

**El Teatro de
EUGENIO
BARBA**



*A Héctor Galmés,
nuestro amigo.*

EL TEATRO DE EUGENIO BARBA



Director Responsable

Carlos Pellegrino

Chaná 1983

Exp. ME y CN°96/85/8066

Secretario de Redacción

Miguel Angel Campodónico

Coordinación

Lisa Block de Behar

Diseño Gráfico

Fernando Alvarez Cozzi

Realización

José H. Cozzo

Edición impresa en

Mim. PESCE s.r.l. Impresos,

Av. Rivera 1925,

al amparo del art. 79

de la ley No. 13.349.

Dep. Legal No. 213.504.-

MALDOROR REVISTA DE LA CIUDAD DE MONTEVIDEO
es una publicación cultural editada y distribuida en forma exclusiva
por:



COMUNICACIONES S.R.L.
MONTEVIDEO - URUGUAY

ÍNDICE

Presentación.....	7
— Sobre el ODIN TEATRET Nordisk Teater laboratorium.....	8
— Más allá de las islas flotantes.....	11
— El cuerpo dilatado.....	21
— El camino del rechazo.....	35



PRESENTACIÓN

No es la primera vez que *Maldoror* dirige sus intereses hacia el teatro de Eugenio Barba. Coincidiendo con la organización de otro Festival de Teatro en el Uruguay, este número se propone establecer una continuidad temática y circunstancial con "Teatro y Teoría" (*Maldoror* 17/18. Montevideo, 1983) donde ya se publicaban algunos artículos de y sobre Eugenio Barba, su pensamiento, actividades y realizaciones, textos especialmente dirigidos a definir lo que ha denominado "Antropología teatral", es decir, una observación de los diferentes estudios del comportamiento humano en la situación teatral.

Ahora, cuando llega por primera vez a Montevideo, entendimos tan necesario como oportuno contribuir a documentar su presencia y presentaciones, publicando estos tres ensayos —teatrales y no teatrales a la vez—, seleccionados entre los numerosos escritos que el propio Barba nos fue haciendo llegar durante los últimos años, a fin de aproximar al lector a los fundamentos que razonan y resumen su figura(ción) artística.

El acontecimiento justifica la mención de ciertas circunstancias —algunas por implícitas, algunas por insólitas— ya que su diversidad y acumulación inciden más allá de esta situación eventual: en Montevideo, un teatro radicado en Dinamarca, un director italiano, autor de *Oxyrhincus Evangeliet*, una obra reciente que parte de un cuento de Borges, de tema rioplatense, que se fija en Tebas, con *jagunços* y *cangaceiros* pasados por el cine brasileño o por el *sertão* de Vargas Llosa. Presenta personajes muy conocidos en encuentros extraños que vagan pronunciando citas heréticas, ecos apócrifos de otros desiertos igualmente antiguos aunque más remotos, transitados por judíos errando hacia buques fantasmas, donde Antígona se puede acercar a Juana de Arco, un Gran Inquisidor a Sabbatai Zevi.

Tantas coincidencias derogan el tiempo (ni las diferencias ni el azar); tantos lugares niegan el lugar si ha de ser uno cada vez, dando lugar a una utopía, el no-lugar de la representación teatral: *Utopía*, una isla o un nombre en la obra de T. Moro, puede designar también el teatro en realidad, en cualquier lugar: "Mi cuerpo es mi país. El único lugar en el que yo soy siempre", afirma Barba.

El teatro localiza la utopía de la identidad que es personal y colectiva, diferencia y repetición, uno y otro; extiende un espacio paradójico donde el ser personal no deja de ser extranjero —*être étranger*— una manera de ser, diferente, en todas partes. Por la representación el actor finge y no miente, enturbia la transparencia, estratifica la reflexión; como el espejo que se desplaza a lo largo de la novela realista, la puesta en escena refleja "una imagen real" solo porque no es igual, es una imagen, una presencia que que representa —presenta dos veces—, que procede de otro medio o a él remite; de la misma manera que "el caballo verdadero" sorprende en la escena por su viva realidad (es Barba quien recuerda), referente e imagen de sí mismo, más raro por común que el ingenio de los artificios y la extravagancia de la invención. Excéntrica —como los accesorios cotidianos que instaló George Segal en sus yesos humanos—, la inserción del objeto conocido sobresalta, advierte súbitamente sobre la extrañeza tan corriente, ni más extraña ni más natural que la misma naturaleza.

Por medio de un teatro que propone la experiencia de un "viajero de la velocidad", que atraviesa "lugares y culturas distantes a miles de años y kilómetros", intenta realizar un tránsito que no requiere desplazamientos sino el desprendimiento inquietante de quien, evitando redundar por la palabra la presencia, no se demora en la previsibilidad indolente de "habitar una nación, una cultura", la índole nacional, una habitación, otro hábito.

Barba formula, a su manera, una especie de procedimiento "apofático" (el arduo recorrido de un conocimiento que rehúsa las certezas de la afirmación) y, semejante a la teología negativa, prefiere encontrar por "un camino del rechazo", una definición del hombre y de su acción. Contra las facilidades de la inercia, aspira a imprimir un movimiento contrario, una contrapartida que remite la gestión a su incipencia, a una energía previa al comportamiento —"el momento negativo de toda iniciación", decía R. Barthes—, abordando fugazmente el vacío, una instancia pre-cultural, un instante de inminencia, a fin de recuperar en esa "decisión" la condición biológica de la interpretación. Prueba así la escasa naturalidad de lo natural, pone al descubierto que la expresión más espontánea revela menos instintos que estereotipos, costumbre que la frecuencia disimula ya que la convención cuanto más impuesta menos se advierte; son los automatismos y repeticiones los que reducen la arbitrariedad al olvido.

En un cuento en el que las formas del teatro constituyen un enigma, el narrador de Borges dice: "...los frutos y los pájaros pertenecen al mundo natural, pero la escritura es un arte. Pasar de hojas a pájaros es más fácil que de rosas a letras." Tal vez ese pasaje no sea cierto y la mentada facilidad solo cuente como presunción literaria. A pesar de su referencia espectacular "El teatro de Eugenio Barba" es una reunión de escritos que manifiestan discursivamente convicciones y experiencias de su autor. Como tal, sólo preteride enunciar otra visión del teatro que, en este caso, seguramente con él conviene.

Lisa Block de Behar

El Odin Teatret fue fundado en Oslo, en 1964, por Eugenio Barba y cuatro jóvenes rechazados por la Escuela Teatral. Dos años más tarde se transfirió a Holstebro, en Dinamarca, transformándose en el "Nordisk Teaterlaboratorium for Skuespillerkunst": Teatro laboratorio interescandinavo para el arte del actor.

Esta denominación indicaba que las actividades del grupo no se limitarían a la producción de espectáculos, sino que se desarrollarían en distintas, y a veces divergentes, direcciones.

En los años sesenta, el trabajo se concentró en Holstebro: una serie de seminarios internacionales contaron con la participación de casi todos los protagonistas y puntos de referencia de los eventos y revoluciones teatrales de aquellos años: desde Barrault a Decroux, desde los teatros orientales a Franca Rame y Dario Fo, desde Krejca, Chaikin y Ronconi, al Living Theatre y Grotowski.

El Odin Teatret desarrolló también una actividad editorial publicando una revista en escandinavo sobre la teoría y la técnica teatral y una serie de libros, entre ellos un best-seller: *Hacia un Teatro Pobre* de Jerzy Grotowski. Organizó dos encuestas sociológicas (sobre el público de Holstebro y sobre los grupos de teatro escandinavos); promovió giras en Escandinavia de teatros desconocidos o de renombre. Además organizó la primer gira al exterior de espectáculos como *El Príncipe Constante* de Grotowski, *La Signora é da buttare* de Dario Fo y *Orlando Furioso* de Ronconi.

Todas estas actividades fueron conducidas siempre por el mismo grupo de personas: media docena de actores más uno o dos colaboradores de la administración.

Al iniciar los años setenta, la actividad del laboratorio del Odin Teatret mueve su centro desde Dinamarca a otros países europeos y de América Latina. Los actores del Odin Teatret desarrollan una intensa actividad pedagógica; se practicó el "trúeque" del teatro, experimentando el uso social del espectáculo en regiones sin teatro, en los suburbios de las grandes ciudades, con núcleos sociales *outsiders*; se organizan encuentros de grupos de teatro (Belgrado, Bérgamo, Madrid, Ayacucho en Perú, Lekeitio en el País Vasco) que tejen una serie de relaciones y de colaboraciones por encima de las divisiones nacionales, de escuela o de tendencia. Mientras, en Dinamarca y en el exterior, el modelo laboratorial del Odin Teatret como grupo de múltiples iniciativas culturales y no sólo como productor de espectáculos, es reutilizado y adaptado a diferentes realidades locales.

Eugenio Barba habla de un Tercer Teatro: no un género, ni un movimiento teatral, sino una condición de discriminación. Indica perspectivas de análisis y líneas de acción a los numerosos grupos que en diferentes países trabajan en una situación análoga, desconocidos por la crítica y por las subvenciones oficiales.

Dentro del Odin Teatret los proyectos se multiplican: a veces tienen que ver con el grupo entero, a veces con sólo dos o tres personas, que aparentemente se alejan de los otros, siguiendo nuevos rastros en modo personal. Se desarrolla una forma de pedagogía que no se limita a un curso de algunas semanas o algunos meses. Un grupo de actores, algunos con una larga experiencia y otros en sus primeras armas, se reúne alrededor de Iben Nagel Rasmussen en una actividad que dura varios años. Nace así el proyecto "FARFA".

"THE CANADA PROJECT", de Richard Fowler, se interesa en el teatro de calles y en experiencias teatrales con discapacitados: Un trabajo que no se propone ser terapéutico, sino que está basado en la búsqueda de las bases pre-expresivas del actor.

