París, Gallimard, 1963, p. 283. En el capítulo «Meyerhold habla» Gourfinkel menciona páginas extraídas de una serie de artículos publicados por Gladkov en el 61 en la revista *Novy Mir* y en las recogidas Páginas de tarussa y Moscú teatral.

33. Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, París, Gallimard, 1963, p. 105.

34. Bertolt Brecht, *Breve descrizione di una nuova tecnica della recitazione che produce l'effetto di straniamento*, *Scritti teatrali* 1, Turín, Einaudi, 1975, p. 186.

Se dice a menudo que la buena música transparenta el fondo de silencio del cual emerge, o que regala al oyente una experiencia no ordinaria del silencio. Cuando Alexandre Granowski, fundador del teatro judío Goset de Moscú, en los años veinte aplicaba al comportamiento del actor esta manera de pensar, hablaba con palabras paradójicas en el plano abstracto, pero cargadas de sentido común en el operativo:

La inmovilidad es la norma, el movimiento es un acontecer.

La palabra y el acontecer son estados anormales. Cada movimiento debe surgir y emanar de la inmovilidad, que es el fondo sobre el cual se diseña el movimiento.³⁶

El movimiento emanado de la inmovilidad remite al *sats*, del cual hablaremos más adelante. El término «diseño», como igualmente veremos, remite a uno de los problemas centrales para el actor: la composición de una partitura o de un *pattern* preciso de acciones. La partitura constituye los márgenes y

desniveles dentro de los cuales fluye la energía que transforma el *bios* natural en *bios* escénico y lo pone-en-visión. Es la misma problemática tratada en el capítulo «Un teatro construido sin piedras ni ladrillos».

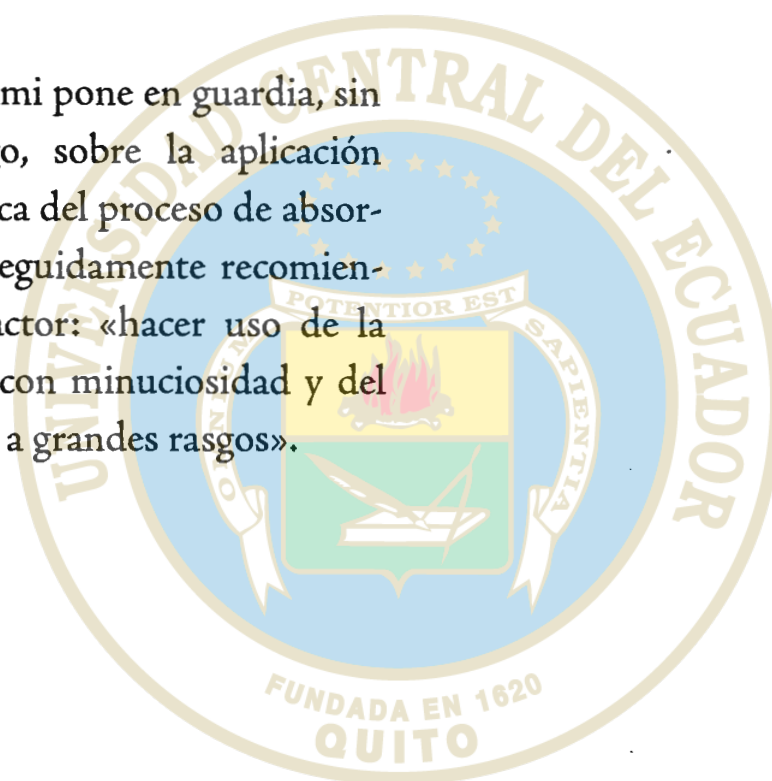
El caso de la presencia inmóvil y viva es el punto límite de un problema fundamental del actor: cómo ligar recíprocamente pensamiento y acción. Para impedir que el ligamen se afloje o se pierda, se mantiene en tensión mediante una diferencia de potencial:

La expresión «lo que en tu mente es diez represéntalo con siete en tu movimiento» quiere decir esto: cuando un alumno de Nô aprende a ejecutar algunas acciones con las manos,

o a mover los pies, tiene ante todo que ejecutar el movimiento tal como su maestro lo enseña. En la representación, por tanto, usará sus energías en el modo en que ha sido adiestrado. A continuación aprenderá a mover sus brazos en una extensión un poco menor respecto a su imagen mental. Es decir, que aprenderá

a frenar la intención. (...) En general, en el comportamiento escénico, en cualquier pequeña acción, si el movimiento es más restringido que la emoción o el estímulo mental que está detrás, el estímulo se convertirá en la sustancia y el movimiento del cuerpo en su manifestación, y así movilizará el interés de los espectadores.³⁷

Zeami pone en guardia, sin embargo, sobre la aplicación mecánica del proceso de absorción. Seguidamente recomienda al actor: «hacer uso de la mente con minuciosidad y del cuerpo a grandes rasgos».



35. *Matisse on Art*, edit. Jack D. Flam, Oxford, Phaidon Press, 1973, p. 138.

36. Citado en Béatrice Picon-Vallin, *Le théâtre juif/soviétique pendant les années vingt*, La Cité-L'Age d'Homme, Lausanne, 1973, p. 94.

37. Traduzco de *On the Art of No Drama. The major treatises of Zeami*, trad. del orig. japonés de J. Thomas Rimer y Yamazaki Masakazu. Princeton, Princeton University Press, 1984, p. 75. Es el punto 2 del tratado *Kakyo* (*El espejo de la flor*).

SATS, LA ENERGÍA PUEDE SUSPENDERSE



LA energía puede quedar suspendida en una inmovilidad en movimiento.

Más allá de los usos metafóricos a los que puede someterse, el término energía implica una diferencia de potencial. Los geógrafos, por ejemplo, hablan de la energía de una región para indicar la diferencia aritmética entre las cotas altimétricas máximas y mínimas.

En la escuela nos enseñaron que cuando un sistema físico tiene una diferencia de potencial, está posibilitado para efectuar un trabajo, es decir, para «producir energía» (el agua que desciende de una pendiente hace girar el molino, la turbina

produce corriente eléctrica).

La palabra griega *enérgeia* quiere decir justamente estar listos para la acción, a punto de producir trabajo.

En el comportamiento físico, el pasaje de la intención a la acción constituye un típico ejemplo de diferencia de potencial.

En el instante que precede a la acción, cuando toda la fuerza necesaria se encuentra lista para ser liberada en el espacio, como suspendida y aun retenida en un puño, el actor experimenta su energía en forma de *sats*, o preparación dinámica. El *sats* es el momento en que la acción es pensada-actuada desde la totalidad del organismo que reaccio-

na con tensiones también en la inmovilidad. Es el momento en que se decide a actuar. Hay un compromiso muscular, nervioso y mental dirigido ya a un objetivo. Es la extensión o retracción de las que brota la acción. Es el resorte antes de saltar. Es la actitud del felino preparado a atacar, retroceder o volver a la posición de reposo. Es el atleta, el jugador de tenis o el púgil, inmóvil o en movimiento, listo para reaccionar. Es John Wayne frente a un adversario. Es Buster Keaton antes de echarse a andar. Es Maria Callas cuando está por iniciar un aria.

El actor sabe cómo diferenciar el *sats* de la gesticulante inercia que hace que los movimientos rueden unos sobre otros sin fuerza interior. El *sats* compromete todo el cuerpo. La energía que se acumula en el tronco y presiona las piernas puede canalizarse tanto en la acción de acariciar una mano como en los veloces pasos de una carrera; en un tranquilo mirar como en el salto del tigre o el vuelo de una mariposa.

El *sats* es impulso y contraimpulso.

En el lenguaje de trabajo de Meyerhold, encontramos el término *predigra*, preactuación:

La preactuación es precisamente un trampolín. Un momento de tensión que se descarga en la actuación. La actuación es una *coda* [término musical, en italiano en el texto original], mientras que la preactuación es el elemento presente que se acumula y se desarrolla esperando resolverse.³⁸

Otro término del lenguaje de trabajo de Meyerhold es *otkaz* = rechazo; o bien —en el lenguaje musical— la alteración de la nota en uno o dos semitonos que interrumpe la evolución de la melodía y la hace volver a su tono natural:

El principio del *otkaz* implica la precisa definición de los puntos en que termina un movimiento e inicia otro, un stop y un go al mismo tiempo. *Otkaz* es una cesura neta que suspende el movimiento precedente y

38. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, Tomo II, traducción, prefacio y notas de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1975, p. 153.

prepara el siguiente. Permite reunir así dinámicamente dos segmentos de un ejercicio, da relieve al segmento subsiguiente, le da arrojo, impulso, como un trampolín. El *otkaz* también sirve para señalar al partenaire que uno está listo para pasar a la siguiente fase del ejercicio.

Es una acción brevísima en el tiempo, en sentido contrario, opuesto a la dirección total del movimiento: el recular antes de avanzar, el impulso de la mano que se alza para golpear, la flexión antes de levantarse.³⁹

Para Grotowski este «ante movimiento» puede realizarse en diferentes niveles, como una suerte de silencio antes del movimiento, un silencio lleno de potencial o se realiza como una detención de la acción en un momento dado.⁴⁰

Étienne Decroux no utiliza obviamente el término noruego *sats*, pero formula así la experiencia:

Es inmovilidad en movimiento, la presión de las aguas sobre el

dique, la mosca detenida por el vidrio, constreñida a volar en el mismo sitio, la caída diferida de la torre que pende pero se mantiene aún erecta. Al igual que un arco en el momento de apuntar, arqueado y tensado, el hombre implosiona.⁴¹

Implosión no debe hacernos pensar necesariamente en una subsecuente explosión o en una acción impetuosa, desbordante y veloz.

Tampoco significa que los *sats* deban remarcarse al punto de dar a la acción del actor el carácter de un «staccato», de un proceder por «saccades», por sacudidas o arranques. Si los *sats* se marcan se vuelven inorgánicos, reprimiendo la vida del actor y resultando pesados a los sentidos del espectador.

Ingemar Lindh reformula así, en situación de trabajo, «la inmovilidad en movimiento» de Decroux: ejecutar la intención en la inmovilidad. Es lo que los etólogos llaman MI, *Movements of Intention*: el gato todavía no hace nada, pero comprendemos que quiere cazar una mosca.

El *sats* no es algo que pertenece solamente al «escultor que esculpe al cuerpo desde el interior». No está ligado únicamente a la inmovilidad dinámica. En una secuencia de acciones es una pequeña descarga de energía que hace desviar el curso y la intensidad de la acción o la suspende de improviso. Es un momento de transición que desemboca en una nueva postura bien precisa, un cambio, por tanto, de tonicidad en el cuerpo entero. Si, por ejemplo, nos estamos sentando, podemos individualizar un punto más allá del cual ya no nos es posible controlar el peso, entonces el cuerpo cae. Si nos detenemos inmediatamente antes de ese punto, estamos en posición de *sats*: podemos volver a la posición erecta o bien decidir sentarnos verdaderamente. Para hallar la vida de los *sats* el actor debe realizar una suerte de esgrima con el sentido cenestésico del espectador e impedirle prever la acción que esta vez deberá sorprenderlo.

La palabra «sorpresa» no nos debe llevar a engaño. No se está hablando de un nivel

de organización que concierne a los aspectos macroscópicos o más evidentes de la acción escénica. No se está hablando, en fin, de un actor que intenta provocar estupefacción.

Se trata de sorpresas subliminales, que el espectador no advierte con el ojo de la conciencia, sino con el de sus sentidos, con su cenestesia. Para dar vida a los *sats*, a estos continuos cambios de tonicidad muscular que ponen-en-visión a los saltos de pensamiento, el actor y eventualmente su «primer espectador» —el director— deben saber controlar la acción como bajo la lupa.

Meyerhold:

El trabajo del actor consiste en una alternancia consciente de actuación y *predigra*, preactuación. (...) No es la actuación en cuanto tal lo que nos interesa, sino la *predigra*, la preactua-

39. Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, Paris, CNRS, *Les voies de la création théâtrale* 17, 1990, p. 113.

40. Jerzy Grotowski, *Leggi pragmatiche*, en *La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell'ISTA*, a cargo de Franco Ruffini, Florencia, Casa Osher, 1981, p. 31.

41. Etienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p. 71.

ción, porque la espera suscita en el espectador una tensión superior a la que provoca en él algo que ya ha recibido o predigerido. Esto no es teatro. El espectador desea zambullirse en la espera de la acción.⁴²

Dirigiéndose a una actriz:

—Le he pedido que se siente allí, pero usted lo hace de manera demasiado evidente, ¡revela al espectador mi diseño! Primero siéntese poco a poco y luego hágalo del todo. ¡Disimule el hilvanado de mi plan de dirección!⁴³

El actor sabe lo que está por hacer, pero no debe anticiparlo. El *sats* es la explicación técnica de aquel lugar común según el cual el don del actor consiste en saber repetir el espectáculo de manera tal que la acción brote tan decidida como la primera vez.

El trabajo sobre los *sats* es la vía por donde penetrar en el mundo celular del comportamiento escénico, y eliminar la separación entre pensamiento y acción física que muy a me-

nudo caracteriza, por economía, el comportamiento en la vida cotidiana: es esencial, por ejemplo, saber caminar sin pensar en cómo se camina. El *sats* es una minúscula descarga en la que el pensamiento se inerva en la acción, y es experimentado como pensamientoacción, energía, ritmo en el espacio.

En Bali el *sats* tiene una palabra exacta, *tangkis*, y es uno de los cuatro componentes de la técnica performativa:

1. *Agem*, actitud, posición de base;
2. *Tandang*, caminar, trasladarse en el espacio;
3. *Tangkis*, transición, cambio de una postura, de una dirección, de un nivel a otro;
4. *Tangkep*, expresión.

Tangkis significa literalmente «evadir», «evitar», pero también «modo de hacer». Es la intervención que permite al actor «evadirse» del ritmo que está siguiendo y crear una variación en el diseño de los movimientos.

El *tangkis* puede manifestarse como un coletazo vigoroso y

fulmíneo (inolvidable luego de haber visto un espectáculo balinés). Entonces se define como *angsel*, cuya esencia es *keras*, fuerte. Pero también puede ser *manis*, *alus*, suave; entonces se lo denomina *seleyog*, dulce, y tiene un carácter sinuoso y continuo.

I Made Bandem compara los *tangkis* a la puntuación. Los puntos son los que separan una frase de la otra y «evitan» que se pierda el sentido en un flujo indiscriminado de palabras. Y concluye: «Sin *tangkis* no hay *bayu* («viento», energía) o sea, no hay danza. Pero una danza únicamente con *tangkis* es *bayu* enloquecido».

En la Ópera de Pekín algunos *sats* (impulso-contraimpulso) emergen con particular evidencia. El actor ejecuta a gran velocidad un intrincado diseño de movimientos y cuando culmina la tensión se bloquea en posición de equilibrio precario —*lian shan*— listo para volver a partir en una dirección que sorprenderá las previsiones del espectador. Durante una sesión de la ISTA, un maestro de la

Ópera de Pekín formuló así la base técnica de estos *sats* dilatados: «*Movement stop, inside no stop*». Quizás porque conocía poco la lengua inglesa o bien porque el lenguaje de trabajo tiende siempre a una extrema concisión, definió en la forma más breve la índole y el valor de los *sats*, su secreta riqueza para el actor: el movimiento se bloquea, en lo interno no se bloquea. Aproximadamente las mismas palabras que surgían durante el trabajo con Ingemar Lindh.

«Muchos han observado, justamente, que la base de la danza en el Nô consiste en detener el movimiento cuando los músculos están tensos», escribe Kunio Komparu revelando así el mismo principio del “*movement stop, inside no stop*”. El objetivo del actor es precisamente el dominio de los *sats*. Y agrega: «Los tiempos de acción

42. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, Tomo II, traducción, prefacio y notas de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1975, p. 128 y 141.

43. Es otra de las frases de Meyerhold anotada por Alexander Gladkov y traducida en el libro a cargo de la Gourfinkel cit. en la nota 3, p. 255.

en el Nô existen en función de los tiempos de inmovilidad y la postura y desplazamientos no son las bases para moverse sino para adquirir la técnica del no-moverse». ⁴⁴

Esta capacidad del actor de continuar la acción aun cuando ya haya sido ejecutada se denomina *io-in*. Indica el sonido que perdura luego del tañido de una campana. Este sonido, que subsiste sin ninguna causa dinámica, crea para el que escucha un mundo de ecos y sugerencias.

Vajtangov llamaba «vivir en las pausas» a la capacidad de incorporar una pausa y justificar la tensión interna. Sugería al actor: posas para un fotógrafo; estás danzando, la música se interrumpe de improviso pero tú estás listo para continuar; en un restaurante tratas de escuchar lo que se comenta de ti en la mesa de al lado; mientras estás acostado tratas de descifrar un ruido en la otra pieza: ¿un ladrón o un ratón? ⁴⁵

El *sats* constituye el arco de punto infinitesimal de cada acción física. Permite intervenir

con precisión técnica, aun trabajando con el procedimiento del «si mágico» o la «memoria emotiva».

He aquí a Stanislavski en los últimos años de su vida, intentando despertar, en un ensayo, al *bios* escénico de un actor con gran experiencia en el oficio.

Stanislavski lo ayuda usando el término «ritmo», perteneciente a su jerga de trabajo. Pero coloca dicho término en el contexto de una frase que lo hace irreconocible:

—¡No estás quieto teniendo el ritmo justo!

El actor, Vassili Toporkov, piensa:

—¡Estar quieto teniendo el ritmo! ¿Cómo estar quieto con ritmo?

Entiendo que se puede tener el ritmo justo caminando, danzando o cantando, ¡pero estando quieto!

Y pregunta:

—Perdón, Constantín Sergueievich, pero no tengo idea de qué ritmo se trata.

Stanislavski está en realidad trabajando con el *sats*, o mejor,

en lo que en el idioma del trabajo adoptado en este libro nosotros llamamos *sats*:⁴⁶

No importa. En ese rincón hay un ratón. Toma un palo y quédate allí al acecho. Mátalo apenas se asome... No, de esta manera lo dejas escapar. Mira con más atención —más atención. Apenas bata las manos, golpéalo con el palo... ¡Ah!, ¡mira como llegas tarde! Otra vez. Concéntrate más. Trata de que el golpe con el palo coincida lo más posible con el de mis manos. ¡Así! ¡Bien! ¿Te das cuenta de la diferencia? Estar parado acechando a un ratón es un ritmo; otro bastante distinto es estar atento a un tigre que se yergue frente a ti.⁴⁷

Si de las últimas palabras de Constantin Sergueievich Stanislavski quitásemos la palabra «ritmo» y la sustituyésemos con la de «emoción» el

actor comenzaba a hablar todos los otros debían permanecer petrificados, en absoluta inmovilidad, sin hacer ningún gesto, ni movimiento de los músculos para no atraer la atención del espectador sobre sí, pues la atención en aquel preciso momento debía concentrarse sobre el personaje a quien le tocaba 'actuar'.

»Esta inmovilidad no debía llegar al espectador como algo artificioso. Bastaba que cada actor justificase por cuenta propia la detención de su movimiento, encontrase la causa que necesariamente (orgánicamente) debía provocar la detención. La inmovilidad debía estar justificada interiormente.

»La inmovilidad exterior no debía ser inmovilidad interior: la estética exterior tenía que ser dinámica interior. Vajtangov exigía que cada actor hiciera que la réplica del partenaire le llegara justo en el momento en que el movimiento no estaba aún concluido. El movimiento se quedaba en la mitad, absolutamente expresivo, dinámico en su inmovilidad. La composición de los cuerpos en este caso (particularmente en las escenas de masa) se volvía expresiva en su inmovilidad, sobre el fondo de la cual se movía y hablaba el único personaje con derecho a hacerlo».

El trozo está citado por Fabio Mollica, en el ensayo *Etapas de la vocación teatral* de E.B. Vajtangov, «Teatro e Storia», 9, octubre de 1990, p. 244-245. Mollica recuerda más adelante algunas soluciones elegidas por Vajtangov para la puesta en escena de *Dybbuk* en el teatro Habimah de Moscú en 1922 (el texto era en hebreo): «Zavadski, quien ayudaba a Vajtangov en el Habimah para elaborar el maquillaje para algunos actores, recuerda que una de las técnicas usadas por Vajtangov era la de pedir al actor, en el momento en que se detenía para decir la réplica, que se bloqueara en equilibrio precario, «como una foto de persona en movimiento». De esta manera, sostiene Zavadski, Vajtangov obtenía un 'movimiento continuo' aun con los actores detenidos. Se creaba una suerte de flujo de tensiones y distensiones que debían actuar sobre la atención del espectador y suplir la no comprensión del texto» (Mollica, Op. cit., p. 250).

44. Kunio Komparu, *The Noh Theatre, Principles and Perspectives*, New York-Tokio, Weatherhill/Tankosha, 1983, p. 216.

45. Es su libro sobre Vajtangov y su estudio publicado en Moscú en 1926, Boris Zajava recuerda que en 1921, trabajando sobre *El milagro de S. Antonio*, Vajtangov «estableció que ninguno tenía el derecho de moverse en escena cuando alguien hablaba: apenas un

46. Tanto aquí como en otra parte, el reconocimiento de una misma sustancia «biológica» tras formulaciones y utilizaciones distintas puede generar la sospecha de una prevaricante homogenización de las fuentes. De esto hablaremos en el capítulo «Canoas, mariposas y un caballo».

47. Vasily Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, (1949), New York, Theatre Arts Books, 1979, p. 62.

sentido básico de sus indicaciones no cambiaría. Quedaría velado, sin embargo, el hecho más interesante para nosotros: la eficacia del «si mágico» o de la «memoria emotiva» es suscitada desde el exterior operando sobre el *sats*. Por esta vía el actor se libera de la traba del «decidir a actuar». Reacciona, *está decidido*.

Stanislavski subraya el trabajo sobre los *sats* y sobre la movilidad en movimiento en las veinticinco fases, que corporizan el Método de las Acciones Físicas, durante los ensayos. Los puntos 18 y 19 dicen:

Sentados alrededor de una mesa los actores leen en voz alta el texto. Al mismo tiempo, pero sin moverse, tratan de producir las acciones físicas. Siempre sentados y leyendo el texto, indican las acciones moviendo sólo cabeza y manos.⁴⁸

48. La lista de las veinticinco fases para la aplicación del *Método de las acciones físicas* es un ayudamemoria escrito a mano, compuesto por Stanislavski para los directores en una fecha no determinada (probablemente alrededor de 1936). Está mencionado por Mel Gordon, *The Stanislavski technique*, New York, Applause Theatre Book, 1988, pp. 209-212.

INTERMEDIO: EL OSO QUE LEE EL PENSAMIENTO, ES DECIR, QUE DESCIFRA LOS SATS



A HORA —dijo el señor C. gentilmente— voy a contarle una historia. Durante mi viaje a Rusia, pasé por las tierras del señor de G., un noble livón, cuyos hijos, justamente en ese momento, se ejercitaban asiduamente en la esgrima. Especialmente el mayor, apenas vuelto de la Universidad, se las daba de entendedor y, una mañana que me encontraba en su cuarto, me entrega el florete. Nos batimos, pero el azar quiso que yo fuese superior; se añadía el deseo de confundirlo; todos mis golpes lo tocaban y al fin su florete voló a un rincón. Mientras rescataba su florete, un poco en broma y un poco resentido, me dijo que había encontrado su domador; pero, como en este mundo todos lo encontramos, él me conduciría al mío. Los hermanos riendo a carcajadas exclamaron: ¡Vamos! ¡Bajemos a la leñera! y, tomándome de la mano, me llevaron a encontrarme con un oso que su padre, el señor de G., criaba en la heredad.

Me acerqué estupefacto. El oso estaba erecto sobre sus patas traseras, con la espalda apoyada en un palo, al que estaba atado, la pata derecha levantada lista para golpear y mirándome a los ojos. Era su posición de esgrimista. Viéndome frente a tal adversario creía estar soñando, pero el señor de G. me decía: —¡Tire!

¡Tíre! ¡Y vea si puede asestarle un golpe!

Recobrándome algo de mi sorpresa, inicié el asalto con el florete; el oso hizo con la pata un movimiento brevísimo y lo paró. Busqué confundirlo con fintas. El oso no se movió. Asalté de nuevo con sorprendente agilidad —si hubiera sido un hombre no habría fallado el golpe en el pecho. El oso hizo otro movimiento brevísimo con la pata y lo paró. Había casi llegado a la condición del joven señor de G. La seriedad del oso contribuyó a hacerme perder la calma, golpes y fintas se alternaban bañado en sudor, ¡pero en vano!

El oso no sólo paraba mis golpes como el mejor esgrimista del mundo, sino que no tomaba siquiera en consideración las fintas (y en ello sí que no podía ser imitado por ningún esgrimista de la tierra); ahí estaba, sus ojos en mis ojos, como si pudiese leerme el alma, la pata levantada lista para golpear, y cuando mis golpes no eran librados en serio no se movía.

«¿Cree en esta historia, usted?»

«¡Totalmente!» exclamé, asintiendo con júbilo. «Es tan verosímil que se la creería a cualquier extraño; con mas razón a usted.»⁴⁹

49. Heinrich Von Kleist, *Über das Marionettentheater*. Citado de la traducción de E. Pocar (*Il teatro delle marionette*, Milan, 11 Saggiatore, 1960, pp. 44-46)

ANIMUS Y ANIMA, TEMPERATURA DE LA ENERGÍA



HE dicho anteriormente que la energía en el teatro es un *qué*, pero para el actor es útil pensarla como si fuese un *qué*. De este modo no se miente a sí mismo sobre la naturaleza de los procesos biológicos sino que inventa su propia biología escénica.

La capacidad de individualizar y distinguir distintas facetas de la energía pertenece a esta estrategia del oficio.

El primer paso consiste en la percepción de la existencia de dos polos, uno vigoroso, fuerte (*Animus*), y otro suave, delicado (*Anima*), dos temperaturas distintas, que nos tientan a confundirlas con la polaridad de los

sexos. Esta tendencia, que parece inocua en el plano abstracto de las clasificaciones, tiene sin embargo consecuencias nocivas en el práctico.

El interés para los actores que interpretan roles femeninos y para las actrices que interpretan roles masculinos se reaviva periódicamente. Por un instante se tiene casi la intuición de que en estos disfraces o contrastes entre realidad y ficción pueda anidarse una de las potencialidades secretas del teatro.

El lugar común que nos recuerda que en cada hombre hay también una parte femenina y en cada mujer también una masculina, no ayuda al actor a conocer las cualidades de su

energía. En muchas civilizaciones era o es normal que el sexo del actor y el del personaje no coincidan.

El problema del sexo natural del actor en relación con el de su personaje es muy interesante desde un punto de vista histórico, como síntoma de las costumbres de una época, en el contexto de los principios y los preconceptos de las distintas culturas, de sus gustos, de su estética, de sus intolerancias. Pero no ayuda a afrontar un problema profesional fundamental: el carácter de la energía del actor, la existencia de una energía-Anima y una energía-Animus.

Energía-Anima (suave) y energía-Animus (vigorosa) son términos que no tienen nada que ver con la distinción entre masculino-femenino, ni con los arquetipos de Jung. Puntualizan una polaridad pertinente a la anatomía del teatro, difícil de definir con palabras y, por ende, difícil de analizar, desarrollar y transmitir. Y sin embargo, es de esta polaridad y del modo en que el actor llega a dilatar su campo que dependen sus posi-

bilidades de no cristalizarse en una técnica más fuerte que él.

Delante de los espectadores el actor es un blanco. Trata entonces de volverse invulnerable. Se construye una coraza: llega a un comportamiento artificial, extra-cotidiano, mediante la técnica que le transmite la tradición o bien a través de la construcción de un personaje. Dilata su presencia y consecuentemente dilata la percepción del espectador. En la ficción del teatro es un *cuerpo-envidia*. O aspira a serlo. Para esto ha trabajado durante años y años, muchas veces desde la infancia. Para esto ha repetido innumerables veces las mismas acciones, se ha entrenado. Para esto utiliza procesos mentales, «si mágicos», subtextos, «subpartituras», puntos de apoyo personales invisibles para el espectador. Por esto imagina su cuerpo en el centro de una red de tensiones y resistencias fingidas pero eficaces. Usa un «pensamiento paradójal», una técnica extra-cotidiana del cuerpo y de la mente que lo ayuda a volverse invulnerable.

Parece a nivel impercepti-

ble, que trabaje sobre el cuerpo y la voz. En realidad trabaja sobre algo invisible, la energía. El buen actor aprende a no asociarla mecánicamente al exceso de actividad muscular y nerviosa, al ímpetu y al grito, sino a algo íntimo, que pulsa y piensa en la inmovilidad y el silencio. Una fuerza-pensamiento retenida que puede desarrollarse en el tiempo sin desplegarse en el espacio.

Energía es una temperatura-intensidad personal que el actor puede individuar, des-
pertar y modelar.

La técnica extra-cotidiana del actor dilata la dinámica corporal. Se pone en forma al cuerpo, se le re-construye para la ficción teatral. Este «cuerpo artístico» —y por tanto, «no natural»— no es *de por sí* ni varón ni mujer. En la escena tiene el sexo que decidió representar.

La tarea de un actor y de una actriz consiste en descubrir las tendencias individuales de su energía y proteger su unicidad.

Los primeros días de labor dejan una impronta indeleble. El actor, al comienzo

del aprendizaje, está lleno de potencialidades; comienza a elegir, a eliminar unas y reforzar otras. Puede enriquecer su trabajo sólo a costa de empobrecer el territorio de sus experiencias para profundizar un sector más limitado.

Durante esta fase inicial de la profesión, se decide para el actor la posibilidad de salvaguardar y de reforzar el doble perfil de su energía. O bien prevalece una tendencia unilateral que lo vuelve más seguro, más fuerte e invulnerable. Lo que caracteriza a cada actor en sus comienzos es la adquisición de un *ethos*. *Ethos* en el significado de comportamiento escénico, es decir, técnica física y mental; y en el significado de ética de trabajo, de mentalidad modelada por el ambiente humano en el cual se desenvuelve el aprendizaje.

El tipo de relaciones entre maestro y alumno, entre alumno y alumno, entre hombres y mujeres, entre viejos y jóvenes, el grado de rigidez o de elasticidad de las jerarquías, de las normas, de las exigencias y de los límites a los que es sometido

do el alumno, influyen sobre su futuro artístico. Todo esto actúa sobre el equilibrio de dos necesidades contrapuestas: por un lado, la de seleccionar y cristalizar; por el otro, la de salvaguardar lo esencial del potencial de su riqueza inicial.

En otras palabras, seleccionar sin sofocar.

Esta dialéctica del aprendizaje es constante, sea en las escuelas de teatro como en la pedagogía cara-a-cara entre maestro y alumno; en la iniciación práctica, como en situación de autodidacta.

A veces, graves amputaciones, que hacen correr el riesgo de sofocar el futuro desarrollo del actor, suceden por causas inobservadas.

A menudo durante el aprendizaje los actores limitan arbitrariamente, por abuso inconsciente o por sentido de la oportunidad, el territorio en el que explorar las tendencias individuales de su energía. Reducen de esta manera la amplitud de la órbita cuyos polos son la energía-Animus y la energía-Anima. Algunas elecciones,

aparentemente «naturales», se revelan como una prisión.

Cuando el alumno-hombre se adapta desde el comienzo en modo exclusivo a los roles masculinos y el alumno-mujer a los roles femeninos, debilitan la exploración de sus energías a un nivel pre-expresivo.

Aprender a actuar de acuerdo con dos distintas perspectivas que recalcan la diferencia de sexos, es un punto de partida aparentemente inofensivo. Tiene, sin embargo, como consecuencia, la introducción, en el territorio extra-cotidiano del teatro, de reglas y hábitos mentales de la realidad cotidiana.

En el nivel final, el del resultado y del espectáculo, la presencia del actor o de la actriz es figura escénica, personaje, y la caracterización masculina o femenina es inevitable y necesaria. Es, en cambio, dañosa cuando domina también en un terreno que no le pertenece: el pre-expresivo.

Durante el aprendizaje, la diferenciación individual pasa por la negación de la diferenciación de los sexos. El campo

de las complementariedades se dilata; se ve cuando el trabajo sobre el nivel pre-expresivo no tiene en cuenta lo masculino ni lo femenino (como en la modern dance o en el training de muchos grupos teatrales); o también cuando el actor explora indistintamente roles masculinos o femeninos (teatros asiáticos clásicos). El carácter bifrontal de su peculiar energía aflora aún más evidentemente. El equilibrio entre dos polos, la energía-Animus y la energía-Anima, se preserva.

También en la tradición hindú se trabaja en el interior de la polaridad de la energía y no de la coincidencia entre personaje y sexo del actor. Los estilos de la danza hindú se dividen en dos categorías, *lasya* (delicados) y *tandava* (vigorosos), en base al modo en que son ejecutados los movimientos y no en base al sexo del ejecutante.

El mundo de la danza hindú se desarrolla entre estas dos vertientes de la misma unidad; no sólo los estilos, sino también cada elemento de un estilo (movimiento, ritmo, vestuario, mú-

sica), si es fuerte, vigoroso, agitado, se define *tandava*, mientras que si es ligero, delicado y gentil se lo llama *lasya*.

Para los balineses, *bayu*, «viento, respiro», define normalmente la energía del actor y la expresión *pengunda bayu* subraya que está bien distribuida. El *bayu* balinés interpreta literalmente el crecimiento y decrecimiento de una fuerza que eleva todo el cuerpo y cuya complementariedad, *keras/vigoroso* y *manis/suave*, reconstruye las variaciones y matices de la vida.

En la terminología adoptada en este libro, Anima y Animus indican una *concordia discors*, una interacción entre opuestos que recuerda a los polos de un campo magnético, a la tensión entre cuerpo y sombra. Sería arbitrario darles connotaciones sexuales.

Keras y *manis*, *tandava* y *lasya*, Animus y Anima no indican conceptos totalmente equivalentes. Es semejante la exigencia de definir en diferentes culturas, por oposición, los polos extremos de la gama en la que el actor descompone mental y

operativamente la energía de su *bios* natural. Lo transforma en ritmo a través del *bios* escénico, que es lo que anima su técnica desde el interior. Son términos que no se refieren a mujeres o a hombres, o a cualidades femeninas o masculinas, sino a suavidad o vigor como sabores de la energía. El dios guerrero Rama, por ejemplo, se representa a menudo siguiendo la vía «suave» *lasya*. Es claramente perceptible lo que significa la alternancia de energía-Anima y energía-Animus, si se han visto actores y actrices hindúes, balineses o japoneses que relatan y danzan historias con más de un personaje; o si se ven actores y bailarines occidentales formados, en sus orígenes, por un training que no tiene en cuenta la diferencia de sexos.

Una de las investigaciones esenciales, comunes a la Antropología Teatral y al empirismo del oficio, es la búsqueda de las polaridades constantes, disimuladas bajo la variedad y fluctuación de los estilos, de las tradiciones de los géneros y de las diferentes prácticas de traba-

jo. Dar un nombre a los sabores, a las experiencias del actor, a las percepciones del espectador, aun las más sutiles, parece una fútil abstracción. Pero constituye la premisa para saltar desde una situación en la que estamos sumergidos y que nos domina, a una verdadera experiencia, es decir, a algo que somos capaces de analizar, desarrollar conscientemente y transmitir.

Es el salto desde el hacer experiencias a tener experiencia.

Antes de que fuera pensada como una sustancia puramente espiritual, platónica o cristiana, la palabra «ánima» indicaba un viento, un flujo continuo que animaba el movimiento y la vida del animal y del ser humano. En muchas culturas se compara el cuerpo con un instrumento de percusión: el ánima es latido, vibración, ritmo.

Este viento, vibración o ritmo puede cambiar de rostro aun permaneciendo ellos mismos, por un sutil cambio de su tensión interna. Comentando a Dante, Boccaccio decía reepilogando la actitud de una cultura milenaria, que cuando Anima,

el viento vivo e íntimo, tiende hacia algo exterior, se transforma en Animus.

Durante el curso de su carrera, el actor se da cuenta de que el obstáculo más engañoso no es la dificultad de aprender, sino el haber aprendido tanto como para resultar invulnerable.

Siente que la coraza con la que ha aprendido a recubrirse interesa, infunde respeto, encandila. Se vuelve, para quien la mira, un espejo deformante y revelador.

Pero como es invulnerable, su sombra se ha retraído dentro del caparazón.

La sombra surge sólo desde una fractura, cuando el actor sabe cómo abrir un boquete en la coraza de técnica y seducción que se ha construido, cuando alcanza a dominarla, a poder salirse de ella y mostrarse indefenso, como el guerrero que se bate con las manos desnudas. Su vulnerabilidad se convierte en su fuerza.

Esto nos remite a los orígenes, a los primeros días del aprendizaje, cuando la gama de las potencialidades irrealizadas

e invisibles ha chocado con la impronta del trabajo visible de selección y profundización. Aquí lo invisible, la energía, el viento que atraviesa la coraza de la técnica y la anima desde el interior, corre el riesgo de domesticarse según los modelos dominantes de los comportamientos escénicos y de la actuación. La relación dinámica entre las potencialidades Animus y Anima, su concordancia y su divergencia tienden, con el tiempo, a estabilizarse en una técnica cristalizada.

Pero lo que determina la fractura desde donde puede vislumbrarse la sombra es la presencia simultánea de Animus y Anima, la capacidad del actor de explorar la gama entre uno y otro polo, de mostrar el perfil dominante de su energía y revelar su doble: vigor y ternura, ímpetu y gracia, hielo y nieve, sol y llamas.

Entonces el espectador descubre la vida invisible que anima el teatro, tiene la experiencia de una experiencia.

El doble perfil del viento en la coraza, la doble tensión que

a nivel celular del teatro caracteriza la energía, es la fuente material de esta experiencia espiritual.

En un pequeño tratado de difícil interpretación escrito alrededor del año 1420, cuando frisaba casi los sesenta años, Zeami compuso una escala de nueve escalones correspondientes a otros tantos niveles de perfección del arte del actor (*Kyui*, Los nueve escalones). Eligió para cada uno de ellos una imagen poética extraída de la literatura de los monjes zen. He aquí las primeras tres imágenes:

En Silla, en el corazón de la noche, resplandece vivo el sol. La nieve recubre miles de montañas: ¿por qué esa cima, allá, no es blanca? La nieve está recogida en un cáliz de plata.⁵⁰

Leyendo de corrido estos tres versos como si fuesen una cuasi-poesía, me golpea la diferencia entre los dos primeros y el tercero. No es que esté buscando interpretar, es un comentario libre, a los fines de nuestro discurso, no al de Zeami.

Ahora bien, mientras que en el primer y segundo verso salta a la vista la complementariedad o la coincidencia de los opuestos, en el tercero estas están veladas por una imagen fundamentalmente monocromática, que vive gracias a las diferentes gradaciones entre el candor de la nieve y el brillante y cálido resplandor de la plata. Subrayo *cálido*; en un verso sucesivo aparece otro resplandor del metal, del cual se indica explícitamente su carácter frío («se mueve la sombra de la maza / el gélido destello de la espada»). La imagen de la nieve en el cáliz de plata, en cambio, aleja la noción natural del frío en una luz serena. Da una sensación primaveral, pero en el corazón del invierno. Aquí también, por lo tanto, está la complementariedad de los opuestos, pero disimulada por la absoluta ausencia de disonancias.

Zeami utiliza la imagen de la nieve y la plata para hablar de la imperturbable presencia de un actor que alcanza lo *insólito* sin ninguna dramaticidad visible. Nosotros la usaremos, en cambio, para concluir

el discurso sobre las distintas temperaturas de la energía.

Una de las más insidiosas trampas que se abren en las páginas dedicadas a los procedimientos del arte, deriva de la radical diferencia entre las técnicas que guían la comprensión conceptual y las que guían la comprensión práctica, a través de la experiencia de la acción.

Para que se comprenda racionalmente la existencia de una gama de posibilidades distintas, es conveniente poner el acento sobre los puntos extremos (así hemos hecho poco antes: Animus y Anima; así como hicimos desde el comienzo de este libro: actores del Polo Norte, actores del Polo Sur). Pero hay que recordar que esta insistencia sobre los extremos *está en función de la claridad del discurso y no de la eficacia práctica*. Si en la situación de trabajo se insiste sobre los polos extremos, lo que se obtiene es solamente técnica enloquecida. Para comprender los criterios que pueden orientarnos a modelar conscientemente la energía es importante insistir sobre polaridad como

keras y manis, Animus y Anima, sol y medianoche, lasya y tandava, blanco y negro, llama y hielo. Pero para traducir esos criterios en la práctica artística hay que trabajar no sobre los extremos, sino sobre la gama de matices que se encuentran en el medio. Si esto no sucede, en vez de componer artificialmente la energía para reconstruir la organicidad de un cuerpo-envida, se produce sólo la imagen de la artificialidad.

El dístico

la nieve está recogida
en una cáliz de plata

puede representar en nuestro contexto el antídoto de la tendencia hacia los extremos. Recuerda que la puesta-en-visión del bios depende de los imperceptibles matices de ritmo, de la particularidad de cada ola, una distinta de otra, que son la corriente viva entre las orillas.

Pero no hay que olvidar que la blandura de la nieve y la consistencia de la plata en la cual está contenida son también dos

50. Traduzco del Zeami en inglés citado en la nota 37, pp. 102-103.

extremos que condensan en un oxímoron el simultáneo actuar de dos fuerzas divergentes. En esta capacidad de dar vida a una oposición reside, para Zeami, el secreto de lo *insólito*, la Flor del actor, su *bios* escénico.

En el tratado *Fushikaden*, leemos:

Cuando se actúa el Nô, las cosas a las que debemos prestar atención no tienen fin. Por ejemplo, cuando un actor tiene la intención de expresar la emoción de la rabia, no debe dejar de conservar un corazón tierno. Este es el único modo de desarrollar la acción, cualquiera sea el tipo de rabia que se represente. Mostrarse enojado teniendo un corazón tierno es un modo de dar vida al principio de lo insólito. Por otra parte, en un espectáculo que requiere gracia, el actor no debe olvidar mantenerse fuerte. De esta manera, todos los aspectos de su espectáculo — danza, movimiento, interpretación— serán genuinos y similares a la vida. Hay, además, muchos otros principios sobre el uso del cuerpo del actor en

escena. Cuando él se mueve de modo poderoso debe golpear los pies de manera gentil. Y cuando golpea los pies con fuerza, debe mantener quieta la parte superior del cuerpo. Estos principios son difíciles de explicar con palabras. Se aprenden directamente del maestro.⁵¹

Otro escrito de Zeami, el tratado *Shikado* (*El verdadero camino para la Flor*), nos introduce en estos matices que se encuentran en los extremos. Debemos leerlo paralelamente con otro tratado: *Nikyoku Santai Ezu* (*Dos artes y tres tipos ilustrados*).

Zeami indica al actor la importancia de tres figuras: la Mujer, el Guerrero y el Viejo. Tres roles distintos aparentemente. Escribe:

Un actor que inicia su aprendizaje no debe descuidar las Dos Artes (*Nikyoku*) ni los Tres Tipos (*Santaz*). Con Dos Artes entiendo la danza y el canto. Con Tres Tipos me refiero a las formas humanas que constituyen las bases para

personificar el *Totai*, un viejo, el *nyotai*, una mujer y el *gun-tai*, un guerrero.⁵²

Los tres roles de base de los que habla Zeami no son, sin embargo, los roles en el sentido de *emploi*, de verdaderos y propios «tipos», como se entienden generalmente. Ellos son *tai*, es decir, cuerpos guiados por una particular calidad de energía que no tiene que ver con el sexo ni tampoco con la edad. Los tres tipos de base de Zeami son distintos modos de conducir el mismo cuerpo dándole vida escénica diferente a través de específicas calidades de energía. En efecto, otra de las acepciones de *tai* es *semblante*.

Es de particular importancia no observar los cuerpos «extremos» —la mujer y el guerrero— sino el cuerpo, el *tai*, de la persona anciana tal como está descrito y dibujado en el tratado

Nikyoku Santai Ezu.⁵³ En el diseño del viejo que se apoya en un bastón, Zeami indicó con una línea de puntos la dirección de la mirada dirigida hacia lo alto y que contrasta

con la posición doblada de un individuo que es tan débil que tiene que apoyarse en un bastón. Se crea una tensión en la nuca y en la parte superior de la espina dorsal.

Este diseño hace aflorar el secreto de los *tres cuerpos*; a través del cuerpo de un viejo el actor manipula conscientemente las dos caras de la energía —Animus/ Anima— que conviven en él. El actor, de esta manera, hace florecer el auténtico *hana*, la Flor que según Zeami caracteriza al gran actor:

Actuar el papel de un viejo
representa la verdadera cumbre

51. Ibidem, *Fushikaden* (Dictámenes sobre el estilo y la Flor).

52. Ibidem, *Shikado* (El verdadero camino de la Flor), p. 64.

53. El *Nikyoku Santai Ezu* (Dos artes y tres tipos ilustrados) está traducido en Zeami, *La tradition secrète du Nô, traduction et commentaires de René Sieffert*, París, Gallimard, 1960, pp. 151-161.

Zeami define de manera lapidaria los tres tipos:

TIPO DEL VIEJO: serenidad de espíritu, mirada lejana.

TIPO DE LA MUJER: su esencia está constituida por el espíritu. La violencia no le pertenece.

TIPO DEL GUERRERO: su esencia es la violencia. El espíritu se aplica al detalle (delicadeza en la fuerza).»

Al lado de estas definiciones, Zeami coloca los dibujos de los tres *tai*: tres figuras desnudas para que se pueda reconocer claramente la arquitectura de los tres *semblantes*. (Zeami, *La tradición secreta del Nô*, Col. Escenología, Grupo Editorial Gaceta, SA., México 1991.)

de nuestro arte. Este rol es crucial, porque los espectadores pueden inmediatamente evaluar de él, la real habilidad del actor. (...) En términos de comportamiento escénico muchos actores, imaginando que parecerán viejos, doblan la cintura y la pelvis, contraen su cuerpo, pierden su Flor y hacen un espectáculo árido y no interesante.

Es particularmente importante que el actor se abstenga de actuar renqueando o como un débil, sino que se comporte con gracia y dignidad. Todavía más fundamental es la postura de la danza elegida para el *tai* de viejo. Se debe estudiar atentamente el precepto: hacer surgir a un viejo que todavía posee la Flor. Como si de un viejo árbol brotara una flor.⁵⁴

54. Fushikaden, en Zeami, *On the Art of Nô Drama*, Op. cit. 5, pp. 11-12.

PENSAMIENTO EN ACCIÓN, LA ENERGÍA EN SUS CURSOS



RETORNEMOS al *jo-ha-kyu* que es uno de los criterios —o cursos del pensamiento— que regula en Japón el desarrollo de las artes y por tanto también el de las distintas formas de teatro clásico. Pero ni siquiera estamos en el inicio de la comprensión de este principio regulador. Una dificultad para entender deriva del hecho que el principio se aplica a todos los niveles del teatro, desde la actuación a la dramaturgia, desde la composición del programa de una jornada Nô hasta la música. Concentrémonos sólo en la acción física del actor.

Tres momentos:

-jo: La fase del comienzo, cuando la fuerza se pone en marcha como venciendo una resistencia;

-ha: La fase de transición, ruptura de la resistencia, incremento del movimiento;

-kyu: La fase de la rapidez, del crescendo ya sin frenos, hasta la detención imprevista,

Traducimos literalmente: resistencia, ruptura, aceleración.

El tercer momento está caracterizado por un súbito detenerse. La impresión que da al espectador es la de alguien que bloquea su carrera al borde de un barranco. Los pies del actor se paran de golpe, el tronco oscila apenas hacia adelante, mientras la espalda se distiende y el actor parece aumentar de esta-

tura. En realidad, el momento de la detención es una fase de transición. Algunos actores dicen que en la fase del *kyu* no espiran completamente y conservan el aliento necesario para retomar la acción sin inspirar. El movimiento se ha interrumpido, pero su energía está suspendida. El actor de la Ópera de Pekín podría aquí repetir su sintética y eficaz indicación: «Movement stop, inside no stop». En otras palabras, el momento final de la fase en la que el actor se detiene en un *sats*, el punto de partida de un nuevo *jo*. En resumen, el *jo-ha-kyu* es cíclico.

Es un paso adelante, pero todavía estamos lejos.

Se podría pensar que el *jo-ha-kyu* funciona como la «regla infinita» o «perpetua» de la tradición musical occidental. No es así. Cuando se habla de él en los libros, puede parecer una métrica basada en tres segmentos dotados de diferentes velocidades. En realidad, cada una de las tres fases se subdivide a su vez en *jo*, *ha* y *kyu*. Si un actor clásico japonés analiza la estructura de su acción, después de haber expli-

cado los primeros rudimentos del *jo-ha-kyu* comienza a hablar de un *jo* del *ha*, de un *ha* del *kyu*, de un *kyu* del *jo* y así siguiendo. El actor puede ejecutar toda una danza mientras indica en voz alta las distintas fases y las subfases de cada fase.

El interlocutor, entonces, empieza a perderse. Para buscar un punto firme lleva el interrogatorio hacia el absurdo: «¿Pero entonces existe también un *kyu* del *jo* del *ha*?», «Así es», le responde el actor. Pero después de un cierto punto él también comienza a perderse. Nos damos cuenta de que el *jo-ha-kyu* no es exactamente una estructura rítmica, sino un pattern del pensamiento y de la acción. En el nivel macroscópico es una clara articulación técnica pero, pasado cierto umbral, se vuelve un ritmo del pensar.

¿Deja por ello de ser algo que tiene que ver con la práctica?

El actor japonés que nos está mostrando las bases técnicas de su arte no puede continuar a indicarnos las subfases infinitesimales de cada acción. Estas no constituyen ya verda-

deros y propios segmentos de una partitura. Eso no quita que sean acentos del pensamiento, comportamiento mental que le permite variar cada vez de manera imperceptible su modo de ser en la acción. Es pensamiento que incide y esculpe el tiempo, es decir que se lo convierte en ritmo. La acción está rígidamente codificada en su detallada partitura. Pero existe una suerte de sub-partitura a lo largo de la cual el actor improvisa. No muta de forma; el mismo diseño de movimientos es ejecutado inventando las innumerables relaciones *jo-ha-kyu*, como si fuera siempre la primera vez.

«He oído el término *jo-ha-kyu* sólo de adulto. Cuando aprendí la palabra, ya conocía el hecho», dice el actor Kyogen Kosuke Nomura durante una demostración en la ISTA de Blois en el abril de 1985, Kosuke es un actor de veinticinco años, con veintitrés de experiencia teatral. Comenzó a trabajar con su abuelo a los dos años y medio, un cuarto de hora al día. Puede ejecutar ya 300 de los 1000 papeles que componen el

repertorio de un actor Kyogen. El *jo-ha-kyu* no es solamente una cualidad importante de su estilo, se ha vuelto la impronta de su identidad de actor.

Volvamos a aquella clase para principiantes de la escuela de ballet del Teatro Real de Copenhague donde ya nos dirigimos para observar cómo se construye el equilibrio de lujo del bailarín. La maestra, entre los diferentes alumnos, me indica una niña. A mí me parece que sus ejercicios son como los de otros. La maestra me explica: no se trata de habilidad técnica, sino de la calidad de su fraseo. Lo que quiere decir es que la niña sigue la música sin abandonarse a ella. A pesar del nivel elemental de los ejercicios, muestra ya una capacidad de retener y modelar su propio ritmo —sus propias energías— dialogando de manera personal con la música. Aunque su danza es inexperta, el modo en que *la piensa con el cuerpo entero* no es mecánico.

Hemos repetido más de una vez que la energía del actor no es impetuosidad, sobreexcitación,

violencia. Pero no es tampoco una abstracción o una metáfora sobre la cual no se pueda trabajar.

En sus bases materiales, la energía es fuerza muscular y nerviosa. Sin embargo no es la pura y simple existencia de esta fuerza la que nos interesa. Ella está presente por definición en todo ser animado.

Ni basta el hecho de que esta fuerza pueda variarse o modelarse. En cada instante de nuestra vida, conscientes o no, modelamos nuestra energía física.

Lo que nos debe interesar es el modo en el que este proceso biológico de la materia viviente se convierte en pensamiento, es remodelado, puesto-en-visión para el espectador.

Para re-modelar artificialmente su energía, el actor debe pensarla en formas tangibles, visibles, audibles, debe representársela, descomponerla en una gama, retenerla, suspenderla en una inmovilidad que actúa, hacerla pasar con distintas intensidades y velocidades, como en un slalom, a través del diseño de los movimientos.

Comprobamos entonces que lo que llamamos «energía» son, en realidad, *saltos de energía*. El principio de la absorción de la acción, el *sats*, la capacidad de componer el pasaje de una a otra temperatura (Animus y Anima, *keras* y *manis...*) constituyen distintas estrategias para producir y controlar los saltos de energía que dan vida

al mundo subatómico del *bios* del actor. Estos saltos son variaciones en una serie de detalles que, sabiamente montados en secuencias, las distintas lenguas de trabajo llaman «acciones físicas», «diseño de movimientos», «partitura», «kata».

No importa cómo el actor llame a todo esto, tal vez con metáforas científicas o imágenes poéticas, siguiendo los dictámenes de una tradición o según un modo de pensar personal. Lo importante es que en la práctica del aprendizaje y en la experiencia de su pensamiento sepa subdividir yarquitectar un recorrido preciso que permita *saltar* a la energía. Este verbo se usa en el lenguaje científico para indicar el comportamiento de los

«quantos» de energía. Para los latinos significa *danzar*.

Volvamos a escuchar a Toporkov, que hemos visto trabajar con Stanislavski. Ahora él es el espectador, mientras Constantin Sergueievich Stanislavski ejecuta el ejercicio de un hombre en un puesto de venta de diarios:

Compraba un diario cuando faltaba todavía una hora para la partida del tren y no sabía cómo matar el tiempo o cuándo había sonado la primera o la segunda campanada de aviso o cuándo, en fin, el tren estaba a punto de partir. Las acciones eran siempre las mismas pero con ritmos completamente distintos y Constantin Sergueievich era capaz de ejecutar estos ejercicios en cualquier orden: aumentando el ritmo, disminuyéndolo, cambiándolo de improviso.⁵⁵

La exactitud con que es diseñada la acción en el espacio, la precisión en que es definido cada trazo, una serie de puntos de partida y de llegada exactamente fijados, de impulsos y

contra-impulsos, de cambios de dirección, de *sats*, son las condiciones preliminares para la danza de la energía.

Natsu Nakajima, heredera directa de Tatsumi Hichikata, fundador con Kazuo Ohno de la danza Butoh, explica y demuestra su manera de proceder (Bolonia, sesión ISTA, julio de 1990). Elige una serie de imágenes y establece para cada una de ellas una *attitude*, una figura para su danza. Dispone así de una serie de poses inmóviles esculpidas en su cuerpo. Ahora monta cada pose una después de la otra y pasa de una a la otra sin interrupciones. Obtiene un preciso diseño de movimientos. Repite la misma secuencia como si encontrase tres distintos tipos de resistencia para superar con tres tipos distintos de energía: como si se moviese en un espacio sólido como la piedra, en un espacio líquido y en el aire. Se está construyendo, a partir de un número limitado de poses, un universo de imágenes, una coreografía.

55. Vasily Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, (1949), New York, The Arts Book, 1979, p. 63.

Hasta este punto, siguiendo su demostración, hemos asistido a un frío trabajo combinatorio, caracterizado por la precisión y por la posibilidad de reconocer cada fragmento individual. Pero cuando Natsu recorre nuevamente esta combinación de fragmentos sin variar el orden del diseño, todos nosotros, aun los que asistimos a la larga y fría anatomía preliminar, tenemos ahora la impresión de que Natsu está improvisando su danza.

Es que en el fondo Natsu improvisa, tal como improvisaba Stanislavski en su escena del puesto de diarios. Con cultura, tradición, ideales estéticos, repertorio de imágenes y de conceptos absolutamente distintos, los principios de base que utiliza Natsu (no su técnica, sino la técnica de su técnica) no son distintos de los de Stanislavski.

Consideremos por un momento cuán falaz sea el fantasma de la palabra «improvisación» que a menudo frecuenta los discursos sobre el oficio, a veces para indicar un ideal a alcanzar, y otras, para poner en guardia contra una degradación a evitar-

se. Pero cuando no significa falta de precisión, cuando el término «improvisación» está usado en sentido positivo, denota una cualidad del actor que deriva de un refinado trabajo sobre niveles diferentes del *bios* escénico. Es pensamiento-acción en el cauce de una partitura física. No importa si esta partitura está construida por el actor en un largo trabajo de ensayos y paciencia o si fue fijada por la tradición, o si en cambio el actor, llevado por la segunda naturaleza de su cuerpo extra-cotidiano, la compone en el momento mismo de ejecutarla.⁵⁶

56. En muchos espectáculos del Odin Teatret, sobre todo en los primeros diez años de nuestra actividad, desde 1964 a 1974, el trabajo estaba basado sobre la elaboración escénica de «materiales» provenientes de las improvisaciones de los actores. Bien mirado, el momento esencial no era la improvisación en sí misma, sino la fase inmediatamente sucesiva, cuando la improvisación era memorizada y fijada por el actor convirtiéndose en una partitura precisa. La improvisación, en ese estadio de nuestra experiencia, constituía la vía más eficaz para construir un diseño de movimientos que tuviese raíces en la historia personal y profesional del actor. Cuando el actor ha alcanzado una mayor experiencia y dominio de sí mismo, cuando —como se dice en muchas tradiciones— se ha convertido en «maestro», él puede elaborar por sí mismo los materiales que serán re-compuestos en el espectáculo. Esta primera fase de elaboración consiste entonces en un trabajo personal de composición y precisión que se asemeja al trabajo de una auto-coreografía.

RETORNO A CASA



UNO de los mejores codificado, tanto las del asiático
manuales prácticos como las del euro-americano,
para el aprendizaje no se encuentran.
del actor «realista» es *To the Actor*, publicado por Michail Chéjov en 1953 en New York en la editorial Harper & Brothers. Tiene un subtítulo: *On the Technique of Acting* y está acompañado de algunos dibujos explicativos de Nicolai Remisoff.

En la Rusia de los años veinte, Michail Chéjov era considerado el actor más original de su generación. Su interpretación de Hamlet había sacudido al público y fastidiado a Stanislavski, por lo que a los ojos del anciano maestro aparecía como un exceso de artificialidad y de grotesco. Su interpretación de Chlestakov, en *El inspector general* de Gogol, había entusiasmado a Meyerhold. Estamos en el 21; cinco años después Meyerhold pondrá en escena «su» *Inspector general*, uno de los espectáculos más importantes del Novecientos. Reconocerá que

su idea de dirección se había desarrollado a partir de la semilla de la interpretación de Michail Chéjov y recomendará a sus actores: no tienen que imitarlo sino competir con él.⁵⁷

Emigrado en 1928, Michail Chéjov no llega a destacarse en ningún teatro extranjero. Tanto Stanislavski como Meyerhold tratan de hacerlo volver. Por su parte, él trata de convencer a Meyerhold de transferirse en Occidente (pero Meyerhold permanece en su patria y morirá torturado y fusilado en una cárcel estaliniana el 12 de febrero de 1940). Michail Chéjov vive un doble exilio, el de su patria y el de su teatro. Publica *To the Actor* a los cincuenta años. Comienza con estas palabras:

Este libro es el fruto de mi espiar detrás del telón que oculta el proceso creativo. Mi «espionaje» comenzó hace muchos años en Rusia, en el Teatro de Arte de Moscú al que pertenecí durante dieciséis años. Trabajé en aquel tiempo con Stanislavski, Nemirovich-Danchenko, Vajtangov y Sulerzhicki.⁵⁸

La Segunda Guerra Mun-

dial ha quitado toda posibilidad de supervivencia a los pequeños teatros de arte. Michail Chéjov se ve constreñido a poner su conocimiento al servicio de los actores de Broadway y de Hollywood. Al publicar el libro debe, por enésima vez, mostrar sus credenciales y recuerda a los lectores que él estuvo en contacto con artistas como Chaliapin, Moissi, Jouvett, Gielgud. Entre sus alumnos —además de Gregory Peck— está Yul Brynner, que justo en esos años, casi en la cuarentena, se había convertido en una *star*. Por esto, Michail Chéjov le pide que le escriba el prefacio.⁵⁹

Es uno de los mejores manuales para actores. Habría que leerlo y releerlo, reflexionar sobre él, espiarlo.

Comencé mis investigaciones sobre Antropología Teatral reflexionando sobre mis primeros días de trabajo y «espiando», volviendo atrás en el tiempo, los primeros días de trabajo de maestros como Sanjukta Panigrahi, Hideo Kanze, Katsuko Azuma, I Made Pasek Tempo, Pei Yanlin, I Made Bandem.

Confrontamos respuestas y preguntas. Enseguida nos dimos cuenta de que los primeros días de trabajo eran los días de las raíces. Y que las raíces estaban mucho más cerca entre sí que las plantas que se desarrollaban a partir de ellas. Las mismas consideraciones valían trabajando con Ingemar Lindh, formado en la escuela de Decroux, con Dario Fo, con Ryszard Cieslak del Teatr-Laboratorium, o con los actores del Odin Teatret.

Los primeros días de aprendizaje de los bailarines clásicos, los primeros días de un danzador Butoh y los primeros días de un clown... Es en este umbral donde se encuentran los principios-que-retornan.

Apliquemos la misma actitud a la escuela de Michail Chéjov, es decir a su libro. Comienza con siete ejercicios de base (las palabras en cursivas están subrayadas por el mismo Chéjov).

EJERCICIO I

Hagan una serie de movimientos extensos, amplios pero simples, usando al máximo el espacio en torno a ustedes.

Comprometan y utilicen todo el cuerpo. Ejecuten los movimientos con fuerza suficiente pero sin forzar excesivamente los músculos. Los movimientos deben hacerse a modo de «poner en práctica» lo que sigue.

Ábranse completamente, extiendan lo más que puedan los brazos y las manos, abran al máximo las piernas. Permanezcan en esta posición abierta por algunos segundos. Imaginen que se están volviendo cada vez más grandes. Ahora vuelvan a la posición inicial. Repitan varias veces este movimiento. No olviden el objetivo del ejercicio: «Estoy despertando los músculos adormecidos de mi cuerpo, los estoy volviendo a la vida».

Ahora ciérrense cruzando los brazos sobre el pecho y las manos sobre los hombros, doblen una o ambas rodillas e inclinen la cabeza. Imaginen que se

57. Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, París, CNRS, Les voies de la création théâtrale, 17, 1990, p. 275.

58. Michail Chéjov, *All'Attore*, Florencia, La Casa Usher, 1984, p. 3

59. El prólogo de Yul Brynner ha sido suprimido de la versión italiana.

achican, se ovillan, se contraen como si quisiesen desaparecer dentro de ustedes mismos e imaginen que también el espacio alrededor vuestro se está empequeñeciendo. Con este movimiento de contracción activarán un complejo de músculos distintos al precedente.

Vuelvan a la posición vertical y arrojen el cuerpo hacia adelante sosteniéndose sobre una pierna, y extiendan hacia adelante uno o ambos brazos.

Realicen este movimiento de *distensión* a derecha y a izquierda, usando el espacio lo más posible.

Hagan un movimiento rítmico que asemeje al del herrero golpeando con el martillo sobre el yunque.

Hagan una serie de movimientos amplios, bien diseñados y completos, como si lanzaran un objeto imaginario en varias direcciones; ya levantándolo del suelo, ya manteniéndolo suspendido sobre la cabeza, ya arrastrándolo, empujándolo, lanzándolo.

Ejecuten estos movimientos a fondo, con suficiente fuerza y

a ritmo moderado. Traten de no danzar.

No contengan el aliento mientras se están moviendo, no se apuren, pero hagan una pausa después de cada movimiento.

Este ejercicio les dará gradualmente una sensación de libertad y de mayor vitalidad.

Dejen que estas sensaciones impregnen vuestro cuerpo. Estas son las primeras cualidades psíquicas que se absorben.⁶⁰

Se habrá notado cómo la acción de extensión física y la de cierre, activadas al máximo, continúan en lo interior (*movement stop-inside no stop*). Este eco interno puede llamarse, con la terminología que se prefiera, «sentimiento», «estado de ánimo», *io-in*, pero sustancialmente es un modo de experimentar la energía. O mejor, *un modo de canalizarla y por tanto de experimentarla* a través de un uso particular de las pausas, de un equilibrio de lujo, de acciones que partiendo del tronco comprometen el cuerpo entero.

EJERCICIO 2

Imaginen que en el pecho se encuentre el centro del que parten todos los impulsos activos de vuestros movimientos. Piensen a este centro imaginario como en la fuente de la actividad interior, de la energía que dirige vuestro cuerpo. Manden esta energía a la cabeza, a los brazos, a las manos, al tórax, a las piernas y a los pies. Dejen que una sensación de fuerza, armonía y bienestar penetre enteramente en el cuerpo. Tengan cuidado de que los hombros, los codos, las muñecas y también las rodillas no detengan el flujo de esta energía que parte del centro imaginario, y déjenla fluir libremente. Se darán cuenta de que las articulaciones no están hechas para rigidizar el cuerpo sino, al contrario, para permitirle usar las extremidades con la máxima libertad y flexibilidad. Imaginando que brazos y piernas obtengan su fuerza de este centro situado en el pecho (y no de los hombros a las caderas) prueben una serie de movimientos naturales: levanten los brazos, bájenlos y extiéndanlos

en varias direcciones; caminen, siéntense, levántense, acuéstense; desplacen objetos; pónganse un sobretodo, guantes, sombrero, sáquenselos; y sigan así. ¡Atención! hagan que todos los movimientos sean efectivamente realizados por la energía que se irradia del centro imaginario situado en el pecho.⁶¹

Cada tradición y cada actor coloca el centro del cual se irradia la energía a un punto distinto del tronco.⁶² No es importante discutir quién tenga razón y preguntarse dónde está efectivamente el centro de la energía. Lo importante es que cada uno individualice un punto extremadamente preciso; elegido no

60. M. Chéjov, *All'Attore*. Op. cit., pp. 10-1

61. *Ibidem*. p. 11.

62. Como hemos visto, para Katsuko Azuma es una bola de acero recubierta de algodón, en el triángulo formado por los extremos de las caderas y el cóccix. He aquí cómo afronta el problema Grotowski: «Creo que es necesario para el actor desarrollar una anatomía particular; por ejemplo, encontrar los diversos centros de concentración en relación a diferentes modos de representación, buscando las áreas del cuerpo que a veces el actor siente como sus fuentes de energía. La región lumbar, el abdomen y el área en torno al plexo solar funcionan a menudo como fuentes». Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatret Forlag, 1968, p. 38. Versión en español *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI Editores S.A., México 1970.

arbitrariamente; mentalmente y por ello físicamente eficaz; diferente de los puntos en los que, en el accionar cotidiano, parecen tener inicio los movimientos (conyunturas, articulaciones, músculos). Es útil, muchas veces, que sea alguien de afuera quien indique este punto, dándole así una pátina de prestigio y objetividad.

En otras palabras, no es la energía la que nos hace descubrir su fuente sino, por el contrario, es imaginar el lugar del cuerpo en que tal fuente está situada lo que nos permite pensar la energía, de experimentarla como algo material, desviarla a través de sutiles variaciones, potenciarla mediante un slalom que, modelándola, transforma el *bios* natural en *bios* escénico.

El verbo «irradiar» nos hace pensar en una fuerza espontánea que se libera por sí misma. En realidad, imaginar la fuente precisa desde la cual se irradia la energía, quiere decir crearse una resistencia. Obliga al actor a destruir los movimientos y las reacciones automáticas (cotidianas) y a crear una arquitectura

de tensiones y un dinamismo que pertenecen a lo extra-cotidiano del teatro.

Los ejercicios inmediatamente siguientes individualizan otros tantos modos de facetar la energía explorando la gama de sus diferentes matices.

EJERCICIO 3

Ejecuten como en el ejercicio precedente movimientos amplios y fuertes con todo el cuerpo. Pero díganse a sí mismos: «Yo *modelo* el espacio circundante como un escultor; en el aire que me rodea *dejo* formas que parecen esculpidas por los movimientos de mi cuerpo».

Crean *formas* fuertes y definidas. Para obtener esto, concéntrense en el comienzo y fin de cada movimiento que ejecuten. Luego díganse: «Ahora *inicio* un movimiento que crea una forma». Y después de haberlo completado: «Ahora lo he *terminado*, he aquí la forma». Simultáneamente sientan vuestro cuerpo como si fuese una forma móvil. Repitan cada movimiento vez tras vez, hasta que

su ejecución se vuelva libre y muy placentera. Vuestros intentos semejarán al trabajo de un dibujante que retoma una y otra vez la misma línea esforzándose en encontrar una forma mejor, más clara, más expresiva. Para no perder esta capacidad plástica propia del movimiento, imaginen que el aire que los rodea sea un elemento que opone resistencia. Prueben después los mismos movimientos con distintos ritmos.

Rehagan luego estos movimientos utilizando sólo partes específicas del cuerpo: modelen el aire sólo con los hombros y los omóplatos, después con la espalda, los codos, las rodillas, las manos, los de dos, etcétera. Haciendo estos movimientos llegarán a experimentar la sensación de fuerza y energía interna que corre dentro y fuera del cuerpo.⁶³

EJERCICIO 4

En este ejercicio imaginen que el aire que los rodea es una superficie acuática apenas rozada por vuestros movimientos.

Cambien los ritmos. Hagan una pausa de vez en cuando.⁶⁴

EJERCICIO 5

Imaginen que el cuerpo pueda volar en el espacio. Como en los ejercicios precedentes, los movimientos deben amalgamarse sin volverse indefinidos. En este ejercicio la fuerza física empleada en los movimientos puede aumentar o disminuir a placer, pero no debe nunca desaparecer del todo; dentro vuestro deben mantener constante esta fuerza; externamente pueden asumir una posición estética, pero internamente tienen que conservar la sensación de alzar el vuelo. Imaginen que el aire los invite a volar. El deseo debe ser anular el peso del cuerpo, vencer la fuerza de gravedad. Mientras se mueven cambien los ritmos.⁶⁵

El modo en que Michail Chéjov insiste sobre la «puntuación», sobre cómo «hacer una pausa después de cada

63. Michail Chéjov, *All'Attore*. Op. cit., pp. 12-13.

64. Ibidem, p. 14.

65. Ibidem, p. 14.

movimiento», sobre cómo «concentrarse sobre el inicio y sobre el fin de cada movimiento», sobre cómo «cambiar los ritmos», subrayando que «los movimientos deben amalgamarse sin volverse indefinidos», revela la voluntad de salvaguardar la pulsación secreta de la vida escénica, los impulsos y contraimpulsos, los *sats*. «No formas, sino médula de formas», como dice García Lorca. «Y lo que parece flor es, en realidad, miel.»

EJERCICIO 6

Comiencen este ejercicio como siempre, con movimientos amplios; luego pasen a movimientos simples y naturales como los que les voy a sugerir: levanten un brazo, bájenlo, distiéndanlo, de lado, hacia el frente; caminen por el cuarto, acuéstense, siéntense, levántense; sin interrumpirse envíen, anticipadamente, los rayos de fuerza emanados de vuestro cuerpo al espacio circundante, en la dirección del movimiento que hagan, antes precediendo y luego sucesivamente prolon-

gando todos vuestros movimientos.

Quizás se pregunten cómo pueden seguir sentándose, por ejemplo, después de que en realidad ya se han sentado. La respuesta es simple: pensando en cuán cansados y extenuados estaban cuando se sentaron. De hecho vuestro *cuerpo físico* ha asumido esa posición final, pero *psicológicamente* ustedes continúan aún a realizar el acto de «sentarse», porque *irradian* el vuestro *estar sentados*. Nos volvemos conscientes de esta irradiación cuando se tiene la sensación de gozar el relajamiento obtenido. Sucede lo mismo si se levantan imaginando estar cansados y extenuados: el cuerpo opone resistencia, y mucho antes de que efectivamente se levanten, lo están ya haciendo internamente; están irradiando «el acto de levantarse», y continúan levantándose cuando ya están de pie.⁶⁶

EJERCICIO 7

Cuando adquieran del todo estos cuatro tipos de movi-

mientos (modelar, fluctuar, volar e irradiar) y son capaces de ejecutarlos con facilidad, prueben reproducirlos sólo en la imaginación. Repítanlos hasta que sepan reproducir exactamente el mismo estado psicológico y la misma sensación física que habían experimentado mientras hacían realmente el movimiento.⁶⁷

Pareciera que hemos vuelto al Japón, casi como que Michail Chéjov hubiese inspirado a Hichikata (el fundador del Butoh, el maestro de Natzu) a establecer distintos tipos de resistencia a través de los cuales el mismo diseño de movimientos adquiere distintas temperaturas de energía (moverse en un espacio de piedra o líquido o aéreo para Hichikata y Natzu; modelar, fluctuar, volar, irradiar para M. Chéjov). Pero nos encontramos frente a un modo de pensar tan difundido que sería fútil buscar influencias directas.

La exploración de las distintas temperaturas de la energía es un principio-que-retorna no sólo a través de técnicas men-

tales basadas en imágenes personales, sino también a través de diferenciaciones codificadas como *keras* y *manis*, *tandava* y *lasya*.

El Ejercicio 7 de Michail Chéjov, con las cuatro gamas (modelar, fluctuar, volar, irradiar) no recapitula sólo los procedimientos para bordar la propia energía, sino que sugiere la absorción de las acciones hasta destilar la energía visible en pensamiento: «Cuando sean capaces de realizar estos movimientos con facilidad, prueben reproducirlos sólo con la imaginación. Repítanlos hasta que sepan reproducir exactamente el mismo estado psicológico y la misma sensación física que habían sentido mientras hacían realmente el movimiento». Irresistiblemente retorna a nuestros ojos Decroux y su inmovilidad, ese acto apasionado. O Hisao Kanze que danza su *i-guse* en una quietud en movimiento.

Al inicio de este capítulo señalé los riesgos que derivan del

66. Ibidem, p. 14-15.

67. Ibidem, p. 16.

entender «energía» como ímpetu, violencia, velocidad. Ahora hay que poner en guardia contra los riesgos opuestos. En *Mi vida en el arte*, Stanislavski refiere como experimento en primera persona las consecuencias perniciosas que pueden derivar de las investigaciones sobre la inmovilidad del actor.⁶⁸

Cuando el actor decide eliminar los movimientos y busca la inmovilidad, su primera tendencia es la de concentrarse sobre la mímica facial, sobre los ojos. El actor, como se dice en la jerga, «bombea» el sentimiento, el estado de ánimo, presiona sobre la respiración, se rigidiza en una tensión inorgánica y contraída. La inmovilidad en movimiento es exactamente lo contrario, es suavidad. Es un punto de llegada. Correr hacia este objetivo, cortando camino, sin una larga experiencia de la lógica de las acciones físicas, quiere decir hacer una parodia. La inmovilidad en movimiento no puede alcanzarse directamente. Se llega por vía indirecta, mediante la construcción de una elaborada y detallada

partitura física. Todos aquellos que hablan de la inmovilidad del actor insisten en este punto: ella *no es ausencia* de movimiento, *sino miniaturización* del movimiento, de la danza y de la partitura. Cuanto más reducido es el movimiento (lo que se hace filtrar hacia el exterior), tanto más la trama de la danza o de la partitura que el actor absorbió debe refinarse, subdividirse en detallados segmentos, fundidos junto con una precisa variedad de *sats* que definen y entretejen las acciones particulares.

Michail Chéjov da gran importancia a la vida interior del actor. Sus «primeros días» muestran, sin embargo, que todo lo que él llama «sensación» o «sentimientos» o «estado psicológico» se inerva en exactas actitudes físicas. También para él el trabajo sobre el cuerpo-en-vida y sobre el pensamiento-en-vida son dos caras de una misma moneda.

En el quinto capítulo de su libro, dedicado al «gesto psicológico», Chéjov explica cómo el ritmo de la energía, o bien del

pensamiento en su manifestación macroscópica (acción física) y en la microscópica (acción interior) deja lugar a contrapuntos y contrastes:

La concepción común del ritmo escénico no permite hacer la distinción entre sus variantes interiores y exteriores. En realidad, el ritmo interior puede definirse como un cambio rápido o lento del pensamiento, las imágenes, los sentimientos, los impulsos, la voluntad, etcétera. El ritmo exterior se expresa en acciones y en discursos rápidos o lentos. En escena, se da la conjunción del ritmo interior con el exterior.

Por ejemplo, pensemos en una persona que espera a alguien o algo con impaciencia: en su mente se suceden las imágenes, apareciendo y desapareciendo; está tensa al máximo y, al mismo tiempo, puede controlarse de manera que su comportamiento exterior, sus movimientos y su forma de hablar se mantengan en apariencia calmos y lentos. Un ritmo exterior lento puede transcurrir junto con un ritmo interior

muy vivo, y viceversa. Generalmente, en la escena, el efecto de los dos tiempos contrastantes que transcurren contemporáneamente, tiene una resonancia muy fuerte en el público.

No deben confundir un tiempo lento con pasividad o falta de energía en el actor. Por más lento que sea el ritmo que se utiliza en escena, el actor debe siempre estar activo. De otro canto, el ritmo veloz que elijan para vuestra interpretación no debe traducirse, forzosamente, en prisa y tensiones psicológicas y físicas no necesarias. Un cuerpo flexible, bien entrenado y listo, y una buena técnica vocal, les harán evitar estos errores y les ayudarán en la utilización de estos dos ritmos contrastantes.⁶⁹

Como hemos visto, es el desarrollo de esta forma de pensar lo que Stanislavski quería que Toporkov descubriese cuando le pedía «estar en el ritmo justo» aun en la inmovilidad. El banal realismo de la escena

68. Constantin S. Stanislavski, *La mia vita nell'arte*, Turín, Einaudi, 1963, pp. 377-378.

69. M. Chéjov, *All'Attore*. Op. cit., pp. 70-71.

propuesta por Stanislavski (estar listos para golpear un ratón que se asoma en un rincón) encubría una refinada actividad tan intensa como el *i-guse*. No menos significativa es la aparentemente convencional escena del hotel propuesta por Michail Chéjov en su *Ejercicio 17*:

Hagan una serie de improvisaciones con el ritmo interior en contraste con el exterior. Por ejemplo: un gran hotel de noche. Los changadores, con sus movimientos rápidos, seguros y habituales, transportan el equipaje desde los ascensores a los automóviles dirigidos a la estación para el último tren de la noche. El *ritmo exterior* de los servidores es rápido, pero ellos son indiferentes a la agitación de sus clientes que se están preparando para partir. El *ritmo interior* de los changadores es lento. Los huéspedes que están partiendo, en cambio, aunque tratando de permanecer calmos, por dentro están agitados, porque temen perder el tren. Su *ritmo exterior* es lento, su *ritmo interior* es rápido.⁷⁰

Los principios elementales que gobiernan a nivel celular el *bios* escénico no se presentan nunca en estado puro, aparecen siempre enmascarados bajo un estilo o una tradición teatral. El nivel pre-expresivo se indica a través del expresivo. Cuando la apariencia pertenece a estilos y tradiciones extrañas a nosotros, dichos principios elementales corren el riesgo de quedar ocultos por la misma extrañeza de todo lo que los contiene. Y, cuando la apariencia nos es familiar, es esta misma familiaridad la que hace que nuestra atención pase por encima, casi con fastidio, como frente, por ejemplo, al contenido del *Ejercicio 17* de Michail Chéjov, apenas citado. ¿No es una escena que conocemos demasiado bien? ¿No es acaso un típico fragmento de una pieza de Feydeau o de *Grand Hotel* con Greta Garbo y John Barrymore?

Así, cuando en el octavo capítulo de *To the Actor*, Michail Chéjov habla de la «composición del espectáculo», es difícil descubrir a primera vista, tras

la apariencia del sentido común y los consejos para una correcta *mise en scene*, la alternancia de los *sats*, la danza de la energía, es decir, la del pensamiento.

No todas las manifestaciones de la vida siguen siempre una progresión lineal. Cada ser y cada fenómeno respiran siguiendo un ritmo particular, se podría decir que la vida se mueve como el oleaje del mar. Estas alternancias se presentan diferentemente según los fenómenos; algunas cosas se desarrollan y luego desaparecen, vienen y van, nacen y mueren, se contraen, se dispersan y se reúnen, indefinidamente. Aplicando esta visión al arte dramático, podemos considerar que en un trabajo, la alternancia de *acciones interiores* y de *acciones exteriores* presenta también un carácter cíclico. Imaginemos, en un espectáculo, una de estas pausas, en el curso de la cual la acción física (externa) se detenga, mientras una intensa acción psicológica va creando una atmósfera fuerte que mantiene al público en suspenso.

Dichos momentos, en que una pausa no es nunca una caída de tensión o un vacío psicológico, son frecuentes en teatro. No debe nunca existir una pausa gratuita en la escena. Cada pausa debe corresponder a una necesidad. Una pausa correcta, que llega en el momento justo y es perfectamente jugada, sea cual sea su duración, constituye lo que podemos llamar una *acción exterior* que puede definirse como un momento de utilización plena de los medios de expresión física: palabras, tono, gesto, movimiento, luz y también sonido. Entre estos dos extremos, se desenvuelve toda una gama de acciones físicas, cuya intensidad varía al infinito. Sucede a menudo que una acción un poco tapada, velada, apenas perceptible, se confunda con una pausa. Así al comienzo de la tragedia, el momento que precede a la entrada de Lear puede asimilarse a una de estas falsas pausas; al final del drama, después de la muerte de Lear, tenemos otra pausa del mismo tipo. La alternancia

70. Ibidem, p. 71.

de los momentos de acción exterior y de acción interior, y sus variaciones de intensidad, crean lo que se puede llamar la alternancia en la composición de un espectáculo ⁷¹

Podríamos concluir diciendo que por estas vías, independientemente de la presencia o no de una codificación, el actor del Polo Sur encuentra al actor del Polo Norte. Los distintos géneros de espectáculo para los cuales ambos se entrenan no alcanzan a esconder del todo la presencia de principios similares.

Podríamos preguntarnos, entonces, si valía la pena viajar tan lejos de casa, cuando los frutos esenciales recogidos en el viaje ya estaban allí, a dos pasos del punto de partida.

Bastaba seguir el programa de estudio del Atelier de Meyerhold de 1922 en cuyo primer punto encontramos: «Movimiento centrado sobre un punto consciente, equilibrio, pasaje desde movimientos amplios a movimientos más pequeños, conciencia del gesto como resultado del movimiento, también

en los momentos estáticos». ⁷² Pero sólo la distancia del viaje nos permite descubrir, a la vuelta, las riquezas de casa.

En esta paradoja se encierran el método y el fin de la Antropología Teatral.



71. Ibidem, pp. 103-104.

72. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, Tomo II, traducción, prefacio y notas de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Âge d'Homme, 1975, p. 91.



EL CUERPO DILATADO, APUNTES SOBRE LA BÚSQUEDA DEL SENTIDO



Al teatro con mi madre escena se desgarró ante mis ojos.
—Tenía quince años En los teatros que frecuenté
cuando fui al teatro en los años sucesivos, busqué
por primera vez. Estando en inútilmente aquella repentina
Roma, mi madre me llevó a ver dilatación de mis sentidos y
a Gino Cervi en *Cyrano de Bergerac*. El actor era muy popular, aquella desorientación que me
pero no fue ni él ni sus compañeros quienes me impresionaron, ni siquiera la historia que había hecho sentir vivo.
representaban y que yo seguía No aparecieron más caballos hasta que llegué a Opole en
con interés pero sin estupor. Polonia y a Cherutturuthy en
Fue un caballo. Un caballo de India.
verdad. Apareció tirando de una Esa caballería fue el primer
carroza, según las normas más verso de un canto que entonces
razonables del realismo. Su presencia hizo estallar de pronto no imaginaba que cantaría.
todas las dimensiones que hasta
entonces habían reinado sobre
el escenario. Por la inesperada
interferencia de otro mundo, la



*Un día se reencuentra una
niña —La memoria es el canto
que nos cantamos, un sendero
de jeroglíficos y perfumes con*

los que nos acercamos a nosotros mismos.

Al caballo se le dio la libertad de volar y saltar siguiendo sus visiones.

A veces, cuando se parte, se deja atrás una niña alegre y graciosa. Luego, a los pocos años, se la reencuentra, y es un misterio cómo aquella niña ha desaparecido en una mujer que ha encontrado su destino, con plenitudes y sombras, con un eros que nos encanta y nos desenfrena.

Cuando en 1964 dejé el teatro de Grotowski, Ryszard Cieslak era un buen actor. Quería ser un intelectual. Era como si un gran cerebro envolviese su cuerpo lleno de vida y lo confinase en una realidad de dos dimensiones.

Dos años después lo volví a ver en Oslo cuando presentó *El príncipe constante*. Desde el primer momento del espectáculo fue como si todos mis recuerdos y las categorías sobre las cuales me apoyaba desapareciesen bajo mis pies, y vi otro ser, vi al hombre que había encontrado su plenitud, su destino y su vulnerabilidad. Aquel cerebro

que antes era una gelatina que empañaba sus acciones, impregnaba ahora todo su cuerpo con células fosforescentes.

La fuerza de un huracán decidido. «Ahora no puede más». Pero una ola más fuerte, más alta y más verde, surgía de su cuerpo y se abatía en torno a él.

Era un actor, pero durante el espectáculo no me hice ni por un momento la pregunta de cómo había llegado a tal veta. Sólo pude reflexionar después, cuando me encontré al reparo de aquella furia de los elementos. Todo el horizonte que hasta entonces había circundado mis fronteras profesionales había sido desplazado por millas y millas, revelándome una tierra aún difícil de escrutar pero que existía y podía dar frutos.



El sentido y las teorías —El teatro puede ser una expedición antropológica. Lo que es una contradicción en términos porque el antropólogo elige un lugar, se establece y realiza búsquedas de campo.

Dejé Noruega y fui a la Escuela Teatral de Varsovia para estudiar dirección. La abandoné. Me quedé en Polonia, en Opole, una ciudad de 60.000 habitantes, junto a Grotowski, en su teatrillo «de las 13 Filas». Allí se produjo uno de mis dos largos e imprevisibles viajes. El segundo ocurriría en Holstebro, Dinamarca.

El teatro puede ser una expedición antropológica que abandona los territorios obvios, los valores conocidos por mí y por todos, los lugares donde tender la mano es señal de saludo, donde alzar la voz es síntoma de irritación, donde comedia significa espectáculo alegre y donde tragedia significa espectáculo que hiera.

En Polonia, al inicio de los años sesenta, las autoridades imponían normas de producción, un número mínimo de estrenos y de funciones por temporada. Era la cantidad lo que constituía un signo de reconocimiento y de salud artística y social. Este frenesí de la producción y de la cantidad, esta ilusión de los números y de las

estadísticas se llamaba «política cultural», «cultura democrática», «teatro popular».