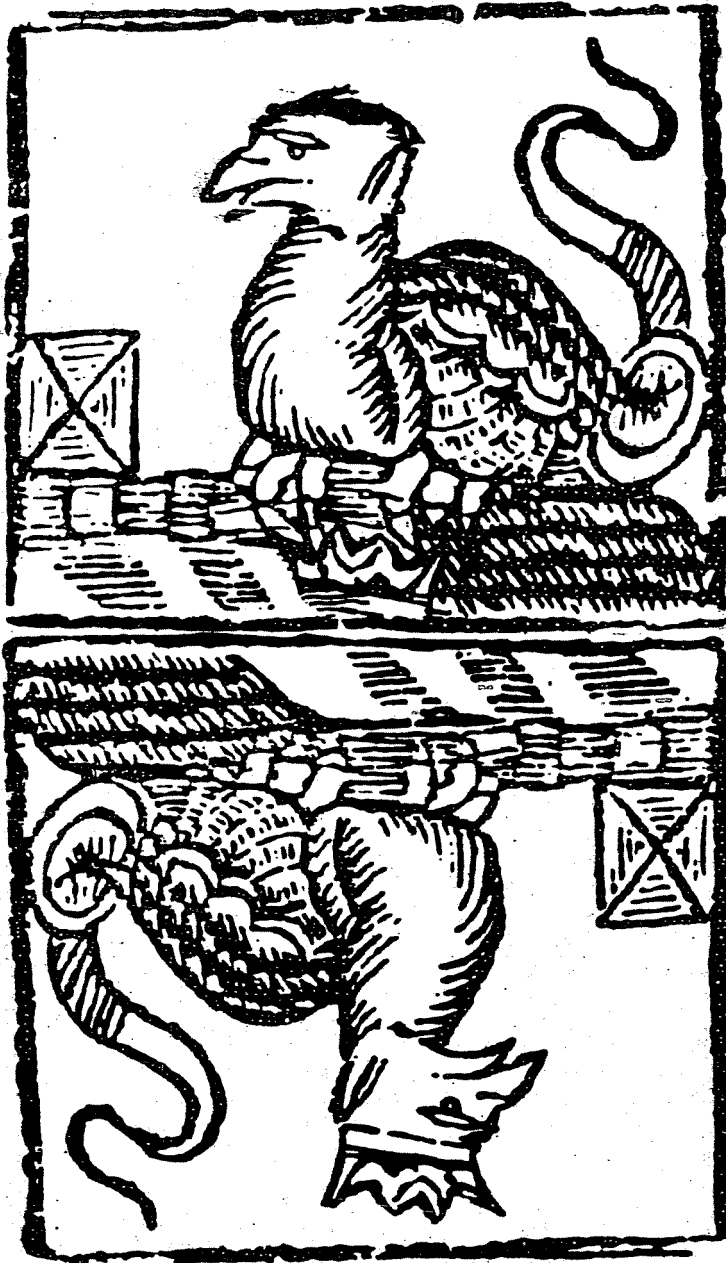
Este último tema es central en las indagaciones teóricas y prácticas de Eugenio Barba, quien en sus escritos y en las sesiones públicas del ISTA (International School of Theatre Anthropology), por él dirigida, confronta el saber teatral occidental con aquel de los maestros de teatro-danza de distintas tradiciones orientales. Fruto de esta nueva línea de trabajo de Barba son por un lado una serie de escritos (*Las Islas Flotantes*, México, 1981; *The dilated body*, Roma, 1985; *Anatomie de l'acteur* —en colaboración con Nicola Saverese— Cazilhac, 1986), por el otro las sesiones públicas de ISTA, realizadas entre 1980 y 1986 en Bonn, Volterra, Blois, Malakoff y Holstebro.

En sus seminarios (Especialmente en Showcase Equity de Toronto y al Department of Performing Arts de la Universidad de New York), Barba privilegia siempre más, cuando transmite prácticamente sus propias experiencias, el camino mental en lugar del somático.

En octubre de 1984 el Odin Teatret festeja sus veinte años de vida. En esa ocasión instituye un premio de 10.000 dólares que consigna en las manos del escritor Heinrich Böll para que lo destine a una persona o grupo que se bate por la dignidad de quien es social o culturalmente diferente. Heinrich Böll lo da a Rupert Neudeck del comité CAP ANAMUR cuya nave-hospital ha salvado miles de prófugos vietnamitas, con médicos voluntarios en las zonas de hambre en Africa y con un grupo de abogados activos en la defensa de los derechos de los trabajadores extranjeros en la República Federal Alemana.

En su vigésimo año, el Odin Teatret cambia de nombre para traducir también al nivel formal las transformaciones que caracterizan su vida interna: asume el nombre de NORDISK TEATERLABORATORIUM. En su interior, siempre las mismas personas unidas en una madeja de actividades independientes, de proyectos y declaraciones que se cruzan y a veces parecen oponerse: ODIN TEATRET, FARFA, THE CANADA PROJECT, ISTA (International School of Theatre Anthropology), una editorial, una productora cinematográfica. La nueva enseña del NORDISK TEATERLABORATORIUM es el emblema heráldico del físico atómico Niels Bohr: un blasón donde el círculo del yin-yang queda abrazado por el dicho: CONTRARIA SUNT COMPLEMENTA.





MÁS ALLÁ DE LAS ISLAS FLOTANTES

EUGENIO BARBA

*Cualquier frase que diga
no debe ser entendida
como una afirmación,
sino como una pregunta.*

Niels Bohr

Algunas personas esconden sus enfermedades en lo más hondo de sí mismos.

Algunos enfermos del corazón, por ejemplo, se niegan a vivir como inválidos que deben medir cada paso. Continúan su vida normal, pero conscientes del vacío.

Después de la última página viene la primera: esta premisa que podría ser la conclusión del libro, es su inicio.

Este libro está construido con textos que se refieren a una biografía profesional y a la actividad de un grupo de teatro caracterizadas por condiciones y circunstancias particulares. Cito algunas:

—El no haber sido, por mucho tiempo aceptados;

—El haber aceptado que los otros no considerasen necesario nuestro trabajo;

—La necesidad de cambiarnos a nosotros mismos sin pretender cambiar a los demás.

—La urgencia de inventar nuestro saber teatral partiendo de la condición de autodidactas;

—La exigencia de una disciplina que nos hiciera libres;

—El permanecer extranjeros;

—El impulso a viajar lejos del territorio en el que vive normalmente el teatro;

—El encuentro con otros "emigrantes";

—La profunda convicción de que el

teatro no puede ser sino rebelión;

—La búsqueda de como transmitir el sentido de la revuelta sin ser aplastados;

—El descubrimiento de un vínculo con personas y grupos que viven en condiciones similares a aquellas en las que nosotros vivíamos o habíamos vivido;

—El encuentro de un substrato común que compartimos con maestros lejanos en el tiempo y en el espacio;

—La conciencia de que la profesión del teatro proviene de una actitud existencial en un único país trans-nacional y trans-cultural.

Este país me ha parecido por mucho tiempo como un archipiélago. Y sus islas como islas flotantes. He utilizado un parangón histórico: un episodio menor de la historia del Nuevo Mundo habla de hombres que abandonaron la seguridad de la tierra firme para llevar una existencia precaria sobre islas flotantes. Para permanecer fieles a sus deseos, construyeron pueblos y ciudades, o bien miserables moradas con un puñado de tierra por huerto, allí donde parecía imposible construir o cultivar algo: sobre el agua y en las corrientes. Eran hombres que, ya sea por necesidad personal, o porque eran constreñidos, parecían destinados a ser asociales y consiguieron crear otros modelos de sociabilidad. La isla flotante es el terreno incierto que puede desaparecer bajo los pies, pero que pue-

de permitir el encuentro, la superación de los límites personales.

Pero, más allá de las islas flotantes, ¿qué es lo que existe? ¿Qué y quién se encuentra?

LOS VIAJEROS DE LA VELOCIDAD

Existen personas que habitan una nación, una cultura. Y existen personas que habitan su propio cuerpo. Son los viajeros que cruzan el País de la Velocidad, un espacio y un tiempo que no se confunden con el paisaje y la hora del sitio atravesado. Se puede permanecer físicamente durante meses y años en el mismo sitio; y ser, sin embargo un "viajero de la velocidad" que atraviesa lugares y culturas distantes a miles de años y kilómetros, que se siente en sincronía con pensamientos y reacciones de hombres lejanos por la piel y por la historia. La velocidad es una dimensión personal que no se deja medir por instrumentos científicos, aún si la ciencia y el progreso tienen origen en esta dimensión inmesurable.

En esta dimensión personal, en el centro de este país que se limita a nuestro cuerpo en vida, se encuentra la capital; el Palacio del Emperador, y en el Palacio una cámara secreta, y en ésta el corazón. El corazón de este país que es nuestro cuerpo en vida es una constelación de ideas fijas, de problemas muy particulares, de obsesiones personales, de enfermedades individuales.

Incluso entre los teatros se pueden reconocer los viajeros de la velocidad. Lo extraño de su vida, de su rebelión ha sido olvidado. A veces ellos mismos han sido olvidados. Otras veces se han vuelto, tan solo, famosos.

Uno, por ejemplo, tenía una obsesión muy personal: cómo ser capaz de repetir cada noche su papel de actor como si fuese la vida la que fluyese, sin ninguna predeterminación mecánica.

Uno buscaba al hombre nuevo a través del actor.

Uno pedía al teatro que revelara la realidad trascendente, esas realidades

más verdaderas de todo lo que nosotros llamamos verdadero y que están tras el velo de nuestro mundo y de nuestra psicología.

Uno se esforzó toda su vida para construir el teatro como una muralla china contra las ondas irracionales y emotivas que trastornan los años y los días y esconden la profunda dialéctica de la Historia.

Y otro, finalmente, quizás el más cercano a mí, sin duda el más querido, empezó queriendo cambiar. Polonia, para después cambiar el teatro y su oficio.

Y después quiso cambiar la vida de algunas personas.

En el mapa de los teatros y de su historia, los habitantes de las grandes tradiciones y los viajeros de la velocidad conviven, y son confundidos los unos con los otros. Los primeros viven en el interior de una herencia que transmiten a veces empobrecida, otras veces alterada o enriquecida, a las generaciones sucesivas.

Los segundos, al llegar a un cierto punto de su camino, se miran las manos y descubren que con ellas han construido cosas distintas de las que habían pensado.

Durante largo tiempo han caminado en grupo. Luego han descubierto que han caminado a solas entre otros solitarios. Continúan. Pero ¿qué ven más allá de los rostros conocidos?

Aquí hago una pausa: me detengo a mirar hacia atrás.

REFLEXIONES SOBRE UN VEINTENARIO SEXAGENARIO

El Odin Teatret, mi grupo, tiene veinte años. Veinte años son, para un grupo, como sesenta para la vida de un individuo. Mirando alrededor, puedo entonces constatar: no hemos muerto jóvenes. En la historia del teatro esto es excepcional.

Me pregunto qué hechos concretos, y no programados, han determinado aquel frágil equilibrio que nos ha permitido no solo superar la juventud, sino continuar creciendo, cambiando incluso

en la madurez. Me pregunto qué lógica sea posible percibir y explicar tras el concatenarse de episodios dictados por las circunstancias. Me pregunto si es posible encontrar tras la pantalla de una autobiografía de grupo —las indicaciones que otros podrán utilizar.

Aparentemente hay dos períodos distintos en la vida de nuestro grupo. El primero empieza en 1964, cuando el Odin Teatret se formó, y ha durado diez años. Se ha caracterizado por un trabajo que recordamos durísimo, tanto que sospechamos que hoy seríamos incapaces de soportarlo: Entrenamiento durante muchas horas al día, preparación durante uno o dos años para cada nuevo espectáculo. Solo a través de los espectáculos el grupo se abría hacia el exterior. Los espectáculos eran para 60-70 espectadores, los que cabían en nuestra sala de trabajo. Eran ante todo *nuestros* espectáculos y nos negábamos a transformarlos cuando estábamos de gira y hubiera sido posible acoger a un público más numeroso. Los espectáculos llevaban consigo las pequeñas dimensiones en que habían nacido: siempre 60-70 espectadores.

Todo el trabajo del actor, su entrenamiento, su búsqueda personal, se desarrollaba lejos de cualquier mirada extraña. Nuestras dos salas de trabajo, en Holstebro, eran los ambientes separados ("secretos", en sentido etimológico) en los que la búsqueda del actor podía desarrollarse protegida de los disturbios externos, en una situación de mutua confianza, sin estar sometida a la tiranía de los juicios prematuros y del afán de producir. Las actividades con las cuales éramos visibles al exterior —además de los espectáculos— eran actividades que, en aquel tiempo, nadie asociaba con la actividad habitual de un teatro: organización de cursos y de seminarios, de giras de espectáculos extranjeros, publicación de una revista y de libros, encuestas sociológicas y producción de películas didácticas sobre el teatro.

El segundo período comenzó en 1974, con una prolongada estada en un pue-

blo del sur de Italia. Nos pareció normal transportar allí nuestra actitud habitual: trabajo "secreto" de entrenamiento y de preparación de un nuevo espectáculo, actividades no orientadas hacia el exterior. Pero en aquella situación, en aquella aldea del Sur de Italia, el "secreto" generaba curiosidad. Y la curiosidad que nos circundaba nos obligó a preguntarnos si de verdad el secreto era aún necesario. Descubrimos que ya no lo era.

Al ser mostrado hacia el exterior, el trabajo cotidiano que creíamos búsqueda individual, entrenamiento profesional, se presentó como algo distinto. Revelaba la red de nuestras relaciones internas, aquello que nos definía frente a los demás no como actores de un espectáculo, sino como un pequeño grupo de hombres que tienen una historia en común y una común actitud (quizás no explícita, pero ciertamente concreta y evidente) frente a la realidad que los rodea.

El "secreto" que habíamos buscado tan solo para garantizarnos las mejores condiciones para el desarrollo profesional, había producido un resultado imprevisto: el coagular de una verdadera y propia "cultura de grupo".

Hoy, al escribir esta expresión —cultura de grupo— siento fastidio. Hace ya algunos años que hablo y escribo sobre ella, y corre el riesgo de transformarse en una expresión vacía, en un slogan. "Cultura de grupo" no es más que una forma, más orgullosa y elocuente, para indicar que el grupo tiene un saber y experiencias en común, un entrenamiento, visiones artísticas y objetivos propios. Todo esto es natural, si se trata de un grupo de teatro.

Tanto la actividad "secreta", como el uso del teatro en las regiones sin teatro, nos han demostrado que es posible transformar nuestro oficio en un instrumento de cambio de nosotros y de los demás, a condición de que nos mantengamos en el interior o en el exterior del Teatro, en el aquí o en el más allá del Sistema Teatral. Es esto lo que ha marcado las dos líneas de acción de Odin

Teatret. Lo que anteriormente habían sido dos períodos complementarios son, hoy en día, los dos polos de una única línea de acción.

En el más allá del teatro estaba el "trueque": el intercambio de nuestra presencia teatral —entrenamiento, espectáculos, experiencias pedagógicas— con las actividades de otros grupos teatrales o con grupos de espectadores. No era tan solo la búsqueda de un uso del teatro con formas y en contextos diferentes. Era, sobre todo, la manera de revitalizar una relación de otra forma deteriorada: el modo de pasar del encuentro con espectadores-fantasma que vienen una noche y después desaparecen, al encuentro con espectadores que, además de ver a los actores, se muestran y se presentan ellos mismos.

En el aquí del teatro existe, para nosotros, el teatro "secreto", en el sentido de separado: un lugar en el que un grupo de personas, actores-espectadores que se han elegido recíprocamente, se encierra para anatomizar las fuerzas que rigen los impulsos de las realidades humanas y sociales, para confrontarse con los propios interrogantes, los enigmas no resueltos, y contemplar en fragmentos, deformados y concentrados como en un espejo, instantes del tiempo pasado y de aquel inminente.

Tanto el "secreto" como el "trueque" se basan en intereses y expectativas recíprocos, no en una general y vaga necesidad artística. En el "trueque" reside el secreto de cómo utilizar y al mismo tiempo malgastar el teatro. Y, en el "secreto", el momento más alto de un intercambio.

Los dos períodos que han caracterizado la vida de nuestro grupo parecen, con frecuencia, momentos muy distintos y contrapuestos para los observadores.

Desde el punto de vista de los resultados es cierto. Desde el punto de vista del proceso se trata, en cambio, de un desarrollo consecuente y unitario.

En un primer momento el grupo construyó sólidos cimientos en su interior y en el exterior. Después, edificó sobre

aquellos cimientos, una actividad que infringía los confines del teatro. Solo desde un punto de vista epidérmico se pueden ver contradicciones y divisiones entre el período de un teatro cerrado, concentrado sobre sí mismo, y el momento sucesivo cuando el teatro parece proyectarse hacia el exterior. Es solo porque nos hemos concentrado durante diez años sobre las condiciones de nuestro trabajo, y hemos logrado cambiarnos a nosotros mismos, antes de hablar de cambiar el teatro o la sociedad, que hoy podemos librarnos, en gran parte, del vínculo con un solo tipo de organización teatral.

En la vida de un grupo, como en la vida de un individuo, llega el momento en el que las condiciones de una cierta seguridad se consolidan. Nos hallamos entonces ante la alternativa entre rutina o acumulación. Para escapar a la presión es importante entonces saber en qué dirección proyectar las propias energías. Es el momento crítico cuando el hilo corre el riesgo de romperse. Cada uno, para escapar a esta tenaza, busca un camino propio. El impulso se vuelve tan centrífugo que fragmenta el grupo en proyectos individuales o fugas hacia el exterior para buscar oxígeno, nuevos desafíos, nuevas relaciones.

Se piensa, con frecuencia, que un grupo de teatro tienen una unidad si sus integrantes se asemejan. Al contrario: es necesario buscar la diferenciación recíproca, si se quiere conseguir la totalidad. Es a través de este proceso de diferenciación, basado en la confianza de los unos hacia los otros, y en la carencia de ilusiones, que se forma un sólido terreno unitario bajo las diferencias. La unidad superficial, en cambio, incluso cuando es unidad de ideas o de intenciones, se esfuma con el primer soplo de viento.

En términos profesionales se puede traducir así: si en un grupo de actores el trabajo de uno se asemeja al trabajo de otro, esto significa, casi siempre, que ellos tienen tan solo, algunas teorías en común, agotadas las cuales,

su desarrollo artístico corre el riesgo de flaquear. Es un buen signo cuando el trabajo de cada uno de los actores de un grupo empieza a desarrollarse a lo largo de líneas tan diversas que no parecen tener ninguna relación, desde el punto de vista técnico y estético, entre sí. La diferencia, la falta de homogeneidad de los resultados es, quizás, una de las pruebas más confiables de una profunda unidad de método.

Esta unidad de método alimenta tan solo el impulso que empuja a cada uno a recorrer su propio camino hasta encontrarse a sí mismo y a su propia visión, no la visión del maestro.

¿Qué es lo que queda, al final, de la relación entre quién fue el maestro y quién fue el alumno?

¿La búsqueda del propio camino significa búsqueda de la soledad?

CONTANDO HISTORIA DE COMETAS

Alguien me relataba una discusión entre grupos de teatro. Unos sostenían que el Odin Teatret era el ejemplo de un grupo que había abierto un camino que otros podían recorrer. Era, se decía, la experiencia de una vanguardia, en el sentido en que se usa la palabra en política y no en el contexto artístico. Entonces alguien dijo:

—Esa no puede ser nuestra relación con un grupo como el Odin Teatret.

—¿Y por qué no? —preguntó otro.

—Porque el Odin Teatret es como una cometa —respondió el primero. Lo sabía por el I Ching, agregó.

Imagino que algunos empezaban a sonreír. Pero él, cada vez más seguro de sí, comenzó a explicar. No era su opinión personal: creyéranlo o no, era la opinión del oráculo. Así pues, que escucharan: se equivocan aquellos que creen, al pensar en el Odin Teatret, que se encuentran frente a un grupo fuerte, con sólidos vínculos aquí y allá por el mundo. El Odin Teatret es mucho más frágil, mucho menos poderoso de lo que parece: solo un tenue hilo lo mantiene a tierra. Pero es importante porque explora los vientos. Sería insensato que-

rer seguir sus senderos sin tierra. Así había dicho el oráculo y había agregado: "Debéis orientaros con los vientos, pero siguiendo los cursos del agua". De hecho, es imposible dejar como herencia la armonía de los vientos, su continuo y mutable acuerdo.

La historia del teatro contiene, a menudo, viajes que no transmiten rumbos.

Viendo los espectáculos del Berliner Ensemble en los años cincuenta, y después los de Grotowski en los años sesenta, se tenía, a pesar de la gran distancia que los dividía, la misma sensación de exactitud, de presencia de una "armonía" a través de la cual una búsqueda personal se transformaba en algo objetivo, pero por caminos tan propios —por la armonía de los vientos que, justamente, guía al vuelo de una sola cometa— que parecían excluir cualquier posibilidad de repetir el proceso del cual nacían esos resultados.

También los espectadores de Stanislavskij, a principios de siglo, debieron haber sentido la misma sensación de una nueva, personalísima, armonía.

Armonía no es belleza estática, sino proporción activa, movimiento en quietud. La necesidad de armonía no es la necesidad de buscar la solución a un problema, sino el impulso a cambiar las cosas de lugar de forma difícil de explicar aún para uno mismo.

La armonía es acuerdo entre tensiones.

Si siento la falta de algo esencial para mí, el acuerdo dentro de mí no es perfecto. Es como si un fragmento de vacío estuviera ahí, en mí, y quisiera llenarlo y para hacerlo me viera obligado a ponerme en marcha. Este estar de viaje, para encontrar como aplacar el vacío, revela el sentido de lo que me empuja y me nutre.

Imaginemos a un hombre de constitución débil, con una mano casi paralizada y ojos que apenas pueden ver, en una época en la cual las estrellas y planetas se estudian con los ojos desnudos y se requiere un gran temple para permanecer, noche tras noche, observando el cielo. Johannes Kepler es este

hombre que parecía negado para la astronomía.

Obsesionado por la necesidad de resolver el misterio de la Creación y los secretos de su armonía, se pregunta: ¿Por qué existirían solo seis planetas (los que se conocían en su tiempo) y no veinte o treinta y dos? ¿Por qué los separan justamente aquellas distancias? ¿Por qué se mueven a tal velocidad?