Grotowski no quería hacer ocho, siete, tres estrenos al año. Quería preparar sólo uno, pero bien. Dar el máximo. Presentarlo a un número restringido de espectadores para hacer más profunda la comunicación. Establecer con ellos desorientantes relaciones de encuentro, espaciales y emocionales, de diálogo consigo mismo, de meditación sobre la época. Para realizar esta necesidad personal se encontró luchando contra su época. En 1961, 62, 63, algunas veces venían a sus espectáculos sólo tres o cuatro personas. En los tres años que pasé con él, fui testigo de su resistencia, que era sólo para un puñado de espectadores. Trabajaba para individuos específicos, para su particularidad y unicidad, y no para el público. El «teatro pobre» de Grotowski no era una teoría, ni una técnica ni un *cómo* hacer teatro. Era su *porqué* hacía teatro.

En 1960, a los veinticuatro años, llegue por casualidad a la pequeña ciudad de Opole, y allí

encontré a Grotowski, un muchacho que tenía un par de años más que yo y que me miraba con ojos sonrientes (¿irónicos? ¿comprensivos?) cuando le hablaba del teatro para el pueblo, del teatro político, de la función social del teatro. Su teatro era una pieza de 80 m², con sólo seis o siete actores y la misma cantidad de espectadores leales y motivados.

Grotowski había sido uno de los líderes de la juventud rebelde antistalinista en Polonia. En el 56, en Poznan, los obreros se rebelaron y los estudiantes universitarios tomaron partido por Gomulka, que subió al poder e inició el famoso Octubre polaco. Por primera vez se tuvo la sensación de que la situación podía cambiar en un país socialista. En el 57 y 58 comenzó la así llamada por los polacos «política del salame»: quitar feta por feta lo que se había concedido. Grotowski ya no estaba en la escena política. Había desaparecido en un teatrillo en Opole.

Le hablaba de Brecht y de sus teorías. Escuchaba con aquella sonrisa que me incitaba a hablar.

Mi primer encuentro con Brecht había ocurrido justo entonces, en 1961, cinco años después de su muerte y cinco años después del Octubre polaco. Fue un encuentro con sabor a náusea.

En 1960 había llegado a Polonia con la cabeza llena de teorías brechtianas y con estas había comenzado a estudiar dirección en la Escuela Teatral de Varsovia. Allí encontré a Tadeusz Kulisievicz, un gráfico que había colaborado con Brecht. Es obra suya el afiche de *Vida de Galileo* en el que Galileo está dibujado con un fino trazo como un hombre doblegado y encerrado en un mundo aparte, listo para saltar como un resorte de acero. Kulisievicz me dio una carta de presentación para la mujer de Brecht, Helene Weigel, y con esta carta en el bolsillo partí para Berlín.

Era duro llegar a Berlín (Berlín Oeste) proviniendo de Varsovia. Varsovia conservaba aún las huellas de la guerra. La reconstrucción polaca procedía lentamente, pero de noche, en algunos ambientes, estallaba la

alegría de vivir. Después de los espectáculos, los actores iban al club. Spatif, abierto hasta las dos de la mañana. Estaban alegres por el vodka, por la comida, por aquella particular exaltación que llega luego de la fatiga. A menudo sentían ganas de continuar toda la noche y entonces se iban al Bristol, el único club abierto hasta el alba. En la entrada, una mujer anciana sentada en un escalón vendía flores de papel. Los actores le daban gustosos algunas monedas y ofrecían una flor artificial a una colega.

De noche, la luz de los faros era vencida por centenares y centenares de velas que las mujeres encendían a lo largo de las ruinas bombardeadas. Iluminados por esas velas, se leían sobre los muros los nombres de los polacos fusilados por los alemanes durante la ocupación.

Varsovia era tétrica, con largas colas fuera de los negocios de mercaderías de primera necesidad. Las topadoras excavaban en los escombros encontrando huesos. Los camiones se llevaban una carga después de la otra. Desde esta Varsovia llegue

a Berlín Occidental. Todo aquel neón, aquellos negocios repletos de frutas y de flores, de chocolates y de plástico multicolor me dieron de pronto ganas de vomitar. Con este sabor en la boca pasé el muro de Berlín construido recientemente y entré en Berlín Oriental.

Al final del espectáculo del Berliner Ensemble, me di cuenta de que lloraba. Era *La madre*. Si es verdad que al final de la vida aparecen vívidas las imágenes que han abrazado el alma, estará también allí Helene Weigel con la bandera roja, en la escena final de *La madre*.

Regresé a Varsovia incomodado; ¿cómo era posible que me hubiese dejado llevar por el sentimentalismo? Polonia era sin embargo una buena escuela de cinismo. Si había sido tan ingenuo como para ponerme a llorar, ¿qué cosa no había funcionado en el espectáculo o en mí como espectador? ¿Dónde había ido a parar el efecto que Brecht quería obtener, descrito tan científicamente en sus páginas?

No estaba sólo incomoda-

do, estaba desconcertado. Las teorías teatrales se diluían. Y las otras también.

Polonia actuaba como un ácido corrosivo. Habitaba en la Casa del Estudiante que daba a la plaza de los Héroes del Ghetto. Era una colinita de unos diez metros de alto, ya que los escombros no habían sido quitados sino sólo aplanados. En el centro había un monumento. Todos los días llegaban pullmans desde Alemania Oriental. Los alemanes, los buenos y socialistas, bajaban y el guía explicaba. Casi todos ellos tenían la edad justa para haber hecho la guerra.

Uno de mis amigos era un joven y prometedor funcionario del Partido Comunista: «Cambiar las cosas en este país —me decía— es como meterla en un bloque de hielo: te castras pero no derrites nada». Aceptaba las reglas del juego. Pero lo que más me hería era que lo hacía por inteligencia.

Brecht y el teatro no eran ya un verdadero problema. El problema era la desorientación.

A tientes llegué a Opole, a Grotowski.

En 1978 regresé a Berlín Oriental para la celebración del nacimiento de Brecht, hubiera tenido ochenta años. Estaba presente toda la crema internacional de la *intelligentsia* brechtiana, profesores que habían hecho carrera escribiendo sobre Brecht, imponiendo por años sus teorías como una nueva ortodoxia. Ahora, decían que el Berliner era el museo de otra época.

En el Berliner habían preparado una nueva puesta en escena, la primera versión de *Vida de Galileo*, aquella que muestra cómo el intelectual puede transmitir su voz a pesar del régimen que intenta amordazarlo.

Una vez más me sentí capturado por la emoción. Sin embargo fue más fuerte el estupor: ¿cómo habían osado representar este espectáculo aquí? La última escena era gélida y terrible. Galileo, ciego y vigilado por su hija, cuando está seguro de que nadie lo ve, extrae de abajo de su taburete con el gesto rápido de un conspirador y con manos rapaces parecidas a las de un ladrón, un manuscrito, y escribe, escri-

be velozmente y de inmediato esconde lo que ha escrito.

Sentía rabia por todos aquellos intelectuales de los países «libres» que sentados a mi alrededor susurraban —como si no consiguiesen entender aquello que el espectáculo gritaba— «¡Qué aburrimiento! El Berliner se está acabando. ¡Ya visto! No hacen más que repetirse. ¡Ya no tiene sentido!»

Hoy, el Muro cayó, Libertad, Penuria y Supermercados danzan juntos. Muchos continúan preguntándose: «¿Qué sentido tiene hoy hacer teatro?»



Un ritual vacío e ineficaz — Uno de los mitos más conmovedores y ambiguos de la civilización occidental cuenta de un hombre que busca sus orígenes. En el camino hacia su identidad mata al padre, genera hijos-hermanos con la madre, lleva la peste a una población entera. Se exilia, se va solo. Pero lo sigue una muchacha. Años después, cuando ella regresa a su ciudad, tebanos luchan contra tebanos.

Hermanos gozan torturando hermanos. Los niños llevan armas, han aprendido a degollar. Violencia y horror: Tebas es el corazón de la oscuridad.

Frente a la guerra civil en la que sus hermanos se han matado mutuamente, Antígona toma posición. No defiende a su tío Creonte y a la ley del estado que él representa. Y no huye a las colinas para unirse al ejército del hermano en guerra contra el Estado. Conoce el rol que ha elegido. Y cumple la acción que le permite ser leal a su rol. Sale de noche de la ciudad y va al campo, toma un puñado de polvo y lo esparce sobre el cadáver de su hermano a quien Creonte había negado sepultura. Un ritual simbólico, vacío e ineficaz contra el horror, que cumple por necesidad personal, y que paga con la vida.

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.



Los espectadores amodorra-
dos —Cherutturuthy, India,
septiembre 1963; al caer la no-
che, el ininterrumpido sonar de
los tambores anuncia un espec-
táculo Kathakali. Los especta-
dores llegan y se sientan en el
suelo. Dos actores jóvenes, sin
maquillaje ni vestuario, danzan
para Shiva Nataraja. El espectá-
culo puede comenzar. Dos mu-
chachos extienden una cortina
de seda de vivos colores. Dos
manos la aferran desde atrás
y la agitan: el actor escondido
hace notar su presencia. Una
de las manos está deformada
por largas uñas de plata. El re-
doble de los tambores crece. Por
abajo del pequeño telón se ven
los pies del actor ejecutar una
frenética danza en el sitio. Se
siente su voz, gritos elaborados,
tonos roncos y agudos. Por una
fracción de segundo el actor,
con gesto brusco, baja un poco
la tela. Aparece ante los especta-
dores un rostro al cual el maqui-
llaje ha quitado toda apariencia
humana. Este primer contacto
destellante se repite. Luego se

quita la tela y el actor aparece en
toda su majestuosidad.

Los niños lloran, corren en-
tre los hombres y las mujeres
acurrucadas sobre las esteras,
mientras a mi alrededor pasan
vendedores de café, té, betel y
frituras picantes. Los tambores
continúan sonando incesantes,
los cantores afrontan, una des-
pués de la otra, las estrofas de la
historia, y los actores Kathakali
parecen fluctuar en el aire como
si tuviesen el mismo vigor de la
lámpara de aceite del centro de
la escena. De sus imponentes
coronas penden centenares de
laminillas de plata que, a la luz
de las llamas, lanzan destellos
sobre el rostro de los actores
pintados de verde. Ojos enor-
mes, blancos, inyectados de rojo.
Barbas sólidas como collares. El
rostro reluciente por el sudor y
el aceite del maquillaje es más
que humano. Las estatuas de
Konorak danzan. Dan ganas de
tocarlas, de acariciarlas, de la-
merlas. Es imposible descubrir
detrás de estos monumentales
seres, la figura de aquellos jóve-
nes que he visto por la mañana
llevando paños blancos alre-

dedor de la cintura, de torsos gráciles de niñas pobres nunca saciadas, con piernas como palillos que parecen no poder resistir el cansancio.

Las mariposas que revolotean alrededor del fuego son indiferentes al llanto de las niñas, a la charla de los hombres y las mujeres y al sueño de los campesinos, que en la noche ya avanzada se han recostado a descansar y a dormir. Después de cinco, seis horas, me siento vacía, aturdida por la indiferencia de los espectadores, por la creciente obstinación de los actores, por esta noche a la cual me he acostumbrado y en la cual se ha pulverizado toda la fascinación por lo exótica.

En momentos precisos sucede sin embargo algo que me obliga a aguzar todos mis sentidos. Los espectadores se callan y se proyectan hacia los actores. Es una acción preparada por toda la monotonía precedente: ahora Bhima y Dushasana, Nala y Damayanti... Al silencio repentino le sigue la reacción satisfecha de los espectadores. Luego los cantores se ponen a cantar,

los actores a batirse, afrontan demonios, cruzan montañas, las personas se ponen a dormir en el suelo, las niñas a lloriquear y las mujeres, encerrándose aún más en sus sarís, recomienzan a charlar.

Humildad del actor que, paciente, acepta no ser el ónfalo de la gente que lo circunda.

El cuerpo-mente — Existe un aspecto físico del pensamiento, un modo suyo de moverse, de cambiar de dirección, de saltar: su «comportamiento». La dilatación no pertenece a la física, sino al cuerpo-mente. El pensamiento atraviesa la materia en forma tangible; no debe manifestarse sólo en el cuerpo en acción, sino que debe también atravesar lo obvio, la inercia, aquella que surge automáticamente delante nuestro cuando imaginamos, reflexionamos, obramos.

Una de las descripciones más claras de este comportamiento mental está contenida en el libro de Arthur Koestler

dedicada a la «historia de las mutaciones de la visión que el hombre tiene del universo» (*The Sleepwalkers*, New York, Macmillan, 1959). Este muestra cómo todo acto creativo —en la ciencia, en el arte o en la religión—, es un *reculer pour mieux sauter*, un proceso de negación o desintegración que prepara el salto hacia el resultado. Koestler llama a este momento una «pre-condición creativa».

Es un momento al que parece llegar todo aquello que caracteriza la búsqueda del resultado; no determina una nueva orientación, es más bien una desorientación voluntaria, que obliga a poner en marcha todas las energías del investigador; aguzando sus sentidos como cuando se avanza en la oscuridad. Esta dilatación de las propias potencialidades tiene un elevado precio: se pierde el dominio sobre el significado de la propia acción. Es un negar que no ha descubierto todavía lo nuevo que afirma.

El actor, el director, el investigador y el artista se preguntan a menudo «¿qué significa lo que

hago?». Pero en el momento de la «negación de la acción» o de la «pre-condición creativa» esta pregunta no es fértil. En este momento no es aún esencial el significado de lo que se hace, sino la precisión de una acción que prepara el vacío en el que un significado imprevisto podrá ser capturado.

La gente de teatro obligada a una creación que implica casi siempre la colaboración de más individuos, a menudo está incomodada del fetichismo de los significados dada la necesidad de acordar desde el principio los resultados a alcanzar.

Un actor, por ejemplo, cumple una acción determinada que es resultado de una improvisación o de una interpretación personal del personaje. Es natural que dé a esta acción un valor particular, que le asocie determinadas imágenes, intenciones, objetivos. Pero si el contexto en el que la acción se introduce vuelve impropio el significado originario que le había dado el actor, él piensa que debe dejarla y olvidarla. Cree que el matrimonio entre la acción y el

significado asociado a esta sea indisoluble.

En general, si se le dice a un actor que su acción puede quedar intacta, aun cambiando de contexto y por lo tanto de sentido, él piensa que es tratado como materia inerte manipulada por el director. Como si fuese el sentido el que vuelve *real* su acción, y no la calidad de su energía.

Encontramos el mismo pre-concepto en muchos directores. Estos están acostumbrados a creer que una determinada imagen o una determinada secuencia de imágenes no puede transmitir más que *aquel* significado.

Durante el trabajo para un espectáculo, la acción de un actor comienza a veces a vivir, aun si no se comprende por qué el actor reacciona de aquel modo. El director es su primer espectador, y puede darse que no sepa dominar racionalmente, en base a la compartida interpretación del espectáculo, el sentido de aquello que el actor hace. El director puede caer en la trampa de manifestar su dificultad de aceptar la chispa de vida escon-

dida, pedir explicaciones, llamar al actor a la coherencia. De este modo desgasta la colaboración, busca anular la distancia que lo separa del actor, le pide demasiado, y en realidad demasiado poco. Le pide el consenso, el acuerdo sobre las intenciones, un encuentro en la superficie.

Lo que caracteriza el pensamiento creativo es justamente su fluir por saltos, a través de una desorientación repentina que lo obliga a reorganizarse en forma nueva abandonando la cáscara bien ordenada. Es el *pensamiento-en-vida*, no rectilíneo, no unívoco.

El crecimiento de significados imprevistos es factible gracias a una actitud de todas nuestras energías, físicas y mentales: colocarse en una cima esperando alzar el vuelo —un *sats*. Una disposición que puede destilarse mediante un training.

Los ejercicios del training físico permiten desarrollar un nuevo comportamiento, un modo diferente de moverse, de actuar y reaccionar, una destreza determinada. Pero esta destreza se estanca en una realidad

unidimensional si no alcanza la profundidad del individuo.

Los ejercicios físicos son siempre ejercicios espirituales.

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.



Pensamiento y pensamientos
—John Blacking hablaba, en el seminario del otoño de 1988 «Teatro, Antropología y Antropología Teatral» del Centre for Performance Research en Leicester, de un pensamiento que no se vuelve concepto. Antropólogo y etnomusicólogo de fama mundial, Blacking explica, como «piensa» con precisión de detalles, el sistema circularmente-mano-piedra-mente de un hombre «primitivo» que está

afilando un pedazo de sílice para hacerle la punta a un arma. Describe como «pensamiento» las acciones de las manos que hacen girar un palillo para encender el fuego o que tocan un tambor. Habla del cuerpo que «piensa» con la danza. En el inicio las formulaciones de Blacking parecen sólo modos sugestivos de decir. Luego se abre camino la idea de que sea algo más. Un modo de hablar «al pie de la letra».

Blacking concluye proponiendo la polaridad *thinking in motion* — *thinking in concepts*. ¿Cómo traducir *motion*? No es «movimiento», ni siquiera «acción». Mejor no traducirlo.

Me pregunto si *thinking in motion* no será la mejor manera para definir la enseñanza sobre las «acciones físicas» que Stanislavski intentaba transmitir al actor, la enseñanza de la cual Grotowski es hoy el verdadero maestro.

Sin embargo, también el pensamiento conceptual y analítico puede construir polaridades, tensiones, posiciones y oposiciones que lo obligan a estar *in motion*, fuera de su órbita.

En mis años de trabajo con Grotowski hablaba de la polaridad *wishful thinking*—*concrete thinking*. *Wishful thinking* indica una fase particular en el proceso de la creación teatral: dar rienda suelta a las visiones que nos obsesionan, soñar con los ojos abiertos, creer y dejarse atraer por la sugestión ejercida por el tema del espectáculo, dejar triunfar el *mythos*. *Concrete thinking*: profanar con un análisis frío la fascinación del tema, diseccionarlo con escepticismos y espíritu cáustico, traspasarlo con nuestra experiencia de la realidad, no lo que *se sabe*, sino lo que *yo sé*.

Durante la segunda sesión de la ISTA realizada en Volterra en 1981, trabajamos sobre el texto de Edward Bond *Narrow Road to the Deep North*. Por razones didácticas separé los dos momentos. La primera parte fue un trabajo de mesa: cortes, reconstrucciones e interpretaciones del texto; la segunda fue un esbozo de puesta en escena. Fue difícil hacer comprender por qué el trabajo sobre la escena debía consistir en una con-

tinua polémica con el trabajo de mesa que yo mismo había conducido. *Thinking in concepts, thinking in motion; wishful thinking, concrete thinking*.

El termino «concreto» deriva de *cum-crescere*. Crecer junto con la materia, es decir dejarse mutar. No es nunca agradable para nuestro modo de pensar ni para nuestra identidad intelectual.

El Holandés errante — Los saltos del pensamiento pueden definirse como peripecias. Peripecia es una trama de acontecimientos que hacen que una acción se desarrolle de manera imprevista, o la hacen concluir del modo opuesto al que ha comenzado.

La peripecia actúa por negación. Esto lo sabemos al menos desde el tiempo de Aristóteles.

El comportamiento del pensamiento es visible en las peripecias de las historias, en sus cambios imprevistos, cuando pasan de mano en mano, de una mente a otra. Del mismo modo

sucede en el proceso creativo teatral; tampoco en este caso los cambios imprevistos ocurren en la cabeza de un artista solitario, sino que comprometen a distintos individuos que interaccionan teniendo un mismo punto de partida.

El Holandés errante era el capitán Van der Decken. Cuando intentó pasar el Cabo de Buena Esperanza, el capitán Van der Decken blasfemó contra Dios y el infierno: no cedería a las fuerzas de las tempestades y del destino, y seguiría intentándolo hasta el último de sus días. Y fue así que oyó una voz proveniente del cielo repetir sus mismas palabras transformadas en condena: «Hasta el último día... El último día».

Se forma de este modo el nudo fundamental de una historia: un capitán que permanece en el mar sin morir jamás. Un bajel que sigue navegando. Este nudo salta de contextos abandonando el contexto original.

La fantasía popular superpone la figura del capitán y su eterno peregrinar a la del judío Ahasversus, el Judío Errante

que no encuentra la paz. De este modo se transforma la historia de Van der Decken. Se cuenta que fue condenado porque llevaba una vida inmoral, atea, tanto que había ordenado zarpar en el sagrado día del Viernes Santo, el día en que dieron muerte al Salvador.

O bien, la figura del capitán se enturbia, y en su lugar aparece en la imaginación su nave. El Bajel Fantasma se les aparece de golpe a los navegantes, es negro, tiene las velas color sangre, amarillas o de colores cambiantes y embrujados, que pueden cambiar hasta diez veces en una hora.

Pasa el tiempo y el tema del capitán y su condena se entrelaza con el de la mujer que salva. Esta mutación ocurre en los mismos años en los que también cambia la historia de otros dos adeptos proverbiales del infierno —Don Juan y Fausto— que son salvados por el amor de una mujer.

Fue probablemente Heine el primero que entrelazó este nuevo motivo a la leyenda del Holandés errante y su Bajel Fantas-

ma. De vez en cuando Van der Decken atraca en una ciudad donde busca el amor. Se salvará cuando encuentre una mujer que le sea fiel hasta la muerte.

En el verano de 1839, Richard Wagner viajaba de Riga a Londres con su mujer, Mina. Wagner conocía la historia del Holandés, pero sólo la comprendió de veras cuando la nave en la que viajaba fue sorprendida por la tempestad cerca de las costas noruegas. Los marineros hablaban del Bajel Fantasma que preanuncia los naufragios. Finalmente atracaron entre los altos acantilados de un fiordo en Sandvick, a pocas millas de Arendal.

Terminado el viaje, Wagner llegó a Londres y de allí se transfirió a París en donde hablará de la tempestad en las costas de Noruega; dirá que el viento entre las jarcias soplaba de forma siniestra y demoníaca; contará haber visto emerger de la oscuridad una vela, y haber creído percibir el bajel del Holandés.

Probablemente sucedió — dicen los amantes de las anécdotas que en Sandvick, hos-

pedado en casa de un capitán noruego, Wagner se interesó por la joven que servía la mesa. Oyó que era llamada «jenta» (muchacha, sirvienta) y creyó que fuese un nombre propio. Más tarde, modificó aquel nombre en Senta, un nombre que en Noruega no existe, o existe solamente en la Noruega imaginada por Wagner para *Der Fliegende Holländer*.

Wagner acepta el tema del amor que redime al Holandés, pero lo hace pasar por su opuesto. Acoge la versión de Heine y al mismo tiempo le niega el sentido. Senta, de hecho, ama al Holandés y le jura fidelidad hasta la muerte. Pero el Holandés ha oído, no visto, un coloquio de Senta con Erik, a quien Senta también había jurado fidelidad hasta la muerte. Será él quien salve a Senta y no Senta a él; teme que Senta lo traicione, tal como lo ha hecho con Erik. Y las mujeres que lo traicionan son condenadas para la eternidad. El tema de la condena, que una mujer puede redimir, se desdobra en el de un nuevo destino de condena que ahora

incumbe también a las mujeres que aman.

Por lo tanto el Holandés huye para salvar a la mujer que debería salvarlo.

Huye previendo un amor falaz. Que en cambio es de verdad fiel hasta la muerte. Cuando la nave parte, Senta se tira al mar y muriendo permanece fiel a su juramento. De este modo el bajel deja de navegar, se hunde lentamente mientras el sol surge, y Senta y el Holandés ascienden al cielo.

He aquí una nueva metamorfosis; la historia tal y como había sido transformada por Heine y desarrollada por Wagner a través de una serie de oposiciones, es retomada por Strindberg. Este hace liberar toda la energía potencial contenida en la variación final introducida por Wagner. Esta energía potencial, manifestándose, invierte el significado de la historia. Ahora, en el centro, se da el tema de la infidelidad, del dolor que la mujer inflige al hombre que ama. Es un tema sobre el que Strindberg vuelve constantemente en sus obras,

y que aquí afronta nuevamente sirviéndose de la trama de acciones encontrada por Wagner. También él la utiliza negándola, traduciéndola en su opuesto: el Holandés debe, cada siete años, encontrar una mujer y amarla. Esta es la condición para su salvación, pero no porque sea la mujer quien lo redima, sino porque la redención debe surgir del dolor que las mujeres le darán con su infidelidad.

El tema del amor, que había sido introducido como polo opuesto al de la condena, al inexhausto navegar del Holandés, salta ahora nuevamente a su opuesto y se sobrepone al tema de la navegación, se convierte en su equivalente espiritual. La verdadera pena del Holandés es el continuo amor fallido. El amor ya no alivia la pena como en Heine y Wagner, sino que él mismo es la pena que redime, y el que también transforma al Bajel Fantasma de una prisión damnada a una cruz.

Recordemos la historia tal y como era al principio; Strindberg parece estar más cerca de esta que sus predecesores y sin

embargo, está alejadísima. El nudo fundamental de la historia, aun manteniendo su valor original, ha sido profundizado. El tormento del vagabundeo físico está dilatado por su doble espiritual, y el marinero que había llegado a ser semejante al Judío Errante, a Fausto, a Don Juan, vuelve a ser un marinero solitario, abandonado por una mujer en cada puerto.

El Holandés errante es ejemplar. Los saltos del pensamiento y las metamorfosis que turban nuestro modo de creer y argumentar, deberían caracterizar el comportamiento de la «mente colectiva» constituida por el conjunto que trabaja en un espectáculo.



Círculos cuadrados y lógicas mellizas —Un físico camina por la playa y ve a un niño de 5 ó 6 años lanzando piedras planas al mar intentando hacerlas rebotar. Cada piedra no hace más que uno o dos saltos. El físico recuerda que también él, en su infancia, era muy diestro

en aquel juego y muestra al niño cómo se hace. Lanza las piedras, una después de otra, indicando cómo deben sostenerse, con qué inclinación y a qué altura a ras del agua deben ser lanzadas. Todas las piedras del adulto rebotan siete, ocho, incluso diez veces.

«Sí —dice el niño— rebotan muchas veces. Pero no es esto lo que buscaba. Hacen círculos redondos en el agua, mientras lo que yo quiero es que hagan círculos cuadrados».

Conocemos el episodio porque el físico Piet Hein estaba yendo a visitar al viejo Einstein, y porque Einstein reaccionó a su vez de un modo imprevisto cuando su joven amigo le contó el encuentro: «Felicite de mi parte a aquel niño, y dígame que no se moleste si las piedras no hacen círculos cuadrados. Lo importante es pensar el pensamiento».

La dialéctica no es una relación que existe de por sí. Nace de la voluntad de dominar fuerzas que abandonadas a sí mismas no podrían hacer más que combatirse y degradarse.

Cuando un adulto intenta reproducir el modo de dibujar de los niños, en general se limita a dibujar mal, intenta renunciar a la lógica de su modo de ver, la empobrece, abandona la mano a la casualidad, evita la precisión, imita las maneras del diseño infantil. Es decir se infantiliza.

Al adulto, los dibujos de los niños le parecen imperfectos, libres, mal hechos o garabatos fantasiosos. Pero en realidad siguen una lógica férrea. Un niño no dibuja aquello que ve y como lo ve, sino aquello que ha experimentado. Si experimenta al adulto como un par de piernas largas de las cuales surge repentinamente una cara que se inclina hacia él, dibujará a este adulto como un círculo sobre dos palotes. También puede que haga su «retrato» y se represente con dos pies enormes a causa de la satisfacción que le procuran sus zapatos nuevos. Si la madre tiene para él una importancia mayor que el padre, dibujando sus padres representará a la madre más grande que al padre. Trazará un rectángulo con una línea en cada ángulo

porque la mesa es un plano con cuatro patas.

Para los niños aún más pequeños, los garabatos que quien estudia los dibujos infantiles llama «primeros dibujos» son también el resultado de una experiencia directa. No son representaciones sino trazas de acciones de la mano en relación con una imagen mental: «Mira un perro que corre».

Lo que hace que los dibujos de los niños sean «infantiles» no es su carácter aproximado o «primitivo», sino la presencia de una sola lógica. Pero también muchos dibujos «bien hechos» de niños mayores o de adultos siguen una sola lógica. El hecho de que se reconozcan mejor, que muestren poseer las reglas compartidas, no los vuelve menos banales. Lo mismo ocurre con los espectáculos. Hay espectáculos donde no se comprende *nada*, otros en los cuales se comprende *todo*. Ambos son inertes.

En las obras de un buen pintor se encuentran contemporáneamente en acción *numerosas lógicas*. Él se inserta en una tradición usando sus reglas

o infringiéndolas a conciencia, sorprendiendo; además de transmitir un modo de ver, representa también un modo de experimentar el mundo, y traduce sobre la tela no sólo la imagen, sino también el «gestus», la calidad del movimiento que ha guiado el pincel. En este sentido se puede decir que ha «preservado en sí al niño», no porque haya conservado inocencia e ingenuidad (extrañamente nos gusta imaginar que los niños son inocentes), ni porque haya sido domesticado por la cultura, sino porque en lo conciso de su oficio, ha entretejido lógicas paralelas o más bien mellizas sin sustituir una por la otra.

El ser-en-vida es la negación de la sucesión de estadios diferentes de desarrollo; es crecimiento simultáneo para entrelazamientos cada vez más complejos.

Una de las trampas más dañinas que sin quererlo se esconde en los libros de ejercicios y consejos para actores deriva del hecho de que en un libro las cosas deben colocarse una después de otra. No pueden estar

entretejidas, resultar *texto*, pero constituyen *libros de texto* que remiten a un contexto, que es el único que les da un sentido.

Algunos cursos de estudios de las más desprovistas escuelas teatrales son organizados, absurdamente, no como un contexto sino como si fuesen libros de texto. Establecen un tiempo (y a veces un enseñante) para cada uno de los «capítulos», separando los diversos hilos de los cuales debería estar entretejida la experiencia.

La experiencia del oficio se forma a través de una cualidad del tiempo que puede ser organizada, compuesta en frío, pero no puede ser aquella lineal de la escritura o de los buenos programas sobre papel. Es un tiempo hecho de intermitencias y de cruces, de impulsos y contraimpulsos. Es tiempo orgánico, no fracturado por geometrías, por horarios y calendarios.

La acción del pensamiento funciona en el aprendizaje como funciona en la situación creativa y en el *bios* escénico: a través de la dialéctica entre orden y desorden. Orden sin orden.

Meyerhold hablaba de ficción pedagógica. En sus labios de *condottiero* dedicado al teatro, «ficción» no podía significar «duplicidad» sino compresencia de numerosas lógicas, puestas-en-visión de la simultaneidad.



El gurú no sabe nada —«A menudo el maestro engaña. El alumno se equivoca y el maestro aprueba: está bien. Otras veces ejecuta la danza completa en modo correcto y el maestro sacude la cabeza: está equivocado. El maestro pesca. Sólo dice: esto es correcto, esto no. No hace otros comentarios, no da explicaciones. El alumno intenta comprender, pensar por sí mismo, se concentra, observa con mayor atención. De este modo el maestro pesca a su alumno».

I Made Pasek Tempo acompaña sus palabras con una sonrisa. La luz azulada de un tubo de neón vuelve su rostro lívido. La primera vez que estuve en Tampaksiring no había luz eléctrica. Era en los comienzos de

los años setenta. Veinte años después, la familia entera ve un *dramagong* en torno a un televisor. En Bali, la electricidad y la escuela obligatoria están corroyendo la relación secular maestro-alumno. De día los niños van a la escuela, en la noche las imágenes de la pantalla son más atractivas que los ensayos de un gamelan o de un espectáculo.

I Made Pasek Tempo continúa. Cuenta acerca del *Bhagewan* (maestro) Dhomya y de su alumno Utamaniyu que pastoreaba las vacas del maestro, quien no le daba de comer. Es una historia larga, complicada y oscura. Cualquier cosa que Utamaniyu haga para procurarse alimento es reprendida por el maestro. Desesperado, come hojas de *maduri* cuya lechosisidad es venenosa, se vuelve ciego y cae en un pozo. El *Bhagewan* lo pesca y le pregunta cómo es posible que haya caído en un pozo sin agua. Utamaniyu responde: he pedido alimento a los otros y tú has dicho que era ávido; he lamido la leche de las vacas caída sobre la hierba y tú me has regañado; he comido hojas de *maduri* y he perdido la vista.

Bhagewan Dhomya asiente: por primera vez eres sincero, ahora puedes considerarte mi alumno.

No comprendo. Historias de universos lejanos, de épocas idas.

Un par de meses atrás, en el sofisticado ambiente de una conferencia sobre interculturalismo organizada por Richard Schechner y financiada por la Fundación Rockefeller, Sanjukta Panigrahi contó acerca de su decenio de trabajo en la ISTA y su colaboración, al inicio temerosa y prudente, con maestros de otras culturas y otros géneros teatrales. Concluyó con lo que hoy está convencida: «Los edificios son diferentes, pero se apoyan sobre el mismo terreno». Luego reevocó los inicios de su carrera. A los tres años comenzó a estudiar danza, fue la primera vez que la hija de una familia brahmana lo hacía, apoyada por su madre que luchaba emperradamente contra los prejuicios. Para perfeccionarse, a los ocho años, dejó su hogar por Madras, más de mil kilómetros al sur, con otra cultura y con otra

lengua. Describe las reacciones de su madre cuando la gente le echaba en cara: ¿Cómo has podido mandar a tu hija allá abajo?

«Cuando comencé —recuerda Sanjukta— el maestro no corregía, no decía nada. Me hacía estar sentada y trabajar con ejercicios para los ojos. Día tras día. Regresaba a casa y me quejaba a mi madre: el gurú no sabe nada.»

I Made Pasek Tempo me muestra un ejemplar del *Adi-Parwa*, el clásico que contiene la historia de Dhomya y Utamaniyu. Le pregunto si a su edad (¿sesenta y cinco?, ¿setenta?) le gusta aún leer. Responde: «Hay dos cosas que son difíciles:

»-volverse un *pragina pradian*, un bailarín completo que sabe danzar, tocar instrumentos, que conoce los textos clásicos, que sabe enseñar y también aprender;

»-*menjiwai*, hacer vibrar al alma y los pensamientos, animar lo que queremos alcanzar, lograr que el propio espíritu sea sólo uno junto con el del *topeng*, de la máscara, de modo que cualquier cosa que se quiera

transmitir a través de los personajes, los espectadores la sientan, la aprecien y digan: es de veras el *dalem*, el *panisar*.

»Entonces espiro, vacío el estómago y me concentro para permitir al *kundalini* alcanzar el ojo del *bathin*, la fuerza interior. *Kundalini* es la energía que hace vivir al cuerpo y al pensamiento. Aún ahora aprendo».



Shakespeare, prólogo de *The Life of Henry V* —Entra el actor y se pregunta:

*...Can this cock-pit hold
The vasty fields of France?
Or may we cram
Within this wooden
O the very casques
That did affright the air at
Agincourt?*

¿Puede esta exigua arena de gallos / contener las vastas llanuras de Francia?
¿Se podrán amontonar en esta «O» de madera / los yelmos que aterrorizaron el aire en Agincourt?

Es una de las incertidumbres más famosas acerca del sentido del teatro: ¿puede una arena de gallos representar los estragos de la Historia?

¿Como devolverle a la situación artificial del teatro la multiplicidad y la vehemencia que caracterizan la vida de un individuo, de una sociedad?

También Brecht se sorprendió dudando que en el teatro se pudiesen diseñar las densas redes de fuerzas que mueven la Historia.

¿Es posible llevar al teatro todos los horrores, la grandeza, la profundidad y la simultaneidad de la existencia, sin reducirla a una imagen de dos dimensiones? ¿O es posible potenciarla como bajo la lente de un microscopio, llevando a un primer plano la dinámica no percibida cotidianamente de cada fragmento de realidad?

Entre el trabajo del actor para dominar y modelar las propias energías y el momento en el cual el proceso creativo desemboca en un resultado objetivo y social —el espectáculo— no hay fractura.

Así como el comportamiento extra-cotidiano del actor puede revelar las tensiones escondidas bajo el diseño de movimientos, el espectáculo puede ser la representación, no del realismo de la historia, sino de su *realidad*, de sus músculos y sus nervios, de su esqueleto y de lo que sólo se ve en una historia descarnada: las relaciones de fuerza, los ímpetus socialmente centrífugos y centrípetos, la tensión entre libertad y organización, entre intención y acción, entre igualdad y poder.

Lo que el teatro dice con palabras no es, en el fondo, muy importante. Lo que cuenta es revelar relaciones, mostrar la superficie de la acción y, al mismo tiempo, su interior, las fuerzas que están obrando y que se oponen, el modo en el cual la acción se divide en sus polaridades, los caminos por los cuales se realiza y aquellos por los cuales se padece.

Permitirle descifrar una historia a los espectadores no significa hacerles descubrir su «verdadero sentido» sino crear condiciones a través de las cua-

les pueden *interrogarse sobre el sentido*. Se trata de desnudar los nudos de la historia, los puntos en los cuales los extremos se abrazan. Hay espectadores para los cuales el teatro es esencial precisamente porque este no les presenta soluciones sino nudos.

En los siglos precedentes existían Teatros Anatómicos. También entonces se mezclaban sobre las gradas espectadores famélicos y sedientos y espectadores curiosos y fatuos, filósofos ceñudos y jóvenes religiosos atraídos por el misterio fascinante y tremendo del hombre abierto.

Abajo, el cirujano y el hombre abierto escondían detrás de la revelación de los órganos y la meticulosidad del trabajo, su propio misterio. «¿Cómo ha llegado aquí?», se preguntaban acerca de uno. «¿Por qué lo hace?», se preguntaban acerca del otro.

La presencia del actor y lo que a pesar de todo es su misterio, se parece a ambos —al cuerpo abierto y al cirujano preciso y herético que lo abre.

Visión de lo que se esconde

debajo de la epidermis.

Parecido al teatro anatómico es el teatro en el que pienso cantándome a mí mismo el canto que es mi memoria: a mitad entre espectáculo y ciencia, entre didáctica y transgresión, entre horror y admiración.



Usted es siempre muy bello
—Luis dice: «Decroux cantaba siempre durante el trabajo. El ritmo de la canción guiaba la velocidad del movimiento, mientras la intensidad de la voz regulaba el dinamismo. A veces cantaba solo, dirigiéndonos, otras veces cantábamos con él todos nosotros, sus alumnos, mientras hacíamos los ejercidos. Utilizaba siempre la voz. Viejas canciones populares francesas y también inglesas, que interpretaba con ironía deformando la pronunciación. La espiración, al contrario de aquello que sucede comúnmente, era la parte activa sobre la cual se apoyaba y se desarrollaba la acción. La inhalación era rápida, la llamaba *spasme*, coma un ataque de la acción

que se habría opuesto a la resistencia que resultaba reteniendo lo más posible la exhalación.

»Imagino que el *spasme* corresponde a aquello que ustedes los del Odin Teatret llaman *sats*.

»Estaba obsesionado por el movimiento invisible, aquel movimiento que —decía— se descubría sólo mirando a través de un microscopio. Ponía como ejemplo al violinista: el arco se desliza imperceptiblemente, sin embargo hay sonido; no se ve el movimiento, pero se escucha la música. El eco resuena, aun si no lo deseas. Lo llamaba el efecto gong, el movimiento termina, pero perdura».

Hago notar a Luis que la misma imagen se utiliza en el Nô: *io-in*, las vibraciones de la campana después del tañido; que Meyerhold hablaba de «frenaje de ritmos» y usaba la música para amordazar la espontaneidad de sus actores. Luis se levanta, demuestra el *spasme*, el efecto gong en algunas *figures* y la expiración que en forma de silbido acompaña la acción física como un eco sonoro y que como consecuencia, hace contraer los

músculos del abdomen. Los pasajeros de alrededor miran sorprendidos. Nuestro entusiasmo por encontrar puntos de contacto entre Decroux, Meyerhold, los japoneses y el Odin Teatret, parece fuera de lugar en la sala de espera del aeropuerto de Congonhas en San Pablo.

Como cada vez que nos encontramos, Luis me cuenta de su «maestro» Étienne Decroux. Estudió con él tres años en París, desde 1976 a 1978. Luis es actor, director y profesor de la Universidad de Campinas, Brasil, donde dirige un laboratorio de investigación teatral. Viajamos juntos al Festival de Londrina dedicado exclusivamente al Odin Teatret.

Luis continúa: «En agosto de 1990, después de la ISTA de Bolonia, fui a visitar a Decroux en París. Jeannette, la dueña del bar de la esquina, tenía las llaves de la casa y me hizo entrar. Me contó acerca de la salud de Decroux. Y que cantaba siempre, incluso de noche.

»Estaba sentado en un sillón, con la mirada en el vacío. No respondió a mi saludo. Me

arrodillé, le tomé una mano y la besé. Me miró y se puso a cantar. Fue como si una flecha me atravesase el pecho. Sus dedos apretaban rítmicamente mi mano; su antebrazo, el codo apoyado sobre el apoyabrazo del sillón, se elevaba siguiendo la melodía.

»Me puse a cantar yo también. Conocía tan bien estas canciones, las había repetido cada día, hora tras hora, durante mis años con él. A veces inclinaba la cabeza hacia un lado, la mirada hacia arriba, prolongando la nota final de un verso, la boca desdentada, desencajada... el efecto violín. El movimiento había cesado, pero el sonido continuaba, la tensión vibraba en el interior. Parecía entusiasmado.

»Cantamos juntos por más de una hora. Me levanté para despedirme. Intentaba reconocer el anciano que había amado en aquel cráneo deformado, en aquellos ojos que eran dos grandes cavidades, en esa boca sin dientes. No lo hubiera reconocido si lo hubiese visto en otra parte. Me incliné, lo besé en la frente y le susurré: usted es

siempre muy bello. Una sonrisa plena, pura; luego, instantáneamente una profunda tristeza cubrió su rostro. Lo dejé dudando si había hecho bien o mal al decir estas palabras. Seis meses después me enteré de su muerte.

»Decía que el actor es como Cristo, la mano derecha no debe saber lo que hace la mano izquierda. Definía la improvisación como «una erección muscular»: no se debe pensar, son los músculos que cantan y esta melodía, como la erección, llega y desaparece sin que se sepa por qué. Todos los que han estudiado con él tienen una técnica refinada, algunos extraordinaria. Pero es una técnica fría. Sólo Decroux lograba conmoverme. Tenía un león adentro y la técnica lo mantenía a raya».



La princesa que tenía a raya los vientos —En Dinamarca y en el sur de Suecia se encuentran vestigios arqueológicos singulares: piedras esparcidas sobre el terreno siguiendo un dibujo que a primera vista parece el de un

esqueleto de un animal gigantesco y prehistórico. Algunos arqueólogos sostienen que representan los senderos de un laberinto. Asocian sus orígenes a la leyenda de Trella, una princesa noruega cuyo barco navegaba hacia Dinamarca y era permanentemente desviado de la ruta por vientos gélidos. Trella desembarcó en una costa desierta, construyó un intrincado palacio sin muros y logró embolsar los vientos en sus meandros, mantenerlos a raya y reemprender su camino. La historia de Trella inspiró en la antigüedad a otras personas a crear nuevos trellaborg —*borg* quiere decir fortaleza— para exorcizar las fuerzas de la naturaleza.

Mi teatro es un trellaborg. Piedras que he diseminado sabiamente para construir un laberinto-castillo, sin bastiones pero presente, vulnerable pero eficaz, donde afronto los vientos del espíritu del tiempo.

Mi sueño es *saber* construir un trellaborg.

Otra versión de la leyenda cuenta, que mientras Trella intentaba resistir, los vientos del

tiempo la capturaron en el palacio que ella había construido y la hicieron danzar en la medida de su voluntad y su vehemencia.



La mitad femenina de Shiva, Luna y oscuridad —El cuerpo dilatado es un cuerpo caliente, pero no en el sentido sentimental y emotivo. Sentimiento y emoción son reacciones, consecuencias. Es un cuerpo al rojo vivo, en el sentido científico del término. Las partículas que conforman el comportamiento cotidiano han sido excitadas y producen más energía. Han tenido un incremento de movimientos, se alejan, se atraen, se oponen con más fuerza y más velocidad, en un espacio más amplio.