Preguntas inútiles y más extraña aún su forma de buscar las respuestas: pensando que las diferentes distancias entre los planetas se dan entre sí en una relación que corresponde a la sucesión de los poliedros regulares y a los intervalos de las notas de la escala musical.

¿Qué método para la búsqueda científica habría podido transmitir Johannes Kepler a sus alumnos? Y sin embargo, a través de las personalísimas obsesiones místicas y pitagóricas que lo guiaron, descubrió que la órbita de los planetas es elíptica; que la hipótesis de Copérnico que coloca el sol en el centro del universo es demostrable; y decenas y decenas de otros hechos que revelan, por primera vez, que las mismas leyes son válidas tanto para la tierra como para el cielo: las bases para la gravitación universal que Newton fijara menos de un siglo después.

Hoy en día muchos estudiosos muestran que existe un contexto secreto, privado, del descubrimiento científico que no se identifica con las justificaciones de una evolución racional de las ideas. Paradojas, racionamientos que parecían irrazonables, prejuicios, obsesiones personales y la tenacidad de la búsqueda se combinan, a veces, en una nueva armonía entre el solitario desafío y su resultado públicamente convincente.

Una lucha personal que jamás podría traducirse en un método universalmente válido, conduce a los grandes matemáticos a buscar una forma de belleza, de simetría estética, similar a la necesidad que empujaba al músico de la novela de Thomas Mann a buscar una armonía figurativa entre las notas esparcidas sobre la partitura.

Poincaré decía que, para el matemá-

tico, la búsqueda de una armonía estética, "desconocida para los no iniciados", es esencial para el nacimiento de nuevas ideas.

Como en la historia de la ciencia, también en la historia del arte y del teatro, lo esencial se esconde bajo el desarrollo del método, bajo los intentos pedagógicos y la transmisión del saber. La palabra "armonía" indica el sentido de esta lucha personal en búsqueda de nuevas tensiones que recreen la vida, que impriman un renovado sentido a aquello que perdió y está perdiendo sentido. No nuevos hechos, sino nuevas relaciones entre los hechos.

Cuando en el arte y en la ciencia vuelan las cometas, cuando estas tensiones y estas búsquedas indican nuevos resultados que son valiosos también para el ambiente circundante, parecería haberse acumulado un pequeño capital que dejar como herencia a aquellos que vendrán después de nosotros, a quienes nos quieran seguir.

Entonces, aparentemente, hay mucho que enseñar. Y sin embargo sabemos que los resultados corren siempre el riesgo de convertirse en un lastre y que lo esencial se hallaba en la encrucijada entre nuestro sentido personal de vacío, nuestra obstinación en aplacarlo, y los vientos.

Todo esto no puede ser transmitido. Es la zona del silencio.

Hablar es un deber. Justamente porque lo esencial permanece mudo.

COMO SE CALLA LO ESENCIAL

Lo que determina los resultados son las motivaciones, no solo los caminos de la búsqueda. Y sin embargo, lo único que podemos transmitir es la vía que hemos recorrido.

Pero no siempre: a través de una larga y personal relación es posible transmitir a otro todo lo acumulado en años de experiencia, sin hablar jamás de lo esencial. Es el caso de la relación *guru-shishya* en la tradición del teatro oriental. Y sin embargo, este silencio, finalmente, transmite algo, de forma

imprevista, según una lógica superior a cualquier conocimiento pedagógico, sin que ni uno ni otro lo sepan.

Una verdadera relación de transmisión implica años y años, una determinada actitud del alumno hacia los valores que el maestro representa. Entonces, más que el maestro, es el tiempo y las corrientes de sus vientos los que dejan huella. Más que el conocimiento del alumno, es su conciencia subliminal la que absorbe indicios de lo que para él es esencial.

Una verdadera relación de transmisión concierne a muy pocas personas. Lo que transcurre entre ellos es, en el fondo, una semilla de silencio activó escondido, en la pulpa de un saber casi científicamente formulable. Cuando la relación pedagógica se amplía hacia un círculo más grande de personas, permanece tan solo la pulpa. Cuando después se pasa de la relación directa a la palabra escrita, y el que escribe no puede conocer a aquel para quien escribe, las palabras se convierten en mármol y pierden su silencio.

Por esto, Stanislavskij o Brecht, Copeau o Grotowski, o muchos otros que fueron maestros o viajeros del País de la Velocidad, nos parecen, hoy, estatuas. ¿Existe, entonces, un método para transmitir la propia experiencia, para indicar también lo esencial, escapando, sin embargo a la degradación que amenaza cada ampliación del radio de la propia palabra?

Sería necesario que la palabra, ya no transmitida de persona a persona, abandonase la preterición de traducir una voluntad de decir. Sería necesario que se retrayese a una zona anterior a su objeto, que permaneciese en acecho. Es este permanecer en acecho para recoger algo de lo cual nada se dice, lo que la palabra escrita puede transmitir. Se vestirá entonces de sabiduría artística y de experiencia, indicará reglas y descubrimientos. Pero su verdadero valor —si logra conquistarlo— será una forma de *no decir diciendo*.

Mientras más tratamos de acercarnos con la palabra escrita el sentido de

la transmisión oral, más nos alejamos. Y mientras más nos alejamos más cerca estamos.

Así pues me dije: no trates de enseñar nada sobre la expresión artística. Permanece en acecho en el territorio del trabajo pre-expresivo. No quieras transmitir el calor con palabras cálidas. Intenta capturar el calor con la frialdad de un discurso desprovisto de emoción. No quieras describir lo que has encontrado de más fecundo en el curso de tu experiencia. Habla del árido trabajo que precede a la verdadera experiencia.

Pero ¿por qué? ¿Para quién?

¿Por qué, si nosotros mismos hemos buscado el teatro como hombres con hambre del viento, para aplacar el vacío, para vivir como islas flotantes lejos de la tierra firme?

¿Para quién transmitir?

En diversas ocasiones, durante los años de mi profesión teatral, distintas personas me han hecho la misma pregunta: y tú, ¿para quién haces teatro?

He respondido de muchas maneras: le he dado rodeos a la pregunta, o bien la he analizado. He dado a entender que hacía teatro tan solo para mí, o bien para dos o tres personas muy conocidas, o para un espectador ausente y presente, que me imagino siempre a mi lado durante el trabajo, y cuyo juicio es para mí la medida de la objetividad.

Hoy pienso cada vez con más frecuencia que hago teatro para quienes tendrán veinte años en 1994, los que nacieron cuando el Odin Teatret hacía *Min Fars Hus*, la Casa del Padre.

Creo que sea esta, por el momento, la respuesta más auténtica a la pregunta que tantas veces se me ha hecho. Pero es, también, la respuesta que más se asoma al vacío, porque significa hacer un teatro que desaparece para espectadores que aún no han aparecido.

EN EL CORAZÓN

“Cada vez que los cimientos empiezan a temblar bajo tus pies, cada vez que no estés ya seguro de la estabilidad de tus experiencias pasadas —me acon-

sejaba Grotowski— regresa a tus orígenes”. Estábamos sentados en el restaurante de una estación ferroviaria polaca, hace un cuarto de siglo. Y añadía: “Es lo que aconsejaba también Stanislavskij: regresa a tus orígenes, regresa a tu primer día de teatro”.

Es el primer día de trabajo el que determina el sentido de nuestro camino.

Cuando recuerdo este consejo, me viene a la mente la imagen de un niño de cinco años, de lento desarrollo mental, capaz apenas de hablar, que creyó estar presenciando un prodigio cuando su padre le regaló una brújula del bolsillo.

Sesenta y dos años después, escribiendo su biografía, Einstein cuenta: “Aquella experiencia provocó en mi una impresión honda y duradera: algo profundamente escondido debe encontrarse detrás de cada cosa”.

¿Cuáles son, entonces, mis orígenes?
¿Mi primer día de teatro?

Quizás el día de la separación, cuando perdí la lengua materna al establecerme como extranjero en un país que no era el de mi nacimiento.

Es, indudablemente el día en que, sin ser consciente, me convertí en una “isla flotante”, un viajero de la velocidad, ciudadano de un solo país: mi cuerpo en vida. En casa, y no obstante extranjero, a través de las distintas culturas. Deseoso de encontrar islas similares, otros archipiélagos.

Ese día comenzó mi búsqueda: superar los límites individuales, encontrar la realidad circundante, conseguir nuevas condiciones de vida: un grupo como una pequeña isla que puede desprenderse de la tierra firme permaneciendo, sin embargo, cultivable; volverla fuerte haciendo énfasis en sus debilidades; encontrar, a través de las diferencias con los demás, su propia identidad, el propio ser. Pero, ¿qué existe más allá de las islas flotantes? ¿Quién o qué encuentras? ¿Qué veo más allá de los rostros conocidos?

Por un momento miro hacia atrás:

—¿Qué larga preparación!

Me pregunto: —¿Para qué? y me res-

pondo con un dicho burlón: “Se necesitarían sesenta años para hacer un hombre, y cuando está listo, sirve tan solo para morir”.

Delante veo el gran teatro, inútil e irrazonable.

Jacek Wojszczerowicz era viejo, pequeño, jamás había sido bello. Tenía el rostro devastado por las arrugas y una calvicie avanzada. Era polaco y actor. Después de un infarto los médicos le habían ordenado que no actuara más. Continuó. Vino un segundo infarto. Los médicos le predijeron una muerte cercana si continuaba apareciendo en el escenario. Se empeñó: dos veces por semana, cubierto con una pesada armadura, arrastrando el paso como si un secreto bien guardado lo oprimiera, era Ricardo III. Dos días antes comenzaba a prepararse, alimentándose tan solo de caldo y bebiendo agua. Caminaba de arriba a abajo en su habitación, sin detenerse jamás, como para reafirmar su propio cuerpo:

“Lo lograremos!”

El día del espectáculo ayunaba como un religioso que se prepara para la ceremonia. Pero solo pensaba en aligerar su estómago para la fatiga del espectáculo.

A las tres de la tarde salía de su casa y se dirigía hacia el teatro con paso obstinado, murmurando las líneas de su papel. La gente que lo veía pasar lo creía borracho o loco. Después se cubría con su armadura. Llegaba entonces el momento en que su mirada vagaba más allá de sus compañeros o de los espectadores, como para espiar la muerte.

¿Comprendes? No actuó para el público. Actuó para Dios.

En Varsovia, en la Escuela de Teatro donde viví mi primer día de aprendizaje pensaba que solo los enfermos del corazón deberían ser actores.

1. The first part of the document discusses the importance of maintaining accurate records of all transactions and activities. It emphasizes that this is crucial for ensuring transparency and accountability in the organization's operations.

2. The second part of the document outlines the various methods and tools used to collect and analyze data. It highlights the need for a systematic approach to data collection and the importance of using reliable sources of information.

3. The third part of the document focuses on the analysis of the collected data. It discusses the various techniques used to identify trends, patterns, and anomalies in the data, and how these insights can be used to inform decision-making.

4. The fourth part of the document discusses the importance of communication and reporting. It emphasizes that the results of the data analysis should be clearly and concisely communicated to the relevant stakeholders, and that regular reports should be provided to keep them informed of the organization's performance.

5. The fifth part of the document discusses the importance of continuous improvement. It emphasizes that the organization should regularly review its processes and procedures to identify areas for improvement and implement changes to enhance its performance.



EUGENIO + ELZE + TAGE

HOLSTE BROW

NOR
DISK
LABO

RAT
UM
ORI
EST

CONTRA
PESTEM

CONTRA
~~PESTEM~~

ODIN

TEA

TRET

OXY

RHYNCUS ♀

EVANGELIET

MARIN • KNOD • LENA • CHRISTOPH • LEIF • LUCA

FORGEIR • ROBERTA • JULIA • FRANG • S.

SOEREN • SIGRID • DORTHE

EL CUERPO DILATADO

EUGENIO BARBA

EL PUENTE

Un cuerpo-en-vida es más que un cuerpo que vive.

Un cuerpo-en-vida dilata la presencia del actor y la percepción del espectador.

Frente a ciertos actores, el espectador es atraído por una energía elemental, que lo seduce sin mediaciones, aún antes de que haya descifrado cada una de las acciones, se haya preguntado sobre su sentido y lo haya comprendido.

Para un espectador occidental, esta experiencia es evidente cuando observa a actores-bailarines orientales de quienes, frecuentemente, casi desconoce su cultura, sus tradiciones y sus convenciones teatrales. Frente a un espectáculo del que no puede comprender plenamente su significado, y del que no sabe apreciar en forma competente su ejecución, el espectador se encuentra de repente en la ignorancia. Pero en este vacío debe admitir que, a pesar de todo, existe una fuerza que amarra su atención, una "seducción" que precede a la comprensión intelectual.

Pero, seducción y comprensión no pueden resistir por mucho tiempo la una sin la otra: la seducción sería de corta duración, la comprensión adolecería de interés.

El espectador occidental que observa a un actor-bailarín oriental es tan solo un ejemplo extremo. La misma situación se reproduce cada vez que el tea-

tro está bien hecho. Pero, cuando el espectador se encuentra frente a "su" teatro, todo lo que ya sabe, las preguntas que ya conoce y que le indican dónde o cómo buscar la respuesta, constituyen un velo que esconde la existencia de la fuerza elemental de la "seducción".

Esta fuerza del actor la llamamos a menudo "presencia". Pero no es algo que *está*, que se encuentra delante de nosotros. Es mutación incesante, crecimiento que tiene lugar ante nuestros ojos. Es un cuerpo-en-vida. El flujo de las energías que caracteriza nuestro comportamiento cotidiano ha sido desviado. Las tensiones que rigen a escondidas nuestro modo normal de estar presentes físicamente, aparecen en el actor, se hacen visibles, imprevistas.

El cuerpo dilatado es un cuerpo cálido, pero no en el sentido sentimental o emotivo. Sentimiento y emoción son siempre una consecuencia, tanto para el espectador como para el actor. Antes que nada es un cuerpo al rojo vivo, en el sentido científico del término: las partículas que componen el comportamiento cotidiano han sido excitadas y producen más energía, e incrementando la acción, se alejan, se atraen, se oponen con más fuerza, más velocidad, en un espacio más amplio.

Si se interroga a los maestros de los teatros orientales y occidentales y se comparan sus respuestas, se comprue-

ba que en la base de las distintas técnicas se encuentran algunos principios semejantes. Estos pueden agruparse en tres líneas de acción:

1) la alteración del equilibrio cotidiano y la búsqueda de un equilibrio precario o "de lujo";

2) la dinámica de las oposiciones;

3) el uso de una coherencia incoherente.

Estas tres líneas de acción implican una obra incesante de reducción o —por el contrario— de ampliación de las acciones que caracterizan el comportamiento cotidiano. Mientras esto se basa en la funcionalidad, en la economía de las fuerzas, en la proporción entre energías utilizadas y resultado obtenido, el comportamiento extra-cotidiano del teatro basa cada acción, aunque sea minúscula, en el derroche, en un exceso.

Todo esto fascina y a veces engaña: creyendo que se trate solamente de un "teatro del cuerpo", que implica solo acciones físicas y no acciones mentales. Pero un modo de moverse en el espacio pone de manifiesto un modo de pensar, es una moción del pensamiento puesto al desnudo. De forma análoga, un pensamiento es también de por sí una moción, una acción, algo que cambia: partir de un punto para encontrar otro, siguiendo caminos que cambian repentinamente de dirección. El actor puede partir del físico o del mental: no importa, siempre y cuando pasando de uno a otro reconstituya una unidad.

Así como hay un modo perezoso, previsible, gris, de moverse, hay también un modo gris, previsible, perezoso, de pensar. La acción de un actor puede ser fastidiada y bloqueada por estereotipos, del mismo modo como se bloquea el flujo del pensamiento con estereotipos, juicios y preguntas ya listos. Un actor que aspira sólo a lo que ya conoce se encierra involuntariamente en un estancamiento, empleando repetitivamente su energía, sin desorientarla, desviarla con saltos en cataratas y cascadas, o en aquella profunda quietud que precede a la fuga imprevista del agua capturada por un nuevo declive. De un modo com-

pletamente análogo, el pensamiento —con las palabras y las imágenes que lo expresan— puede moverse a lo largo de plácidos y, en el fondo, ininteresantes recorridos.

No se trabaja sobre el cuerpo o sobre la voz: se trabaja sobre las energías. Así como no existe una acción vocal que no sea al mismo tiempo acción física, tampoco existe una acción física que no sea también mental.

Si existe un entrenamiento físico, debe existir un entrenamiento mental.

Es necesario trabajar sobre el puente que une la orilla física y la orilla mental del proceso creativo.

La relación entre estas dos orillas no atañe solamente a una polaridad que pertenece a cada individuo en el momento en que actúa, compone, crea. También une dos polaridades más amplias y específicamente teatrales: aquella entre actor y director, y aquella sucesiva entre actor y espectador.

El "cuerpo dilatado" evoca su imagen opuesta y complementaria: la "mente dilatada".

Esta expresión no debe hacer pensar solamente en algo paranormal, en estados alterados de conciencia. Indica también un nivel artesanal del oficio artístico.

A lo largo de mi experiencia como director he observado en mí y en algunos de mis compañeros un proceso análogo: el largo trabajo cotidiano sobre el entrenamiento físico, transformado por los años, se iba destilando lentamente en 'patterns' internos de energía, que podían aplicarse al modo de concebir y componer una acción dramática, de hablar en público, de escribir.

Hay un aspecto físico del pensamiento: su modo de moverse, de cambiar de dirección, de saltar, su "comportamiento" en suma. También en este campo se da un nivel pre-expresivo que puede ser considerado análogo al trabajo pre-expresivo del actor: aquel trabajo que tiene que ver con su "presencia" (su energía) y que precede —lógica si no cronológicamente— a la composición artística real y verdadera.

PERIPECIAS

Los *saltes* del pensamiento pueden ser definidos *peripecias*. Peripecia es una trama de acontecimientos que hacen desarrollar una acción de manera imprevista, o la hacen concluir del modo opuesto al que ha empezado.

La peripecia actúa por negaciones: esto es lo que al menos se sabe 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 como sucede en el proceso creativo teatral, también en este caso los cambios imprevistos no ocurren en la cabeza de un artista solitario, sino que comprometen a distintos individuos reunidos en torno de un mismo punto de partida.

El Holandés Volante era el capitán Van der Decken. En el intento de doblar el Cabo de Buena Esperanza, el Capitán Van der Decken blasfemó contra Dios y el infierno: que no cedería a las fuerzas de las tempestades y del destino, y que seguiría intentándolo hasta el último de sus días. Y fue así que se oyó una voz proveniente del cielo que repetía 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.

Ahora, este nudo, abandonando el contexto original, salta a otros contextos.

La fantasía popular sobrepone la figura del capitán y su eterno peregrinar a la del hebreo Ahasverus, el Hebreo Errante, que no encuentra la paz. De este modo, la historia de Van der Decken se muta: 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 fue muerto el Salvador.

O bien: la figura del capitán se enturbia, y en su lugar, en la imaginación,

aparece su nave. El Bajel Fantasma se aparece de golpe a los navegantes, es negro, tiene las velas color de sangre, o amarillas, o bien de colores cambiantes y embrujados, que pueden mudar incluso diez veces en una hora.

Pasa el tiempo y el tema del capitán y de su condena se entrelaza con el de la mujer que salva. Esta nueva trama tiene lugar en los mismos años en que también la historia de dos otros proverbiales adeptos del Infierno —Don Juan y Fausto— cambia, y estos son salvados por el amor de una mujer.

Fue probablemente Heine el primero que enlazó este nuevo motivo a la saga del Holandés Volante y de su Bajel Fantasma: de vez en cuando Van der Decken atraca en una ciudad donde busca el amor. Se salvará cuando encontrará una mujer que le será fiel hasta la muerte.

En el verano de 1839, Richard Wagner iba de viaje de Riga a Londres. Con él estaba su mujer Minna. Wagner, conocía la historia del Holandés, pero solo la comprendió de verdad cuando la nave en la que viajaba fue cogida por la tempestad entre los escollos noruegos. Los marineros hablaban del Bajel Fantasma que preanuncia los naufragios. Finalmente atracaron entre las altas paredes de un fiordo en Sandvik, a pocas millas de Arendal.

Terminado el viaje, llegado a Londres de donde se transfirió a París, Wagner hablará de la tempestad cerca de 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 de haber creído percibir el bajel del Holandés.

Probablemente sucedió —dicen los amantes de las anécdotas— que en Sandvik, hospedado en casa de un capitán noruego, Wagner se interesara 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 en el mismo momento en que 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: también a él Senta había jurado, una vez, fidelidad hasta la muerte. Ahora, presa de su propio destino, ligada indisolublemente al Holandés, es obligada a renegar de la fidelidad jurada a Erik. El Holandés decide volverse a embarcar: la salvación le parece imposible, imposible una fidelidad hasta la muerte. Será él quien salve a Senta, no Senta a él; teme, de hecho, que Senta lo traicione como lo ha hecho con Erik. Y las mujeres que lo traicionan son condenadas eternamente. El tema de la condenación, que una mujer puede redimir, se desdobra en el de un nuevo destino de condenación que ahora incumbe también a las mujeres amantes.

El Holandés, pues, huye para salvar a la mujer que debería salvarlo.

Huye en previsión de 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. El bajel de este modo, deja de navegar, lentamente se hunde, mientras surge el sol y Senta y el Holandés ascienden al cielo.