Todo esto fascina y a veces engaña; se cree que se trata sólo de «cuerpo», de acciones físicas y no mentales.

Sin embargo, un modo de moverse en el espacio manifiesta un modo de pensar. Es un movimiento del pensamiento que se vuelve visible.

O un movimiento que guía el pensamiento.

Bonn, octubre de 1980, se concluye la primera sesión de la ISTA. Sanjukta Panigrahi danza *Ardhanarishwara*, la mitad femenina de Shiva. Inmediatamente después Iben Nagel Rasmussen presenta su autobiografía profesional: *Luna y oscuridad*. Por un mes, proviniendo de distintos continentes, nos hemos empecinado alrededor de las bases técnicas, frías, pre-expresivas, del trabajo del actor.

Sanjukta danza:

A ti me inclino
que tienes forma masculina
y femenina,
dos deidades en una,
que en la mitad femenina tiene
el vívido color de la flor de
Champak
y en la mitad masculina tiene
el pálido color de la flor de
alcanfor.

La mitad femenina hace tintinear pulseras de oro, la mitad masculina está adornada con pulseras de serpientes.

La mitad femenina tiene ojos
de amor,
la mitad masculina tiene ojos
de meditación.

La mitad femenina tiene
una guirnalda de flores de
almendro,
la mitad masculina una
guirnalda de calaveras.

De trajes destellantes está
vestida la mitad femenina,
desnuda está la mitad
masculina.

La mitad femenina es capaz
de todas las creaciones,
la mitad masculina es capaz de
todas las destrucciones.

Me dirijo a Ella,
unida al Dios Shiva, su esposo.

Me dirijo a Él,
unido a la Diosa Shiva, su
esposa.

En cambio, Iben Nagel Ras-
mussen canta el lamento del
chamán de un pueblo destruido.
Inmediatamente después apare-
ce como Kattrin, la hija muda
de Madre Coraje, una adoles-
cente que balbucea palabras en
los umbrales de un mundo en
guerra. La actriz de la India y
la actriz danesa parecen alejar-

se cada una en el fondo de su
propia cultura. Sin embargo se
encuentran. Parecen superar
no sólo su persona y su sexo,
sino hasta su pericia artística,
para mostrar algo que está de-
trás de todo esto.

Sé cuantos años de trabajo
se encuentran bajo estos instan-
tes. Y aun así me parece que algo
brota espontáneamente, ni
buscado ni querido. No tengo
palabras. Sólo puedo mirar
como Virginia Woolf miraba
a Orlando: «Un millón de ve-
las ardían en Orlando, sin que
él se preocupase de encender
ni siquiera una».

Un puñado de agua —Mi
mirada vaga sobre las velas dis-
puestas aquí y allá. Se me dijo
que no es un espectáculo, pero
hic et nunc observo «personas
que accionan». Si lo que suce-
de es sólo para ellos, ¿qué hago
aquí? ¿Por qué me han invitado
y por qué he venido? Mayo de
1990, a treinta años de mi pri-
mer encuentro con Grotowski
que ahora está sentado a mi

lado en un henil-sala en la campiña Toscana donde trabaja desde 1986.

Estoy aquí para ser testigo, comprobar que «esto» ha sucedido. ¿Cómo dar testimonio? ¿Describiendo, explicando, justificando tal como lo he hecho cuando en 1961 vi *Dziady*, entre un puñado de espectadores, en aquella gris ciudad de Opole? ¿Cuál es el deber del testigo: contar en detalle, por alusiones, con metáforas, oralmente, escribiendo para todos o sólo para los pocos que muestran interés? ¿Callar? ¿Enmascarar el silencio con palabras?

Cómo nacen las leyendas: nunca hubo velas en los espectáculos de Grotowski; sólo en la última parte de *Apocalypsis cum figuris*. Sin embargo un espectáculo con velas está definido con un cliché: grotowskiano. Grotowski hoy es grotowskiano.

¿Qué es «esto» que estoy observando: un ritual sin contenido, una celebración de la técnica, una liturgia sin teología, o simplemente un refinado montaje de acciones físicas y vocales que la impecable

maestría de un «director», de un «metteur-en-space», eleva a ceremonia?

¿Qué sucedería si «esto» tuviese que buscar testigos, cambiar de lugar, en vez de quedarse en su henil?

¿Qué resultaría «esto» en un gimnasio, en una escuela periférica, en la entrada de un museo, en el tinglado de una fábrica abandonada?

Miro «a aquellos que accionan». Algunos provienen de grupos teatrales que conozco. ¿Qué los ha impulsado a dejar los reflectores para moverse tras las sombras de las velas? ¿Qué se llevarán consigo cuando retornen a la alacridad del trabajo teatral? No sé por qué, se me oprime el corazón. Me avergüenzo, me irrito y pienso en mí mismo, en Opole, cuando todos repetían que era loco al dejar la escuela teatral y quedarme meses y meses con un charlatán que hacía espectáculos insensatos. Toda mi actividad ha sido una búsqueda de la libertad en el teatro. Ahora soy testigo de la libertad del teatro.

Me impresiona la calidad de las acciones. Pero quedo afuera, como si un vidrio me impidiese sentir la energía de los cuerpos que están frente a mí. Es la misma sensación que cuando vi *Dziady*. Ahondo en el misterio, en el sin-sentido, en la incapacidad de orientarme, de reconocer, de conectar. «Esto» provoca sólo preguntas.

El ritmo de «los que accionan» no se encabrita, no se agita, ni acelera ni decae. Es un río cuya corriente fluye implacable, y que, sin embargo, parece inmóvil a mi mirada atenta. Esta inmovilidad remueve pensamientos y recuerdos, la vida amodorrada de la memoria, de los sentidos. Me encuentro en otro lugar profundo, dentro de mí, ausente a aquello que sucede. Una alteración del estado de conciencia habitual. ¿Es esto el *sacrum* secular al que Grotowski en su *Hacia un teatro pobre* anhelaba dar vida? No es el teatro ni «esto» lo que es *sacrum*. Es el acto, el trabajo los que lo pueden ser.

La corriente continúa. Sumerjo mi mano para aferrar.

La extraigo vacía cada vez. Un puñado de agua. ¿Por qué me ilusiono entonces de haber capturado el sentido?





UN TEATRO CONSTRUÍDO SIN PIEDRAS NI LADRILLOS



¿QUÉ es el teatro? ¿Un edificio? ¿El Alexandrinski, el Dramaten, la Comédie Française? ¿Es una institución, un nombre, un estatuto? ¿Es uno de los teatrillos con los cuales los príncipes, las cortes o las Academias ornaron minúsculas ciudades. Estas piedras y ladrillos se convierten en espacio vivo aunque no alberguen ninguna representación.

El teatro son los hombres y las mujeres que lo hacen. Ellas también son una manera de pensar y soñar el teatro, de materializarlo y transmitirlo

Y, sin embargo, experimentamos a menudo las mismas reacciones cenestésicas que nos puede proporcionar un espectáculo viviente cuando visitamos los teatros de Drottningholm o de Versailles, el Teatro Farnese de Parma o el Olímpico de Vicenza, el de Epidauro (construido cuando los hombres que inventaron la tragedia griega ya habían desaparecido) a través de los siglos.⁷³ Son los méritos de la riqueza. Se suelen llamar «templos del arte».

Basavanna cantaba:

El rico

construirá templos a Shiva

Y yo,

que soy pobre, ¿qué haré?

73. Sobre este modo de ver está basado el rico volumen de Georges Banu, *Le rouge et or*, París, Flammarion, 1980.

Respondía:

*Mis piernas son las pilastras,
mi pecho es la cripta del altar,
mi cabeza es la cúpula de oro.*

Concluía:

*Escucha, Señor de los ríos que se
encuentran,
las cosas estables caerán
pero el movimiento perdurará
siempre.*

Basavanna fue el fundador de una religión rebelde en la India del siglo XII. Otros pobres, rebeldes y religiosos, expresaron pensamientos similares en otras épocas y países. Si aplicamos todo esto a los templos del arte nos viene a la memoria Gordon Craig levantándose y amonestando a los participantes de un congreso.⁷⁴

74. Cfr. «Apuntes para los perplejos», *Máscara* n. 9-10, 1992, pp. 108-118.

TEATRO Y DRAMA



ESTAMOS en Roma, en el otoño de 1934. La Academia Real de Italia ha organizado un prestigioso congreso mundial sobre teatro. Copeau envía un texto que se hará famoso: habla del futuro del teatro como arte popular. Prevé que este será marxista o cristiano; de otro modo desaparecerá. Meyerhold está ausente, oficialmente por enfermedad. Están presentes casi todos los otros nombres de la literatura dramática, de la dirección, de la escenografía, de la arquitectura y de la historiografía: Reinhardt, Yeats, Maeterlinck, Marinetti, Beijer... El congreso está presidido por Pirandello.

Gordon Craig no estaba en-

tre los ponentes oficiales. Se limitó a defender públicamente a los actores dialectales italianos, de los cuales la solemnidad fascista se avergonzaba.⁷⁵ Discutiendo con Walter Gropius, defendió la autonomía del director contra la tendencia de una arquitectura creativa, pero constructiva. Intervino, al final, para dar una pequeña lección a Silvio D'Amico, el principal intelectual del teatro italiano y verdadero inspirador del Congreso.

En aquel congreso circulaba la idea de que, para superar la crisis en que había caído la

75. Gordon Craig, que en aquel tiempo habitaba en Génova, expuso su postura en dos artículos publicados por el Times de Londres el 14 y el 15 de enero de 1935, titulados respectivamente *Doctors of the theatre gathering in Rome* y *Maecenas and the Poet, the real physic*.

dramaturgia mundial, se podía recurrir a los arquitectos. ¿Podría una nueva estructura de la escena producir un nuevo modo de escribir para la escena? No era una idea banal (incluso había sido de Copeau). D'Amico afirmó categóricamente que se trataba de una idea falaz.

Craig:

El señor D'Amico ha citado una frase de Mr. Bernard

Shaw que, probablemente, se remonta a una cincuentena de años y que quizás es una de las mentiras más difundidas que hay desde que existe el mundo de los negocios. Se trata de la afirmación: el drama hace nacer teatros, pero un teatro no hace nacer dramas.⁷⁶ El señor D'Amico ha citado la frase de Shaw indicando con el dedo un modelito arquitectónico para un gran teatro, un teatro de ladrillo, madera y piedra. Es probable que los edificios teatrales se hayan construido (quizás con alguna ayuda por parte de los arquitectos) por obra de los dramaturgos. Pero el teatro que precede al drama, y que es el único teatro que cuenta, no era

y no es un edificio, es el *sonido* de la voz, la expresión de la cara, los movimientos del cuerpo, de la persona, es decir del actor, *¿you like!* ⁷⁷

El actor del que habla Craig no es el hombre o la mujer con su naturaleza y espontaneidad. Es aquel individuo que incorpora una arquitectura en movimiento: una Forma.

La obsesión de la Forma perdida recorre las fronteras del teatro a partir de los últimos decenios del ochocientos. Eleonora Duse declaraba que «los movimientos, los colores y las líneas» del arte escénico pertenecían a un arte ya corrompido y proponía como única solución una severa «educación de la forma». Por eso proyectaba, junto con Gabriele D'Annunzio, un teatro radicalmente nuevo (nunca realizado) donde los espectáculos fuesen rituales colectivos.⁷⁸

Era un ansia y una contradicción vital; la fijeza de la Forma parece irreconciliable con el carácter cambiante, vivo y en continua metamorfosis

de la representación y el actor. Pero, por otra parte, afirmar la exigencia de la Forma era un modo de oponer resistencia a la vocación efímera del teatro.

Esta rebelión se manifiesta de diversas maneras, nutre sueños diferentes. La aparición de la Dirección viene acompañada por el deseo de fijar sobre el papel, con palabras y diseños, incluso el modo de poner en escena el texto. Chéjov expresa el deseo de publicar sus textos teatrales como si fueran inseparables de los libretos de dirección compuestos por Stanislavski. Craig imagina la puesta en escena de *La Pasión según San Mateo* de Bach componiendo la secuencia de las imágenes y movimientos de tal manera que pueda ser repetida cada año durante la Semana Santa. También Brecht, en la segunda postguerra, intenta el matrimonio entre texto dramático y libreto de dirección, considerando injustificado que se transmitan sólo las palabras y los diálogos de una obra teatral y no los gestos, la ambientación escénica,

el vestuario, los diseños de los movimientos de cada personaje y del conjunto de los actores.

Mientras tanto, en la vertiente situada entre el teatro y la danza, Rudolf Laban había ideado un sistema de notación para fijar sobre el papel el diseño de los movimientos rítmicos. En su escuela de Hellerau, Emile Jacques-Dalcroze, en colaboración con Adolphe Appia, mostraba a la elite del teatro europeo cómo era posible realizar, mediante las acciones físicas de los actores-bailarines, una «poesía

76. Drama = literatura dramática, Teatro = edificios teatrales y espectáculo. Cuando define las palabras de Shaw como una brillante *réclame* (una mentira que pertenece al mundo de los negocios) Craig se refiere a la campaña en defensa de los derechos de los escritores dramáticos y a sus iniciativas corporativas contra el poder de las empresas teatrales. En toda Europa, en aquellos años, los escritores de teatro que querían vivir de su oficio se sentían a merced de los actores, que podían ignorarlos, representando textos del pasado o textos mediocres que eran vivificados por la interpretación y la puesta en escena. Para defenderse y valorizar su propia obra, los escritores reivindicaban la idea del teatro como medio de difusión de la dramaturgia contemporánea y el valor prioritario del texto sobre el espectáculo.

77. Es la quinta sesión del congreso, la preside Tairov (mañana del 11 de octubre de 1934). Cfr. *Teatro Drammatico. Atti del convegno di lettere, 8-14 ottobre 1934*, Fondazione Alessandro Volta, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, p. 211.

78. Mario Corsi, *Le prime rappresentazioni dannunziane*, Milán, Treves, 1928, p. 8.

en movimiento» y «una música para los ojos».⁷⁹

Grandes actores «modernos» como Georges Pitoëff y Michail Chéjov desafiaban el gusto del público y la incompreensión de los críticos componiendo sus interpretaciones según un diseño nítido, como grabado con el buril, artificial y premeditado en cada detalle. Su fascinante manera de actuar a veces era definida como «marionetística». A veces los críticos se desorientaban porque los confines entre teatro, danza y pantomima parecían abolidos.

La misma obsesión por la Forma impulsaba a Max Reinhardt, Alexandr Tairov y Jacques Copeau a estudiar las ilustraciones de los actores de la Commedia dell'Arte, a ocuparse de pantomima, a negar por principio la diferencia entre actor, mimo y bailarín.

Georg Fuchs daba como modelo de comportamiento escénico el «Cristo» de la *Pasión de Oberammergau*, un «no-actor» que «nunca cede a la tentación de interpretar a Cristo». Él no representa sino que presenta de manera impersonal distanciándose de la figura que

muestra a los espectadores mediante gestos hieráticos que preceden a las palabras evangélicas, gestos «similares a los acordes que en las *Pasiones* de Bach introducen las palabras de Cristo».⁸⁰

No se trata de la forma de una materia inanimada, incapaz de cambiar; es la Forma de un cuerpo vivo pero reinventado de un comportamiento que se ha separado del comportamiento de cada día, de una naturaleza que es fruto de la artificialidad.⁸¹ Este es el Teatro que precede al Drama y a cualquier edificio teatral. Es la arquitectura en movimiento, en la que el actor vive su propia autonomía: un teatro construido sin piedras y ladrillos. En términos menos figurados y más concretos: es el nivel de organización pre-expresivo del actor.

79. Cfr. Richard C. Beacham, Appia, Jacques-Dalcroze and Hellerau. Part one: «Music made Visible», New Theatre Quarterly, Vol. I, n. 2, mayo 1985 e Id., Appia, Jacques-Dalcroze and Hellerau. Part two: «Poetry in Motion»: New Theatre Quarterly, Vol. I, n. 3, agosto 1985.

80. Cfr. Georg Fuchs, *Die Sezession in der dramatischen Kunst und das Volksfestspiel*, Georg Müller Verlag, 1911, p. 55.

81. En un escrito de 1907 publicado en *On the Art of the Theatre* (1911), Gordon Craig había afirmado: «Debemos sacarnos de la cabeza la idea de que la forma humana pueda ser usada como instrumento apto para traducir lo que nosotros llamamos el Movimiento».

PRE-EXPRESIVIDAD Y NIVELES DE ORGANIZACIÓN



LA pre-expresividad no la he inventado yo, ni la ha inventado Craig. Lo único que yo he inventado es el hecho de creer en ella.

Los principios que retornan, la danza de los *sats*, las maneras de canalizar y modelar la energía del actor son descripciones a nivel pre-expresivo. El trabajo del actor sobre sí mismo y el Método de las Acciones Físicas de Stanislavski, la biomecánica de Meyerhold y el sistema del mimo de Decroux ofrecen un amplio material de análisis. También ofrecen material las formas tradicionales de aprendizaje y entrenamiento de actores del Polo Norte, estilos y géneros como el ballet clásico, como los otros numerosos teatros que nos han servido de referencia en las páginas precedentes. Pero lo que permite hacerse una idea de la validez de pensar la pre-expresividad como un nivel de organización virtualmente separable del nivel expresivo es, sobre todo, la práctica de trabajo y la investigación empírica con actores de diferentes tradiciones.

Es evidente que el nivel pre-expresivo no existe como una materia en sí misma. El sistema nervioso, por ejemplo, tampoco puede ser materialmente separado del conjunto de un organismo viviente, pero puede ser pensado como una entidad en sí misma. Esta

ficción cognoscitiva permite intervenciones eficaces. Se trata de una abstracción —pero una extremadamente útil para obrar a nivel práctico.

¿Cómo y por qué? Intentaré responder a estas preguntas. Antes, sin embargo, es preciso aclarar algunos malentendidos.

Cuando se habla del nivel pre-expresivo del actor, a menudo surge la objeción: es imposible que un actor actúe delante de un espectador sin que se produzcan significados. Es verdad. Es materialmente imposible impedir que el espectador atribuya significados e imagine historias viendo las acciones de un actor, incluso cuando las acciones no quieren representar nada. Todo esto es válido desde el punto de vista del espectador, es decir cuando se observan los resultados.

Pero atención, la acción, por sí misma, no posee un significado *propio*. El significado siempre es fruto de una convención, de una relación. El hecho mismo de que exista la relación actor-espectador implica que allí se produzcan significa-

dos. La cuestión es si se quieren programar o no *los significados precisos* que deben germinar en la cabeza del espectador.

Tomemos ahora el punto de vista complementario al del resultado, es decir el punto de vista del proceso creativo del actor. Es evidente que el actor puede trabajar sus acciones sin pensar en lo que quiere transmitir al espectador una vez terminado el proceso. Entonces, diremos que trabaja a nivel pre-expresivo. Basta pensar en situaciones teatrales basadas en un acuerdo tácito entre actor y espectador en las cuales se acepta una ausencia de consenso en los significados que se deben atribuir a la acción. Por ejemplo la así llamada danza pura (*nrिता*) o abstracta.

Ya que la condición para que germinen significados es la existencia de una relación actor-espectador, el actor debe ser antes de representar esto o aquello.

Para un actor trabajar a nivel pre-expresivo quiere decir modelar la calidad de su propia existencia escénica. Sin

eficacia a nivel pre-expresivo un actor no es un actor. Puede, quizás, funcionar dentro de un determinado espectáculo pero, precisamente por ello, es un material puramente funcional en las manos de un director o de un coreógrafo. Puede vestir las prendas, los gestos, las palabras y los movimientos de un personaje pero sin una acabada presencia escénica es sólo prendas, gestos, palabras, movimientos. Todo lo que hace significa sólo lo que *debe* significar y nada más. Los lingüistas dirían: denota, no connota. La eficacia del nivel pre-expresivo de un actor es la medida de su autonomía como individuo y como artista.

Para quien indaga los secretos de la vida escénica, distinguir virtualmente el nivel pre-expresivo del nivel expresivo no quiere decir olvidarse de que el valor del teatro está en el sentido que el espectáculo, en su conjunto, asume y hace descubrir. Quiere decir seguir los criterios normales de todo hombre de ciencia y de todo investigador empírico: indivi-

dualizar el propio campo de investigación; tratarlo *como si* fuese un campo por sí mismo; trazar confines operativamente útiles, concentrarse en ellos, inventariar, comparar, excavar, precisar algunas lógicas de funcionamiento; luego reconectar aquel campo al conjunto del que ha sido separado sólo por finalidades cognoscitivas.

Goethe escribió algunas poesías «en honor y memoria de Howard» que, clasificando los distintos tipos de nubes y dándoles un nombre, de hecho, había enseñado a ver el cielo. Es decir, a ver diferencias, a distinguir, porque sin *distinguir* no se ve. Goethe inicia el elogio a Howard recordando al dios hindú Camarupa, que «goza del cambiar de las formas» y después de haber dedicado versos a los estratos, a los cúmulos, a los cirros y a los nubarrones, añade:

*Und wenn wir unterschieden
haben*

*Dann müssen wir lebendige Gaben
Dem Abgesonderten wieder
verleihn*

*Und uns eines Folge-Lebens
erfreun.*

Y luego de haber distinguido
debemos de nuevo a la forma
aislada
restituir sus dones vivientes
alegrándonos del constante
fluir de la vida.

Llegados a este punto surge
una pregunta esencial: cómo
se conecta el trabajo sobre la
pre-expresividad con los otros
campos del trabajo teatral.

Las respuestas histórica-
mente comprobables son tres:

1. Es un trabajo que prepara al actor para el proceso creativo del espectáculo.
2. Es el trabajo mediante el cual el actor incorpora el modo de pensar y las reglas del género de teatro al cual ha escogido pertenecer.
3. Es un valor por sí mismo — una finalidad, no un medio — que a través de la profesión teatral encuentra una de sus posibles justificaciones sociales.

Obviamente, en la realidad de la historia del teatro, estas tres respuestas se entrelazan cada vez que una investigación técnico-artística es conducida

hasta el fondo. No se trata de contraposiciones sino de una diferencia de graduaciones que emerge sólo cuando observamos los hechos abrazándolos con una mirada general. Formuladas así, estas respuestas son un esquema para hacer proceder nuestro razonamiento, no para acunar juicios históricos.

Como veremos existe una cuarta posibilidad: pensar a través de niveles de organización sobrepuestos.

Pero detengámonos en nuestro esquema. Para hacerlo más claro (sin preocuparnos excesivamente de su aspecto esquemático) podríamos personificar las tres posibilidades con tres nombres escogidos entre aquellos que han indagado con mayor experiencia y rigor científico el territorio que llamo pre-expresivo: Stanislavski, Decroux, Grotowski.

Stanislavski explora este territorio coma una vía de acceso al personaje. Se trata de inventar los procedimientos poéticos (*poiein* = hacer) propios del actor para ser capaz de encarnar la poesía del autor.

Decroux, al contrario, está obsesionado con la idea de la distinción de los géneros. Funda el mimo, que para ser arte puro debe concentrarse en un territorio restringido. Remarca el concepto según el cual todo género artístico, para ser tal, tiene que limitar sus propios medios: «Si mi mimo, que intenta evocar la vida mental exclusivamente a través del movimiento del cuerpo, alcanza este objetivo será un arte completo. (...) Un arte es completo sólo cuando es parcial».⁸²

Grotowski persigue una coherencia distinta de la de Stanislavski y Decroux, ya sea en los años en que era director, ya sea sucesivamente cuando se apartó de la composición de espectáculos. Rasca de las técnicas del actor todo lo que concierne al espectáculo, al trabajo-para-la-atención-de-los-espectadores, y se concentra en las acciones físicas como trabajo del individuo sobre sí mismo. Hoy Grotowski ya no habla de actor, sino de Performer (la mayúscula no es casual). Explica que el Per-

former puede también hacerse actor. Se reconecta de manera siempre más explícita a una Tradición iniciática. En el saber teatral, sobre todo en Stanislavski, reconoce una de las vías de acceso a esta Tradición.

Lo repito, se trata de graduaciones diversas, no de contraposiciones.

A menudo Stanislavski y sus alumnos (cuando hablamos de sus alumnos pensamos en Vajtangov y sobre todo en Sulerzhicki —muerto con poco más de cuarenta años en 1916—, del cual Stanislavski decía que era el único que lo había comprendido hasta el fondo) descubrían que el trabajo sobre ellos mismos como actores se convertía en un trabajo sobre ellos mismos como individuos. Es imposible establecer el límite a partir del cual

82. Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, París, Gallimard, 1963, pp. 46 y 48. En el capítulo que comprende las frases citadas, Decroux discute las objeciones de Gaston Baty (su primer director) que consideraba al mimo de Decroux como un miembro amputado del cuerpo del teatro. La importancia que Decroux asigna al mimo como género artístico autónomo explica la insistencia con que lo separa del «género» danza (ver en particular pp. 65-69. Cfr. también la nota 15 del capítulo «Principios que retornan»).

el *ethos* escénico se convierte en ética. También en la escuela de Copeau o de Osterwa este límite algunas veces se volvía tan lábil que resultaba difícil comprender cuál era el fin y cuál el medio.

En las tradiciones clásicas de los teatros asiáticos la contigüidad entre el oficio teatral y las prácticas ceremoniales o meditativas es tan normal que los respectivos lenguajes se confunden. A veces, por ejemplo, uno se sorprende pensando: ¿Zeami habla de zen a través del teatro o de teatro a través del zen? Si no se conociese la biografía del autor y su contexto histórico, la respuesta no sería siempre fácil.

Pero existe otro modo de conectar el trabajo sobre la pre-expresividad con los otros campos del trabajo teatral.

Cuando vemos un organismo en vida, sabemos por los conocimientos de anatomía, fisiología y biología que está organizado en distintos niveles. Del mismo modo que en el cuerpo humano hay un nivel de organización de las

células, de los órganos y de los distintos sistemas (nervioso, arterial, etc.), igualmente podemos pensar que la totalidad del comportamiento de un actor está constituida por distintos niveles de organización.

El espectador ve resultados: actores que expresan sentimientos, ideas, pensamientos y acciones, es decir, algo que tiene una intención y un significado. Cree, por tanto, que tal intención y tal significado están en el origen del proceso. Pero una cosa es analizar el resultado y otra comprender cómo ha sido logrado, mediante qué uso del cuerpo-mente.

La comprensión del cómo pertenece a una lógica complementaria a la del resultado: la lógica del proceso. Según esta lógica es posible distinguir y trabajar separadamente los niveles de organización que constituyen la expresión del actor.

El substrato pre-expresivo está comprendido en el nivel de la expresión global percibida por el espectador. Pero, manteniéndolo separado durante el proceso de trabajo, el actor, en

esta fase, puede intervenir en el nivel pre-expresivo *como si*, el objetivo principal fuera la energía, la presencia, el *bios* de sus acciones y no su significado.

El nivel pre-expresivo es, por tanto, un *nivel operativo*; no es un nivel que pueda ser separado de la expresión, sino una categoría pragmática, una praxis que durante el proceso intenta desarrollar y organizar el *bios* escénico del actor y hace aflorar nuevas relaciones e inesperadas posibilidades de significados.

La pre-expresividad como nivel de organización del *bios* escénico aparece dotada de una coherencia propia, independiente de la coherencia del ulterior nivel de organización, aquel del sentido. Independiente no quiere decir privado de relaciones. Quiere decir que esta distinción concierne a la lógica del proceso y no a la del resultado, en donde los distintos niveles de organización deben fundirse en una unidad orgánica, reconstruir la credibilidad de la vida a través de los artificios del arte, y en donde cada detalle debe cooperar a la

unidad del conjunto.

La dificultad de darse cuenta del valor que puede asumir la noción de pre-expresivo deriva, en gran parte, de la reticencia a considerar el punto de vista del proceso. Cuando se habla de productos artísticos, nuestros reflejos condicionados nos impulsan a ocuparnos sólo de la manera en que funciona el resultado. Pero es necesario darse cuenta de que entender *de qué manera funciona* el resultado no basta para saber qué caminos conviene recorrer para *llegar a un resultado*.

Llamo «etnocentrismo del espectador» a la reticencia a situarse en el punto de vista del proceso. El etnocentrismo, la pretensión de no cambiar el punto de vista, se desborda a menudo en exagerada presunción de saber.

Pero atención, el concepto de «pre-expresividad» sirve para algo sólo si está relacionado con el actor, una persona que utiliza una técnica extra-cotidiana del cuerpo *en una situación de representación organizada*.

Las técnicas de levitación,

las artes marciales, el ping-pong y el tai-chi, son todas técnicas extra-cotidianas, pero no tienen nada que ver con la pre-expresividad. El concepto de «pre-expresividad» tampoco sirve para comparar las técnicas del cuerpo de diversas culturas. Se transforma en algo absurdo si intentamos aplicarlo a otros campos. Cuando en la vida cotidiana hablamos del «carisma» de una persona, de su «atractivo», de su «sex-appeal», ¿hablamos de algo que se podría llamar pre-expresivo? ¿Hay un pre-expresivo de la literatura? ¿De la pintura? ¿De la música? ¿Hay un pre-expresivo de la filosofía? ¿De la medicina? No, *if you like*.

Sin embargo, no es tan interesante reconocer que existe este nivel de organización en el trabajo del actor. Lo interesante es preguntarse para qué puede servir su coherencia interna.

LA DERIVA DE LOS EJERCICIOS



ENTRE los muchos acontecimientos singulares de la historia del teatro del Novecientos, se encuentra el fenómeno de la deriva de los ejercicios teatrales. Una deriva lenta, en la que es posible reconocer la tendencia a alejarse progresivamente del continente de los ensayos y de los espectáculos.

De Stanislavski en adelante, los ejercicios comenzaron a ser considerados como un complejo de prácticas que servían para transformar el cuerpo-mente cotidiano del actor en un cuerpo-mente escénico. Hasta entonces se usaban ejercicios sólo para el abecé de la profesión, o para aprender esgrima, ballet,

acrobacia, prestidigitación, habilidades necesarias para interpretar algunos personajes. Después de Stanislavski, nuevos ejercicios comenzaron a representar, para algunos actores, la quintaesencia del hacer teatro.

Sin quererlo, en algunos casos los ejercicios se transformaron de un medio en un fin. Aunque nunca fuera dicho explícitamente, esto es lo que podemos deducir observando los hechos. Los Estudios, nacidos como laboratorios de investigación paralelos al Teatro de Arte de Moscú, se convirtieron en un modelo que se difundió también entre los jóvenes, a medio camino entre la profesionalidad y el autodidactismo.

Sulerzhicki y el mismo Stanislavski comenzaron a dedicarles siempre más tiempo, como si en ellos pudieran saborear un sentido que en el teatro dominante les parecía negado.⁸³

Los Estudios nacieron por la necesidad de buscar soluciones a problemas profesionales contingentes. Por ejemplo, como interpretar los textos de los simbolistas. Una nueva visión del teatro todavía no muy bien definida, pero evocada por múltiples preguntas artísticas y espirituales, comenzaba a manifestarse en forma de «escuela», de «estudio», de «laboratorio» y no sólo en forma de espectáculos.

Lo mismo le sucedió a Copeau.⁸⁴

No nos detendremos en los aspectos generales de este fenómeno. Nos limitaremos a considerar algunas de sus consecuencias concernientes a nuestro tema. Si los ejercicios no servían para preparar el repertorio sino para formar el cuerpo-mente escénico (ejercicios de Stanislavski o Sulerzhicki, de Michail Chéjov, de Vajtangov, de Me-

yerhold, de Copeau...), se comprende porque no se limitaron a ser una introducción al teatro, sino que se convirtieron, desde el punto de vista del actor, en el corazón mismo del teatro, una síntesis de sus valores.

Esto explica, en la Rusia de principios de siglo, el fenómeno de la studijnost, los numerosos Estudios constituidos por estudiantes y jóvenes intelectuales que veían en el teatro una didáctica artística y espiritual para desarrollar su propia personalidad.

Después de la segunda mitad del Novecientos, se desarrolla una red de «seminarios», «laboratorios», «stages», «talleres», «ateliers», «workshops».

En ciertos aspectos se asemeja a la costumbre de las clases cultas, ya sean de Asia o de los países occidentales, de aprender con fines no profesionales música, canto o danza. Pero a diferencia de lo que sucede en tales casos, donde se hacen ejercicios para ejecutar obras por las cuales se está apasionado, el centro de aquella nueva manera de ser de la pedagogía teatral no es la ejecución futura de fragmentos

teatrales acabados en sí mismos (espectáculos o escenas de espectáculos) sino la enseñanza misma de los ejercicios como experiencia activa de teatro. Es un ejemplo, a nivel sociológico, de la paradójica tendencia de los ejercicios a vivir con una vida propia. Tendencia paradójica porque nunca fue afirmada en términos teóricos e incluso a menudo fue combatida como una forma de derroche cultural y de ineficiencia profesional.

Un caso sintomático pero distinto lo constituye la vicisitud de un maestro cuyo nombre ha aparecido muchas veces en estas páginas: Étienne Decroux. El mimo, que él definió como un arte puro y autónomo, era al inicio una constelación de ejercicios en la escuela de Vieux Colombier de Jacques Copeau. Decroux separó los ejercicios del contexto del laboratorio y, desarrollándolos, les dio independencia como género artístico autónomo.

En otros casos —el más relevante históricamente es el de *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) del Living Theatre—

existieron verdaderos y auténticos espectáculos obtenidos excepcionalmente a través del montaje de ejercicios de los actores. Algo similar hicieron también el Open Theatre y el Odin Teatret con estilos y propósitos diversos.

En estas ocasiones de excepción —que no se convirtieron nunca en regla— se restituía la autonomía del trabajo del actor sobre el nivel pre-expresivo transformándolo en un «espectáculo en busca de género»: ni teatro en sentido normal, ni danza, ni mimo.

A un actor el training le sirve, al inicio de su carrera, para introducirse en el ambiente teatral que ha elegido. Si el actor es suficientemente terco, no autoindulgente, si continúa, si abandona los ejercicios que ya

83. Cfr. Jean Benedetti, *Stanislavski. A biography*, Londres, Methuen Drama, 1990. En particular sobre los estudios y la *studijnost*: Fabio Mollica, *Il teatro possibile. Stanislavski e il primo studio del Teatro d'Arte di Mosca*, Florencia, La Casa Usher, 1989.

84. Las «escuelas» fundadas por los reformadores del teatro del Novecientos se transformaron de lugares de adiestramiento en organismos que materializaban un proyecto autónomo de teatro. Sobre esta dinámica cultural cfr. el libro de Fabrizio Cruciani, *Teatri nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Florencia, Sansoni, 1985.

domina y busca o inventa otros, si no se deja aprisionar por su training convirtiéndose en un virtuoso, y si por otra parte no dice «¡ya no me sirve más, lo importante está en otro lugar!» con el tiempo el training lo transporta hacia la independencia individual. La función del training se invierte; al principio servía para integrar al principiante en un medio, ahora sirve para salvaguardar su independencia del mismo medio, del director, del público. Se convierte, como ha dicho Patrice Pavis, en el «diario físico» del actor.⁸⁵

Un diario no es un simple informe. Puede ser un cofre de riquezas técnicas, éticas, espirituales, en las cuales inspirarse y de las cuales aprovecharse durante un proceso creativo.

Podríamos usar el término «training» de un modo parecido a como los balineses utilizan el termino *agem*, postura. Hablan de dos *agem*: *agem* del cuerpo y *agem* de la mente. El maestro I Made Pasek Tempo dice *agem mati* (*agem* muerto) refiriéndose a un actor que no ha logrado poner juntos los dos

agem. Deriva de *agama*, ley, religión, la Vía, aquello que une. *Agem* tiene, en efecto, el doble sentido que en las lenguas europeas tiene la expresión «tomar posición», ya sea desde el punto de vista moral o físico. Brecht utilizaba el termino *haltung* (actitud, postura) cuando exigía del actor una intersección similar de técnica y ética, de empeño físico y toma de posición ideológica. El training enseña a tomar posición ya sea como comportamiento extra-cotidiano sobre el escenario, ya sea frente a la profesión, al grupo en el cual se trabaja, al contexto social en el que se está inmerso: frente a aquello que se acepta y aquello que se rechaza.

Esta es la razón por la cual el training puede asumir un sentido autónomo para el actor que lo practica y puede convertirse en su escena, en un teatro todo para él, donde puede desarrollar los valores de su profesión todavía sin componer nada para los ojos y la mente del espectador.

El training es, en otras palabras, una de las maneras de concretar la metáfora de

Craig: un teatro que precede al drama, una arquitectura en movimiento.

La deriva de los ejercicios; su progresiva y nunca definitiva separación del continente de los ensayos y del espectáculo; el training como partitura de acciones a la vez (acabada) y provisoria, en relación con un particular momento de la investigación y de la experiencia del actor; su personalización: todo esto, y no el teatro asiático, constituye el contexto histórico de la génesis de la Antropología Teatral.

No constituye sin embargo su único objeto. La relativa autonomía de los ejercicios en relación con el trabajo sobre el espectáculo ha sido la experiencia que ha conducido a pensar la pre-expresividad como un nivel autónomo de organización. Esta manera de pensar conduce a otro lugar.

Observemos qué sucede en los ejercicios. Cada ejercicio es un *pattern* definido en sí mismo, es un diseño de movimiento. Se ejecuta uno, después se ejecuta otro, etc... Pero una vez aprendidos, los ejercicios se repiten

seguidos, en un flujo continuo.

Ahora ¿qué está haciendo el actor? ¿Está bailando? ¿Está representando algo? Su diario físico, ¿se está transformando en un «diario íntimo», en una especie de confesión personal sin palabras? No, simplemente está ejecutando una cadena de ejercicios. Pero quien lo observa no puede evitar interpretar, proyectar imágenes, historias, escenas, destellos de supuestas revelaciones interiores en una acción que para el actor quizás sólo es ejercitación, semejante a la de un pianista o de un cantante cuando realizan escalas musicales para ejercitar los diez dedos o la voz. Sólo que las escalas que el actor sube o baja son escalas vivientes. Asumen una fuerza emotiva, un significado a los ojos de quien observa, independientemente de la voluntad de quien las ejecuta. Esto sucede porque la acción es *real*.

85. Patrice Pavis realizó una ponencia sobre el Training, basada en una serie de entrevistas a actores, en el seminario «Técnicas de la representación e historiografía» que tuvo lugar en la Universidad de Bolonia el 13-14 de julio de 1990, en el ámbito de la 6ta sesión internacional de la ISTA, International School of Theatre Anthropology, Bolonia, 28 junio-18 julio de 1990.

Recuerdo que hace una veintena de años, en el aula de una universidad italiana, una actriz del Odin Teatret estaba mostrando por primera vez su training personal a estudiantes y profesores de teatro. Subió y bajó sus «escalas» sin interrumpirse nunca al pasar de un ejercicio a otro.

Se trataba de mostrar en qué consistía el trabajo técnico de un actor del Odin Teatret, qué era el training. Fracasamos. Los observadores se transformaron, inmediatamente, en espectadores. Creyeron que la actriz, en vez de ejercicios, estaba mostrando escenas de un espectáculo. Algunos hablaban de tragicidad, otros de una especie de impudicia, como si la actriz hubiese revelado en público algo íntimo. Al final de aquello que quería ser una lección universitaria y mientras la actriz se duchaba, algunos estudiantes y profesores, convertidos en espectadores a pesar nuestro, me comunicaron con discreción sus reacciones. Mientras escuchaba me daba vueltas por la cabeza aquella frase de Diderot: «Al final del

espectáculo el espectador está emocionado y el actor sudado». Sí, pero ciertamente no era un espectáculo lo que queríamos hacer en aquella aula de universidad. Se lo conté todo a la actriz y nos miramos sacudiendo la cabeza: «¿Son ellos que tienen alucinaciones o somos nosotros que no sabemos lo que hacemos?» Todavía no estábamos familiarizados con las bromas de la pre-expresividad.

La actriz había mostrado su training personal. Pero «personal», en este caso, no quiere decir íntimo. Quiere decir: elaborado autónomamente, sin seguir el comportamiento dictado por una tradición o un género. Sin embargo, las cosas no son distintas cuando un bailarín clásico o un mimo de la escuela de Decroux o un actor de una de las tradiciones asiáticas, realiza sin interrumpirse un flujo de ejercicios elementales, aquel diseño de movimientos que, como una especie de léxico o de glosario físico, es enseñado al alumno en los primeros meses de su adiestramiento. ¿Cómo es posible

que el abecé de los ejercicios se transforme bajo nuestra mirada en acción *real*, en una red que captura imágenes y reflexiones del observador, aunque la sustancia de las acciones no sea más que un silabario de movimientos? Porque se ha transformado en un proceso orgánico.

En estos movimientos cada punto de llegada coincide con un punto de partida. No hay pausas, sólo transiciones. Cada *stop* es un *go*, cada *kyu* es un *jo*, cada punto de llegada-partida es un *sats*. El escandir de los *sats*, las tensiones del equilibrio de lujo, el juego de las oposiciones modelan la energía. La energía, el pensamiento acción, salta, se desliza, se escabulle de una a otra de sus posibles temperaturas, empuja al cuerpo entero incluso cuando el movimiento es minúsculo, aprovecha la posibilidad de no desarrollarse completamente en el espacio, de ser retenida y absorbida. Su ritmo externo puede ser acordado con su ritmo interno de manera consonante o por desajustes y contrastes, por *hippari hai*.

Nos hallamos frente a una

partitura embrionaria en la cual ya obra el principio áureo de la segmentación. Stanislavski lo redescubrió, o más bien lo formula explícitamente, para los actores del Polo Sur. Para los del Polo Norte es una regla tan obvia que casi siempre está implícita. Todo diseño de acciones, dice el principio áureo, debe ser subdivisible (para el actor, no a los ojos del espectador) en subconjuntos más pequeños. Estos no deben ser simples trozos (si una acción está hecha a trozos es, literalmente, destrozada). Cada subconjunto es también un diseño de movimientos, con su inicio, su culminación y su final. El inicio y el final tienen que ser precisos y fundirse mediante saltos de energía en una partitura que se experimenta como un desarrollo orgánico.

Cuando un actor empieza a comportarse de este modo, generalmente experimenta un cambio significativo en el modo de percibir y pensar aquello que hace. Algunos actores dicen que en este momento empiezan a «llegar imágenes» a su mente. Otros afirman que cuando el

trabajo «funciona» desaparece la distancia entre la cabeza que ordena y el cuerpo que ejecuta. Otros añaden: «El cuerpo conduce, la mente lo sigue». Y otros aun: «Es el cuerpo que piensa, los hombros, los codos, las rodillas, la espalda...».

También en la mente del observador se verifica un cambio perceptivo; ya no ve un cuerpo que se ejercita, sino un ser humano que actúa, que interviene en el espacio. Los observadores se sienten impulsados a descifrar. El atrevimiento de algunos les induce a creer que lo que descifran (creen o quieren descifrar) en la red de acciones del actor es precisamente el contenido de aquella red, algo objetivo. Otros se quedan en suspenso: ¿soy yo que proyecto mis imágenes sobre lo que él/ella está haciendo o es él/ella quien las proyecta?

No son muchos los actores que tienen la esforzada fortuna de poseer un training personal. El ejemplo, por lo tanto, tiene el defecto de referirse a una situación de trabajo de la que sólo unos pocos tienen experiencia,

incluso entre aquellos que practican el teatro profesionalmente. Pero la utilidad del ejemplo deriva del hecho que indica una zona intermedia, una especie de *limbo* o de albor entre el puro ejercicio técnico y la vida de una acción real.