Y ahora 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 prisionera toda la energía potencial contenida en la variante final introducida por Wagner. Y 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 la ama. Es un tema sobre el que Strindberg vuelve continuamente, en sus obras, y que reenfrenta sirviéndose de la trama de acciones en-

contrada 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 brotar del dolor que las mujeres le darán con su infidelidad. El tema del amor, que había sido introducido como polo opuesto al de la condenación, al inexhaustivo navegar del Holandés, salta ahora nuevamente a su opuesto y se sobrepone al tema de la navegación, convirtiéndose en un equivalente espiritual. La verdadera pena del Holandés es el continuo amor fallido. El amor ya no remueve la pena, como en Heine y Wagner, sino que él mismo es la pena: una pena que redime, y que también transforma al Bajel Fantasma de una prisión en una cruz.

Recordemos la historia tal y como era al principio: Strindberg parece estar más cerca de ésta que sus predecesores. Sin embargo, está muy lejos. El nudo fundamental de la historia, aún manteniendo su valor original, ha sido profundizado: el tormento del vagabundeo físico es dilatado por un doble espiritual suyo, y el marinero que había llegado a ser semejante al Hebreo Errante, a Fausto, a Don Juan, vuelve a ser un marinero solitario, abandonado por una mujer en cada puerto.

Cuando se habla de variaciones sobre un tema, se piensa en el virtuosismo, en el arte más sofisticado. Pero las de la historia del Holandés no son variaciones: en cada uno de los pasajes se ha verificado un cambio de estado.

El "comportamiento" a saltos del pensamiento es fácil observarlo cuando se manifiesta en las peripecias de una historia famosa. Es difícil ser elásticos hasta el punto de *no impedir* que este comportamiento se manifieste y desorientante de este modo el curso plácido de nuestro pensamiento.

EL PRINCIPIO DE LA NEGACION

Existe una regla muy conocida por los

actores: empezar una acción partiendo de la dirección opuesta a aquella hacia la cual está dirigida.

Reproduce un carácter esencial de todas aquellas acciones que en la vida cotidiana requieren una cierta energía: antes de golpear, echamos el brazo hacia atrás, antes de saltar hacia arriba doblamos las rodillas, antes de saltar hacia adelante nos movemos hacia atrás - *reculer pour mieux sauter*.

En el obrar extra-cotidiano del actor, tal comportamiento es también aplicado a las acciones más ínfimas: es uno de los modos mediante los cuales él dilata la propia presencia física.

Podríamos llamarlo el "principio de la negación": el actor, antes de realizarla, niega la acción inminente, ejecuta su opuesto complementario.

El principio de la negación puede dar lugar a un formalismo vacío si éste pierde el alma, es decir su organicidad. Con frecuencia, en las utilidades teatrales y no teatrales de la declamación trivial, se convierte en un modo de *hinchar* el gesto. La parodia, pues, de la acción *dilatada*.

¿Cuál es la lógica interna que determina la fuerza del "principio de la negación?". Por una parte, la dinámica física y nerviosa por la que cada acción enérgica empieza con su opuesto; por otra parte, una actitud mental.

Una de las más claras descripciones de esta recurrente actitud mental está contenida en el libro de Arthur Koestler dedicado a la "historia de las mutaciones de la visión que el hombre tiene del universo", donde se muestra cómo cada acto creativo —en la ciencia, en el arte o en la religión— es realizado mediante una regresión preliminar a un nivel más primitivo, de 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 que parece negar todo lo 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, afila sus sentidos, como cuando se camina en la oscuridad. Esta dilatación de las propias potencialidades tiene un elevado precio: se corre el riesgo de perder 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, 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 punto no es esencial el significado de lo que se hace, sino la precisión de una acción que prepara el vacío en el que un sentido, un significado imprevisto podrá ser capturado.

Los hombres de teatro, obligados a una creación que implica casi siempre la colaboración de más individuos, están a menudo empachados de fetichismo por los significados de la necesidad aparentemente "natural" de acordar desde el principio los resultados a alcanzar.

Un actor, por ejemplo, cumple una acción determinada que es el resultado de una improvisación o de una interpretación personal del personaje: es natural que dé a aquella acción un valor bien preciso, que le asocie determinadas imágenes o un determinado pensamiento. Pero si el contexto en el que aquella acción llega a encontrarse vuelve impropio o incomprensible el significado que esto tiene para el actor, él piensa que aquel fragmento debe dejarse caer y olvidar. Cree, en resumidas cuentas, que el matrimonio entre la acción y el significado asociado a ésta sea insoluble.

En general, si se dice a un actor que su acción puede quedar intacta, no obstante cambiar completamente de contexto y por tanto de sentido, él piensa que es tratado como materia inerte, que es "explotado" por el director.

Como si el alma de una acción fuese su sentido, y no la calidad de su energía.

El mismo preconceito se da en muchos directores: están acostumbrados a creer que una determinada imagen o una determinada secuencia de imágenes no pueda obedecer más que a una sola lógica dramática, no pueda transmitir más que *aquel* significado.

Pero el principio de "negar la acción" indica justamente lo opuesto, que se suelta del orden preestablecido, de la dependencia del resultado que se *quiere* obtener. Es como si el punto de partida, pasando a través de su contrario, se transformara en una gota de energía que puede desarrollar toda la propia potencialidad expresiva *saltando* de un contexto a otro. En el trabajo teatral en concreto, todo esto tiene que ver con las peripecias a las que ha sido sometida una acción o una idea a partir del momento en que toma forma hasta el momento en que encuentra un lugar en el espectáculo terminado. Como el Holandés Volante, condenado a pasar de época a época, de país a país, núcleos de acción mueren a sus significados originales a pesar de seguir viviendo: saltan de sentido sin perderse.

Lo que marca el pensamiento creativo es justamente su proceder a saltos, a través de una desorientación imprevista que lo obliga a reorganizarse de forma nueva, abandonando la cáscara bien ordenada. Es el *pensamiento-en-vida*, no rectilíneo, no unívoco.

El crecimiento de significados imprevistos es hecho posible por una actitud de todas nuestras energías, físicas y mentales: colocarse en una cima esperando emprender el vuelo. Una disposición que puede procurarse, destilarse, mediante el entrenamiento.

Los ejercicios del entrenamiento 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 va en profundidad, si no consigue llegar al fondo de la persona constituida por sus procesos mentales, su

esfera psíquica, su sistema nervioso. El puente entre lo físico y lo mental determina una ligera mutación de conciencia que permite superar la inercia, la monotonía de la repetición.

La dilatación del cuerpo físico, de hecho, no sirve si no viene acompañada por la dilatación del cuerpo mental. El pensamiento debe atravesar de forma tangible la materia: no solo manifestarse en el cuerpo en acción, sino también atravesar lo *obvio*, la inercia, lo que surge de por sí cuando imaginamos, reflexionamos, obramos.

PENSAR EL PENSAMIENTO

Un físico camina por la playa y ve a un niño que tiró piedras planas al mar, intentando hacerlas saltar. Cada piedra no hace más que uno o dos saltitos. El niño tendrá unos cinco años, y el adulto, el físico, recuerda que también él, en su infancia, hacía rebotar las piedras sobre el agua. Mejor dicho: era muy diestro en aquel juego. Así pues el adulto muestra al niño cómo se hace. Tira las piedras, una después de otra, indicando cómo deben sostenerse, con qué inclinación son tiradas, a qué altura a ras del agua. Todas las piedras que el adulto tiró dan muchos saltos, siete, ocho, incluso diez.

"Sí —dice entonces el niño— dan muchos saltos. Pero no es esto lo que yo buscaba. Hacen círculos redondos en el agua, mientras lo que yo busco es que hagan círculos cuadrados".

Conocemos el episodio porque el físico estaba yendo a visitar al viejo Einstein, y porque Einstein reaccionó a su vez de un modo imprevisto cuando su joven amigo le contó su encuentro: "Felicitá de mi parte a aquel niño, y dile que no se moleste si las piedras no hacen círculos cuadrados en el agua. Lo importante es pensar el pensamiento".

Las preguntas que han dado origen a los más importantes descubrimientos científicos no eran, bien mirado, mucho menos inútiles o gratuitas que las del

niño ocupado en tirar sus piedras en el mar.

“¿Por qué el hierro incandescente se pone rojo?”, se preguntaba el quincuagenario Max Planck. “¿Qué es lo que vería un hombre que cabalgase un rayo de luz?”, se preguntaba Einstein a los 16 años. El hecho de que a partir de estas preguntas se hayan efectuado grandes descubrimientos científicos no debe hacer que ignoremos que fueron un salto en la oscuridad, una idea veloz que se escapó de las manos.

Pensar el pensamiento implica derroche; mutaciones de dirección, pasajes repentinos, lazos imprevistos entre niveles y contextos anteriormente incommunicables, caminos que se cruzan y se pierden.

Es como si distintas voces, distintos pensamientos, cada uno con su lógica estuvieran simultáneamente presentes empezasen a colaborar sin planificarlo, conjugando precisión y casualidad, gusto por el juego de por sí y tensión hacia un resultado. La imagen de la búsqueda, en este caso, es semejante al de una jauría de perros que persigue a una presa que quizás existe o no: actúan juntos se dispersan, cruzan la calle, se echan a correr por el monte y por zanjas que ponen a prueba su habilidad y su energía perdido todo rastro; obligados a volver atrás. Pero a veces los perros dispersos se reúnen y la jauría reconstituida rastrea la presa, ojea la idea.

Esta idea de ojear no es seguro que esté allí a la espera o para dejarse seguir. Es una pura potencialidad. No sabemos de qué se trata, ni a qué puede servir. A veces, todo esto no conduce a nada. Otras veces algo nuevo se presenta, como una sorpresa que nos obliga a un compromiso en un terreno imprevisto. Algunos científicos cambian el terreno de las propias investigaciones; algunos escritores abandonan la historia alrededor de la cual habían trabajado y siguen las nuevas vicisitudes de personajes que se han impuesto casi de por sí; a mitad del trabajo sobre un espectáculo uno se da cuenta de que en reali-

dad es *otro espectáculo* el que nos está guiando, sin saber aún donde nos lleva.

A veces se tiene la sensación de que no somos nosotros quienes “pensamos el pensamiento” y que todo lo que podemos hacer es silenciar los prejuicios que impiden que el pensamiento piense.

Al principio es una experiencia dolorosa. Antes de ser una sensación de libertad, de apertura a nuevas dimensiones, es una lucha entre lo que se sabe, lo que se ha decidido a priori, lo que se aspira, y —por otra parte— la mente-en-vida.

Es evidente el riesgo que se corre de caer en el caos.

Cuando se consigue realizar esta precondición creativa se puede incluso tener la sensación de estar poseídos o de salir fuera de sí. Pero es una sensación que permanece anclada al sólido terreno del trabajo artesanal, del oficio.

Eisenstein conseguía crear, sentado a la mesa de montaje, una condición de trabajo en la que eran los propios materiales, más allá de los resultados ya programados los que dictaban su propia lógica imprevista. Él, a pesar de haber estudiado su futura película cuadro por cuadro, a pesar de haberla compuesto en sus apuntes mucho antes que en el set, conseguía ponerse frente a los materiales que él mismo había realizado en una situación de ignorancia. Los programas que hasta aquel momento lo habían guiado ya no servían y hablaba de un “éxtasis del montaje”.

“Pensar el pensamiento”, “mente-en-vida”, “éxtasis del montaje” todas ellas son expresiones que indican en modo figurativo una experiencia similar: distintos fragmentos, distintas imágenes, distintos pensamientos no se unen entre sí en base a una dirección precisa, según la lógica de un claro proyecto, sino que se emparentan por *consanguinidad*.

Qué quiere decir, en este caso, *consanguinidad*? Que los distintos fragmentos, imágenes, ideas, que viven en el contexto en el que los hemos hecho na-

cer, revelan una autonomía propia, establecen nuevas relaciones, se unen entre ellos en base a una lógica que no obedece a la misma para la que habían sido previstos y buscados. Es como si escondidos lazos de sangre pusieran en acción otras posibilidades además de las visibles, que parecen útiles y justificadas.

En el proceso creativo existe una vida utilitarista de los materiales con los que trabajamos, y una segunda vida suya. La primera, dejada a sí misma, conduce a la claridad sin profundidad. La segunda corre el riesgo, por su fuerza sin control, de llevarnos al caos.

Pero es la dialéctica entre estas dos vidas, entre el orden mecánico y el desorden, la que nos conduce hacia lo que los chinos llaman el "LI", el orden asimétrico e imprevisible que caracteriza la vida orgánica.

LÓGICAS MELLIZAS

La dialéctica no es una relación que existe de por sí: nace de la voluntad por dominar fuerzas que abandonadas a su suerte no podrían hacer otra cosa que combatir entre sí.

La dialéctica es un modo de pensar y de actuar que se aprende. El orden asimétrico del "LI", en el trabajo creativo, es algo que puede lograrse solamente mediante una vía paradójica: la obra de arte, de hecho, es antes que nada una obra artificial.

La búsqueda de las oposiciones, de las diferencias, debe ser paradójicamente la otra cara de la búsqueda de la unidad y de la entereza.

¿Cómo puede profundizarse la diferencia entre la óptica del actor y la del espectador? ¿Cómo puede reforzarse la polaridad entre director y actores? En fin: ¿cómo buscar una relación aún más fuerte entre estas distintas fuerzas?

De la respuesta a estas preguntas depende la posibilidad de dilatar el cuerpo del teatro.

A veces, en el transcurso del trabajo para un espectáculo, la acción de un ac-

tor empieza a vivir, aunque no se comprende porqué el actor esté actuando de aquel modo. El director es su primer espectador, y puede ser que no sepa dominar racionalmente, en base al proyecto común del espectáculo, el sentido de lo que el actor está haciendo. El director puede caer en el engaño, manifestar su dificultad para aceptar aquella pequeña chispa de vida desconocida, pedir explicaciones, reclamar al actor que sea coherente. De este modo estropea la relación de colaboración: intenta 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.

Cuando se habla del trabajo del actor, de su técnica o de su arte, de su "interpretación", a menudo se olvida el nivel elemental del teatro, que es siempre relación. A las técnicas extra-cotidianas de los actores, corresponde, por parte de los espectadores, una necesidad primaria: la espera de aquel momento en que el velo de la vida cotidiana se desgarrará y deja irrumpir lo inesperado. Algo conocido se revela imprevisiblemente como novedad.

Incluso las más profundas reacciones del espectador, las matrices de su apreciación o de su juicio claramente formulables, son secretas, informulables, imprevisibles.

La fuerza del teatro depende de la capacidad de salvaguardar, debajo de un nivel reconocible, la vida independiente de otras lógicas.

Una lógica, es decir, una serie de pasajes consecuentes y motivados, puede ser tal a pesar de ser secreta, incommunicable, incluso cuando sus leyes no pueden superar el horizonte de un único individuo.

Existe el preconceito de que sólo es lógico lo que sigue una lógica compartida. La otra cara de este preconceito hace creer que el mundo íntimo, personal, secreto, esté a merced del acaso, de las asociaciones automáticas, del caos: un magma en el que no hay saltos, sino oscilaciones inconsecuentes.

Lo que llamamos irracionalidad puede ser esta oscilación abandonada a los recursos mecánicos de nuestros ticés y de nuestras obsesiones, que se agitan, desaparecen y reaparecen sin desarrollo. Pero puede ser, por el contrario, una racionalidad que es solamente *nuestra*, una *raison d'être* que no sirve para ser comprendidos, sino para comunicar con nosotros mismos. Incluso en el teatro mental de cada individuo hay relaciones de colaboración, fértiles o fallidas.

Cuando un adulto intenta reproducir el modo de dibujar de los niños, en general se limita a dibujar mal, busca renunciar a la lógica de su modo de ver, la empobrece, deja hacer a la mano, evita la precisión, imita las maneras del dibujo infantil. En otras palabras, se infantiliza.

De hecho, al adulto, los dibujos de los niños le parecen inacabados, mal hechos o garabatos. Pero en realidad siguen una lógica férrea. Un niño no dibuja lo que ve cómo lo ve, sino que dibuja aquello que ha experimentado. Si experimenta al adulto como un par de largas piernas de las cuales imprevisiblemente una cara se inclina hacia él, dibujará este adulto como un círculo sobre dos caballetes. O bien, he aquí haciéndose su propio "retrato" en el que se representa con dos pies enormes: a causa de la satisfacción que le producen los zapatos nuevos. Si la madre tiene, para él, una importancia mayor que el padre, dibujando a sus padres representará a la madre mayor que el padre. Trazará un rectángulo con una asta en cada ángulo, porque la mesa es un plano con cuatro piernas.

Para los niños, aún los más pequeños, aquellos garabatos que quien estudia el dibujo infantil llama "primeros dibujos" son también el resultado de una experiencia directa: no son representaciones, sino rastros de acciones de la mano en relación a una imagen mental: "mira, un perro que corre".

Lo que hace que los dibujos de los niños sean dibujos "infantiles" no son sus caracteres aproximados o "primitivos", sino la presencia de *una sola ló-*

gica. Pero muchos dibujos "bien hechos" de niños mayores o de adultos siguen también una sola lógica. El hecho de que sean mejor reconocibles, que muestren poseer las reglas compartidas no los hace menos banales. En las obras de un verdadero pintor, *numerosas lógicas* están contemporáneamente en acción. El se inserta en una tradición, usando sus reglas o infringiéndolas sabiamente, sorprendiendo; además de transmitir un modo de ver, representa también un modo de experimentar el mundo, y traduce sobre la tela no solo la imagen, sino también el "gestus", la calidad de la moción que ha guiado el pincel. En este sentido se puede decir que ha "conservado en sí mismo al niño", no porque haya conservado inocencia e ingenuidad (extrañamente nos gusta imaginar que los niños son inocentes), no porque no 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 otra.

En ser-en-vida es la negación de la sucesión de estadios diferentes de desarrollo: es crecimiento simultáneo para entrelazamientos cada vez más complejos.

Quizás sea por esto que Mejerhold —como se cuenta— aceptaba a un actor solo cuando podía percibir en él lo que también había sido de niño.

TEBAS DE LAS SIETE PUERTAS

"Pero la gente, por qué va al teatro?"

Béla Balázs una vez hizo esta inútil pregunta a sus lectores y a sí mismo. Nunca se valora suficientemente la importancia de las preguntas inútiles, de las palabras con las que cada uno de nosotros dialoga consigo mismo.

Pero la gente, ¿por qué hace teatro?

Tenía 15 años, cuando fui al teatro por la primera vez. Mi madre me llevó a ver *Cyrano de Bergerac*. El protagonista del espectáculo era Gino Cervi, un actor italiano muy popular. Pero no fueron ni él ni los actores quienes me

impresionaron, ni la historia que representaban y que yo seguía con interés pero sin estupor. Fue un caballo. Un verdadero caballo. Apareció tirando de una carroza, según las normas más razonables del realismo escénico. Pero su presencia hizo estallar imprevistamente todas las dimensiones que hasta entonces habían reinado sobre el escenario. Por la imprevista interferencia de otro mundo, el velo uniforme de la escena pareció desgarrarse ante mis ojos.

En los teatros que frecuenté en los años sucesivos, busqué inútilmente aquella desorientación que me había hecho sentir en vida, aquella imprevista dilatación de mis sentidos. No aparecieron más caballos. Hasta que llegué a Opole (Polonia) y a Cherutteruthy (India).

Hoy me parece evidente un paralelismo que ya se observaba en los trabajos de Grotowski: a la dilatación de la presencia del actor y de la percepción del espectador, corresponde una dilatación de la fábula, de la trama, del drama, de la historia o de la situación representada.

Del mismo modo como hay un comportamiento extra-cotidiano del actor, hay también un comportamiento extra-cotidiano al pensar una historia.

En los primeros años de mi trabajo teatral, se trataba, para mí, de interferir con el texto que constituía el punto de partida del espectáculo, creando imprevistas mutaciones de dirección, rompiendo su desenvolvimiento rectilíneo y componiendo la acción general a través del montaje y del entrelazamiento de dos o más acciones simultáneas. El texto, en estos casos, es como un viento, que aspira en una dirección. El espectáculo navega contra el viento. Pero aún obrando en la dirección contraria, es por la fuerza del viento que se mueve.

A continuación se manifestó otra posibilidad —aceptada no sin resistencias y temores—: seguir la lógica de los materiales que brotaban en el curso del trabajo de improvisación, alejándome del punto de partida y descubriendo so-

lamente al final la naturaleza del espectáculo y el sentido que podía tener para mí y para los espectadores.

Antes de iniciar con el *Odin Teatret Oxyrhincus Evangeliet*, me di cuenta de que estas experiencias, que antes creía fuesen fruto de un temperamento personal o de circunstancias materiales que condicionaban mi actividad, respondían, en cambio, a una necesidad objetiva: el pensamiento que atravesaba la presencia pre-expresiva de los actores atravesaba de una forma cada vez más clara también el modo de idear un espectáculo.

¿Cuál podía ser, en la ideación de la historia del nuevo espectáculo, el equivalente mental del nivel pre-expresivo del actor?

El pre-expresivo mental podía ser una imagen lista a emprender el vuelo.

Pensé: una persona, sobre una montaña, en un desierto.

¿Quién es? ¿Un hombre? ¿Una mujer? ¿Un dios? ¿Un niño? ¿Qué hace? ¿Espera a alguien o es un ermitaño? ¿Ve un zarzal que se quema? ¿Es el Viejo de la Montaña? ¿Y cómo se llama la montaña? ¿Tabor? ¿Ararat? ¿Kilimanjaro? ¿Y cuál es el desierto? ¿La inmensidad antártica de Scott o el desierto de los Tártaros?