Un inciso: el actor puede moverse durante largo tiempo en este territorio de las potencialidades. Pero no así la tensión-atención del espectador. Si no aparece una intención que permita a la imaginación y a las preguntas del espectador encauzarse en una dirección precisa, querida y objetiva, la relación observador-actor se afloja y se pierde. La atención se disocia y es reemplazada por el aburrimiento.

LA LUNA Y LA CIUDAD



CUATRO años antes de su intervención en el congreso de Roma, Craig había publicado un libro sobre el gran actor-manager Henry Irving.⁸⁶ Craig lo había visto de cerca, había espiado cómo componía las figuras de sus personajes. Muchos años después de aquellas experiencias y de la muerte de Irving, explicó que él construía su papel mediante un diseño de movimientos, una danza microscópica que atravesaba sus actuaciones del principio al fin. Irving el realista —demostró Craig— tenía una técnica personal parecida a la que Meyerhold formularía con profundo conocimiento a través de su escuela y sus escritos.

No hay una relación de causa y efecto entre procedimientos técnicos de base y formas expresivas. Sobre el mismo terreno apoyan sus fundamentos edificios substancialmente distintos. La ilusión de que en el terreno explorado por Stanislavski no puede crecer más que un actor «realista» se funda, en su mayor parte, sobre el stanislavskianismo americano influenciado por las exigencias del cine.

La psicotecnia, la técnica mental que Stanislavski sintetizó con el término *perezhivanie*, no se reduce a la identificación del actor con los sentimientos y

⁸⁶ E.G. Craig, *Henry Irving*, New York, Longmans, Green and Co., 1930.

los estados de ánimo supuestos en el personaje. Puede ser usada con el fin de crear a los ojos del espectador un «efecto de verosimilitud» que genera la ilusión de asistir a un trozo de vida real. Conciérne, sin embargo, a un problema general y esencial; sea cual sea la estética de la puesta en escena debe existir una relación entre la partitura de las acciones físicas y la «subpartitura», los puntos de apoyo, la movilización interna del actor. Es, en otras palabras, el problema del cuerpo-mente, de la entereza psicofísica de la acción.

Esto explica por qué Jerzy Grotowski puede ser un profundo seguidor de Stanislavski mientras que como director se ha orientado siempre en dirección opuesta al «stanislavskianismo», buscando una rigurosa artificialidad de la forma expresiva, negando la justificación psicológica del personaje y evitando, en sus espectáculos, los «efectos de verosimilitud».

La expresión «cuerpo-mente» no es una expresión expeditiva para indicar la obvia inseparabilidad entre uno y

otro. Indica un objetivo difícil de lograr cuando se pasa del comportamiento cotidiano al comportamiento extra-cotidiano que el actor debe saber repetir y tener en vida noche tras noche. El actor que parte de la vía interior tiene que afrontar el riesgo de un diseño accidental de los movimientos que tiende a sucumbir a la entropía y, con el tiempo, a convertirse en ejecución mecánica.

El actor que parte de la vía externa, que usa un diseño de movimientos o lo que los japoneses llaman un *kata* modelado por él o por otros, desde el principio corre el riesgo de someterse mecánicamente a una trama de puro dinamismo, en vez de vivir en él. ¿Quiere decir esto que las dos vías son equivalentes? No. Es más probable que de un *kata* bien ejecutado e incorporado se condense un movimiento interior que, al contrario, de un movimiento interior emerja un *kata*, un diseño de movimientos con formas y detalles precisos y repetibles. Sin precisión del diseño externo la acción no puede ser fijada y, por tanto, repetida

independientemente del estado de ánimo del actor.

Por el contrario, es comprensible que las dos vías sean equivalentes cuando el actor trabaja para el espectáculo cinematográfico; allí la acción tiene que ser fotografiada de una vez por todas, en su mejor momento. Lo más importante es la intensidad y la fotogenia de la acción, no su precisión-repetibilidad. La intensidad y la soltura emotiva del actor cinematográfico que puede *vivir* sin partitura por una serie de breves momentos que no serán montados por él, pueden efectivamente ser logradas con igual probabilidad de éxito partiendo del exterior o del interior.

En uno de sus primeros escritos sobre el teatro, Grotowski afirmaba:

La práctica me ha convencido de que la escuela de la *perezhivanie* tiene una parte de razón. En el teatro del cual yo hablo el resultado del trabajo actoral debe tener un carácter de artificialidad, pero para que este sea logrado de una manera dinámica y sugestiva es necesario un cierto empeño interior del

actor. No se alcanza ningún resultado o se obtiene algo rígido si no hay una intención consciente en el actuar del actor, no sólo en el curso del proceso sino también en el momento de la representación.

Y añadía:

La acción física tiene que apoyarse y fundarse en asociaciones personales, íntimas del actor, en sus baterías psíquicas, en sus acumuladores internos.⁸⁷

Algunos años más tarde re-encontramos la misma obsesión técnica —artificialidad, partitura y empeño interior— expresada con mayor determinación:

La búsqueda de la artificialidad requiere a su vez una serie de ejercicios particulares: la crea-

87. Jerzy Grotowski, *Mozliwosc teatru*, Opole, Materialy warsztatowi Teatru 13 Rzedów, febrero 1962. Opúsculo de veinticuatro páginas no numeradas. La cita está en la página 22. Este texto constituye la primera tentativa de Grotowski de presentar el pensamiento que lo guiaba y el sentido de su actividad en el Teatr 13 Rzedów que dirigía desde 1959. Dos tercios del opúsculo están constituidos por citas de Ludwik Flaszen (dramaturgo y estrecho colaborador suyo) y de fragmentos de recensiones. Es interesante remarcarlo porque Grotowski retoma muchas de las formulaciones de otros para construir la terminología que seguidamente aparecerá como «teoría grotowskiana». Cfr. también notas al capítulo «Canoas, mariposas y un caballo».

ción de partituras en miniatura para cada parte del cuerpo. De cualquier manera el principio decisivo sigue siendo el siguiente: mientras más nos adentramos en lo que está escondido dentro de nosotros —en el exceso, en el exponerse, en la autopenetración— más rígida deberá ser la disciplina externa, es decir, la forma, la artificialidad, el ideograma, el signo. Sobre esto se apoya el principio general de la expresividad.⁸⁸

Hasta que no trabajó con actores en el Berliner Ensemble Brecht criticó el carácter «místico y cultural del sistema de Stanislavski».⁸⁹ Más tarde la experiencia práctica lo llevó a darse cuenta de que la oposición entre sus ideas sobre el actor y las de Stanislavski no era debida a una verdadera contraposición sino a un punto de vista diferente: Stanislavski veía el texto del autor desde el punto de vista del actor; Brecht, al contrario, observaba al actor a partir de las exigencias del autor.

En otras palabras, el método de Stanislavski era un trabajo

acerca de la pre-expresividad, sobre la cual se podía fundar también la forma expresiva basada en el distanciamiento.⁹⁰

«Ahora me tocará defender a Stanislavski de sus sustentadores», exclamó Brecht después de haber visto un espectáculo del Teatro de Arte de Moscú (*Corazón ardiente* de Ostrovski), basado en una partitura precisa que volvía no realista y distanciada la actuación de los actores. Dado que identificaba la «teoría» de Stanislavski con la *perezhivanie* añadió: «Ahora tendré que decir de él lo que se dice de mí —que la práctica contradice la teoría».⁹¹

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.

A nivel pre-expresivo no existe ni siquiera la polaridad identificación/extrañamiento.

Sea cual sea el efecto que el espectáculo deberá producir al espectador, la distancia entre el cuerpo y la mente, la sensación de que hay una mente que ordena y un cuerpo que ejecuta, debe reducirse hasta desaparecer.

Volvamos a Stanislavski. Observándolo realizar el ejercicio del «hombre que compra el diario», ¿hubiéramos visto quizás la representación de un hombre que compra el diario? Faltaban la escenografía y los accesorios, no había ningún vendedor de periódicos ni quiosco alguno y Stanislavski no manejaba, con los movimientos precisos de sus manos, ni dinero ni un periódico. Hubiera podido ser una pantomima reconocible. Por el contrario lo que quemaba la literalidad de la acción y su epidermis realista (un viajero que compra el diario cuando está a punto de tomar el tren) era el pulular de las variaciones con las cuales Stanislavski recorría una y otra vez un mismo diseño de acciones saltando de un ritmo a otro, deslizándose de una velocidad a otra. Ejecu-

tadas cada una por su cuenta, cada variante de la escena conservaba su verosimilitud pantomímica. Pero ejecutadas en un flujo ininterrumpido estas variantes transformaban la acción realista en una especie de ballet abstracto.

He aquí la paradoja; tanto más abstracta era la acción para el espectador cuanto más «realista» era en la escena mental del actor que la ejecutaba. Para construir la nitidez del fluir él debía imaginarse también con nitidez en la mente detalles siempre nuevos y sorprendentes: el repentino silbido del tren al partir, la respuesta demasiado lenta del vendedor de periódicos, un momento de incertidumbre al escoger un periódico, una moneda que se desliza entre los dedos o quizás el hecho de buscar cualquier cosa para en-

88. Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatret Forlag, 1968, p. 39.

89. Bertolt Brecht, *El sistema Stanislavski* (1939) en *Scritti teatrali*, I, Turin, Einaudi, 1962, p. 195.

90. Bertolt Brecht, *Studi su Stanislavski* (1951-1954) en *Scritti teatrali*, Op. cit., II, Turin, Einaudi, pp. 232-233.

91. Claudio Meldolesi, Laura Olivi, *Brecht regista, memorie dal Berliner Ensemble*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 119.

ganar la espera, la interferencia de un recuerdo de otras esperas o de otras partidas. Pero siempre sin descomponer la forma del ejercicio o sin «improvisar» un nuevo diseño. La improvisación se desarrollaba dentro del diseño y la forma, no de-formaba. Exploraba una gama siempre más amplia de matices, ritmos, connotaciones, significados diversos.

Anteriormente, hablando del *jo-ha-kyu* ya hemos encontrado esta improvisación que se desarrolla dentro del diseño y la forma. En aquel caso no era conducida por la variación de las imágenes en la mente, sino por una manera de pensar el ritmo. Habíamos deducido de ello que más allá de un cierto límite la segmentación de la acción no es materializable en elementos separados y se convierte en un ritmo del pensamiento. Es otro de los casos particulares que nos introducen en la comprensión de un principio general. Toda acción es como un vestido con un forro. El forro, que habitualmente no se ve desde el exterior, es para el uso del actor.

Algunos actores prefieren partir del forro, otros del vestido. No existe un dualismo vestido-forro. No es decisivo de dónde se parte. Al final el vestido y el forro deben ser una unidad: un cuerpo-mente.

Esta dimensión complementaria de la acción es uno de los principios-que-retornan en el comportamiento transcultural del actor. Incluso en el de los actores que quieren obtener efectos verosímiles y que, por lo tanto, parecerían inspirarse simplemente en la así llamada reproducción de la realidad. Es fácil ser realista pero es difícil cumplir acciones *reales* incluso en el realismo.⁹²

También es difícil presentar el teatro como teatralidad, como ficción. Implica siempre acciones *reales*. De otra manera corren el riesgo de parecer simplemente simuladas y falsas.

El efecto de verdad buscado por Stanislavski, la teatralidad buscada por Meyerhold, el efecto de distanciamiento buscado por Brecht indican objetivos opuestos al nivel de los resultados, pero no criterios divergen-

res en el proceso. Estos diferentes objetivos presuponen, detrás de la coherencia de la acción externa de la partitura, una organización igualmente coherente de una «subpartitura», de un forro-pensamiento que el actor hilvana para sí mismo. Esta subpartitura está constituida por imágenes detalladas o reglas técnicas, por relatos y preguntas a sí mismo o ritmos, por modelos dinámicos o situaciones vividas o hipotéticas.

Es verdad, por lo tanto, que la pre-expresividad no existe materialmente de manera independiente y que sólo puede ser pensada como si fuese independiente. Pero este como si tiene eficacia operativa, es concreto.

En efecto, no sólo lo que es *material es concreto*. Son concretos los números, las medidas, las categorías conceptuales y todas las entidades inmateriales que nos permiten obrar eficazmente, intervenir en la realidad y transformarla.

La pre-expresividad es sólo uno de los niveles de organización de la técnica del actor. Hablamos de ella separándola de la

organicidad del conjunto. Pero este nivel de organización tiene, dentro de sus límites, un carácter de totalidad.

No concierne sólo a los aspectos físicos sino también a la complementariedad cuerpo-mente. Reproduce en su horizonte más restringido y básico una totalidad equivalente a la que debe caracterizar el nivel de organización más amplio de la expresión. Lo que a nivel pre-expresivo es la totalidad cuerpo-mente del actor, a nivel expresivo es la totalidad del sistema actor-espectador, con sus itinerarios perceptivos y cenes-tésicos y con los itinerarios del significado.

Ya hemos visto que en el curso de la historia del teatro a veces los ejercicios han tendido a separarse del continente de los ensayos y del espectáculo. En estos casos, se convierten en un

92. Sobre el «trabajo del actor sobre sí mismo» de Stanislavski como trabajo a nivel pre-expresivo, cfr. Franco Ruffini, *A propos du niveau pre-expressif du drame*, «Bouffonneries», 22-23, 1989, pp. 68-93 (ver también: id., *L'attore e il dramma. Saggio teorico di Antropologia Teatrale*, «Teatro e Storia», 5, octubre 1988; e: id., *Romanzo pedagogico. Uno studio sui libri di Stanislavski*, «Teatro e Storia», 10, abril 1991).

teatro sólo de los actores, que no tiene en cuenta a los espectadores. Podemos visualizar esta separación e imaginar a los actores que se alejan del escenario en un cuarto todo para ellos, donde lo que elaboran no tiene como finalidad la representación. Pero, también cuando actúa en el espacio público del teatro, el actor, con una parte de sí mismo, por caminos que son sólo suyos, se esconde del espectador en el mismo momento en que ofrece la representación.

Hablando de Ariosto, Borges decía:

Como a todo poeta la fortuna
O el destino le dio una suerte
/ rara
Iba por los caminos de Ferrara
Y al mismo tiempo andaba por
/ la luna.⁹³

Esta «suerte rara» el actor la encuentra en la práctica cotidiana del oficio. No puede ser sino *ubicuo*, de otra manera ofrece sólo una exposición obvia de sí mismo, de las palabras de un autor, de las intenciones de un director, de las partituras de un corógrafo o de una tradición.

Son puntos de apoyo secretos, subpartituras, senderos escondidos que conducen a la ubicuidad:

—El subtexto de Stanislavski;

—Los sistemas de reglas específicas que dan un rostro distinto a cada uno de los teatros llamados «codificados»;

—El diálogo continuo con el cual el actor —según Brecht— debería interrogarse sobre la verdad estructural e histórica de la cual el personaje es, sin saberlo, una subjetividad mistificada;

—Ciertas técnicas personales de los actores del Polo Sur, cuando utilizan un «doble» de su personaje (San Francisco como el «doble» de Tartufo) para sacar de aquel «doble» distinto, contradictorio y secreto, los detalles de sus acciones.

Podríamos registrar muchos otros senderos escondidos o subpartituras. Algunos se conectan con lo físico y otros con lo mental. Pero esto no es importante porque todos se refieren al cuerpo-mente. No importa que uno pueda sobre-

ponerse al otro. Lo importante es constatar que por recorridos diversos conducen todos a la práctica de la ubicuidad. Indican todos cómo se puede tejer el forro de la acción que es puesta-en-visión.

El actor recorre contemporáneamente diversos caminos. No importa cuáles son, cuál es el método, «la vía que conduce más allá». Lo importante es que al menos uno de estos caminos sea secreto, esté al abrigo de las miradas de los espectadores.

Pero al igual que sucede con Ariosto, aquel lugar todo para él en el que camina el actor no es la luna, es Ferrara. Es una ciudad de la cual conoce los rincones y los colores; una secuencia de imágenes, ritmos, sonidos, que es sólo suya, compuesta de detalles que él monta, repite, acelera, modera; las caras que ve una y otra vez; los diálogos que comparte consigo mismo; experiencias que si fueran contadas parecerían banales; las percepciones de los impulsos, de los cambios de dirección, de las orientaciones que cambian. Un horizonte

privado. Una tierra en la que puede apoyar sólidamente los pies para volar.

La cara vívida de la luna es lo que verán los espectadores.

93. Los versos de Borges forman parte de la poesía «Ariosto y los árabes» en la colección *El hacedor*, en J. L. Borges, *Tutte le opere*, Milan, Arnoldo Mondadori, 1984, Vol. I, p. 12-32.

LA SONRISA DE LA MADRE



LEGADOS a este punto la pregunta es: ¿cómo tiene que trabajar el actor en vista de un futuro espectáculo concentrándose, en el momento justo, sólo sobre el nivel pre-expresivo?

Olvidando lo que quiere hacer decir a sus acciones, lo que deberán representar.

Trabjará por tanto sobre las acciones del espectáculo tratándolas cada una por su cuenta, casi como si fueran microsecuencias de danza. Se concentrará en el diseño de los movimientos, en la segmentación, en el hecho de escandir los *sats*, en la temperatura de la energía, en el dinamo-ritmo, protegiendo los detalles que

vuelven la acción real.

¿Es útil pensar en categorías de forma-contenido en el curso del proceso? En el proceso creativo la polaridad fecunda es aquella entre forma y precisión, entre diseño del movimiento y detalle.

El «momento justo» en el cual es esencial trabajar sobre

la pre-expresividad es cuando, en el proceso creativo, está emergiendo nuestra pretensión de convertirnos en autores del sentido; en sus amos. Esta pretensión se manifiesta a través de dos vías opuestas y equivalentes: saber demasiado/ tener miedo de saber demasiado poco; conocer anticipadamente los resultados que se quieren

obtener/ estar completamente desorientados, haber perdido el hilo que guía en el laberinto y, por lo tanto, sentir la exigencia de imponer un esquema definitivo al trabajo.

El «momento justo» es aquel en el cual es preciso desorientar un orden demasiado evidente o introducir un hilo de orden en la desorientación que está a punto de pulverizar el trabajo.

Es el momento en el cual debemos trabajar minuciosamente sobre cada detalle hasta dejar espacio a un nuevo colaborador: el azar.

Louis Jouvet indica algunos procedimientos empíricos para colaborar con el azar. Dice que el trabajo debe pasar por dos fases: un período de disolución del orden, de los conocimientos adquiridos, de las certezas; y después un momento de recomposición. La fase que él llama de «dissociation» consiste en la caída consciente en el desorden, en el fraccionamiento de los materiales, en el abandono de los planos de interpretación, en el rechazo de los principios técnicos y estilísticos ya experimen-

tados hasta llegar a una indeterminación móvil, a una incerteza que él define como «necesaria para liberar la inteligencia». Es este estado de voluntaria confusión lo que permite el «multiplicarse de las ideas, de las tentativas, de los puntos de vista, hasta la paradoja». Es el momento de guerrear con todo lo que se sabe, no por el simple gusto de lo diferente, sino «para crearse la duda, suscitar el misterio». Es

una ruina voluntaria, una deteriorización y destrucción sistemáticas que recuerdan el modo de pensar de los alquimistas, pero que en Jouvet son una indicación precisa de trabajo.

La fase siguiente es el trabajo, de «association», de síntesis de los elementos sueltos donde los actores trabajan para construir secuencias de acciones, tentativas de puesta en escena utilizando los fragmentos que han emergido en la fase de destrucción. Es el asociarse de estos fragmentos lo que permite la maravilla, el sentido de novedad o incluso de aventura que guían el trabajo. Jouvet concluye: «Este juego de rompecabezas,

de reconstrucciones, es el descubrimiento del papel».⁹⁴

En la base de este modo de proceder subyace la exigencia de impedir que las ideas presueltas, la programación o un plan de trabajo sofoquen el proceso que está siempre caracterizado por el equilibrio dinámico entre casualidad y organización.

Bertolt Brecht describía al buen director de esta manera:

No desea «realizar una idea».

Su tarea es suscitar y organizar el rendimiento de los actores.

(...) Él debe desencadenar crisis y no dejarse inhibir por el temor de confesar que aún no tiene lista la solución justa. La confianza de los colaboradores debe basarse en la capacidad del director de descubrir aquello que *no* es una solución. Él debe provocar dudas, problemas, proponer una cantidad

de posibles puntos de vista, de confrontaciones, recuerdos, experiencias. (...) Debe organizar la actitud estupefacta de los actores. Debe conseguir que cada uno se pregunte: «¿Por qué digo esto?» Debe vigilar que el asombro, las contradicciones

iniciales, una vez obtenida una respuesta, no desaparezcan del todo a medida que avanzan los ensayos. La singularidad de las frases pronunciadas y de las acciones realizadas cada vez debe permanecer advertible en la forma definitiva.⁹⁵

He aquí a Brecht durante los ensayos de *El círculo de tiza caucasiano* un día de septiembre de 1954. Es el 94º día de ensayo. Hans-Joachim Bunge anota en su diario:

Brecht prueba la escena del puente ininterrumpidamente durante casi dos horas. Vuelve a empezar siempre desde el principio. Los diálogos son cambiados de lugar, sacados, reintroducidos, acortados para, al final, volverlos a poner en el mismo lugar del principio.

El mismo trabajo de destrucción y fragmentación se aplica a los gestos de los actores. Los diseños de sus movimientos son descompuestos, después reconstruidos. Cada elemento ya ordenado muestra nuevas facetas.

Bunge anota:
Brecht crea el caos habitual,
siempre pone en discusión
nuevas posibilidades. Al
final nadie sabe ya lo que está
sucediendo. Ni siquiera Brecht
lo sabe.

Entonces interrumpe el
ensayo porque ni él ni los
otros pueden ya avanzar. Si-
tuaciones de este tipo se re-
piten a menudo. Los ensayos
parecen arruinados. Sin em-
bargo, Bunge se ve obligado a
reconocer: «La mayoría de las
veces de esta confusión sale a
la luz algo nuevo».⁹⁶

También a veces en la vida
cotidiana el azar parece cola-
borar, trastornando nuestros
programas, que corren el riesgo
de petrificar el fluir de la vida,
o quizás indicando un camino
de salida de un desorden que
nos ahoga o de una telaraña de
contradicciones en la que nos
debatimos. Entonces, si somos
afortunados, el azar interviene y
nos sugiere una solución inesp-
rada. Algunos psicoanalistas, en
su lenguaje imaginativo, dicen
que cuando sucede esto hemos

experimentado «la sonrisa de la
madre». Basavanna lo decía con
otras palabras: «El Señor de los
ríos que se encuentran».

Sin embargo, todo esto debe
traducirse en procedimientos
técnicos. El trabajo sobre la
pre-expresividad del actor sirve
para crear un cuerpo-en-vida
que no debe ser idolatrado como
un valor en sí mismo. Tiene va-
lor porque conduce al actor y al
espectador al descubrimiento
de significados no obvios en la
representación.

La pregunta y las respues-
tas que han aparecido al inicio
de este apartado han asumido
el aspecto de consejos directos.
Condensan en forma explícita
el núcleo de las soluciones que
las distintas tradiciones teatra-
les incluyen implícitamente en
densas madejas de costumbres
y prescripciones. Los estudiosos
del teatro tienen la tarea de des-
enredar estas madejas.

94. Louis Jouvet, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, pp. 211-212

95. Bertolt Brecht, *Scritti teatrali I*, Turín, Einaudi, 1975, pp. 217-218.

96. Claudio Meldolesi, Laura Olivi, *Brecht regista, memorie dal Berliner Ensemble*, Bolonia, Il Mulino, 1989, pp. 303-304.

Subsiste el hecho de que las constelaciones de reglas, de consejos, de artificios elaborados por las tradiciones teatrales, por los actores del Polo Norte y por los actores del Polo Sur, tienen como objetivo último individualizar los itinerarios prácticos para dar vida al drama. Esta vida no debe confundirse con la vitalidad, es aquello que para el espectador se convierte en sentido. El estudio de la pre-expresividad es un medio para poner de nuevo en movimiento el sentido aparentemente ya definido en la obra de un autor, en una historia ya contada, en el canto de un poeta, en la interpretación de un director o en una partitura coreográfica que la tradición ha fijado.

En su lengua original el canto de Basavanna que dice

Escucha, Señor de los ríos que
se encuentran,
las cosas estables caerán,
pero el movimiento perdurará
siempre.

está construido sobre la antinomia entre los verbos *sthavara* y *jangama*.⁹⁷ *Sthavara*

indica lo que está ahí y se deja poseer. De su raíz provienen, en las lenguas indoeuropeas, términos como estar, «estático», «estatua», «status» y el inglés «estate»-propiedad. *Jangama* indica lo que se mueve, deviene. De su voz deriva el inglés «go» y el alemán «gehen». Podríamos traducir *sthavara* y *jangama* por «fabricar» y «actuar».

Las cosas fabricadas caerán,
pero la acción perdurará
siempre.

La pre-expresividad, vista como un nivel autónomo, es una ficción cognoscitiva que permite intervenciones eficaces. No se reduce a la pura fisicidad del actor, sino que concierne a la totalidad cuerpo-mente y permite al actor concentrarse en un horizonte aparte que contiene sus leyes, su sistema de orientación y sus propias lógicas así como tiene leyes, sistemas de orientación y lógicas propias el horizonte más vasto de los contenidos de la representación.

Cuando se trabaja con precisión sobre el horizonte pre-ex-

presivo según sus propios principios, emergen detalles, trazas, síntomas, indicios que atraen al actor, al director, al espectador hacia significados no obvios.

El punto donde los dos ríos deberán encontrarse, donde la madre sonríe, escapa a toda programación y a tus expectativas.



97. Cfr. la introducción de A. K. Ramanujan a *Speaking of Shiva*, Londres, Penguin Books, 1973, pp. 20-21. La traducción en inglés de Ramanujan de la poesía de Basavanna citada en este capítulo se halla en la p. 88.

VIVIR SEGÚN LA PRECISIÓN DE UN DISEÑO



EL núcleo de la pre-expresividad concierne al carácter real de la acción del actor, independientemente de los efectos de danza o teatro, de realismo o no-realismo que se pueden obtener con ella. El carácter real de la acción depende de la eficacia pre-expresiva. Es lo que hace existir al actor en cuanto actor independientemente del estilo representativo, ya sea este «naturalista» o «brechtiano», «codificado» o «expresionista», «realista» o «simbolista»... La calidad pre-expresiva es el fundamento.

La acción del actor es real si es disciplinada por una partitura. El término «partitura» (uti-

lizado por primera vez por Grotowski) indica una coherencia orgánica. Es en virtud de tal coherencia orgánica que el trabajo sobre la pre-expresividad puede ser conducido como si fuese independiente del trabajo sobre el sentido (es decir la dramaturgia) y puede orientarse según sus propios principios, llevando al descubrimiento de significados no obvios, instaurando la dialéctica del proceso creativo entre organización y casualidad.

El término *partitura* indica:

—La forma general de la acción, su desarrollo a grandes trazos (inicio, culminación, conclusión);

—La precisión de los detalles fijados: definición exacta de

todos los segmentos de la acción y de sus desarrollos (*sats*, cambios de dirección, distintas calidades de la energía, variaciones de velocidad);

—El dinamo-ritmo, la velocidad y la intensidad que regulan el tempo (en sentido musical) de cada segmento. Es la métrica de las acciones, el alternarse de largas y cortas, de tónicas (acentuadas) y átonas;

—La orquestación de las relaciones entre las diversas partes del cuerpo (manos, brazos, piernas, pies, ojos, voz, expresión facial).

Según una terminología que probablemente es de Decroux, este último punto podría ser definido «orquestación de las *anécdotas*», dado que lo esencial de la acción, su semilla, está en el tronco.

La orquestación de las anécdotas puede ser establecida por consonancia, complementariedad o contraste. Por ejemplo:

—*Consonancia*: todas las partes del cuerpo colaboran para componer una acción físico-vocal suave, delicada, introvertida;

—*Complementariedad*: la forma general de la acción es suave, delicada, introvertida y la voz (o los ojos, o las manos...) se encarga de entablar una relación extrovertida con el exterior;

—*Contraste*: paso delicado, pero la voz interviene con prepotencia en el espacio; manos tranquilas y seguras, pies nerviosos...

(No olvidar el carácter engañoso de los ejemplos; indican un caso entre cien, pero corren el riesgo de transformar este caso en un modelo particularmente aconsejable. La riqueza del proceso creativo no deriva de la capacidad de aplicar un ejemplo, sino de la exploración de la lógica que está en la base del ejemplo y permite otras cien posibilidades, todas por explorar.)

En el capítulo «Energía, igual pensamiento» vimos un caso particularmente sutil de orquestación en un ejercicio de Michail Chéjov: la oposición entre ritmo interno y ritmo externo.

Al igual que las distintas partes del cuerpo en sus relaciones recíprocas y simultáneas, la

partitura en su conjunto también puede ser montada mediante una relación de consonancia, complementariedad o contraste con el sentido de las palabras, del diálogo, de la situación escénica. Una página de Meyerhold nos proporciona un ejemplo particularmente claro del montaje complementario entre diálogo y partitura física.

Es una página de 1906. Desde los primeros años de su trabajo como director y maestro de actores Meyerhold trató la partitura (que en su terminología indicaba con la expresión *risunok dvizheni* [diseño de los movimientos]) como un todo coherente y virtualmente autónomo, comparable a la música operística en relación con el libreto. Wagner había explorado y llevado al límite extremo uno de los usos tradicionales de la orquesta (su disponibilidad para comentar los acontecimientos, revelar los pensamientos escondidos, los sentimientos, los sobresaltos emotivos de los personajes). Meyerhold potencia de manera similar la autonomía de la par-

titura física del texto escrito:

Wagner confía a la orquesta la tarea de revelar los sentimientos y lo que está escondido debajo de las palabras. Yo confío esta tarea a los movimientos plásticos.

También en el «viejo teatro» —reconocía Meyerhold— existía un elaborado arte plástico. Tommaso Salvini dejaba con la boca abierta a los espectadores por la refinada composición plástica con la que daba vida a los personajes de Otel o Hamlet. Pero aquel arte plástico, decía Meyerhold, estaba rigurosamente armonizado con las palabras. Por el contrario, él se interesaba en una expresión plástica que no correspondiese a las palabras.

¿Qué quiere decir «una expresión plástica que no se corresponda con las palabras?»

Dos personas conversan.

Hablan del tiempo, del arte, de sus familias. Una tercera las observa a distancia; si es sensible y perspicaz puede entender claramente qué relación existe entre ellos, si son amigos,

enemigos o amantes aunque el contenido de su conversación no concierna en absoluto a su relación recíproca.

Lo que permite al observador individualizar la relación entre los personajes independientemente del contenido de su diálogo son toda una serie de detalles (pequeños movimientos de las manos, maneras de mirarse, de regular las distancias, de asumir determinadas posturas) que dependen de la calidad de su relación y que no ilustran las palabras que están diciendo. El director, dice Meyerhold, debe hacer actuar a los actores de tal manera que permitan al espectador no sólo entender las palabras escritas por el autor, sino también de penetrar el diálogo interior presupuesto por la situación:

Gestos, posiciones, miradas, silencios, determinan la verdad de las relaciones entre los hombres. Las palabras no lo dicen todo. Esto significa que en el escenario es necesario un diseño de los movimientos que permita al espectador conver-

tirse en espectador perspicaz. (...) De esta manera, la fantasía del espectador trabaja bajo el impacto de dos impresiones, una visual y otra auditiva. Lo que distingue al viejo teatro del nuevo es que en el último la expresión plástica y la de las palabras están sometidas cada una a su propio ritmo y pueden incluso divorciarse.⁹⁸

Efectivamente, los actores que Meyerhold llama del «viejo teatro» elaboraban su partitura armonizándola con las palabras del texto. Pero no se trataba de un acuerdo literal y tautológico. El mismo Meyerhold cuando señala este procedimiento da a entender que existían al menos dos posibilidades distintas: armonizar los gestos con las palabras en tanto que dichas por un personaje particular o con las palabras entendidas por sí mismas, en su carácter absoluto. Esta distinción permanece

98. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, Tomo I, traducción, prefacio y notas de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Âge d'Homme, 1973, p. 116. El texto, escrito en 1906, fue incluido en la colección de artículos que Meyerhold publicó con el título *El libro del nuevo teatro* en San Petersburgo en 1907.

oscura, si no se la confronta con otros testimonios que nos muestran cómo los (grandes) actores del «viejo teatro» componían una partitura extremadamente variada, aunque respetando el criterio ilustrativo.

Un personaje es siempre un individuo preciso, que habla de algo preciso con una intención precisa a un interlocutor preciso. Cada uno de estos elementos podría constituir un punto de vista distinto para la ilustración. Los actores podían saltar de un punto de vista a otro. Sincronizaban las palabras del texto con determinadas posturas elaboradas a partir de las tradiciones de la danza o de la pintura y escultura, y las montaban en secuencias que a veces tenían un ritmo velocísimo. Cada segmento de la partitura ilustraba, como un fotograma, un trozo del texto recitado pero lo hacía saltando de una cara a otra del discurso: ora visualizaba el carácter, la condición o la intención del hablante, ora el tema del discurso; ora la intención exhibida, ora aquella escondida e incluso el juicio del actor sobre el personaje.⁹⁹

Imaginemos por ejemplo la interpretación de Yago en la tercera escena del tercer acto de Otelo (vv. 390-420). Otelo pide a Yago la prueba de la traición de Desdémona. Yago dice primero que frente a los celos de su señor se arrepiente de haberle contado su sospecha. Después afirma que pudo tener —si quiere— la certeza del adulterio de Desdémona con Casio. Pero no será nunca una certeza absoluta. ¿Es que quizás Otelo quiere espiar a su esposa en el momento en el cual se deja montar por Casio? Sería muy difícil —dice— crear una situación que permitiese al Moro verlos a los dos en la cama. Incluso si fueran «lascivos como cabras, fogosos como monos, obscenos como lobos en celo, brutales como dos vulgares villanos embriagados» de todos modos sería difícil sorprenderlos *in fraganti*. Pero —añade Yago— él posee algunos indicios.

Acosado por Otelo se muestra reacio a asumir el papel de espía. Después cede. Hace algunas noches durmió en la misma habitación que Casio. Un terri-

ble dolor de muelas lo mantuvo despierto. Casio es uno de aquellos hombres que cuando sueñan habla en voz alta. Y en el sueño Casio hablaba a Desdémona, le decía: «Dulce Desdémona, es necesario ser prudentes, esconder nuestro amor». Después —explica Yago— Casio alargaba las manos y en la inconsciencia del sueño cogía una de las manos de Yago y soñando con Desdémona susurraba: «¡Suave criatura!» Lo besaba. Le apretaba una pierna contra el muslo, volvía a besarlo y al final gritaba: «¡Maldito destino que te ha dado al Moro!»

El actor ilustra. ¿Pero qué ilustra? Puede escoger. El texto, en efecto, le ofrece diversas oportunidades. Puede ilustrar el carácter astuto, engañoso, amargo, vengativo, de serpiente herida de Yago. Puede ilustrar a Yago tal como lo ve el Moro: un viejo compañero leal, constreñido, precisamente por su lealtad, a denunciar el ultraje que el amigo Casio está haciendo a su señor. Puede ilustrar los distintos temas del discurso de Yago: la lascivia de animales en

celo, la brutalidad de un campesino embriagado, él mismo —Yago— insomne por el dolor de muelas; sus reacciones al comportamiento de Casio cuando sueña con Desdémona, sus besos, sus caricias... Puede repetir las frases de Casio coloreándolas con el estupor y el escándalo que sintió al escucharlas, o quizás con el astuto recato que él finge al referirlas al Moro; o quizás puede echárselas en cara como si en aquel momento fuera el mismo Casio.

El actor del viejo teatro podía construir su partitura saltando de una línea ilustrativa a otra, escogiendo sus fotogramas de manera variada, tejiendo un vivo tapiz en el que podían alternarse las imágenes de un ordenanza leal; de un engañador diabólico; la relampagueante pantomima de un mono lascivo; de una noche de amor; el des-

99. Para esta reconstrucción histórica de los procedimientos de los actores de la gran tradición del ochocientos, cfr. Ferdinando Taviani, *La danse occulte. Enseignements d'acteurs disparus, «Bouffonneries»* 22/23, 1989, p. 105 id.; El lenguaje energético en E. Barba, N. Savarese, *El arte secreto del actor*, Editorial Artezblai S.L., España, 2012, Col. Escenología, p. 126; C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

precio del joven enamorado por el no tan joven Moro; la reacción asqueada o titubeante a causa de los contactos involuntariamente homosexuales de Casio en sueños. Era este refinado arte plástico que —aun siguiendo un criterio ilustrativo— encantaba a los espectadores, revelándoles aspectos insospechados del texto. Y encantaba también a Meyerhold.

En el fondo, Meyerhold tenía razón; entre su visión de un arte plástico distinto de la lógica de las palabras y la de los actores del «viejo teatro» existe una profunda diferencia. El denso bordado de sus partituras ilustrativas capaz de saltar de una perspectiva a otra servía para resaltar algunas escenas particularmente importantes. En estos casos, la línea de la representación plástica adquiría una cierta autonomía respecto al texto. Pero, en general, permanecía ilustrativa de una manera más unívoca y monocorde.

Pero es útil insistir sobre los procedimientos de los actores de la gran tradición europea. La variedad de sus partituras podía

ser incrementada por el uso de posturas o de breves diseños de movimientos que el espectador podía disfrutar en sí mismos por la elegancia, la energía y el virtuosismo de la forma. Se trataba, en fin, de una compleja dramaturgia de la partitura.¹⁰⁰

Volvemos a encontrar los mismos procedimientos de base en las partituras de los actores de los teatros clásicos asiáticos. Estas partituras están fundadas en la alternancia de segmentos no narrativos y de segmentos ilustrativos que cambian continuamente el punto de vista, ilustrando ora el sujeto ora el objeto, ora el personaje ora aquello de lo que habla, ora las líneas de un paisaje y ora un detalle en primerísimo plano (una mujer que mira un lago; la niebla sobre el lago; una barca que avanza; la mujer que se asusta; un guerrero sobre la barca; el yelmo del guerrero que brilla con el primer rayo de sol; el guerrero que mira el cielo; un pájaro...). Lo que a menudo vuelve vertiginoso el complicado refinamiento dramático de la partitura de los actores asiáticos es la orques-

tación de los distintos puntos de vista montada con la orquestación, igualmente variada, de las relaciones entre las distintas partes del cuerpo (el juego de las manos, la manera de caminar, la cara, pueden ilustrar cada uno un «fotograma» distinto).

Es evidente que aquí no está del todo justificado hablar de «ilustración». El criterio ilustrativo explica el proceso mental del actor, no el resultado que él obtiene a los ojos del espectador. Este no ve una ilustración. Cuanto más aumenta la competencia del espectador, más aumenta su capacidad de penetrar en la multiplicidad de los detalles, mas el actor le revela un microcosmos de acciones y reacciones, un complejo enlace dramático que anima la presencia de su persona escénica.

Es también evidente que no es el hilo narrativo lo que da cohesión y coherencia a tal complejidad, sino la organicidad que vuelve a la acción *real*, es decir el hecho de que cada fotograma sea montado respetando los principios pre-expresivos que convierten el cuerpo del actor

en un cuerpo-en-vida.

Dario Fo, cuando explica los principios según los cuales diseña su propia presencia escénica, habla de *zooms*, campos largos, panorámicas, primeros planos, contracampos. Presupone que en el cráneo de cada espectador hay una telecámara. El actor debe saber dirigirla, enviar los impulsos justos para que el espectador cambie los «objetivos» y los ángulos de la «toma». Añade que el espectador no es consciente de este complicado montaje de distintos puntos de vista. Pero es esto lo que vuelve la acción precisa, viva, interesante.¹⁰¹

La dramaturgia de la partitura sirve en primer lugar para fijar la forma de la acción, animarla de detalles, *détours*, impulsos y contraimpulsos. Su elaboración es importante para

100. Si por dramaturgia se entiende la técnica y el arte de entrelazar las acciones, se puede hablar de una dramaturgia del actor para indicar el modo en el cual él entrelaza sus composiciones en el cuadro general del texto y de la puesta en escena. Ver E. Barba, *Dramaturgia en El arte secreto del actor*, Op. cit., p. 50.

101. Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Turín, Einaudi, 1987, p. 146. Pero me refiero sobre todo al Dario Fo oral, en sus sesiones de trabajo en el Odin Teatret (a partir de 1968) y después en la ISTA.

el actor. De ella depende su precisión y por lo tanto la calidad de su presencia.

La meta es una dramaturgia de lo microscópico. Es una de las maneras con las que el actor pasa de un diseño de movimientos pensado en general a un diseño definido en sus detalles mínimos. Basta recordar la obsesiva advertencia de Stanislavski a sus actores: «Ninguna de sus acciones debe ser ejecutada en general».

Por eso es difícil distinguir de una manera precisa —utilizando la terminología de Stanislavski— entre «el trabajo del actor sobre sí mismo» y «el trabajo del actor sobre el personaje». Utilizando la terminología de la Antropología Teatral nos podríamos preguntar: ¿El actor que sigue la investigación de los últimos años de Stanislavski trabaja sobre el nivel pre-expresivo o sobre la interpretación?

Stanislavski, en sus últimas experiencias de pedagogo y director, en vez de partir del texto destilaba un «cañamazo». Las palabras de los personajes que antes habían sido el punto de

partida para el trabajo del actor ahora eran desplazadas a la fase final del proceso. Se extraía del texto el simple esquema de las acciones escena por escena, situación por situación. Sobre este hilvanado, Stanislavski comenzaba a dirigir el trabajo de los actores.

La acción de cada personaje, tal como resultaba del «cañamazo» extraído del texto, podría dar lugar a una pantomima convencional. Para desarrollarla y profundizarla, era dividida y subdividida en sus diversos segmentos. Las más simples didascalias (entrar en una habitación y cerrar la puerta, conversar sentados en un sofá, presentarse con urbanidad ante un desconocido) generaban innumerables segmentos, indicaban cada una decenas de microacciones posibles. A cada momento el actor tenía que decidir qué microacciones iba a ejecutar su personaje, por qué y cómo. Lo decidía y lo proponía a los compañeros y a Stanislavski mediante acciones escénicas, no con palabras.

Se puede notar que respecto a los procesos mentales

de un escritor que traduce en páginas de novela el cañamazo sumario de una trama, el actor utilizaba instrumentos artesanales diversos, pero criterios análogos. La analogía concernía al proceso. En el resultado, en el momento de componer el espectáculo, sólo un número exiguo de aquellas microacciones deberían alcanzar una evidencia descriptiva para el espectador. La mayor parte de ellas funcionaba como una flora bacteriana apenas perceptible, cuya pulsación (dinamo-ritmo) daba consistencia a la vida y a la precisión de la acción.

Cuando los personajes dialogan, los actores —a los cuales Stanislavski recomendaba enérgicamente no aprender las palabras del texto— improvisan, diciendo a su manera los contenidos de los diálogos escritos por el autor. Todo el trabajo de orfebrería sobre la lengua realizado por el escritor reaflorescerá sólo al término del proceso.

El texto es ya un *resultado* acabado que espera encontrarse en el momento justo con el otro *resultado* logrado autónoma-

mente mediante el denso trabajo de entrelazar las distintas partituras de los actores.

Stanislavski sostenía que con este método no se pierde el principio de la *perezhivanie*; trazar la línea de las acciones físicas —decía— también quiere decir trazar la línea de la *perezhivanie*.¹⁰² En relación con este punto ya hemos visto el testimonio de Grotowski.

El encuentro de la *fase final del proceso* de los actores con el *resultado* del autor, el texto, hacía aparecer a este último bajo una nueva luz, sustrayéndolo de interpretaciones obvias.

Esta estrategia del proceso creativo no se refiere sólo al teatro de orientación realista, basado sobre la llamada interpretación psicológica. Su principio fundamental se encuentra en teatros que pertenecen a tradiciones bien distintas o que se

102. Sobre el método de las acciones físicas de Stanislavski ver sus páginas sobre *El inspector general* (1936-1937) en el libro inacabado dedicado al trabajo del actor sobre el personaje. Trad. italiana en C. Stanislavski, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a. c. de F. Malcovati, Bari, Laterza, 1988, p. 207 y siguientes. Pero sobre todo ver V. O. Toporkov, *Stanislavski in rehearsal* (1949), New York, Theatre Arts Books, 1979.

inspiran en otras perspectivas. Es la estrategia de la búsqueda del sentido. Por esto he afirmado que en el curso del proceso no es útil razonar basándose en la polaridad forma-contenido, y en cambio es útil tener presente la polaridad forma-precisión de los detalles.

El alma, la inteligencia, la sinceridad, el calor del actor no existen sin la precisión forjada a través de la partitura.

Veamos cómo Copeau comenta a Diderot contestando la rígida contraposición, a menudo erigida en dualismo, entre actor cálido y actor frío, entre actor que siente y no compone y actor que, al contrario, compone porque no siente:

Imagino a un actor ante un texto. (...) La primera lectura que hace de él sorprende por su justeza. Todo está magistralmente indicado, no sólo en la intención general, sino incluso en los matices. (...)

Ahora se pone a trabajar.

Repite a media voz, con precaución, como si tuviera miedo de borrar algo en el interior de sí mismo. (...) El actor, ahora,

posee su papel de memoria. Es el momento en el cual empieza a poseer un poco menos su personaje. Ve aquello que quiere hacer. Compone y desarrolla. Dispone las concatenaciones, las transiciones. Razona sobre sus movimientos, clasifica sus gestos, corrige sus entonaciones. Se mira y se escucha.

Se distancia y se juzga. Ya no parece dar nada más de sí mismo (...) Busca los modos de colocarse en posición, en estado de sentir, un punto de partida que a veces estará en la mímica, o en el diapasón de la voz, en una descontracción particular, en una simple respiración... Se esfuerza hacia un acuerdo. Tiende sus redes. Organiza la captura de algo que ha comprendido y presentado hace mucho tiempo pero que permanece externo, que aún no ha entrado en él, no se aloja en él. (...)

Para el actor darse lo es todo.

Para darse, primero necesita poseerse. La técnica no sólo no excluye la sensibilidad sino que la autoriza y la libera. Es su soporte y su salvaguardia. Gra-

cias al oficio podemos abandonarnos ya que es gracias a él que sabremos reencontrarnos. En este momento del trabajo germina, madura y se desarrolla una sinceridad, una espontaneidad conquistada, obtenida, de la cual se puede decir que actúa como una segunda naturaleza, que a su vez inspira las reacciones físicas y les da autoridad, elocuencia, naturaleza, libertad.¹⁰³

En una de sus notas sobre teatro, publicada en 1910, Meyerhold escribía:

Henri Louis Lekain escribe a Monsieur de la Ferté: «La primera cualidad del actor es el alma, la segunda es el intelecto, la tercera es la sinceridad y el calor de la interpretación, la cuarta el *diseño refinado de los movimientos físicos*».

Meyerhold subrayaba cuánto tiempo había pasado desde el inicio del siglo XVIII, la época de Lekain, hasta el inicio del siglo XX, cuando Gordon Craig y Georg Fuchs volvían a insistir en la exigencia de un refinado

diseño de los movimientos escénicos. Y se preguntaba:

¿Es posible que dos siglos no sean suficientes para evidenciar la importancia del diseño al cual debe someterse el cuerpo en escena?¹⁰⁴

Cada generación teatral parece estar destinada a repetir la pregunta de Meyerhold alargando el tiempo: es posible que tres siglos...

Volvamos a las palabras de Lekain: ¿Es Meyerhold quien invierte el orden jerárquico de las cualidades necesarias al actor según Lekain? ¿O es este quien pone en primer lugar —descendiendo como era habitual de lo espiritual o lo material— una condición primaria e imprescindible?

De todos modos, para Meyerhold el diseño de los movimientos es la condición *sine qua non* para ser actor.

103. Jacques Copeau, *Réflexions sur le «paradoxe» de Diderot*, 1929, en Jacques Copeau, *il luogo del teatro*, Florencia, La Casa Usher, 1988, pp. 126-129.

104. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, Tomo II, traducción, prefacio y notas de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Âge d'Homme, 1973, p. 179.

Meyerhold indaga los criterios de esta condición a lo largo de toda su carrera. Le da siempre más autonomía en relación al trabajo sobre el texto, modelando la partitura ya no con el instrumento del pensamiento dramático, sino a través del saber musical. Su lengua de trabajo está constituida por la terminología musical y por palabras como «ritmo», «danza», «biomecánica» que sustituirán a «interpretación» y «*perezhivanie*». ¹⁰⁵

En 1925 escribe:

A veces se nos reprocha que no hagamos psicología. Y efectivamente, algunos de nosotros se fastidian por esta palabra y la temen. Pero, ya que nos basamos en la psicología objetiva, evidentemente también nosotros hacemos psicología. Sólo que no nos dejamos gobernar por la *perezhivanie*, sino por una fe constante en la precisión de nuestra técnica de actuación. ¹⁰⁶

Igor Ilinski, actor de muchos espectáculos de Meyerhold, recuerda en su biografía «la severidad de su director al

exigir que los actores se casasen con un diseño preciso, con sus gestos y con las posiciones del cuerpo». ¹⁰⁷

El valor de la partitura como diseño preciso de los movimientos era tan prioritario para Meyerhold que él mismo previó la posibilidad de transmitir la partitura de un actor a otro.

En el programa de trabajo de su Estudio para el año 1914- había escrito:

La ausencia de un tema, en el estudio escogido como ejercicio (escena muda) subraya la importancia de la forma como valor escénico autosuficiente (diseño de los movimientos y de los gestos de los actores). (...)

El actor-gráfico y su pensamiento dominante: vivir según la precisión de un diseño. El mismo actor puede diseñarlo o puede reproducir el diseño de otro actor, como un pianista descifra una partitura que no ha compuesto él. ¹⁰⁸

Es necesario subrayar la expresión «vivir según la precisión de un diseño». Es uno

de aquellos indicios que nos permiten entender que hay un terreno común que une —más allá de la profunda diferencia de gusto, de idiosincrasias, de estilos y de estéticas— a Stanislavski, Meyerhold, Craig y más tarde a Grotowski.

Los parentescos teatrales no corresponden a las semejanzas de las elecciones estéticas. Derivan del hecho de tener en común preguntas y obsesiones. Por sus elecciones estéticas, Meyerhold ha sido y es considerado por muchos como el anti-Stanislavski. Pero al igual que Stanislavski él era incontentable, obstinado, iconoclasta, incapaz de aceptar principios y enseñanzas no verificados empíricamente, independiente en su manera de pensar y actuar. Al final de su vida, Stanislavski quería transmitirle toda su herencia tanto la de orientación artística como la de investigación empírica.¹⁰⁹ «Vivir según la precisión de un diseño» fue la obsesión de toda la vida de Stanislavski actor, director y maestro de actores.

Una partitura de acciones físicas y vocales cuya precisión de

los detalles esté fijada de manera ineludible obliga a una disciplina que parece negar el libre fluir de la vida, la espontaneidad del actor, incluso su individualidad. Al contrario:

La partitura es como un vaso de vidrio dentro del cual arde una vela. El vidrio es sólido, está ahí, puedes confiar en él. Contiene y guía la llama. Pero no es la llama. La llama es mi proceso interno de cada noche. La llama es lo que ilumina la partitura, lo que el

105. Quizás nadie ha estudiado la importancia de la música en la visión y en la técnica teatral de Meyerhold mejor que Béatrice Picon-Vallin, Meyerhold, París, CNRS, *Les voies de la création théâtrale*, 17, 1990 y el artículo *La musique dans le jeu de l'acteur meyerholdien*, Rennes, Université de Haute Bretagne, Études et Documents III, 1981, p. 35. Para la equivalencia, en la lengua de trabajo de Meyerhold, de «danza», «grotesco» y «biomecánica», cfr. E. Barba, *Meyerhold: el grotesco; es decir, la Biomecánica en El arte secreto del actor*, p. 136.

106. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, Tomo II, traducción, prefacio y notas de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Âge d'Homme, 1973, p. 156.

107. Fragmento del capítulo sobre la biomecánica citado en V. Meyerhold, *Le théâtre théâtral*, traducción y presentación de Nina Gourfinkel, París, Gallimard, 1963, p. 171.

108. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, Tomo I, Op. cit., p. 245.

109. Cfr. El último capítulo de Jean Benedetti, *Stanislavski*, Londres, Methuen, 1990. Poco después de la muerte de Stanislavski, Meyerhold fue arrestado y asesinado.

espectador ve a través de la partitura. La llama está viva. Precisamente como la llama en el vidrio se mueve, palpita, crece, disminuye, está a punto de apagarse, inesperadamente readquiere esplendor, responde a cada hálito de viento —de esta manera mi vida interna cambia cada noche de momento en momento.

Es el inolvidable Ryszard Cieslak quien habla de *El príncipe constante*. La forma de la partitura, la precisión de sus detalles, el hecho de que hayan sido fijados, que no deban experimentar ninguna variación, son el edificio en movimiento en el que el actor (o algo en el actor) vive la precisión de un diseño, su vida extra-cotidiana.

Todas las noches empiezo sin anticiparme nada. Esto es lo más difícil de aprender. No me preparo para sentir algo. No digo: «La otra noche, esta escena era extraordinaria, intentaré hacerla de nuevo». Sólo quiero ser receptivo con lo que sucederá. Y estoy preparado para captar lo que sucede si estoy

seguro de mi partitura, sabiendo que si incluso no siento casi nada, el vidrio no se romperá y la estructura, trabajada durante meses, me ayudara hasta el final. Pero cuando una noche sucede que yo puedo arder, dar luz, vivir, revelar —estoy preparado para ello, no habiéndolo anticipado. La partitura permanece siendo la misma, pero cada cosa es diferente, porque yo soy diferente.¹¹⁰

Jacques Copeau escribía así a su actriz Valentine Tessier recordando la partitura siempre igual y la llama que una noche dada la volvió distinta:

Todavía un rasgo de tu naturaleza, el coraje. Me acuerdo de él a propósito de *La carroza*. Tú la interpretaste la noche de los funerales de tu padre. Y ciertamente no se puede decir que fuera por insensibilidad. *Grand Dieu!* me acuerdo de aquella noche. Estaba sentado y casi siempre inmóvil en mi sillón y me era fácil no sacarte el ojo de encima. Tú revoloteabas a mi alrededor como una gran mariposa. Todos los movimientos,

todos los gestos del personaje estaban inscritos en tu cuerpo desde hacía tanto tiempo, tú los habías repetido tantas veces y asimilado tan profundamente, que ellos, por decirlo de alguna forma, ya no te necesitaban para ejecutarse.¹¹¹

Ya hemos visto cómo a principios de siglo Gordon Craig disparaba cañonazos mortales contra el concepto de «arte del actor». Constató la ausencia de partituras físicas suficientemente refinadas, rigurosas, precisas, completas. Concluía que el término «arte» era injustificable para el actor. Él era hijo de Ellen Terry, alumno de Henry Irving, espectador devoto, en Italia, de Tommaso Salvini, Giovanni Grasso, Ettore Petrolini, Eleonora Duse. Decía que estos grandes eran más que actores —y algo menos que artistas.

Actuar no es un arte; es, por lo tanto, insensato hablar del actor como de un artista. Porque todo lo que es accidental es enemigo del artista,

el arte está en oposición absoluta con el caos y el caos es creado por el tropel de muchos hechos accidentales. (...) En el teatro moderno, ya que se utiliza *como material* el cuerpo de hombres y mujeres, todo lo que se representa es de naturaleza accidental: las acciones físicas del actor, la expresión de su cara, el sonido de su voz, todo esto está a la merced de los vientos de sus emociones, y si es cierto que estos vientos soplan continuamente en torno al artista excitándolo, no turban nunca su equilibrio. El actor, en cambio, se convierte en súcubo de la emoción; esta le invade los miembros, lo sacude como quiere. (...) La emoción es capaz de imponer a la mente la destrucción de lo que ella misma quisiera producir. (...) Es la causa

110. Cit. en Richard Schechner, *Environmental theater*, New York, Hawton, 1973, p. 295. Y también en *Performers and Spectators Transported and Transformed*, en *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, pp. 124-125.

111. Carta póstuma publicada en *Notes sur le métier de comédien*, París, 1955, en Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 163.

que primero crea y después destruye.¹¹²

En sus primeros libros sobre teatro, Craig expresaba con negaciones absolutas las mismas preocupaciones y las mismas necesidades que nutrían las investigaciones empíricas de Stanislavski y Meyerhold. Craig presentaba la imagen ideal de la *Über-Marionette*, capaz de encarnar la precisión de la Forma. Stanislavski, Meyerhold y todos aquellos que les seguían y les seguirán a lo largo de los caminos abiertos por ellos, hablaban de rigor, precisión, acciones físicas, diseño de los movimientos. Copeau definía como actor a quien sabía ser contemporáneamente hombre natural y marioneta. A distancia en el tiempo encontramos casi la respuesta a Craig sobre la fuerza destructiva de las emociones en las palabras de Decroux:

¿El control de las emociones? Cuando el actor afronta la empresa de expresarse según las líneas de una escrupulosa geometría, arriesgando su

equilibrio, sufriendo en su carne (sea dicho sin sentido metafórico) entonces está obligado a retener su emoción, a comportarse como artista: artista del diseño.¹¹³

De la lengua de trabajo de Meyerhold a la de Decroux, el diseño de los movimientos se colorea con diversos matices, según las diversas biografías artísticas. Y sin embargo permanece sustancialmente igual: un principio ineludible para un actor que rechaza la autoindulgencia que nuestra civilización consiente al teatro. Recorre de manera consciente la entera tradición del Novecientos, de Stanislavski a Grotowski, y de otros contemporáneos y posteriores a él.

Meyerhold localizaba esta misma exigencia retrocediendo en el tiempo, y citaba a Voltaire, para el cual el actor —a diferencia del bailarín— no es un artista. La danza, decía Voltaire, «es un arte porque está sometida a reglas».¹¹⁴

La existencia de una partitura definida en todos sus deta-

lles, rigurosa en la forma y rica de precisión es una necesidad primaria para el actor. Esta es una de las verdades evidentes para el sentido común que solemos llamar «huevo de Colón». Para verla con claridad basta desgarrar el velo de los lugares comunes creados por la autoindulgencia teatral.

En la tradición de los teatros y de las danzas japonesas se utiliza el término *kata*. Se podría definir como un mensaje del pasado, transmitido de una generación a otra a través de pequeñas o grandes partituras de movimientos y de acciones vocales. Algunos de estos diseños con detalles fijos y precisos vienen acompañados de un título o de un comentario sugestivo. Por ejemplo, «la luna sobre el agua», que se explica así: «la acción no está calculada, brota sin esfuerzo visible, es la unidad de elementos separados, no ofuscada por las nubes del pensamiento». Las imágenes poéticas que designan a los *katas* también sirven para esconderlos, para no dejar que la concurrencia de los adversarios penetre su secreto.

Por sí mismo, el término *kata* no tiene nada de esotérico o misterioso. En el habla común su campo semántico corresponde más o menos al de términos como «forma», «molde», «pattern», «modelo» en las lenguas europeas. Para el actor puede referirse al diseño de un único movimiento, de una única posición o a una secuencia de acciones estructurada, a una verdadera y propia partitura de un papel entero. Un *kata* puede transmitir la versión detallada y precisa (y por eso extra-cotidiana) de una acción realista —y entonces nos hace pensar en la «acción física» de Stanislavski. Puede transmitir un diseño de movimientos simbólicos —y entonces nuestro pensamiento, que corre en busca de analogías y recurrencias, se detendrá en una de aquellas frases de Craig donde sostiene que los actores, para evadirse de su situación de

112. E. G. Craig, *Il mio teatro*, a cura de F. Marotti, Milan, Feltrinelli, 1971, pp. 34-35. El subrayado es de Craig.

113. Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, París, Gallimard, 1963, p. 22-23.

114. Cfr. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, Op. cit., Tomo I, p. 191

sumisión en la que se encuentran, deben crear una actuación de gestos simbólicos.

Hoy ellos *personifican* e interpretan; mañana deberán *representar* e interpretar; pasado mañana deberán crear.¹¹⁵

En algunos casos, el título y el comentario que acompañan al *kata*, esta especie de jeroglífico-en-acción, se ha perdido y el *kata* aparece como una partitura sin contenido evidente. Es ejecutado y apreciado por sus cualidades dinámicas, rítmicas, estéticas —y nuestro pensamiento corre hacia el trabajo coreográfico que nos es cercano, hacia Meyerhold, hacia su trabajo sobre el ritmo, hacia su uso de la música durante los ensayos para imponer un *tempo* al diseño de los movimientos.

La experiencia muestra que el actor que aprende a ejecutar un *kata* que para él es una partitura precisa pero vacía, si lo repite una y otra vez, logra personalizarlo, descubriendo o renovando su sentido. No existe, en realidad, una partitura vacía. La precisión ideoplástica, la sensación que atraviesa el cuer-

po de quien se ha adueñado de un diseño preciso, permite con el tiempo, extraer un sentido de lo que parecía pura forma.

¿Extraer *un* sentido, o descubrir el sentido?

Aprender a ejecutar la partitura de un *kata* no es un trabajo intelectual, sino un esfuerzo corporal donde la actividad mental está siempre presente, potencializada, transformada. Por esto, el *kata* —como el diseño de los movimientos en la escuela de Meyerhold— puede transmitirse. Y es útil que sea transmitido por quien lo ha compuesto a quien sabrá recomponerlo.

James Brandon afirma que el proceso por el cual se pasa de una a otra generación a través de un mismo *kata* es esencial para el arte del Kabuki. Desde el punto de vista del actor, aprender o representar un *kata* es un proceso estrechamente ligado al problema de la búsqueda de la propia individualidad artística y personal. De ahí surge una fecunda dialéctica entre conservación e innovación, porque el actor necesita crear un nuevo *kata* para afirmar la

propia individualidad, y haciéndolo contradice su profundo respeto por el *kata* tradicional. Se trata de dos tendencias opuestas que se contraponen en toda civilización artística. Pero que ejercitándose en el campo de las partituras físicas con forma rigurosa puede traducir el contraste en armonía:

Las dos fuerzas son moderadas por su contraste, con el resultado de que, en el trabajo del actor no prevalece ni la innovación desordenada, aplaudida por algunos sectores del público, ni la adhesión servil a la tradición que los viejos maestros siempre están dispuestos a elogiar. Las dos fuerzas están en equilibrio en un estado de saludable tensión. El equilibrio será diferente según las circunstancias y los actores

algunos se inclinarán más hacia nuevas ideas, otros más hacia las formas establecidas—, pero nunca se ha perdido. Hasta que los actores puedan continuar creando a través de la estructura del *kata* tradicional el Kabuki seguirá siendo el teatro vivo que es hoy.¹¹⁶

La cita se refiere a las grandes dimensiones, al *kata* entendido como partitura de un papel entero. Pero también concierne a los *katas* entendidos como partitura de secuencias de acciones o de segmentos de acciones (un actor Nô, por ejemplo, no pasará nunca de una posición sentada a una caminata veloz sin dos *katas* intermedios que elaboren las microacciones de alzarse y de comenzar a caminar).

La fórmula *shu-ha-ri* define el proceso de aprendizaje y de desarrollo a través del *kata*. *Shu* indica la primera fase del trabajo: respetar la forma dada, aprenderla en toda la precisión de sus detalles. *Ha* (nos acordamos de la segunda fase del *jo-ha-kyu*) indica el momento en que se nos libera de la técnica, no

115. E. G. Craig, *El mio teatro*. Op. cit., p. 39. El subrayado es de Craig.

116. James Brandon, *Form in Kabuki Acting*, en James R. Brandon, William P. Maim, Donald H. Shively, *Studies in Kabuki; its Acting, Music, and Historical Context*, Honolulu, The University Press of Hawaii, 1978, p. 124. Siempre con este propósito ver la detallada descripción de las interpretaciones de los *katas* de «El campo de batalla de Kumagai» ejecutado por Danjuro IX (1839-1903) y Nakamura Shikan (1830-1899) en Samuel L. Leiter, *Kumagai's Battle Camp: Form and Tradition in Kabuki Acting*, *Asian Theatre journal*, Vol. 8, n. 1, primavera de 1991.

porque se transgredan los dictámenes, sino porque respetándolos es posible moverse con una «espontaneidad» nueva, como por una «segunda naturaleza». El *kata* ha sido incorporado. *Ri*, la tercera fase, indica el momento en que se toma distancia de la forma: el actor modela la forma por la cual es modelado.

Siguiendo el recorrido del *kata* el pensamiento busca cómo evadirse de la fijeza de la forma que le opone resistencia. Cómo dilatarla sin hacerla estallar. Un comportamiento elaborado y fijado técnicamente se convierte en un medio de descubrimiento personal. Algunos expertos definen el *kata* como un *koan* físico.

Frente al actor que ha sabido dominar las diversas fases de este recorrido, se habla de «habilidad que no tiene habilidad», de «técnica que no tiene técnica», de «arte sin arte». Imágenes que tienen un fuerte eco y relación con las utilizadas por Craig cuando hablaba del actor pensando en la *Über-Marionette*. Recordaba un antiguo

axioma, repetido infinitas veces y difícilísimo de comprender: «El arte más alto es el que esconde todo artificio y no deja ninguna huella del artífice».¹¹⁷ Es fácil creer entender intelectualmente de qué se trata. Pero en la práctica, ¿cómo proceder? ¿Cómo ayudar al actor a «darse», «arder», ir más allá de sí mismo y al mismo tiempo esconder al artífice?

Las respuestas formuladas en tiempos distintos y en distintas lenguas de trabajo, convergen todas hacia los procedimientos necesarios para construir una acción real. El nivel pre-expresivo se nos aparece, como la materia móvil circumscrita y trabajada por aquellos principios que en un horizonte transcultural ayudan a *hacer vivir* la precisión de un diseño.

Entonces, el orgánico desarrollarse o animarse del diseño de un movimiento conduce a un salto del sentido. Una palabra o una frase pueden cambiar de color, una acción revela un aspecto impensado del comportamiento de un personaje o de una situación.

Lo llamamos el azar. Pero
es la Madre que te sonríe.



117. E. G. Craig, *Il mio teatro*. Op. cit., p. 50.



CANOAS, MARIPOSAS Y UN CABALLO



LAS palabras estables ladrillos, y que luego han es-
tienen la debilidad de crito sobre él, han generado
su estabilidad. Para también muchos equívocos.
cada afirmación clara se en- Sus palabras deseaban ser
cuenta pronto un equívoco. puentes entre la práctica y la

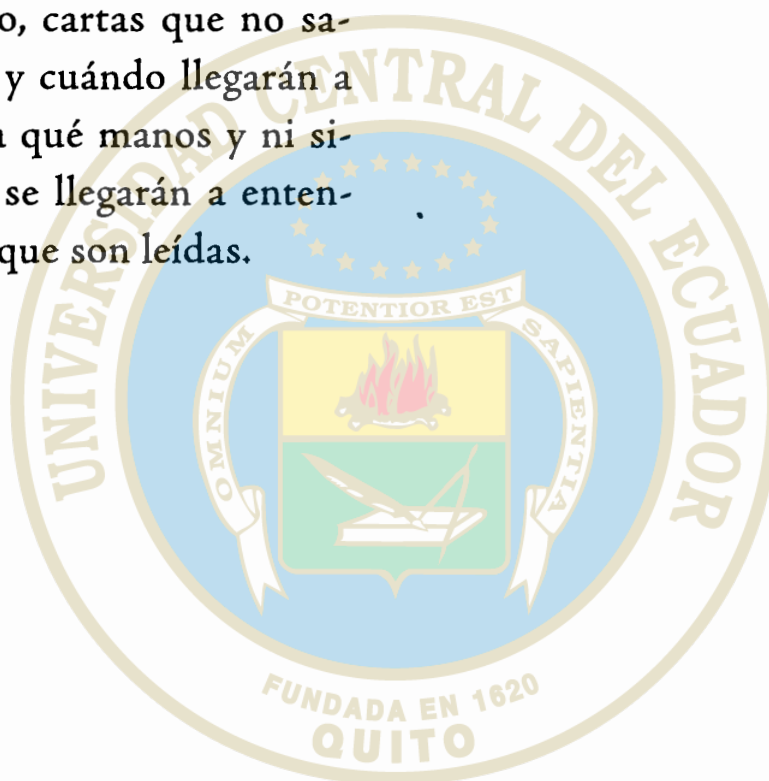
En el trabajo, ciertas pala- teoría, entre la experiencia y
bras iluminan como relámpa- la memoria, entre los actores
gos sobre el agua. Cuando se y los espectadores, entre ellos
escriben cambian peligrosamente de naturaleza. La escri- y sus herederos. Pero no eran
tura desenrolla la madeja que puentes, eran canoas.

Las canoas luchan ligeras
resulta más lineal y menos contra la corriente, atraviesan
verídica. En cambio, la expe- el río, pueden alcanzar la otra
riencia es contigüidad de ac- orilla, pero nunca se puede sa-
ciones, de perspectivas simul- ber de qué manera se acogerá y
táneas. Cuando se acciona, se utilizará su carga. Escribimos
está presente contemporánea- con el deseo de precisión de
mente en diferentes niveles de un artesano, y releemos incrédulos
organización. nuestros textos que se

Aquellos que construyeron sus teatros sin piedras ni
encuentran ya alejados de las tensiones que los generaron.

¿Pero qué es, en realidad, una buena comunicación? «Es un buen manejo de los malentendidos», me responde juiciosamente Jean-Marie Pradier, uno de los lectores de este libro aún no terminado.

Las canoas navegan en la corriente de los malentendidos. Quisieran ser estables páginas de un libro y son, en cambio, cartas que no sabemos si y cuándo llegarán a destino, a qué manos y ni siquiera si se llegarán a entender, si es que son leídas.



SÓLO LA ACCIÓN ESTÁ VIVA PERO SÓLO LA PALABRA PERMANECE



*Carta a Jerzy Grotowski
en ocasión del envío del espectáculo Itsi Bitsi*

HOLSTEBRO, 1RO DE JUNIO DE 1991

QUERIDO Jurek: aquí sopla el viento, oscurece a medianoche, llega el verano.

Me han contado que según dices, te pareces a Aramis, que cuando era mosquetero hablaba de hacerse monje; y cuando comenzó la carrera religiosa hablaba, en cambio, de la vida en armas. Hoy analizas a menudo tus espectáculos de treinta, veinte años atrás. Hace mucho tiempo que no *quieres* hacer más espectáculos. Quien ha visto tu trabajo más reciente sabe que podrías hacerlos maravillosos.

Pero tú tejes otros hilos. La

tarea que te fue confiada —dices— la has llevado a término.

En mi teatro los espectáculos crecen con mayor frecuencia que antes. Tú los has dejado deslizar de tu vida, como los trajes de esa mujer que, al alba, corrió al encuentro de la voz de su dios. Al correr, estos se desprendieron resbalando, de sus hombros, y quedaron a un costado de la calle como el recuerdo de un tiempo que fue.

Muchas veces has explicado tu elección. No es a nosotros a los que debes rendir cuentas. Planteas nuevas preguntas. ¿Me planteas aun *mis* preguntas?

Para presentar el espectáculo de Iben y mío te escribo.

Reflexiono: «¿Qué es un espectáculo para mí? ¿Por qué me es necesario?»

La respuesta me llegó casi sola: «Es un hilo hecho de astucia y engaños. Estíralo pero no lo rompas en tu tirar».

Iben representa su biografía. En la palabra «biografía» existe la idea de un gráfico, de un diseño, de un hilo. Es representación, no confesión.

¿Qué es que creíamos entonces, cuánto tú entretejías tus espectáculos y yo imaginaba estar aprendiendo teatro, y en cambio me descubría descubriéndote? Obviamente tú ya creías en lo que hoy crees.

¿Hay entonces algo estable y absoluto? Si lo hay, está en el fondo de un laberinto. El hilo, entonces, se vuelve sagrado porque no ata, sino que nos conecta a algo o a alguien que nos mantiene en vida.

Cuando la gente me habla de ti, te reconozco en tu intransigente sabiduría.

Cuando nos encontramos, hablamos una vieja lengua y lenguas paralelas.

Yo me he hecho danés, tú

francés e italiano. Pero no son importantes las casas. Importan las historias que habitamos.

Aquí, en el espectáculo, verás una actriz que dice: «La historia debe ser contada». No es *una* actriz. Es Iben. No sabía que antes de entrar en el teatro alguien la había bautizado Itsi Bitsi y había iluminado ese nombre con una canción rock.

Es un nombre lleno de deleite. Verás la danza de Itsi Bitsi cuando cuenta el día que se enteró de la muerte de Eik. Yo mismo quedé estupefacto. Busco los contrastes, los nudos de los opuestos, el grotesco. Y en cambio, emerge la alegría burlesca de un niño enmascarado, más viejo que nosotros que estamos aprendiendo a envejecer.

Nosotros dudamos, pero el niño enmascarado lo sabe: todo es presente, el tiempo no existe. Un laberinto entero puede atravesarse en una hora sin pasión.

El niño tiene el rostro de una máscara rota, corroída, herida. No tiene ningún motivo para alegrarse. Sin embargo *hay alegría*. El niño enmascarado parece haberse liberado de nuestras

manos de artesanos obcecados del grotesco. Parece decir: sonríe, y no rías más.

¿Es una de las astucias del teatro? ¿O un engaño de la razón?

A lo largo del hilo del espectáculo vamos colgando figuras de tragedias cotidianas: venas martirizadas y seducidas por la droga, el florecer de la indiferencia, jóvenes con el rostro limpio que evaden la lúgubre fiebre de la serenidad a cualquier precio que en Dinamarca llaman *hygge*.

Estas historias probablemente son lejanas para ti. El joven que inventó ese nombre —Itsi Bitsi— es una parte de la vida de Iben. Era un pequeñín de jopo rojo, el primer poeta *beat* en danés, un guía de su generación. Los jóvenes, hoy, los que te circundan y me circundan, no saben ya nada de esa hierba segada en los años sesenta. Hablan de aquellos años como nosotros hablábamos, en Opole, de la guerra civil española. En 1968, el pequeñín de jopo rojo engulló su veneno en la India, en soledad.

Tú y tus actores (eran siete,

cuatro no están más) trabajaban entonces en la sala de ladrillos de Wroclaw para un espectáculo que llevaría el nombre de un libro figurado de Durero. Nosotros, en la sala negra de Holstebro, trabajábamos sobre Alcestris y pensábamos en Jan Palac. Iben era una joven sin palabras. La he visto crecer, caer y volar, siete veces por el suelo, ocho veces de pie.

Me seguía. Nos seguía. Luego hemos visto que otros la seguían. E incluso tú, a pesar de la lejanía, de tiempo en tiempo comentas sus etapas.

Ahora, en el teatro, sostiene el derecho de los muertos a permanecer vivos: ni llorados ni olvidados.

Se dice que un espectáculo es imagen y metáfora. Sobre este punto tengo algunas certezas. Sé que no es verdad. Es acción real. Por esto no permito que el hilo se estire hasta romperse.

La verdadera carta que te envío no es esta sobre el papel, sino la exigua tela blanca sobre la cual Iben y sus dos compañeros, Jan y Kai, danzan astillas de vida para

impedir que se sepulten.

Me pregunto una vez más:
¿por qué enviarte un espectáculo?

Además del pasado nos
une aún lo siguiente: la aguda
experiencia de la discordia y
de la alianza entre la acción y
la palabra, y el saber que sólo
la acción está viva, pero sólo
la palabra permanece, en el
espectacular desierto de las
ciudades sucias y los museos
demasiado grandes.

Eugenio



QUIPU



¿QUEREMOS palabras sólidas o bien romper la solidez de las palabras?

Las teorías son macabras cuando atornillan un pensamiento a conceptos y palabras que fueron, en vez, vehículos provisorios, canoas.

Provisorio no quiere decir casual, ni tampoco incierto.

Quiere decir que el fluir de la terminología sigue con precisión el fluir del pensamiento durante el mutar de las circunstancias.

También los antepasados hablan con palabras sardónicas y burlonas.

En fin, he dicho *crueledad* como hubiera podido decir

vida o como hubiera podido decir *necesidad*, porque quiero significar que para mí el teatro es acto, emanación ininterrumpida, que en él no hay nada fijo. Para mí es asimilable a un acto verdadero, por tanto vivo, por tanto mágico.¹¹⁸

Y es, justamente, el teorizador del «teatro de la crueldad» el que quita de su definición el extremismo excitado y violento que le dio su incierta fama.

Un día dije que las palabras son el bordado en el cañamazo de los movimientos. Era una

118. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (1938), en *Oeuvres complètes*, IV, París, Gallimard, 1964, p. 137. Artaud responde, en una carta de noviembre de 1931, a las objeciones a su «Manifeste du Théâtre de la Cruauté».

de esas metáforas que se usan cuando se habla a los alumnos. Pero los pedantes han tomado esa imagen al pie de la letra y, aun hoy, a veinte años de distancia, rebaten científicamente mi aforismo de ligeras alas.

Es Meyerhold. Palabras de ligeras alas son también *biomecánica* y *grotesco*. Tendríamos que aprender a dejarlas volar. Puedo imaginarme a Meyerhold siguiéndolas a través del aire con la mirada y aquella sonrisa sardónica (¿o arrogante?) que a veces usaba para eludir las preguntas: tanto que daban ganas —decía Eisenstein— de escupirle en un ojo.

Meyerhold, mientras tanto, observa otras mariposas:

¿Y Craig? ¿Lo ponen en la picota porque ha osado una vez comparar a los actores con las marionetas!

Y nos advierte:

¡Eviten expresarse con metáforas si tienen que vérselas con un pedante! Él toma todo al pie de la letra, y después comienza a atormentarles.¹¹⁹

Pero es imposible no usar metáforas. Sería como renunciar a transmitir la experiencia.

Junto con los pedantes, hace su entrada la policía:

Estoy de acuerdo con usted —escribe Stanislavski a Aleksei Ivanovich Angarov, crítico teatral y miembro de la Cheka, la policía secreta de Stalin—, estoy de acuerdo con usted: en el proceso creativo no hay nada de místico. Hay que usar palabras claras. Pero hay algunas experiencias creativas, algunas sensaciones que no pueden ser borradas sin un gran daño para el arte. Cuando algo interior (el inconsciente) se posesiona de nosotros, no nos damos cuenta de lo que sucede. (...) Son los momentos mejores de nuestro trabajo. (...) Debo hablar de estas cosas a los actores y a los alumnos, pero ¿cómo hacerlo sin ser acusado de misticismo?¹²⁰

Estamos en 1937, en la Unión Soviética, en pleno stalinismo: misticismo puede ser una acusación peligrosa. En otros tiempos podrá ser inocua

o directamente ventajosa. Con el correr de las modas, espías, policías y pedantes adquieren un diferente grado de peligrosidad, aunque sus métodos para escuchar y leer se mantengan similares.

En el prólogo a la edición rusa de *El trabajo del actor sobre sí mismo* (*Robota aktera nad soboj*, 1938) Stanislavski repite las mismas palabras que figuraban en la carta de Angarov, y prosigue:

No fui yo el que inventó la terminología usada en este libro. Ella deriva de la práctica, de los alumnos y principiantes. Durante el trabajo, ellos definían en palabras lo que comprendían y sentían del proceso creativo. Su terminología es válida porque es comprensible para todos los que tienen experiencia del arte.

Subrayamos: *a todos los que tienen experiencia del arte*, y continuamos leyendo:

No busquen una base científica tras estas palabras. Contamos con nuestro léxico teatral y la jerga de actores que nuestra

misma biografía formó. Seguro: también hacemos uso de términos científicos, como por ejemplo «inconsciente» e «intuición», pero los usamos en su acepción más simple, como en el lenguaje cotidiano, no en sentido filosófico.

Ahora Stanislavski también ironiza un poco:

No es nuestra culpa que el terreno del arte escénico haya sido descuidado por los estudiosos y haya quedado inexplorado. Así, podemos disponer solamente de las palabras que provienen de la práctica de trabajo. Debemos arreglarnos con términos cuyo significado es, por así decir, casero.¹²¹

¿Qué le sucede a nuestras palabras cuando hablamos de

119. Vsevolod Meyerhold, *Oeuvres complètes*, a. c. de Nina Gourfinkel, París, Gallimard, 1963, p. 277 (es una de las afirmaciones presentadas por Alexandre Gladkov en la sesión «Meyerhold habla»).

120. Cit. de Fausto Malcovati en la introd. a Costantin S. Stanislavski, *El trabajo del actor sobre el personaje*, Bari, Laterza, 1988, p. XV.

121. Cfr. Stanislavski's *Preface to «An actor Prepares»*, traducido y publicado a cargo de Brunet M. Hobgood, en *Theatre journal*, 43, 1991, The Johns Hopkins University Press, pp. 229-32.

experiencias técnicas? Eran palabras simples o ingenuas, pero volaban eficazmente cuando las usábamos en el trabajo. Tomadas literalmente, se vuelven de plomo y nos aplastan.

No son las metáforas las que vuelven todo difícil. «Las patas de la mesita» son una atrevida metáfora, pero su uso común la hace parecer una expresión literal. También «influencia» proviene del pensamiento místico, pero todos sabemos que quiere decir quedarse en cama debido a la influenza (gripe) o dejarse influenciar por una persona. Ninguno sospecha en la palabra una referencia a la astrología o al mesmerismo.

Cuando Stanislavski habla de «inconsciente», Meyerhold del «bordado sobre el cañamazo de los movimientos» o Craig de «Über-Marionette», los equívocos no nacen de la imprecisión o del carácter figurado de la expresión, sino del hecho que sólo pocos de los que escuchan o leen *tienen experiencia del arte*. Es difícil entender la referencia técnica, concreta, circunstancial de es-

tas expresiones que se vuelven volubles metáforas.

Nuestros antepasados nos hablan con *quipus*, con mensajes hechos con nudos, que para los Incas, eran simples ayuda-memorias con tables. Cuando los observamos en las vitrinas de un museo nos parecen símbolos esotéricos o mágicos bordados.

No sólo nuestros antepasados hablan con *quipus*.

Ojeo un opúsculo de hace treinta años: *Mozliwosc teatru* (*La posibilidad del teatro*). Veinte páginas, la mitad de ellas reproducen trozos de críticos polacos sobre los espectáculos del Teatr 13 Rzedow, el Teatro de las 13 Filas, en Opole. La otra mitad del opúsculo contiene escritos de Ludwik Flaszen, el director literario del teatro, y algunas notas de su director artístico, Jerzy Grotowski. Es su primer intento de síntesis. El opúsculo es de 1962. Grotowski repite con insistencia algunas afirmaciones generales que a veces parecen obvias y otras filosofías pura:

La especificidad del teatro es el contacto vivo e inmediato entre actor y espectador; es neces-

rio encontrar una estructura espacial unificadora para actores y espectadores, sin la cual el contacto queda librado al azar; el espectáculo es la chispa que salta por el contacto entre dos Conjuntos: el de los actores y el de los espectadores; el director modela conscientemente el contacto entre el Conjunto de los actores y el Conjunto de los espectadores para acertarle a un arquetipo y, por tanto, al «inconsciente colectivo» de los dos Conjuntos; la toma de conciencia de los dos Conjuntos en relación con el arquetipo se produce a través de la dialéctica de apoteosis e irrisión.¹²²

Imágenes y conceptos difusos y sugestivos, *wishful thinking*; Grotowski aparece, en la distancia, como un profeta visionario, un utópico incurable. Yo estaba a su lado en esos años y lo que recuerdo es algo muy distinto. Un director que se aplicaba en la práctica, un técnico que sólo posteriormente buscaba las palabras para indicar sus procedimientos.

Cuando digo buscaba, en-

tiendo justamente el acto simplísimo de mirar en derredor para tomar lo que se necesita.

Leyendo en 1961 la crítica de su espectáculo *Dziady* (*Los antepasados*) de Mickiewicz, Grotowski queda golpeado por la expresión «dialéctica de apoteosis e irrisión» usada por el crítico Tadeusz Kudlinski.

Grotowski en esos años, con ironía y precisión, amalgama divergencias, tensiones, paradojas para desmenuzar el significado unívoco de la acción. Construye sistemas de colisión entre los distintos elementos escénicos para suscitar en la mente del espectador una con-fusión para obligarlo a reaccionar a dos o más cadenas de asociaciones inconciliables entre sí.

Posee distintas fórmulas para nombrar este método personal de trabajo: «dialéctica de *divertissement* y poesía», o bien, «dialéctica de confirmación y superación». Pero también usa las reacciones de los espectadores en sus espectáculos. El

122. Jerzy Grotowski, *Mozliwosc teatru*, Materiały warsztatowe Teatru 13 Rzedów, Opole, febrero 1962.

escritor suizo Walter Weideli escribe acerca de un método basado sobre «ensayar el pro, ensayar el contra». Un crítico polaco habla de «amor que se manifiesta en la blasfemia» y Ludwik Flaszen de «dialéctica de blasfemia y devoción».

Grotowski prueba estas distintas formulaciones. Sabe en qué dirección quiere ir y también con qué técnica. Pero aún no sabe cómo nombrar el camino. Al final escoge la frase de Kudlinski, «dialéctica de apoteosis e irrisión». Durante algunos años será la expresión canónica, su marca de fábrica.

¡Prepotencia de las palabras que permanecen! Leyendo «dialéctica de apoteosis e irrisión» se tiene la ilusión de estar frente a una teoría: toma un texto, un personaje, una idea. Confírmalos, exáltalos, hazlos triunfar en la mente del espectador y después derrúmbalos y búrlate de ellos. Si es posible, de modo simultáneo. Obtendrás actores-chamanes y espectadores sacudidos.

Este es el aborto intelectual del lector. La realidad, desgra-

ciadamente, es exactamente lo opuesto.

«Dialéctica de apoteosis e irrisión» no dice nada de técnico. Es un buen ayuda-memoria, no una buena explicación de «cómo hacer». Es la señalación justa de un camino, no su topografía. Y es astuta, como señalización, en un país con patrones marxistas y clericales.

Grotowski ha pescado casi siempre fórmulas que han hecho famosa su revolución teatral. Aun recientemente extrae la definición «arte como vehículo» de una conferencia de Peter Brook y la asciende a denominación oficial de su actual investigación. También la histórica definición «teatro pobre» la encontró en un artículo de Ludwik Flaszen sobre los principios técnicos de la puesta en escena de *Akropolis*.¹²³

Grotowski no busca, encuentra las definiciones para su trabajo. De tiempo en tiempo, se deshace de todo el bagaje de palabras y renueva su lenguaje.

La lucha contra la fijeza de las palabras caracteriza la obra de los maestros de la escena. Estos no vencen la prepotencia y la in-

suficiencia de las palabras con el mutismo, sino con la mutación.

En algunos casos son las circunstancias y la prudencia las que sugieren cambiar las palabras. Stanislavski quitó de en medio «alma», «espíritu», «psique» y habló, a partir de cierto punto, de «acciones físicas». Meyerhold llamó a un mismo campo de trabajo primero «danza», después «grotesco», más tarde «biomecánica». Un lenguaje cada vez más materialista que, sin embargo, no indica ninguna transformación sustancial de las perspectivas de trabajo.

En el uso de las palabras existe una volubilidad que no deriva de la incoherencia o del temperamento extravagante del artista. Es el único modo apto para evocar la experiencia técnica: mediante sombras y reflejos. Algo ausente debe proyectar su sombra en la pantalla de palabras que presenta consejos técnicos, políticas artísticas, visiones poéticas, hipótesis científicas.

La rama de un árbol en flor vibra bajo la brisa del atardecer y proyecta su perfil sobre un telón. El telón ampara a dos

enamorados clandestinos. No hay ninguna mariposa sobre la rama. Sin embargo, veo la sombra de una mariposa posarse sobre la sombra de la rama.

Un libro de Antropología Teatral debe concluirse declarando la propia actitud en relación a las palabras.

Las palabras se vuelven presencia si sabemos reconocer y aceptar la naturaleza de su sombra. Es difícil proteger sus alas ligeras, dejarlas volar, deslizar, mudar de traducción en traducción. No debemos preocuparnos si a veces, todavía demasiado ligadas a la experiencia que las ha puesto en marcha, sus contornos se agrandan hasta convertirse en niebla gris. Cuanto más cercanas a la lámpara están las mariposas, tanto más su sombra en el muro parece una nube confusa. Basta que se alejen un poco de la fuente de luz, para que sus sombras adquieran un perfil reconocible y preciso.

123. Ludwik Flaszen, *Akropolis: Komentaria do przedstawienia*, en el programa de sala para el espectáculo *Akropolis*, octubre 1962. Trad. it. en Eugenio Barba, *Alia ricerca del teatro perduto*, Padova, Marsilio, 1965, pp. 166-167. El texto de Flaszen se ha incorporado a *Towards a Poor Theatre* (nota siguiente) pp. 61-77.

EL PUEBLO DEL RITUAL



Carta a Richard Schechner

HOLSTEBRO, 16 DE SEPTIEMBRE DE 1991

QUERIDO Richard: lo más valioso en cada uno de nosotros, no puede entrar en contacto con el otro en modo directo. Las interioridades no comunican. No es la técnica lo que me interesa, pero para alcanzar lo que me interesa debo concentrarme sobre problemas técnicos esenciales. Lo que busco está sobre la otra orilla del río. Es por esto que me ocupo de canoas.

Anoche fue el último día de la *Festuge* de Holstebro, *Festuge* en danés quiere decir «semana de fiesta». La hemos titulado «Cultura sin fronteras». Y para

subrayar que la ausencia de fronteras está ligada a la libertad, pero también a la labilidad, hemos recogido todas las acciones de los actores —nueve días y nueve noches— en un único espectáculo ininterrumpido con el título *Vandstier*, «senderos de agua», «senderos de mar».

El título «Cultura sin fronteras» que parece optimista, tiene un trasfondo maligno. Cuando se pierde la demarcación de las fronteras, se corre el riesgo de perder también la identidad. Y cuando la identidad se hace incierta, nace por reacción, el rigor, el desesperado intento de perfilarse oponiéndose a los otros. Aparece la intolerancia, la xenofobia, el racismo.

Por otro lado, las fronteras son puras ilusiones, algunas veces impuestas, y entonces sofocan.

En el transcurso de la *Festuge* hubo un simposio cuyo tema fue el de la política cultural danesa. Hablaron los políticos, los administradores, algunos periodistas, una antropóloga y un profesor de literatura. Discutían de cultura como medio para conservar y conquistar una identidad en una Europa que está aboliendo las fronteras.

Uno de los expositores dijo: «Fíjense lo que sucede cuando se anulan los confines de un estado. Fíjense en Yugoslavia, donde no se sabe ya qué significa ser yugoslavo; resurgen los viejos particularismos, los nacionalismos, el fundamentalismo de las distintas etnias». Otro respondió: «Esto sucede precisamente por razones opuestas, no porque se haya perdido un sólido perfil, sino porque el perfil era artificial. Era una camisa de fuerza impuesta en nombre de una ideología abstracta para comprimir una realidad que ahora explota.

La explosión es violenta porque violenta fue la unión.

En el teatro de este siglo que está por terminar ha sucedido algo similar: la erosión de los grandes confines que daban identidad al teatro de origen europeo, invención de pequeñas tradiciones, crecimiento de «culturas» separadas.

Para comprender al teatro del Novecientos hace falta tener presente que algunos teatros, algunos grupos, han funcionado y funcionan no sólo como conjuntos o ensembles, sino también como tribus. Esta, sin embargo, es una palabra equivocada porque evoca imágenes arcaicas. Mejor sería hablar de «teatros que inventan pequeñas tradiciones».

La invención de tradiciones puede llevar a formas de sectarismo e intolerancia ideológica. También el teatro ha tenido sus fundamentalismos (stanislavskiano, brechtiano, grotowskiano...). Cuando no pueden regirse por la fuerza, cuando están obligados a utilizar armas exclusivamente culturales, los fundamentalismos son

sustancialmente inocuos, lábil-
les debido a su propia rigidez;
basta que cambie la moda para
que se vuelvan humo.

Cuando pensamos en el
interculturalismo, tenemos la
tendencia de ocuparnos de las
divisiones culturales de tipo es-
colástico (Europa, Asia, África,
culturas populares, culturas de
los pueblos estudiadas por an-
tropólogos, judaísmo, musul-
manismo, hinduismo...). Olvi-
damos que el término abstracto
«teatro» indica, en la realidad,
fenómenos no homogéneos,
cada uno con los confines que él
mismo y su contexto ha creado.
Los confines estrechos generan
algunas veces un complejo de
superioridad; otras veces empu-
jan al intercambio, determinan
la necesidad de ir en profundi-
dad y de avanzar en lo diferente.

Te hubiera gustado estar
aquí en Holstebro en estos días
porque a ti te gusta moverte en
aquella tierra de nadie que está
entre la vida cotidiana y la situa-
ción de espectáculo organizado,
entre performance y ritual.

Hemos permanecido en esta
tierra de nadie por nueve días y

nueve noches, disolviendo el
teatro en la ciudad y absorbiendo
en el teatro la realidad de la
ciudad. Mezclarse, sin embargo,
pone a prueba la consistencia
de los propios contornos. Es un
modo para profundizar las dife-
rencias, para definirse. Cuando
un actor o una actriz se internan
en la cotidianidad de una calle
o de un mercado, no están fun-
diéndose con la gente, no esta-
blecen una comunión con ellos.
Están solidificando su propia
identidad y por lo tanto su dife-
rencia. De aquí la posibilidad de
una relación.

La dimensión intercultural
del mundo en el cual vivimos
no es una conquista: es una con-
dición de peligro. Cuando per-
manece inerte, la conciencia de
coexistir con lo diferente genera
indiferencia. Desata reacciones
rabiosas, si el extranjero se acer-
ca demasiado.

Tú conoces la gris Holste-
bro y sus colores de plástico.
Puedes entonces imaginarte
la sorpresa al ver dos camellos
atravesándola que llevaban a la
grupa a un hombrecillo con ga-
lera y su copia en un niño. Sin

embargo, por la sorpresa, los transeúntes apartaban la vista. Esta es para *mí* una de las imágenes del interculturalismo cuando irrumpe en la rutina de nuestras vidas. Te estoy hablando de la primera mañana de la *Festuge*. Al noveno día las cosas habían cambiado. La gente se había habituado a no tener ya miedo de ser curiosa y los actores y actrices podían introducirse en las calles y supermercados, en las escuelas, las iglesias y cuarteles, seguros de crear una relación más allá de los límites habituales de aceptación de los espectadores involuntarios.

Cuando nuestro panorama se observa de lejos parece tender a la uniformidad. Observado de cerca, se vuelve un denso enredo de minúsculas culturas diversas. Quizás deberíamos decir subculturas, si la palabra pudiese perder toda connotación de inferioridad.

Me pregunto si aquello que estoy por contarte tiene que ver con el interculturalismo y el teatro. Creo que sí.

Cada cuatro horas, en el

espacio de un gran estacionamiento sobre el techo de un supermercado, se presentaban grupos de personas pertenecientes a una misma ocupación, a un mismo hobby o a una misma condición; el club de los arqueros o los remeros, los dueños de perros schaefer amaestrados o de viejos automóviles americanos, los estudiantes de música o los policías en motocicletas, la asociación de las amas de casa o los bomberos. Una docena de reclutas bajaron de un camión militar y se presentaron en posición de firmes en calzoncillos. Mostraron el elaborado proceso de cómo se transformaba, vistiéndose, el hombre en soldado: uniforme cotidiano, de salida, de procesión, de combate, la cara pintada y el casco cubierto de hojas, hasta la imagen de un extraterrestre catafractado, con el rostro borrado por una máscara antigás. Al lado, un actor Kathakali, agigantado por su vestuario y la corona, se dedicaba cuidadosamente a dilatar su rostro en el maquillaje verde y blanco de un personaje del mito.

Vinieron los caballos de la escuela de equitación, los tocadores de cuernos apasionados por la caza del zorro. Y vinieron los centauros, esos muchachos en motocicletas, forrados en cuero negro, que cuando atraviesan nuestras ciudades sentimos como una amenaza. Dieron espectáculo con su estruendo y dialogaron con un violín. Sofocaron su sonido, lo dejaron resurgir apagando de pronto los motores. Exhibieron su amenaza de violencia transformándola en vitalidad y apertura. Muchachas y jóvenes en blancos pijamas dejaban de hablar danés y emitían gritos y señales en una lengua desconocida —el coreano— moviéndose según el ballet marcial del taekwondo.

Era interesante notar el desconcierto y el estupor de los espectadores. Seguramente sabían que existen estas actividades en Holstebro como pueden saber que existen hombres casados con cuatro mujeres o pueblos que queman a sus muertos para después hacer con las cenizas una sopa y comerla.

Las subculturas que veían eran reconocibles. Desconocida era la razón, el porqué se ponían al descubierto e invadían el tiempo y el espacio de este estacionamiento, día y noche, con o sin observadores aun bajo la lluvia.

En el centro del estacionamiento se construía un barco de quince metros, según el elegante diseño de un arquitecto, en madera ligera, inapta para navegar (no se puede construir un verdadero barco en sólo nueve días y nueve noches). Lo que sucedía parecía no tener en cuenta a los espectadores, sino estar hecho sólo en honor de aquel barco en construcción. Las numerosas y pequeñas subculturas de Holstebro que se exhibían, mostraban que lo exótico es el vecino de la casa de al lado.

Aquí, a mediados de septiembre comienza a hacer frío. En las primeras noches sobre el techo del supermercado, no había mucha gente. Con el pasar del tiempo, aquel lugar donde crecía lentamente el largo barco incapaz de navegar, se convirtió en el centro de la ciudad; una suerte de templo laico del cual

después de esta semana no quedará nada sólido a no ser en la memoria. En este «templo» asfaltado y al aire libre, cada media hora del día y de la noche sonaba una campana de abordó, y se cantaba *De store Skibe* de Frans Winther. Cada cuatro horas, día y noche aparecían caballos, actores, automóviles, perros, soldados y otros representantes de la Holstebro invisible.

Era una liturgia laica, creada por el teatro Hotel Pro Forma de Copenhague. Nosotros los del Odin participamos evocando fantasmas de marinero cada medianoche.

El último día llevamos el largo barco al parque y lo sepultamos mientras un pequeño velero emprendía el vuelo hacia el cielo. Los árboles del parque tenían flores rojas y manzanas de oro. Algunas islas flotantes ardían en medio del lago, surcado por la navecilla del Ángel-Trixter y por el remo de la Muerte con falda negra. La navecilla transportaba una madre con su recién nacida.

Los actores, durante toda la semana, se habían diseminado

por la ciudad. Al alba, grupitos de dos-tres de ellos iban a saludar a los panaderos con un breve espectáculo. Aparecían de sorpresa, en casas privadas, en las fiestas de cumpleaños. Recibían los trenes que llegaban. Algunos se introdujeron discretamente en una reunión del Consejo Municipal, actuaron como juglares y luego, como influyentes monjes de otras épocas, amonestaron al Alcalde y a sus consejeros.

Había verdaderos espectáculos: los nuestros del Odin Teatret y aquellos de un grupo italiano capaz de ejecutar en zancos, la elegancia de un vals de los tiempos de Anna Karenina. Son expertos en danzar el Kathakali, con tal maestría que los hace ser aceptados como especialistas aun en la India. Danzaba con ellos su maestro indio acompañado por sus músicos. Este teatro viene de Bérgamo, una antigua ciudad rodeada de montañas, cercana a Milán y a Bellagio, donde el pasado mes de febrero, en la villa de la Fundación Rockefeller, tú organizaste el coloquio sobre interculturalismo.

Además del Teatro Tascabile de Bérghamo, estaba también el grupo Akadenwa. Provenía de Aarhus, la segunda ciudad de Dinamarca. Sus actores son miembros de un club de alpinistas. Realizan espectáculos escalando los muros de las casas, las torres de las iglesias, de los palacios municipales y las chimeneas vertiginosas. En Dinamarca no existen montañas.

Un escalador danés no es, en el fondo, más extraño que un actor Kathakali nacido y criado en Bérghamo. Para uno y para otro lo importante es encontrar el contexto apto a su propia autodefinición profesional. Bérghamo, se dice, es la patria de Arlequín, que se convirtió en el símbolo universal de la fantasía y la anarquía del teatro, y que probablemente fue inventado en Francia hace cuatrocientos o quinientos años.

En el teatro y en la cultura no existe el *genius loci*. Todo viaja disgregándose del propio contexto de origen y trasplantándose. No existen tradiciones ligadas indisolublemente a una

determinada geografía, a una determinada lengua o a una determinada profesión.

Lo que ha sucedido en esta semana es para mí y mis compañeros del Odin Teatret algo profundamente nuevo. Pero evoca también sabores que ya conocemos. Algo similar, la sensación de una metamorfosis que se está cumpliendo y que todavía no sabemos denominar, experimentamos diecisiete años atrás, cuando después de haber hecho espectáculos por diez años en una sala cerrada para algunas docenas de espectadores, nos lanzamos en las calles y en las plazas de los pueblos del sur de Italia. Luego, hemos girado en muchas regiones del planeta, trocando teatro. Estaba por decir: fuimos a lugares centrales y a lugares perdidos. Pero donde clavabas la punta del compás, allí es el centro.

Ahora hemos hecho un viaje por nuestra casa. Los verdaderos viajeros conocen bien esta experiencia: el mundo desconocido se descubre cuando se regresa.

Mañana los actores del Odin Teatret partirán en una nueva gira, Copenhague. No es esencialmente diferente de una gira en Polonia o en Brasil. Te transporta igual de lejos que cerca. Esta noche, todos los que trabajamos para la *Festuge* nos reunimos en la sala de nuestro teatro para un banquete de despedida. En estas situaciones, entre hombres y mujeres de nuestra profesión me siento en casa, no importa en qué parte del mundo. Tú también lo notaste en tu escrito *Magnitudes of Performance*: actores de culturas lejanas se encuentran y sienten una afinidad entre ellos más fuerte de la que los une con sus conciudadanos.

Existe el teatro en el interculturalismo. Y existe el interculturalismo en el teatro.

Querido Richard, no quiero una patria constituida por una nación o una ciudad. No lo creo. Sin embargo necesito una patria. Esto, en simples palabras, es el porqué de mi hacer teatro.

Me repito la pregunta que se hacía Jean Améry, uno de los grandes desterrados de

nuestro tiempo: «¿Cuánta patria necesita un hombre?». Tuve suerte: mi patria se ha ensanchado. No está hecha de tierra, de geografía. Está hecha de historia, de personas.

A menudo, cuando se habla, se usan generalizaciones que sirven para abreviar el discurso. Algunas veces hablo de mi interés por el teatro de la India, del aporte que la danza Odissi ha dado a la International School of Theatre Anthropology. En realidad no colaboro con la danza Odissi, ni con el teatro hindú, sino con Sanjukta Panigrahi. La siento una compatriota, así como hace treinta años me reconocía en aquellos niños de Kathakali Kalamandalam de Cherutturuthy, que en las primeras horas del alba quemaban incienso delante de la fotografía del fundador de la escuela. A algunos de ellos los he reencontrado como hombres maduros y actores afirmados. Ellos se acuerdan de mí, yo de ellos como eran hace treinta años, gráciles, con una sonrisa un poco díscola y un poco melancólica y los grandes ojos

ejercitados del Kathakali. ¿Por qué no puedo pensar que somos conciudadanos?

Sanjukta no es «una hindú»; es Sanjukta. Después de tantos años que trabajamos juntos me resulta muy difícil recordar que ella es una hindú. Así como ella sólo raramente, casi son sobresalto, recuerda que yo soy un «europeo».

¿Qué es esto? ¿Interculturalismo? ¿Humanismo? ¿Cultura del trabajo?

No es amor hacia el otro. Es necesidad de conocerme a mí mismo.

Una noche, en Bellagio, pregunté sobre tu definición de interculturalismo. Me respondiste que no te interesaba definirlo, que preferías que quedase una perspectiva abierta, un campo gravitatorio o un agujero negro. Al decir esto, sonreías. Es a aquella sonrisa a la que ahora me dirijo.

Los dioses se han ido. Nosotros somos bajeles sin equipaje, bajeles ebrios, llevados por corrientes oscuras. Sin embargo tengo un credo: sólo midiéndome con los otros puedo darle un

sentido a la ruta, encontrar mi identidad.

A mí me interesa una específica perspectiva intercultural: indagar el nivel pre-expresivo del comportamiento del actor. A veces compartes este interés conmigo y convides conmigo el descubrimiento de esta tierra común de la que se nutren las raíces de las diversas prácticas de los actores. Otras veces sacudes la cabeza priorizando tus estudios preferidos, dirigidos a la descripción de las interacciones sociales.

Es en el nivel «biológico» del actor, en el territorio de los impulsos y de los contra-impulsos, de los sats, de la partitura física y vocal que mi investigación y mis necesidades individuales han podido volverse políticas, entrecruzándose con aquellas igualmente profundas e incommunicables de mis compañeros. Sólo aprendiendo a navegar en estas aguas, en superficies frías, ellos se han convertido en «mis» actores y yo en «su» director. Juntos hemos actuado, cambiando algo alrededor nuestro.

En el centro de cada discurso, cuando hablamos de cultura, es decir, de relaciones, está el tema de la identidad.

Nuestra identidad étnica está establecida por la historia. No somos nosotros quienes la modelamos.

La identidad personal, cada uno de nosotros se la construye por sí mismo, pero sin saberlo. La llamamos «destino».

El perfil sobre el cual podemos actuar conscientemente, como seres racionales, es el de nuestra identidad profesional.

Cuando miramos alrededor y confrontamos nuestro oficio con las tecnologías del tiempo, o cuando confrontamos nuestros pequeños cercos de espectadores con los públicos de los *mass media*, nos sentimos arcaicos. El teatro se nos presenta como los vestigios de una época pasada.

Si confrontamos estos vestigios tal como son con la imagen de lo que fueron, nos quedamos aún más perplejos. El ritual está vacío.

¿Qué quiere decir «ritual vacío»? ¿Que es insensato, caracterizado por la falta de valo-

res, algo degradado?

El vacío es ausencia. También potencialidad. Puede ser la oscuridad de un barranco. O la inmovilidad del profundo lago del cual emergen signos de vida inesperada.

En el caldo de las culturas donde los viejos confines se quiebran o esclerosan, el teatro no es el ritual de un pueblo.

Puede ser el pueblo del ritual.

No puede estar aislado. Pero puede ser una isla.

Cada teatro está englobado en un contexto histórico y cultural del cual no escapa. Puede tener, sin embargo, una diferencia, una energía particular que le permite traducir a su manera, reinventándolo e incluso invirtiendo, el sello del mundo que lo engloba.

Podríamos decir que en el teatro puede preservarse la semilla de la rebelión, del rechazo, de la oposición. Quizás baste recordar el viejo precepto: el teatro debe ser un espejo. Pero el espejo no es sólo el espectáculo. El espejo es toda la isla: los hombres y las mujeres que la

cultivan, sus relaciones, su audacia. Lo recordaba Jan Kott hace algunos años al hablar de uno de los recientes acontecimientos políticos europeos y del teatro: el espejo reproduce, pero invierte. Lo que está afuera a la derecha, en el espejo está a la izquierda. Al mundo le puedes dar vuelta.

Para realizar esta posibilidad es necesario conocer el camino para no identificarse totalmente con el presente.

Las «casas voladoras», que me he construido junto a mis compañeros del Odin y junto a la gente de la ISTA, están habitadas por antepasados, por presencias invisibles pero concretas. Cada vez que se presenta un problema, que hay un paso difícil de superar, una situación nueva que descifrar, el pensamiento corre hacia lo que dijo Artaud, a como se comportó Brecht, a lo que hicieron los actores en la edad del Renacimiento y de las guerras religiosas. Vuela a Opole o a Moscú, hacia Stanislavski o... Es verdad, aquellos eran otros tiempos. Pero también los nuestros son

«otros tiempos» si los parangonamos con los tiempos a los que aspiramos.

La actualidad es compleja y contradictoria. Es enigmática. Cuando sumergimos la mirada en ella corremos el riesgo de no poder echarnos atrás, perdidos y fascinados por el laberinto de todo aquello que debe ser observado, considerado y sopesado. El tiempo y las generaciones no han erosionado todavía el laberinto hasta darle el perfil de un paisaje. Nos empantanamos para comprender, condenar, cambiar el páramo de nuestro presente. No hay nunca un momento para levantar la vista. Así nos domesticamos en el espíritu de los tiempos.

Cuando estaba en Opole, en Polonia, Ludwik Flaszen me contaba a menudo una historia. Me la contaba, por ejemplo, cada vez que me indignaba con demasiado furor. No es posible quitar la vista de aquello que se odia, así como no se la puede quitar de lo que uno se enamora. Benvenuto Cellini cuenta que perseguía con la mirada a su mortal enemigo (a quien

luego mató) y se lo «comía con los ojos» por las calles de Roma, como un joven perdidamente enamorado de una hermosa muchacha. Pero no era la historia de Cellini la que Flaszen me contaba. Era la historia de una cabeza y de un muro. Un muro obstruía el camino a un hombre. Este se lanzó de cabeza contra el muro decidido a romperlo. Se hirió la cabeza pero continuó. Probó y probó. No veía ya nada más que el rojo de su rabia y su dolor. La cabeza continuó a golpear. A golpear. A golpear. Luego no encontró más resistencia. La cabeza se había convertido en muro.

El pasado no está detrás de nosotros. Está sobre nosotros. Es lo que queda de la dimensión vertical.

La historia, el pasado que conocemos, es el relato de lo posible. Nos hace entrever el mundo y el teatro tal como podrían ser. De este denso diálogo con aquello que fue distinto se nutre nuestro descontento por el presente. Es este descontento lo que llamamos «vida espiritual».

Los verdaderos interlocutores diferentes, Richard, son los muertos. No los macabros, sino los presentes invisibles.

El interculturalismo que más me desafía es el vertical.

Eugenio

PALABRAS-SOMBRA



DURANTE mucho tiempo he personalizado una de las máscaras típicas de nuestro planeta intercultural: el hombre que anda por las regiones más lejanas y en las calles en torno a su casa con una mochila al hombro, anteojos y un anotador en la mano.

Anotadores ajados, que después del sudor del Oriente y los veranos mediterráneos se resecaron en los bolsillos de los jeans. Anotadores arrugados, cargados de pistas inútiles, conservados con cuidado, que encierran la armazón de palabras en torno a la que ha tomado forma esta canoa de papel.

Mis investigaciones sobre

Antropología Teatral se iniciaron con ejercicios de traducción. Le preguntaba a Hideo Kanze, a I Made Pasek Tempo, a Krishna Nambudiri, a Tsao Chunlin, a Katsuko Azuma, a I Made Bandem, a Sanjukta Panigrahi cómo traducían en su lenguaje de trabajo, términos como «energía», «ritmo», «fuerza», «forma», «partitura». Pedía a Dario Fo, a Decroux (a través de sus alumnos), a Grotowski, a Franca Rame, a María Casares, a Bob Wilson qué palabras usaban para nombrar nuestro (del Odin y mío) *sats*.

¿Y cómo traducir en mi experiencia de trabajo el *jo-ha-kyu*?

Lentamente las palabras en los diferentes lenguajes de traba-

jo comenzaron a girar como en una linterna mágica, resultaron sombras una de la otra, hasta que, en su veloz descomponerse y sobreponerse, delinearon un diseño unitario. Durante mucho tiempo me pregunté si no era una ilusión óptica, si no era yo el que proyectaba lo conocido sobre lo ignorado. Tuve que rendirme a la evidencia. Ese diseño unitario era, objetivamente, la base de la presencia del actor. Detrás de la fantasmagoría de las distintas imágenes había un nivel pre-expresivo común a todos.

Todas las mariposas son diferentes entre sí.

Cada lengua tiene una palabra distinta para decir «mariposa».

Sin embargo, sabemos reconocer lo que hay en común entre «butterfly», «motyl», «papillón», «chocho», «farfalla», «sommerfugl», «mariposa»... Sabemos cómo pasar de una palabra a otra, sabemos traducir.

Cada artista de teatro es diferente.

Cada uno utiliza palabras distintas, distintas metáforas, distintas orientaciones estéticas

o científicas. Disímiles historias navegan en un mismo río.

¿Sabemos traducir?

De un lado, la ciencia del actor es árida anatomía del *bios*, del esqueleto-en-vida y del cuerpo-en-vida. Del otro, es saber dar vueltas entre las palabras y con las palabras, cambiarlas e inventarlas, porque también la mente debe danzar, de pensamiento en pensamiento, en torno al diseño de la acción.

Tengo que admitir que no me vuelvo atrás cuando es necesario usar fórmulas «de curandero», «de charlatán». Lo que suena inusitado y mágico estimula la imaginación tanto del actor como del director.¹²⁴

Así me decía Grotowski treinta años atrás, en 1963. ¿Era autoironía? ¿Era una invitación a manejar las palabras como

124. Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968, p. 38. El fragmento está comprendido en la

entrevista *Theatre's New Testament* en la cual se recogen los puntos sobresalientes de una serie de conversaciones con Grotowski en el período que pasó en su teatro, en Opole, desde 1961 hasta el 64. El texto, revisado por Grotowski, fue publicado por primera vez en *Alla ricerca del teatro perduto* (En busca del teatro perdido), Op. cit. (el fragmento está en la p. 97). Y con algunos cortes se encuentra como versión definitiva en *Towards a Poor Theatre*.

sombras, mariposas de alas ligeras que pueden llevarnos lejos?

Algunas palabras son estímulos. Pero atención, el estímulo es carburante, funciona si se lo quema. Un «estímulo» es algo profundamente distinto de una descripción o de una definición. Se debe, sobre todo, saber cómo transformarlo en carburante.

He sido testigo del momento en que fueron introducidos en el Teatr 13 Rzedow los primeros ejercicios que luego se convirtieron en el «famoso training» del Teatr Laboratorium.¹²⁵

Grotowski estaba trabajando en *Akropolis* de Wyspianski. Había ambientado la acción en un lugar opuesto a aquel previsto por el autor: no en el castillo de Wawel, santuario de la nación polaca, sino en el santuario del exterminio —Auschwitz.

Existe siempre un desnivel entre las intenciones del director y la realidad que los actores presentan. Durante los ensayos, Grotowski se topó con el rostro de una actriz, caracterizado por un exceso de expresividad.

Pensó en esconderlo tras una máscara, pero esta solución no funcionaba. Probó entonces transformar el rostro mismo en máscara, bloqueándolo en una sola expresión. La justificó evocando los rostros petrificados de los «musulmanes», como llamaban a los internados de Auschwitz que habían llegado al estadio más bajo de supervivencia.

¡Era una buena solución! La aplicó a todos los otros actores.

En el espectáculo los rostros permanecían impasibles en el horror. Su fuerza estaba en contraste con la vitalidad del cuerpo, compuesto en un detallado diseño de movimientos, entre danza y acrobacia, cuya inestable base eran los gruesos zuecos de prisionero.

Los actores se habían preparado a estas prestaciones con ejercicios cotidianos no muy disímiles de ejercicios gímnicos. También se introdujeron en el horario de trabajo ejercicios para la voz, tradicionales ejercicios plásticos, pantomima, algunas posiciones del yoga. De esta mezcla comenzó a destilarse el «training» que más tarde se

desarrolló, liberándose de los fines funcionales y episódicos por los cuales había surgido.

Por fuera de la sala de trabajo Grotowski usaba palabras como «actor santo», «trance», «autopenetración» o la imagen de un actor chamán. En la práctica se encarnizaba sobre el oxímoron, sobre la presencia simultánea de los opuestos, sobre las contradicciones en términos, encarnadas en el cuerpo del actor. Traducía los modernos postulados de la poesía en acciones físicas.

En suma, hacía *poesía* en el espacio de la escena. El término «poesía» suscita numerosas asociaciones confirmadas por los diccionarios. Poesía = idealidad, belleza, gracia, fascinación, inspiración, armonía, lirismo, algo inefable indicado por expresiones como «la poesía de la naturaleza», «la poesía del mar».

Pero cuando el poeta Antonin Artaud se hizo actor y en los años treinta define el arte escénico como «poesía en el espacio», habla de procedimientos concretos, como uno que

conoce y sabe usar las técnicas de los «herrereros de las palabras». Escribe:

El lenguaje físico del teatro, esta lengua material y sólida (...) consiste en todo lo que ocupa la escena, en todo lo que puede manifestarse y expresarse materialmente sobre una escena y que se dirige en primer lugar a los sentidos, en vez de dirigirse ante todo al intelecto, como hace la lengua de la palabra.

Subraya:

Esta lengua hecha para los sentidos debe ocuparse, ante todo, de satisfacerlos. Lo que no impide desarrollar seguidamente todas sus consecuencias en el plano intelectual, sobre todos los planos posibles, en todas las direcciones. Esto hace que la poesía de la lengua sea sustituida por una poesía en el espacio.

125. El teatro de Grotowski asume el nombre Teatr Laboratorium a partir del otoño de 1962 (Teatr Laboratorium 13 Rzedów). El primer espectáculo presentado bajo este nuevo nombre fue *Akropolis*. En 1967, después de más de un año que el teatro tenía su sede en Wrocław, el nombre se convirtió en Teatr Laboratorium. Instytut Badan Metody Aktorskiej (Instituto de Investigación sobre el Método del Actor).

Hoy hablaríamos de «texto performativo». En efecto, Artaud afirma que cada medio expresivo utilizado en escena (danza, plástica, pantomima, dicción, escenografía, luces, música, vestuario...) tiene su propia eficacia. Pero además

hay una suerte de poesía irónica que proviene del modo en que cada uno de estos medios de expresión se combina con los otros. Es fácil darse cuenta de cuáles puedan ser las consecuencias de estas concatenaciones y destrucciones recíprocas.¹²⁶

En el inicio de los años veinte, Artaud trabajaba como actor en el Théâtre de l'Atelier de Charles Dullin. Allí, los versos y escritos teóricos de Edgar Allan Poe sobre la poesía habían sido elegidos como guía para las improvisaciones de los actores. Otros «maestros», al lado de Poe, eran los pintores japoneses. En las imágenes de los unos y en los versos del otro se podía reconocer una sabiduría común en el arte de aislar el detalle, de someterlo a tensiones contra-

puestas, de distanciarlo de su contexto habitual.¹²⁷

Artaud (como Dullin, como Meyerhold, como Grotowski) habla a menudo de *magia* del actor.

También Edgar Allan Poe, Baudelaire, Mallarmé o Rimbaud hablaban de «magia», «incantation» o «sortilegio». Y no entendían por ello nada de vago. Indicaban la indisolubilidad de *eficacia y precisión*. La eficacia sutil de una frase o de una imagen —decían— no deriva tanto de lo que ella representa o indica, sino de la exactitud con que han sido montados sus distintos segmentos entre sí.

Desde Poe en adelante, los poetas habían anatomizado el arte de la deformación, la sorpresa, los imprevistos cambios de dirección, de los contrastes, de las disonancias, del oxímoron. Habían puesto al desnudo los principios del montaje no rectilíneo, el arte de descomponer y recomponer las frases en una dimensión extra-cotidiana. «Las palabras que uso —dice un verso de Paul Claudel— son las palabras de cada

día, pero no son para nada las mismas».

No hay duda que *poesía en el espacio*, técnica extra-cotidiana y comportamiento pre-expresivo del actor son distintos modos de indicar una misma realidad de acción que proyecta diferentes sombras.

¿Es por tanto Artaud igual a Grotowski? ¿Es Grotowski igual a Meyerhold? ¿Y en Meyerhold —como hemos repetido muchas veces— «danza», «grotesco» y «biomecánica» indican los mismos procedimientos?

Sí, «danza», «grotesco» y «biomecánica» son sinónimos, como para Artaud eran sinónimos, en el horizonte de sus palabras-sombra, «crueldad», «vida», «necesidad», «ininterrumpida emanación en la que no hay nada fijo».

Para Meyerhold, danza, grotesco, biomecánica no eran tres estadios distintos en su evolución artística, sino tres maneras diversamente estimulantes, en distintas épocas, para indicar el trabajo analítico sobre *snak otkaz* (signo de rechazo), sobre ritmo y sobre *tiempo*, sobre *rac-*

courci, sobre *predigra* (o pre-actuación), sobre los principios de precisión y distorsión en el diseño de los movimientos.

Lo repito una vez más: son inmensas las diferencias que distinguen los resultados y los estilos de los distintos artistas cuyos testimonios son la carga de nuestra canoa de papel. Sacar a la luz la escondida morfología elemental que los distintos actores tienen en común no quiere decir mezclarlos en una única y universal idea del teatro. El riesgo de la Antropología Teatral no es la homogeneización de las fuentes. Los historiadores llaman así a dicha deformación profesional que atrapa al investigador cuando este se casa con una teoría científica o una ideología e interpreta a la luz de ella cada fenómeno, midiendo todo con los mismos

126. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Op. cit., p. 47. Es el capítulo «La mise en scene et la metaphysique», que procede de una conferencia dada por Artaud en la Sorbona el 10 de diciembre de 1931, publicada en *La nouvelle revue française* el 1ro de febrero de 1932 con el título «Peinture».

127. Antonin Artaud, *L'Atelier de Charles Dullin* (1921) en *Comptes rendus, Oeuvres complètes*, II, París, Gallimard, 1961, pp. 153-159. Ver también la carta de 1921 a Max Jacob, en *Oeuvres complètes*, III, ib., 1961, pp. 117-118.

esquemas, llegando siempre a los mismos resultados, sumando ilusoriamente confirmación tras confirmación.

El riesgo principal de la Antropología Teatral son sus lectores, si es que querrán dar excesivo peso a las alas y a las sombras de las palabras cambiantes. Y entre los lectores está comprendido también el autor de este libro.

Particularmente corren el riesgo de tener un peso excesivo las palabras constreñidas a insistir sobre los extremos. Imaginemos un filme en blanco y negro. No aparece casi nunca el negro, casi nunca el blanco: es una sinfonía de grises. Es sin embargo correcto definirlo como en blanco y negro porque son los límites de una gama vastísima. Para indicar a través de los conceptos la existencia de una gama de posibilidades es conveniente poner el acento sobre los puntos extremos: *lasya* y *tandava*, actor cálido y actor frío, identificación y distanciamiento, Animus y Anima, actores del Polo Norte y actores del Polo Sur, *keras* y *manis*, introvertido y extrover-

tido. Esta insistencia en los extremos está en función de la claridad explicativa y no de la eficacia práctica. En situación de trabajo los polos opuestos deben considerarse como los límites de un amplio territorio que debe ser explorado. De otro modo los resultados serán mecánica pura. No hay que trabajar sobre los extremos, sino sobre la gama de matices que se hallan en el medio. El cuerpo-en-vida es una cuestión de matices.

A veces he imaginado la Antropología Teatral como una descripción del abecé, algo elemental y práctico que guía al actor. Otras, la he imaginado como un camino hecho de palabras, pero capaz de conducir al estudioso más allá de las palabras y las sombras, hacia el punto esencial que constituya algo análogo a la experiencia.

¿Pueden las dos imágenes superponerse? ¿Puede ser el abecé un hilo de Ariadna?

CABALLO DE PLATA, UNA SEMANA DE TRABAJO



NUNCA trabajo de crearse una lengua. Lengua de esta manera. Elijo la situación, no de un sistema, esta semana porque ni de ninguna teoría. Lengua alguien ha transferido mis palabras sobre el papel, y porque Repetir las palabras de la era una situación anómala: Antropología Teatral con rigidez puede ser engañoso y dañino. Pero repetir las palabras de mis efímeros alumnos no eran coreógrafos y bailarines. Pero repetir las palabras de reógrafos.¹²⁸ «Caballo de plata» sería simplemente ridículo.

Aún más palabras; ninguna de estas coincide con las que uso con mis actores del Odin Teatret o cuando hablo públicamente de técnica y de teatro. ¿Por que están entonces aquí y concluyen el libro? Es justamente este lenguaje que a ti, lector serio, puede parecerte inútilmente «lírico», «emotivo» o «sugestivo», y que

Dentro de una sala de trabajo, las palabras cuelan con una intensidad particular, crean nudos que parecen indisolubles y reveladores. Y lo son, en ese momento.

En una sala de trabajo debe

128. El texto proviene de un seminario para bailarines y coreógrafos organizado por la Dirección de Teatro y Danza de la Universidad Autónoma de México (UNAM), del 3 al 8 de noviembre de 1985. El texto fue transcrito por Patricia Cardona y revisado por el autor.

por esto lo rechazas, es en cambio una lengua que huye de las definiciones prefabricadas que aumentan la confusión escondiéndola detrás de una pantalla de pretendida precisión.

Aquí no hacemos «poesía». La poesía está en el espacio.

LUNES

Ustedes han sido entrenados a callar danzando. Escuchemos, entonces, a un escritor, Robert Louis Stevenson:

La causa y la finalidad de toda obra de arte está en la construcción de una estructura; esta puede ser de sonidos, de colores, de movimientos, de figuras geométricas, de palabras, pero siempre una estructura (...) La verdadera tarea del artista literario es entrelazar o tejer el significado alrededor de su propio eje. Mediante frases consecutivas aparece, en un primer momento, una especie de nudo. Después, tras un segundo de suspensión de la claridad del sentido, el nudo se desenreda, se deshace y se vuelve comprensible. En cada frase hay que observar ese nudo

o núcleo de manera que el lector sea conducido, con extrema sutileza, a prever y esperar. El placer del lector se vuelve más intenso gracias al factor de la sorpresa (...) El único precepto a seguir es: crear una variedad infinita de transformaciones para interesar, desconcertar, sorprender, al mismo tiempo que gratificar (...) El estilo es sintético. En la búsqueda de un eje alrededor del cual entrelazar los hilos de la madeja, el artista asume simultáneamente dos o más elementos, dos o más perspectivas del tema que trata. Combina, envuelve y crea contrastes. Esta es la textura o el tejido, un tejido que es al mismo tiempo lógico y sensorial.¹²⁹

TAREA: Preparen una escena con el tema: *Las manos oscuras del olvido.*

COMENTARIO:

*De la sangre
a la piel
al color.*

Quienes prepararon la escena sentados, lo harán nuevamente, y de pie. Quienes la

hicieron de pie, ahora la repiten, sentados. La finalidad de este ejercicio es conservar la *sangre* mientras cambia la *piel* en el espacio. Es una mutación en la que hay que evitar que se coagule la sangre. La *sangre* es el motor interior, las motivaciones, las imágenes personales, lo invisible. La *piel* es su manifestación visible, la acción en el espacio y en el tiempo. En práctica les pido encontrar un equivalente de cada una de las acciones de la escena original a partir de un cambio de espacio. Esta capacidad de construir equivalentes, pero conservando su *sangre*, es la primera manifestación del oficio.

TAREA: Ahora tenemos una secuencia realizada de dos maneras distintas, con la misma corriente interior compartida: la *sangre* (motivación) es la misma; la *piel* (forma) es doble. Escojan ahora aquellas acciones de una u otra *piel*, móntenlas en una secuencia que les permita manifestar de mejor manera la densidad de la *sangre*.

COMENTARIO:

Estar-en-vida.

¿Un paso?

¿Un latido?

¿Una imagen?

La unidad más pequeña de lo que «está-en-vida» en el organismo humano es la célula. En la danza, la acción es la unidad más pequeña.

Tenemos que definir la acción de manera funcional para que nos ayude pragmáticamente en nuestro trabajo diario. Entendemos por acción lo que *me cambia a mí y a la percepción que el espectador tiene de mí*. Lo que cambia tiene que ser el tono muscular de todo mi cuerpo. Esto involucra a la espina dorsal, de donde nace el impulso para la acción. Hay cambio de equilibrio y presión de los pies hacia el piso. Si yo muevo una mano haciendo partir el movimiento del codo, esto no cambia el tono de mi cuerpo en su totalidad. Es un gesto; es la articulación lo que

129. Robert Louis Stevenson, *On Style in Literature: Its Technical Elements* (1884), trad. de Attilio Brilli, en *Stevenson, Opere*, Milán, Mondadori, 1982, pp. 1882-1885.

hace todo el trabajo. Pero si hago lo mismo, sólo que intentando empujar a una persona que me opone su resistencia, entonces interviene la espina dorsal y las piernas presionan hacia abajo. Hay un cambio de tono. Hay una acción.

TAREA: Transformar en acciones lo que en la secuencia anterior eran únicamente gestos y movimientos redundantes.

COMENTARIO:

*Por encima
y debajo del mar.*

Observo en ustedes dos tendencias: la necesidad de desenvolverse como corrientes marinas escondidas debajo de la superficie del mar o, por el contrario, desplazarse como olas en el exterior.

TAREA: Los que pertenecen a la especie de corrientes submarinas trabajarán ahora acelerando el ritmo tres veces. Los que son olas sobre la superficie van a retener el ritmo tres veces.

COMENTARIO:

*Hay una
respiración/transición
conociendo.*

Cuando se trabaja con lentitud existe la tendencia a perder la respiración del ritmo. Este se vuelve uniforme. La respiración del ritmo es una continua alternancia —inspiración, expiración—, una variación continua y asimétrica perceptible en cada célula-acción de la secuencia.

¡Peligro! Hay un tipo de fluidez que es continua alternancia, variación, respiración que protege el perfil individual, tónico, melódico, de cada acción. Hay otra fluidez que es monótona y se parece a la consistencia de la leche condensada. Esta última, en lugar de despertar la (at)ensión del espectador, la adormece.

El secreto de un ritmo «en-vida», como las olas del mar, las hojas en el viento, las llamas del fuego, está en las pausas. No son detenciones estáticas, sino preparaciones dinámicas, transiciones, mutaciones,

entre acción y acción. Una termina y se detiene por décimas de segundo al mismo tiempo que se convierte en el impulso de la próxima acción.

Cuando la pausa-transición pierde sus latidos, suspendidos, pero listos para continuar, fallece. La transición dinámica se vuelve pausa estática.

La totalidad del ser humano es la complementariedad de lo visible y lo invisible.

Lo invisible es el proceso mental, psíquico.

Lo visible es su manifestación fisiológica.

Cada vez que pienso algo, aun sin darme cuenta, repercute el pensamiento en mi tono muscular.

¡Peligro! Normalmente un bailarín o actor sabe bien cuál será su acción sucesiva. Mientras realiza una acción ya piensa en la próxima. La anticipa mentalmente y esto implica, en forma automática, un proceso físico paralelo que se graba en su dinamismo y que el sentido cenestésico del espectador detecta. Entendemos ahora, por qué, a menudo, un espectáculo no estimula nuestra

atención: porque prevemos a nivel sensorial lo que el bailarín/actor está a punto de hacer.

El bailarín/actor debe hacer la acción negándola.

Hacer la acción, negándola, significa inventar infinitas variaciones en el curso de su desarrollo. Esto me obliga a estar ciento por ciento en la acción de tal modo que la próxima surge como una sorpresa para el espectador y para nosotros mismos.

TAREA: Repetir la misma secuencia, negándola. Para alcanzar la sorpresa, se sorprenden a sí mismos. Hacen surgir la próxima acción una décima de segundo antes o después de lo esperado.

COMENTARIO:

La transformación de la prosa en poesía.

Si yo aprieto un globo lleno de aire y lo reduzco a un tercio de su tamaño, su forma externa ha disminuido pero la tensión interna ha aumentado. Ustedes igualmente pueden

reducir el tamaño de su acción aumentando simultáneamente la tensión de la *sangre*. Pueden «absorber» su acción hasta la inmovilidad conservando el impulso que modela de manera precisa la acción en el espacio. En etología esto se llama «movimiento de intención»: una persona sentada, pero lista para levantarse.

El bailarín/actor es capaz de reducir la acción a su núcleo, a su impulso. Sabe destilar cada secuencia, dejando sólo las acciones esenciales, elaborándolas fase por fase para transformar —hablando en términos literarios— la prosa en poesía.

TAREA: Reducir a la mitad las acciones de la secuencia anterior.

COMENTARIO:

*Presencia celular
o hechizo del mosaico...*

Cuando vemos un organismo viviente se nos presenta con su totalidad. Pero esa totalidad contiene distintos niveles de organización. Así como en el

cuerpo humano existe un nivel de organización de las células, de las moléculas, de los órganos, así también una situación escénica contiene tres niveles distintos de organización.

El primero es el *nivel de la acción que es*. Al igual que la célula viviente.

El segundo es el nivel de la *acción en relación* sin que todavía signifique algo concreto para el espectador.

El tercer nivel es la *acción en un contexto*, el de la totalidad, desde el cual surgen distintas funciones y, por tanto, significados diferentes.

El trabajo que hemos realizado hasta ahora se ha desarrollado dentro del primer nivel, el de la *acción que es*, sin relación alguna con un contexto. Es el nivel de la presencia, el de la pre-expresividad; es el nivel más elemental, pero fundamental para que el segundo nivel (la acción en relación) y el tercer nivel (la acción en el contexto) despierten la energía del espectador mediante imágenes, pensamientos, reacciones emocionales.

TAREA: Trabajar el primer nivel, el de *la acción que es*. Repetir la secuencia original con el tema *Las manos oscuras del olvido*, aplicando todos los principios que hemos visto hasta ahora.

COMENTARIO:

Un diálogo de colores y sangre.

Cuando las acciones del bailarín/actor entran en contacto con las de otro bailarín/actor, se crea una relación. La lógica es parecida a la de un diálogo: acción y reacción. Yo hablo, alguien me escucha (él cumple dinámicamente la acción de escuchar) y después reacciona, es decir, contesta, y yo escucho. Esta alternancia o diálogo de dinamismos asume una potencialidad expresiva a los ojos del espectador. Dos actores con su secuencia de acciones pueden seguir el principio del diálogo concentrándose en proteger la tensión interna de la *sangre* (motivación) y la concisión de la *piel* (forma), respetando el ritmo de la dinámica acción/

reacción. Pero sin inyectar significados a las acciones y las reacciones.

TAREA: Ponerse en parejas para trabajar el segundo nivel de organización, el de la relación. Cada bailarín, conservando su secuencia original establece una relación con un compañero. Esta relación no pretende expresar un significado específico; sólo respeta la lógica del diálogo: yo digo (hago); el otro está receptivo (escucha, reacciona aun en la inmovilidad).

COMENTARIO:

Entre lo visible y lo invisible.

¡Peligro! La *piel* (forma) cambia y la acción pierde su tensión interna, se desangra (falta de precisión). Se crean pausas inertes que sofocan la dinámica acción/reacción.

Las pausas-transiciones, cuando cambian el dinamismo original de la secuencia individual, crean otro dinamismo, otra fluidez/variación. La relación

que surge del encuentro casual de dos secuencias individuales despierta en *mí*, como espectador, asociaciones. Yo empiezo a proyectar significados, a interpretar lo que veo. El bailarín/actor trabaja manipulando dos órbitas paralelas: una invisible, la sangre (imágenes, ritmos, sonidos, conceptos, sensaciones), y otra externa que modela las acciones con precisión, absorbiéndolas, expandiéndolas para seguir el hilo de un tema seleccionado.

TAREA: Justificar esa relación casual elaborándola a partir de un tema que cada pareja elige.

COMENTARIO:

*Entre lealtad
y traición.*

No es el tema lo que hace una escena viviente en el sentido artístico, sino su estructura, la sabia organización de los distintos niveles. En sus escenas hay fragmentos «sugestivos» entremezclados con elementos estereotipados. Los fragmentos

«sugestivos» presentan acciones elaboradas, cada una con su perfil, con su vibración que agudiza mi percepción como espectador y me induce a un proceso de interpretación que es creación personal.

Los elementos estereotipados son la consecuencia de sensaciones generales, no detalladas, sin matices y que se rigidizan en esquemas técnicos aprendidos.

¡Peligro! Evitar títulos, temas abstractos que gratifican emotivamente pero que no dictan acciones precisas. Por ejemplo, uno de los títulos fue «dominación». No existe una *dominación* en general. Existe un niño de once años, gordito y rubio como un querubín que tiene un pájaro en su mano, con un hilo atado a su pierna y lo hace volar al mismo tiempo que lo retiene con un impulso preciso y ríe contento bailando todo el tiempo con todo el cuerpo y acerca su mejilla para sentir el plumaje tibio y suave del ave, porque lo quiere, y sus palmas húmedas y el aliento fétido (porque

no se ha lavado los dientes)
sofocan al pajarito.

¡Peligro! *Traicionar la acción*. Si en este proceso de elaboración no se protegen las acciones ni hay lealtad hacia lo que las hace «estar-en-vida», hacia su *sangre*, estas se convierten en un juguete en la mano del coreógrafo o del director. El bailarín(a) se vuelve un mercenario que sólo ejecuta y no un artesano/artista que da vida a su acción negándola.

MARTES

TAREA: Crear una secuencia de tres minutos que se va a llamar *Caballo de plata*. No se dejen desviar por el significado aparente. Bajen en profundidad dentro de la mina de significados policiales para encontrar lo que para ustedes es la verdad escondida de ese título. Puede ser un centauro, el amante que llama así a su amor, el nombre de un indio cheyenne, un alcohólico con botella de whisky White Horse, la soledad del poeta que espera su inspiración, su Pegaso.

COMENTARIO:

*Un nudo
de luz.*

Cuando hablamos de un texto pensamos de inmediato en palabras escritas. Pero el fragmento de Stevenson que leímos el primer día nos permite remitirnos al origen de ese término: texto como textura, como tejido, como resultado de un enlace, de una trama de hilos de colores distintos y materiales heterogéneos.

Tejer palabras sobre el papel conduce al «texto escrito»: el poema, la novela, la pieza teatral.

Tejer acciones en el espacio y en tiempo conduce al «texto lógico-sensorial»: al teatro y a la danza. Las acciones que se tejen son las palabras (sea en su aspecto lógico como en su aspecto sonoro), las acciones vocales y físicas, las relaciones, los cambios de luz, los fragmentos musicales, las soluciones proxémicas, cada utilización de los trajes, acercamiento o alejamiento del espectador.

Stevenson nos ofrece un consejo artesanal extraordinario para incrementar la riqueza del «tejido lógico-sensorial»: asumir dos o más elementos, dos o más perspectivas distintas del tema que se trata, saltando de uno a otro, creando desplazamientos de visión, cambio de tensiones; es una corriente alternada que transforma el *flujo lineal* del «narrar», del (re)presentar, como un río que avanza, que da una vuelta y retrocede, que se expande como un lago para caer, con decisión, en forma de catarata. Es como esas pinturas de Picasso en las que teje sus hilos de líneas y colores saltando de una perspectiva a la otra.

TAREA: Trabajar sobre el tercer nivel, el de las *acciones en un contexto*. Tomar la secuencia *Caballo de plata* y reelaborarla desarrollándola desde dos o más puntos de vista, saltando de uno a otro, haciendo aflorar la Atlántida, las innumerables variaciones y matices de su tejido/texto lógico-sensorial.

COMENTARIO:

*Un tejido
de saltos.*

Es la precisión de los cambios de tonicidad y de los saltos de energía del bailarín/actor lo que le permite vivir al espectador la «experiencia de una experiencia» y proyectar una multiplicidad de interpretaciones.

En esa construcción del tejido/texto, los errores o descuerpos que surgen de pronto nos pueden servir tanto como los «aciertos» que buscamos conscientemente. Hay que cuidar la capacidad de integrar los «errores», los malos entendidos, los comentarios/reacciones al texto lógico-sensorial.

TAREA: Trabajar con su *Caballo de plata* controlándolo y volviéndolo más salvaje. Controlarlo limpiando las acciones, cincelándolas, destilándolas, quitando las que no son esenciales. Convertirlo en un animal salvaje haciéndolo saltar de una perspectiva a otra, de una órbita de tensión a otra, de lo

predecible a lo que sorprende,
de lo obvio a lo paradójico.

COMENTARIO:

*Un idioma
de lealtad.*

Yo puedo decir en inglés:
I was born in a small village.
Si quiero traducir las mismas
palabras en otro idioma, tengo
que conservar su *sangre* (su ló-
gica interna) aunque cambie la
forma externa.

En inglés: *I was born in a
small village.*

En español: *He nacido en un
pueblito.*

Hemos traducido un idioma
a otro, creando equivalencias.

Si utilizamos la lógica de la
traducción, uno podría decir
que existe un «idioma de los
pies», otro «de las manos», otro
«del torso».

Cada acción es un nudo de
energía modelada con preci-
sión y puede ser traducida a su
equivalente, al otro idioma.

TAREA: Traducir las accio-
nes de *Caballo de plata* al «idio-
ma de los pies». Cada acción de

la secuencia tiene que ser tras-
ladada al paso que le corres-
ponde según el ritmo y el dina-
mismo de la acción original.

COMENTARIO:

*Un idioma
en el espacio.*

Ustedes se han desplazado
en el espacio según una secuen-
cia dinámica donde cada paso
es distinto del otro, así como en
una frase una palabra lo es de
la otra. Ustedes han inventado
una danza: el tango-rock Caba-

llo de plata.

TAREA: Ejecutar esta se-
cuencia en relación con la mú-
sica. Cuiden el rostro único de
cada paso. Tienen que estable-
cer una relación con el compa-
ñero (la música) respetando
el dinamismo y el dibujo de los
pasos creados.

COMENTARIO:

*Un idioma
en peligro.*

No podemos crear equiva-
lencias y traducir una secuencia

a otro idioma si no la hemos asimilado perfectamente.

¡Peligro! Cuando pasamos de un idioma a otro la acción pierde su precisión, su tono particular. Se vuelve movimiento vacío, ameba cinética. Una improvisación cumple su función si podemos repetirla en todos sus detalles, de manera que después pueda ser elaborada.

Aunque sufra mutaciones que la vuelven irreconocible, la acción debe conservar lo que la vuelve viva: su sangre, su motivación, su lógica interna, invisible.

TAREA: Traducir *Caballo de plata* al «idioma de los brazos-manos-dedos». No se conviertan en policías que dirigen el tránsito. Eviten hacer movimientos a partir de las articulaciones. Trabajen con precisión, buscando el equivalente del tono muscular de la acción original.

COMENTARIO:

*La continua
vibración de la vida.*

Miro sus manos y me recuerdan las de los muñecos. Esto sucede con frecuencia en el teatro y en la danza: las manos y los dedos se irrigen en tensiones inorgánicas y no manifiestan impulsos precisos. Cada acción tendría que construir un laberinto de tensiones múltiples en cada parte del cuerpo. Yo no veo esto en sus manos.

El «cuerpo-en-vida» es una polifonía de tensiones ligadas a una coherencia interna invisible.

TAREA: Traducir *Caballo de plata* al «idioma del torso». El espectador tendrá que percibir el flujo ininterrumpido de las acciones absorbidas, las tensiones, los impulsos, «los movimientos de intención», como los que vemos en los torsos sin brazos esculpidos por Rodin.

COMENTARIO:

*Sin la fluidez
de la leche que adormece.*

Actuar es intervenir en el espacio y en el tiempo para cambiar y para cambiarse. El

impulso para una acción, ese «movimiento de intención», empieza en la espina dorsal. En el tronco está concentrada, retenida, como impulso, toda la energía necesaria para hacer brotar una acción precisa. Las acciones nacen en esta parte del cuerpo. Se puede observar si un bailarín/actor trabaja con acciones cuando su tronco las ejecuta en forma mínima. Las manos, los brazos, son prolongaciones listas para intervenir.

Cada célula de este tejido-en-vida, cada acción de esa secuencia/mosaico tiene una específica energía.

TAREA: Escoger una de las encarnaciones de *Caballo de plata* y elaborar cada uno de los saltos de energía que encadenan las acciones. Lograr una fluidez diversa de aquella que nacería espontáneamente. No olvidar la *sangre*.

COMENTARIO:

*No las paredes
de concreto sino...
las melodías
de tu temperatura.*

No quiero ver danza. No quiero ver teatro. Quiero presenciar lo que «está-en-vida» y despierta ecos y silencios. Los miro y a pesar de su técnica preciosa, parecen paredes de concreto. Pero añoro un espejo donde poder penetrar como Alicia y encontrar el universo de sus experiencias y las mías.

Los admiro. Veo en su virtuosismo años de disciplina de trabajo y de búsqueda. Pero no logro entender sus melodías porque no veo matices, detalles, microrritmos.

Cuando uno crea una secuencia de acciones hay que protegerla como se protege a un recién nacido al que se le puede hacer daño bajo la mínima presión o violencia. Tienen que ser conscientes de que hay dos tipos de tensiones: una que ayuda a la vida y otra que sofoca. Tal vez ustedes hacen acciones rápidas y en su violencia no respetan las transiciones. Dan la sensación de ejercer un esfuerzo no motivado, redundante. Son acciones *indiferentes*.

El proceso artístico es un proceso de selección. Los

espectadores pueden o no entender la lógica de sus acciones pero deben ser capturados sensorialmente por ella. Esta lógica se debe arraigar en su espacio/tiempo interior. Estas raíces, esta ligazón con lo que está debajo de sus acciones, personaliza lo que es técnico. Esto revela la melodía de su temperatura. Son los matices y las pequeñas tensiones de la acción lo que muestra el temperamento, la biografía, las nostalgias.

Nuestra primera obligación como ser social y como creador es aprender a ver, no dejarnos deslumbrar por lo que está en la superficie, sino llevar a la luz las fuerzas escondidas.

MIÉRCOLES

TAREA: Cantar una canción que les sea querida.

COMENTARIO:

¿Quién perdió su alma?

El flujo de nuestra energía, como proceso mental y somá-

tico, se concreta en la acción de hablar y cantar. Existen tanto acciones vocales como físicas. Nuestro «ser-en-vida» se manifiesta en el canto. Algunos pueblos afirman que el alma está en la garganta; el individuo que no puede cantar ha perdido su alma.

TAREA: Traducir las acciones físicas de *Caballo de plata* en acciones vocales. Encontrar el equivalente del tono de las acciones físicas en los tonos de la canción. Evitar pausas inertes. La pausa/silencio es una transición en ese proceso continuo. Hacer la acción vocal con todo el cuerpo, exactamente como se ejecuta la acción física. Hay que cantar con el hígado, las entrañas, con el sexo, con las espaldas, con todo. Reencontrar las mismas tensiones de *Caballo de plata*, aun las más pequeñas, cuando cantan.

COMENTARIO:

¿Quién perdió a sus padres?

¡Peligro! Hablar o cantar en

un idioma que no es el propio. El idioma está unido a un sistema emocional. El recién nacido se mueve según el ritmo del idioma de sus padres. Así, se define un «temperamento» dinámico, una vitalidad, una manera de comportarnos que está conectada al ritmo del idioma que hablamos. Cuando a un individuo o a un pueblo le cortan su idioma, sufre una amputación en su comportamiento emotivo que se manifiesta a través de la acción de hablar y cantar.

Una acción física tiene su equivalente en una acción vocal. En ambas, la precisión es esencial. Siempre tenemos la tentación de cambiar, de hacer variaciones, es decir, de improvisar. Pero todo el mundo puede improvisar. Forma parte de la capacidad de adaptación del ser humano. Difícil, casi imposible, es repetir exactamente los detalles, los matices, las miles de variaciones de las múltiples acciones físicas y vocales de una improvisación conservando su *sangre* para repetirla exactamente de manera inmediata como si nos sorprendiera

a nosotros mismos el hecho de realizarla.

En esto consiste el oficio del actor/bailarín: construir una estructura que retenga la (at) tensión del espectador y que al paso de los meses y los años pueda repetirse con todo el vigor de su *sangre*.

TAREA: Reaccionar con la canción a las acciones sencillas y exactas de mi mano que sube, baja, aprieta, se desplaza sinuosamente, despacio, velozmente, con fuerza, o dulcemente. Síganme, con su canción, como a un director de orquesta.

COMENTARIO:

Al cantar el espacio
hay encuentros
y me transformo.

El secreto de nuestro trabajo no está en el actuar sino en el reaccionar.

Las acciones vocales son reacciones. Compositores modernos utilizan manchas, estrellas, líneas cruzadas y dibujos «abstractos» como notas en sus partituras. El intérprete no lee,

no canta notas reconocibles, sino que reacciona con la voz hacia estos estímulos gráficos.

Una cantante me explicó que su ejercicio principal es «cantar el espacio». La voz se extiende hasta el muro y regresa. Se aplasta en el suelo, sube al techo, marcha como un equilibrista sobre los alambres de la electricidad, descansa sobre el filo de la ventana, se lanza hacia afuera. Todas estas acciones se cumplen a través de un texto o una canción.

Un texto escrito se vuelve un tejido de sonidos cuando se lo pronuncia o se lo canta. Es un flujo continuo de energía sonora que no respeta puntos ni comas —las pausas convencionales de la escritura— que no existen cuando hablamos. Al hablar sólo hacemos pausas-transiciones, es decir, inspiraciones. Es importante que la convención del texto escrito no sofoque el proceso orgánico del hablar. Es esencial proteger este flujo, este tejido de sonidos y hacerlo vivir en acciones vocales *sin querer expresar algo*.

Las acciones físicas de *Caballo de plata* pueden transformarse en el nivel de la energía, en acciones vocales, semejando nubes negras, soles radiantes, delfines que juegan, osos que bailan, manos que se introducen en el piso, en las entrañas de la tierra donde la oscuridad es redonda, suave, cálida.

¡Peligro! Simular las acciones físicas que acompañan las acciones vocales. Gesticular con redundancia, distorsionar los músculos de la cara y de la boca, moverse continuamente sin respetar el impulso exacto de la acción. La voz sale del estómago/boca, de la nuca/boca, de toda nuestra piel, del cuerpo/boca y no sólo de la boca o de la cara.

TAREA: Así como se pueden absorber las acciones físicas, se pueden absorber las acciones vocales. La energía es retenida hasta el susurro. Hacer lo mismo con la canción y realizar, en parejas, la secuencia individual de *Caballo de plata*. Establecer relaciones, dialogando con acciones, protegiendo las pausas-transicio-

nes, llenando el espacio entero, los rincones, el techo, un metro por debajo del piso, como si los espectadores los rodearan y cada una de sus acciones vocales debieran sacudirlos y acariciarlos al mismo tiempo.

COMENTARIO:

Olvidando

recupero la memoria.

Cuando una experiencia nos golpea entrañablemente no solemos preguntarnos nada. Es olvido de lo que vemos en el espacio escénico y memoria que sale de nuestro espacio mental, físico, sensorial. No nos preguntamos si es teatro o danza. Cuanto más tendemos hacia esta dimensión, más necesario es defender la medula de la acción. Cuanto más se reduzca el diseño externo, más hay que salvaguardar su esencia.

Había pedido a ustedes que absorbieran sus acciones durante el trabajo de relación en parejas. El objetivo era romper sus automatismos, cuidar y retener cada acción,

su núcleo, su DNA. No pudieron conservar los impulsos, las tensiones internas al trasladar la secuencia del nivel individual al de la relación.

Durante años han amaestrado su cuerpo con la danza y yo sólo veo movimientos, tal vez interesantes, pero que se vuelven monótonos, porque varían dentro de la misma órbita de energía. No veo las dos perspectivas distintas de las que habla Stevenson. No veo vigor, ternura, dudas, decisión. No los veo. Veo sólo movimientos aprendidos.

Una acción puede brotar con miles de significados. El contexto biográfico de cada espectador determina la percepción y la interpretación de lo que pasa sobre el escenario.

¡Peligro! No confundan ejecutar acciones con la acción de expresar. La emoción es una re-acción. Hay un estímulo interno o externo y la reacción a esto manifiesta una emoción. Yo veo un perro. Me detengo en total inmovilidad. Esta inmovilidad hace visible un terror que paraliza. Yo veo un

perro y empiezo a correr: esta carrera manifiesta la misma emoción de terror que nos empuja a huir.

La emoción, para el bailarín/actor, se materializa siempre mediante una acción que «mueve» al espectador.

El secreto de la disciplina artística consiste en quitar todo lo que sobra, en destilar la acción esencial, su núcleo específico que se debe repetir en forma igualmente precisa dentro del contexto que se ha escogido.

En el principio y como base de todo, hay la acción que tiene *sangre y piel* con una motivación invisible y una forma perceptible.

Es la célula más sencilla de un organismo complejo. Pero si las células son débiles, el organismo entero se resquebraja con el paso del tiempo.

TAREA: Escribir, para sí, una definición de la palabra acción. Esta definición, imagen, sonido o concepto tiene que ser funcional para su trabajo práctico.

COMENTARIO:

*Dar a luz
muriendo.*

Negar/haciendo. También con la terminología que hemos aprendido se aplica este principio. Tenemos que negarla, inventando nuestras propias definiciones de cada concepto esencial en nuestro trabajo. Es una terminología de imágenes nuestras, pragmáticas, y al mismo tiempo, poéticas. Improvisación. Ritmo. Relación. Tensión. Contexto. *Sangre. Piel.* La obligación de ustedes es rechazar, negar/haciendo. Nieguen también mis definiciones que he inventado aquí con ustedes en estos días. Niéguelas/haciendo, *creando las suyas.*

TAREA: Escoger un objeto (accesorio) y encontrar cuatro maneras distintas de utilizarlo.

COMENTARIO:

*¿Cielo
mar o
tierra...*

Renacimiento o transición?

La introducción de un accesorio significa trabajar con una presencia activa que nos ayuda a reaccionar. Es necesario descubrir las «vidas» escondidas del objeto, sus múltiples utilidades, sus «encarnaciones» sorprendentes.

¿Cuál es su columna vertebral? ¿Cómo se mueve? Puede marchar, bailar, volar, deslizarse? ¿Y su ritmo? ¿Es veloz? ¿Puede hacerse lento? ¿Es pesado? ¿Puede volverse ligero? ¿Cuál es su temperamento? ¿Qué asociaciones puede despertar que sea posible negar enseguida? ¿El objeto tiene «voz»? ¿Cómo hacer surgir sus potencialidades sonoras, cómo estructurarlas en melodía, en acentos que subrayan o contradicen la acción?

¿Si trabajo con una bufanda, a qué universo pertenece? ¿Es cielo, mar o tierra? ¿O pertenece a todos estos universos juntos? De ser así, se puede, por tanto, convertir en lluvia, ave y serpiente, haciéndola encarnar una forma y de pronto, otra,

con su espina dorsal específica, con su dinamismo y ritmo particular, con esta máxima precisión que hace que la lluvia no sea serpiente y menos aún, que parezca una bufanda maltratada, manipulada casualmente.

TAREA: Utilizar el objeto de cuatro maneras distintas para encontrar cuatro «vidas» del accesorio. Posteriormente un compañero proporcionará al otro dos nuevas maneras —o dos nuevas «vidas»— de utilizar el mismo objeto.

COMENTARIO:

*Llovió
una bufanda...
y me mojé.*

Establecer una «relación» con el objeto significa (al igual que con una persona) respetar el principio del diálogo. El objeto actúa (habla) y el bailarín/actor reacciona (escucha). Para actuar, el objeto debe tener vida propia. Si se lo controla se hace sólo lo que se le impone, si lo trato como si fuese un ser inanimado, como un esclavo que

debe ceder a mi voluntad/violencia, la relación es poco fértil; no permite momentos de adaptaciones repentinas, de interferencias imprevistas, de pausas/transiciones que obligan a estar en estado de alerta.

Un principio esencial que determina la «vida» del objeto es permitirle abandonar nuestra órbita de control para que manifieste todos sus temperamentos y sus caprichos. A ellos tenemos que adaptarnos.

La bufanda es nube/lluvia. Tengo que echarla al aire con precisión de tal manera que pueda adquirir vida autónoma, ligera, flotando dulcemente y cayendo como si fuese innumerables gotas que yo recojo en las palmas unidas de mis manos.

En relación con el objeto es esencial encontrar diferentes puntos de partida y diferentes puertos de anclaje para cada acción. Luego es necesario ser coherentes con esta elección. Esto nos permite dialogar con el objeto aun preservando su naturaleza salvaje.

Hay que modelar nuestra energía con acciones/

reacciones específicas que se confronten con el objeto salvaje y rebelde. Queremos que este revele sus múltiples vidas. Sólo el impulso de una energía finamente modelada y dirigida amansa el accesorio. Es el ejercicio de la precisión y la sorpresa que se desarrolla mediante «resistencias» que hemos establecido para dar al objeto un temperamento autónomo de nuestra voluntad.

TAREA: Utilizar un objeto transmutándolo de una «vida» a otra, y dirigir, a través de sus acciones/reacciones la (at)ención del espectador.

COMENTARIO:

*Al navegar con
la materia viviente
la piel se pegó
a la sangre.*

Hay principios artesanales que cada artista utiliza con respecto a su lector/ oyente/ espectador.

Stevenson decía que el escritor tiene que componer sus frases como nudos que suspen-

den y ocultan el sentido y que al aclararse se vuelven antitéticos, conducen al lector hacia lo imprevisible y lo inesperado. Lo imprevisible no es una condición psíquico-mental inerte. Es (at)ensión total para seguir los itinerarios y senderos que el escritor traza con sus frases. Lo imprevisible es laberínticamente sinuoso en sus oposiciones, es dinamismo que mueve al lector o espectador. Es experiencia.

Paul Klee, en su diario, describe la estrategia refinada, los meandros calculados de sus pinturas; es una manera de dirigir la visión del espectador a través de líneas y colores, rupturas y deformaciones para crear en la estructura pictórica el sendero visible que guía los saltos de enfoque visuales del observador.

El objetivo del coreógrafo/director es similar al del pintor y escritor; este no dirige al actor sino la (at)ensión del espectador.

Poner en escena (coreografiar) significa dirigir la percepción del espectador a través de las acciones del actor/bailarín.

Los consejos artesanales

de Stevenson valen para toda disciplina artística: las dos o más perspectivas alrededor de las cuales se desarrolla el tema y sus contrastes crean «saltos» de visión. Es como los cambios, «saltos» de función de un objeto cuando un actor, de pronto, lo convierte en otra cosa de lo que el espectador esperaba.

La diferencia substancial entre actores y bailarines es que los primeros trabajan con una lógica narrativa, con justificaciones que se relacionan con un texto o una situación concreta. Pero sus reacciones se quedan a menudo en el ámbito de lo cotidiano, sin la calidad de la energía de la técnica extra-cotidiana.

Los bailarines trabajan con temas, con «emociones» y sensaciones vagas, abstractas, pero cuentan con esquemas codificados, con una técnica extra-cotidiana explícita. En el actor, solamente una alta «temperatura» personal puede romper el estereotipo de lo cotidiano. En el bailarín la codificación aprendida, que es un estereotipo técnico, no basta para dar vida personal a las danzas «temáticas» o

«puras». Siguiendo una lógica narrativa el bailarín puede perfilar y personalizar cada acción. Pero existe el riesgo de «hacer teatro», de ilustrar situaciones, de perder la fuerza de su técnica extra-cotidiana.

La lucha del bailarín y del actor es similar en el sentido de que el primero batalla contra los estereotipos técnicos y el segundo contra los estereotipos de la cotidianidad (que llamamos espontaneidad).

Un esquema técnico, que se conoce a la perfección, no es negativo en sí mismo. Es como la palabra de un idioma que se domina y que se pronuncia sin pensar. Solamente la intensidad, la manera como utilizamos estas palabras, la concatenación de unas con otras, su contexto, su montaje, decide la ruptura de la costra del estereotipo y transforma las palabras en Verbo, Acto, reacción personal.

TAREA: Crear una historia que justifica las cuatro maneras diversas de utilizar el objeto, sus cuatro vidas.

COMENTARIO:

*Y la masacre
nunca sorprendió.*

Durante el aprendizaje el bailarín aprendió a retener su energía, a sostener la acción al final. Esto lo hace «estar-en-vida», aun en la inmovilidad. Ustedes utilizan esta sabiduría, esta inteligencia corporal en situaciones que ya conocen. Pero cuando tienen que inventar, pensar paradójicamente, asombrarse de ustedes mismos, descuidan esa capacidad. Es como si hubieran aprendido la técnica sin asimilar sus principios. Es como si aprendieran a sumar $2 + 2$ con naranjas, pero cuando les piden sumar $3 + 8$ con aves que se desplazan, se confunden.

Su trabajo con los accesorios es caótico, falta de disciplina, de equilibrio, de precisión, de capacidad de dilatar y contraer el espacio. Veo redundancia, movimientos superfluos e inertes y ausencia de alternativas para descubrir distintas trayectorias inesperadas. No hay precisión ni en el principio

ni en el fin de la acción; las pausas/transiciones no respiran. Ustedes «masacran» el objeto, en vez de reaccionar frente a él. Podemos reaccionar sólo si el objeto nos sorprende.

A veces insisto en el diseño exterior de la acción, la *piel*. A veces afirmo que la *sangre*, la motivación, determina el *bios* de la acción. No se dejen confundir. Esta polaridad constituye la *totalidad* de todo proceso «en-vida». El trabajo teatral y dancístico puede tener raíces profundas en la *sangre*... Y la *sangre* se extiende en ramificaciones visibles hacia el exterior.

El trabajo puede arrancar de un detalle técnico que hace brotar raíces hacia el interior. Asimismo la secuencia puede tener su origen en las imágenes, asociaciones, pensamientos, sonidos, ritmos y luego desarrollar su piel orgánica: la forma perceptible de la acción. Lo importante es que a pesar del origen de la secuencia interior o exterior, invisible o visible, se alcance esta polaridad y viva en el espectáculo en una simbiosis que se alimente recíprocamente con sus oposiciones.

TAREA: Mañana todos vendrán con sus mejores trajes, llenos de luz y color como a una cita con la persona que aman. Formarán cuatro grupos: Norte, Sur, Este, Oeste. Cada grupo creará un espectáculo que se llame *Velorio en la Navidad*. Pueden traer accesorios. Tendrán que crear el universo sonoro sin música grabada, sólo con diálogos y canciones que deben fluir sin interrupción.

COMENTARIO:

Y la niña
nunca creció.

La experiencia me ha enseñado a rechazar la división entre teatro y danza. Mi trabajo con el Odin Teatret —que se podría definir un teatro que danza— y con la ISTA, International School of Theatre Anthropology, me confirma que la verdadera división se encuentra entre la técnica cotidiana y la técnica extra-cotidiana. Existe una distancia en la forma como utilizamos nuestra presencia en la vida y en una situación espectacular.

Todas las formas tradicionales asiáticas son «teatro que danza». En la base de su codificación hay una técnica extra-cotidiana. La danza occidental también ha acentuado el primer nivel de organización del espectáculo; el de *la acción que es*, que halaga y hechiza los sentidos del espectador.

Sin embargo, en Asia los teatros que danzan han ido más allá de ese nivel de hechicería. Han construido una dramaturgia, una manera propia de tejer tiempo, espacio, escenografía, luces, trajes, acciones físicas y vocales, objetos, colores, música, canciones, monólogos, diálogos, coros, para introducir al espectador en un macrocosmos que no es sólo energía modelada en acciones, sino también reflexión existencial a través de historias concretas.

Algunos bailarines afirman que la danza es movimiento, una forma cinética expresiva en sí misma. La diferencia fundamental entre el teatro que danza asiático y la danza occidental es que la última tiene aún que inventar una sabiduría

dramatúrgica que permita desarrollar moléculas, órganos, sistemas, en fin, la totalidad que caracteriza un organismo «en-vida». El texto lógico-sensorial de la danza a menudo se limita al virtuosismo, invenciones de piel, un flujo de energía cuyas variaciones de tonalidad muscular corren el riesgo de volverse reflejos condicionados que aprisionan al bailarín.

Esta pureza de la danza —en sus versiones modernistas o folclóricas— es inmaculadamente bella. Pero hace pensar en una niña que decide serlo toda la vida y que se niega a crecer.

VIERNES

TAREA: Los cuatro grupos Norte, Sur, Este y Oeste preparan el montaje *Velorio en la Navidad*.

COMENTARIO:

*En esta
cercana-lejanía.*

Alguien me comentaba el otro día lo extraño que se le

hacia trabajar sin saber cómo va a concluir la tarea. Es la señal de que estamos en un proceso que nos conduce a una experiencia y un conocimiento inesperados, que nos hace cuestionar y cuestionarnos. Es difícil trabajar sin saber cuál va a ser la conclusión. Pareciera que se trabaja sin objetivo. Somos conscientes de que el nudo final es lo más importante, el punto de llegada del proceso. Pero este aparece como una salida imprevista de ese laberinto que el proceso ha construido. Cuando creemos acercarnos, nos hemos alejado, y cuando pensamos que estamos alejándonos, la salida está cerca.

El final es un nudo que contiene todos los hilos que hemos tejido y entrelazado durante el trabajo. Todos los hilos se encuentran sellando el «texto lógico-sensorial». El verdadero final es lo que reencuentra su inicio, una experiencia rara donde las oposiciones se abrazan y las polaridades parecen convivir en la misma situación, en un solo cuerpo, en una única acción.

Todo esto no se puede proyectar en la mesa. No se da de manera consciente, no se puede preparar anticipadamente. Es un momento de gracia que nos llena de gratitud porque ignoramos por qué lo hemos merecido.

No hay descubrimiento si preparamos la ruta anticipadamente. Podemos aprender a izar y bajar las velas, a luchar contra las corrientes, a utilizar los vientos contrarios. Es el aspecto artesanal del oficio, el primer y segundo nivel de organización del que hemos hablado en estos días. Pero el tercer nivel, el de la totalidad, el de las polaridades que coexisten, el de la acción en un contexto, el momento cuando nuestro temperamento y nuestra biografía nos guían a la hora de erigir y atravesar un laberinto, de entrelazar un hilo con otro, de apretar el nudo final, es una injusticia existencial: algunos la alcanzan, otros no. Es posible llegar a una nueva tierra navegando sin tener una ruta claramente definida. Sólo conociendo las técnicas del velamen. No

sabemos si llegaremos al continuamente soñado. La conciencia de nuestras limitaciones nos agobia: quizás esta vez no lo vamos a lograr. Lo único que puede guiarnos en esa niebla de dudas e incertidumbres es el trabajo diario, el concentrarnos en la aparente simplicidad de cada acción a nivel artesanal. Con la precisión esencial de una acción que puede ser la última.

*Donde las pausas
son alumbramientos.*

En algunos de ustedes esta experiencia ha provocado una suerte de parálisis o desorientación. Ninguno de nosotros quiere sufrir, sentirse inseguro, estar en estado de crisis. Pero una reorientación es posible sólo como consecuencia de una desorientación. Una crisis en nuestra vida es una pausa-transición, cuando la experiencia pasada salta a una nueva órbita que revitaliza nuestra energía.

Estar desorientado significa que las soluciones que antes teníamos ya no satisfacen. Es el nacimiento de algo nuevo, con

sus nueve meses de gestación, con náuseas, vómitos, con la sensación de que el cuerpo psíquico y físico se deforma. En ese período de desorientación toda nuestra experiencia anterior trabaja para encontrar una nueva manera de manifestarse, abandonando el cascarón seguro de los hábitos que ya nos estorban.

*Donde hay que seducir
hasta la reflexión.*

Cuando vi los cuatro trabajos sobre el *Velorio en la Navidad* fui transportado atrás en el tiempo, hacia los años sesenta. En este período surgió en Europa una multitud de grupos insatisfechos con el teatro tradicional. Intentaban encontrar una nueva manera de utilizar esta relación que es el teatro. Había experiencias teatrales que después de haber atravesado varias crisis, encontraron nuevos horizontes: el teatro de Grotowski y el Living Theater. El «grotowskismo» y el «livingtheaterismo» se convirtieron en puntos cardinales para todo el teatro paralelo.

Estos recuerdos pasaron por mi mente al ver sus trabajos. Era como si ustedes se movieran en tierra de nadie, como si hubieran dejado el territorio de la danza y todavía no hubiesen alcanzado el país deseado.

A menudo hablan de danza-teatro. Pero no creo que para ustedes la solución sea colaborar con directores y actores, quienes manejan conceptos, textos, lógicas narrativas lineales que sofocarían la calidad de presencia de la danza. Su técnica extra-cotidiana debe permanecer en su punto de partida. Tienen que inventar su dramaturgia para entrelazar las acciones en una secuencia, conservar el nervio energético de la misma, personalizando y fundiendo el metal de la técnica.

Un bailarín/actor «en vida» irradia sensualidad. Seduce al espectador, lo conduce al cruce de la experiencia y de la reflexión. Esta sensualidad atrae, cautiva, «enamora» al espectador, lo hace reaccionar emotivamente, transforma sus reacciones en pensamientos.

El «teatro que danza» asiático u occidental nos cautiva con su sensualidad. Aquí yo veo cuerpos que se mueven con mucha energía, pero no me enamoro, no estoy seducido hasta la reflexión. Ustedes son caballos de plata. Ustedes han cubierto su capacidad de «estar-en-vida», con placas preciosas de técnica. Han pulido los músculos pero han sofocado la vida.

No sé cómo ustedes pueden salvarse de su piel de plata. El actor en el teatro utiliza su persona (*persona* = máscara) para esconder o revelar su vulnerabilidad. En los bailarines la energía ofusca a menudo la transparencia, la vulnerabilidad. Es el anonimato de la técnica. Cuando los observo me pregunto si sus reacciones son el equivalente de la libertad que viven cuando están con quien aman, que les inspira confianza, seguridad. Es el momento en el que la complementariedad que somos se manifiesta y nuestras energías suaves y fuertes, que ya no son energías masculinas o femeninas, sino vigorosas y tiernas que traemos adentro, se

encarnan en acciones, se vuelven historia, destino individual.

*Hay soledades simultáneas
con qué enamorar.*

Sólo puedo decirles: utilicen su desorientación para descubrir su cara oculta bajo la máscara de la danza. No olviden que su trabajo, su presencia, deben «enamorar».

Hemos llegado al final y cada uno de nosotros inicia el retorno a su soledad.







PRESENTACIÓN / 5

PREMISA / 9

GÉNESIS DE LA ANTROPOLOGÍA TEATRAL / 15

DEFINICIÓN / 29

PRINCIPIOS QUE RETORNAN / 35

Cotidiano y extra-cotidiano / 39

El equilibrio en acción / 42

La danza de las oposiciones / 53

Incoherencia coherente y virtud de la omisión / 58

Equivalencia / 66

Un cuerpo decidido / 71

APUNTES PARA LOS PERPLEJOS (Y PARA MÍ MISMO) / 77

ENERGÍA, IGUAL PENSAMIENTO / 97

"Nunca más esta palabra" / 99
Siete décimos, la energía de la acción absorbida / 102
Sats, la energía puede suspenderse / 108
Intermedio: el oso que lee el pensamiento,
es decir, que descifra los sats / 117
Animus y ánimo, temperatura de la energía / 119
Pensamiento en acción, la energía en sus cursos / 131
Retorno a casa / 137

EL CUERPO DILATADO

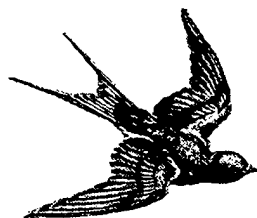
Apuntes sobre la búsqueda del sentido / 153

UN TEATRO CONSTRUÍDO SIN PIEDRAS NI LADRILLOS / 185

Teatro y drama / 187
Pre-expresividad y niveles de organización / 191
La deriva de los ejercicios / 199
La luna y la ciudad / 207
La sonrisa de la madre / 216
Vivir según la precisión de un diseño / 222

CANOAS, MARIPOSAS Y UN CABALLO / 245

Sólo la acción está viva, pero sólo la palabra permanece
Carta a Jerzy Grotowski / 247
Quipu / 251
El pueblo del ritual
Carta a Richard Schechner / 258
Palabras-sombra / 270
Caballo de plata, una semana de trabajo / 277



Contraelviento

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE ARMAR
EN LA PRIMAVERA DE LOS ÁNDES,
CUANDO EN MAYO LA MONTAÑA FLORECE,
EN EL AÑO DE GRACIA DE 2015.
EL CUERPO FUE LEVANTADO EN
LOS NOBLES CARACTERES JENSON,
LOS TÍTULOS EN FUTURA MD.



Dirección de Publicaciones
Casa de la Cultura Ecuatoriana
Benjamín Carrión



La canoa de papel

de Eugenio Barba

se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2015
en la Editorial Pedro Jorge Vera
de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Presidente: Raúl Pérez Torres

Director de Publicaciones: Patricio Herrera Crespo



EUGENIO BARBA

BRINDISI, 1936

Director, Pedagogo y Teórico. Es uno de los referentes ineludibles del teatro contemporáneo en el mundo. Fundador del Odin Teatret, grupo con el que ha mantenido una intensa actividad artística por más de cincuenta años. En todo este tiempo ha dirigido 76 producciones con el Odin Teatret y con la intercultural Theatrum Mundi Ensemble, algunos de los cuales han requerido hasta dos años de preparación. Entre las más reconocidas están: *Feraï* (1969), *La casa de mi padre* (1972), *Cenizas e Brecht* (1980), *El Evangelio según Oxyrhincüs* (1985), *Talabot* (1988), *Kaosmos* (1993), *Mythos* (1998), *El sueño de Andersen* (2004), *Ur Hamlet* (2006), *Don Giovanni All'Inferno* (2006), *Las bodas de Medea* (2008), *La vida crónica* (2011). En 1979 Eugenio Barba fundó ISTA, Escuela Internacional de Antropología Teatral abriendo así un nuevo campo de estudios: la Antropología Teatral. Entre sus publicaciones más conocidas, traducidas a muchos idiomas, están: *La canoa de papel*, *Teatro: soledad, oficio y revuelta*, *Tierra de cenizas y diamantes: Mi aprendizaje en Polonia, seguida de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, *Arar el cielo*, *La conquista de la diferencia*, *Quemar la casa* y *El arte secreto del actor: diccionario de Antropología Teatral* en colaboración con Nicola Savarese. Ha sido investido doctor *honoris causa* por las universidades de Bolonia, La Habana, Varsovia, Hong Kong, Buenos Aires, Edimburgo, Shanghai, entre otras.

“—Se crean así dos tensiones diferentes en la parte inferior y en la parte superior del cuerpo, que obligan a encontrar un nuevo equilibrio. Se trata de un medio para activar la vida del actor. La vida del actor se basa, en realidad, sobre una alteración del equilibrio”



C



CCE
BENJAMÍN
CARRIÓN



Dirección de Publicaciones
Casa de la Cultura Ecuatoriana
Benjamín Carrión