Una imagen como ésta no puede ser, sin embargo, el equivalente de la acción pre-expresiva del actor o aquello que llamo un "núcleo pre-expresivo". Es tan solo un buen estímulo para una improvisación mía o de los actores. Un núcleo pre-expresivo debe ser algo que se dilata y muda aún permaneciendo idéntico en su centro, como en las metamorfosis de la historia del *Holandés Volante* y de su *Bajel Fantasma*.

A principios de 1984, pedí a cada uno de mis actores que escogieran el personaje de una historia distinta, que escenificaran sintéticamente las vicisitudes, escribiendo un texto. Tendríamos entonces 6 historias, que junto con la mía serían 7 distintas puertas para entrar en un único espectáculo.

Los seis personajes fueron: *Sabbatai Zevi*, el hebreo que se presen-

tó como el Mesías y abjuró haciéndose musulmán;
Antígona;
Juana de Arco;
Un joven fuera de la ley brasileño, un cangaceiro;
El Gran Enquisidor de Sevilla;
Un hebreo de la secta de los chassidim.

Estos personajes construyeron el espectáculo.

No fueron elecciones casuales. Respondían a los intereses de cada uno de los actores, pero también a otras lógicas que estaban en marcha contemporánea e independientemente.

En 1982, habíamos empezado a trabajar sobre un proyecto cuyo punto de partida era un relato de Borges: *El Muerto*. Un joven fuera de la ley argentino, Benjamín Otalora, entra en la banda uruguaya de Aureliano Bandeira, demuestra ser un hombre valiente, salva la vida del jefe, consigue incluso seducir a su mujer y convertirse en su amante. Aureliano lo soporta todo sin reaccionar. Su posición se hace día a día más débil. Benjamín Otalora usurpa cada vez más claramente el comando. Una tarde, después de un nuevo acontecimiento, cuando todos los bandidos están sentados a la mesa, Benjamín ocupa abiertamente el lugar del jefe. Aureliano Bandeira está sentado al fondo ignorado por todos. Al lado de Benjamín está sentada la mujer que fue de Aureliano y que ahora es la suya. Terminada la cena, el lugarteniente de Aureliano se acerca a Benjamín y saca la pistola. Benjamín en aquel momento comprende que su ascensión ha sido tolerada y acatada por todos porque desde el principio cada uno sabía que había sido condenado a muerte por Bandeira. Solamente él ignoraba que fuese ya un hombre muerto. El lugarteniente de Bandeira dispara.

Es de este relato que derivará la séptima historia para *Oxyrhincus Evangeliet*, la mía.

El texto de Borges había puesto en marcha una serie de asociaciones que se orientaban siguiendo dos líneas distin-

tas. La banda de los fuera de la ley recordaba el mundo de los jagunços y de los cangaceiros brasileños, tal y como está descrito en el libro de Euclides da Cunha, de Eduardo Barbosa o Billy Jaynes Chandler, o en las películas de Ruy Guerra y de Glauber Rocha.

Pero el esquema de la historia (el viejo jefe que hace matar al joven, la última cena, la sombra de un incesto) había hecho saltar mi imaginación a otros contextos: el detentador de la Ley que mata a quien se rebela; Creonte que hace morir a su hijo y a Antígona, la esposa que le había prometido; Judas que muere contemporáneamente a su Mesías; el Hijo Pródigo; Dios Padre que hace morir al Hijo.

Modelada a partir de la de Aureliano Bandeira y Benjamín Otalora, el caso de Dios Padre y del Hijo venía a coincidir con la interpretación gnóstica del caso cristiano, que veía en el Dios de la Ley, en Jahvé, un demiurgo malvado, en lucha contra las fuerzas de la luz.

El espacio del sertão brasileño se poblaba, entonces, de voces procedentes de Oxyrhincus, la ciudad helénica, la moderna Behnesa en Egipto, donde entre 1897 y 1903 fueron hallados tres fragmentos de manuscritos relativos a las reuniones de la *Logia* gnóstica, que eran semejantes a los manuscritos copios encontrados en Nag Hammadi en 1945.

Los dos caminos de los *cangaceiros* y de los gnósticos se encontraban entre otros temas que creaban canales entre ellos.

Uno de estos temas estaba constituido por la historia de Antonio Conselheiro reconstruida por Vargas Llosa en la novela *La guerra del fin del mundo*: los cangaceiros que se agrupan en la "Nueva Jerusalén" de Canudo, la Ciudad Santa construida por un nuevo Mesías del desierto del sertão; rebeldes que derrotan, en nombre de su Dios, las expediciones militares enviadas contra ellos y que al final son exterminados hasta el último hombre.

Los ángeles exterminadores del final

de los tiempos que aparecen en las mitologías religiosas podían estar representados en las vestimentas de cangaceiros reunidos en Canudo? O eran ellos quienes se creían ángeles descendidos en tierra para instaurar la era de la justicia?

Y quién era aquel hebreo chassid que aparecía entre los personajes elegidos por los actores? Un hebreo que había atravesado el sertão en busca del Mesías, como lo había atravesado en la novela de Vargas Llosa, el anarquista Galileo Gall en busca de la Revolución?

En tanto el tema de Antígona y de la Rebelión sepultada viva se estaba desarrollando autónomamente, según su propia lógica: qué sucedería si a los pies de la Cruz, en el Calvario, se juntasen los hombres y las mujeres de la Rebelión, santos y nihilistas, Buddha y Antígona, Francisco de Asís y Sabbatai Zevi, Mahoma y Jacob Frank, el capitán Achab y Zaratustra.

Pero, sobre cada panorama mental, había una nube que, ondulando, componía y descomponía el rostro paterno de Sosso Djugachvili, alias Josef Stalin, que reía, reía babeando sangre.

Estas asociaciones y estas imágenes simultáneamente presentes podían asumir un sentido y, aún conviviendo, podían aspirar a una unidad porque contemporáneamente estaba en marcha otra lógica, que se refería al trabajo del grupo entero y dictaba un cierto orden.

El punto de origen era siempre *El Muerto* de Borges: cada actor o colaborador del grupo había extraído del relato un guión que escenificaba como director, guiando a los compañeros. Había, de este modo, más de diez esbozos de espectáculo, muy distintos los unos de los otros, aunque todos derivaran de un mismo punto de partida. Cada espectáculo, aún siendo un embrión, contenía fragmentos que tenían una fuerza propia. Extrayendo estos fragmentos del contexto, empecé a entrelazar y a montar un espectáculo ulterior, siempre sobre el tema de Borges.

Este proceso de trabajo no estaba en función de un espectáculo, era sólo un estudio interno. Pero su lógica se ha manifestado cuando, en 1984, hemos empezado a trabajar para *Oxyrhincus Evangeliet*.

De las siete historias ligadas a los personajes escogidos por seis actores y por mí ha derivado tanto un texto autónomo como un espectáculo unitario, que no tiene nada que ver con lo que yo y mis compañeros habíamos previsto, pero que es el resultado consecuente de nuestras desorientaciones y orientaciones.

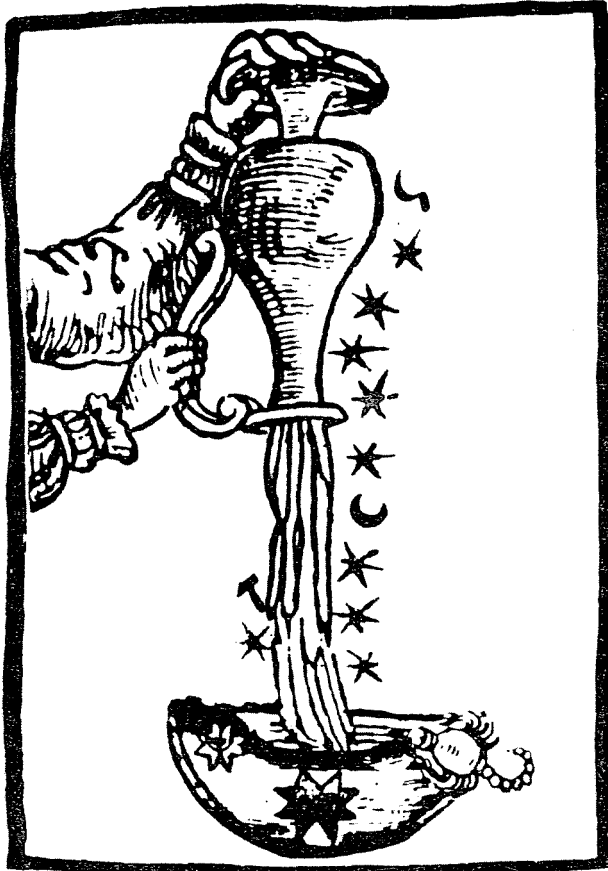
Las puertas eran siete, pero Tebas una.

El espectador entrará en Tebas: un espectáculo sobre las manifestaciones de la fe en nuestro tiempo y sobre la rebelión sepultada viva.

Pero las otras seis puertas permanecen abiertas.

¿Quién puede distinguir el baile del bailarín?

(Traducción proporcionada por el autor).



EL CAMINO DEL RECHAZO

EUGENIO BARBA

El cuerpo-en-vida del teatro se alimenta de tres órganos.

El primero es el órgano del esqueleto y de la espina dorsal, de la biología. Es el cuerpo-técnica que se aleja de los automatismos y de los condicionamientos de la vida cotidiana. Es el órgano cuya respiración revela el *bios* del actor en una fase pre-expresiva antes de que *quiera* expresar algo. Podemos estudiar y analizar este órgano, desarrollarlo conscientemente y transmitir su conocimiento a otros.

El segundo es el órgano de la u-topía, del no-lugar. Reside en las entrañas y en el hemisferio derecho del cerebro. Son la brújula y el super-ego que el maestro o los maestros han implantado en nosotros durante el pasaje de la técnica cotidiana a la técnica extra-cotidiana del teatro. Es el sentido, el valor, el imperativo categórico que damos, individualmente, a nuestro oficio. La respiración de este órgano hace que la técnica se funda y acceda a una dimensión social y espiritual. Es el *ethos* del teatro sin el cual cualquier técnica es solamente gimnasia, destreza corporal, división en lugar de unidad. También sobre este órgano podemos estar atentos y vigilantes, protegerlo y transmitirlo.

El tercer órgano es inaferrable. Es la temperatura irracional y secreta que vuelve incandescentes nuestras acciones. Podría llamarse "talento". Yo la conozco bajo otra forma: una tensión personal que se proyecta hacia un objetivo, que se deja alcanzar y que de nuevo se escapa: la unidad de las opo-

siciones, la conjunción de las polaridades. Este órgano pertenece a nuestro destino personal. Si no lo tenemos, nadie puede "enseñárnoslo".

El desarrollo de uno sólo de estos órganos lleva a consecuencias nefastas: un teatro congelado, in-orgánico aunque bien hecho; o bien a un teatro que predica valores no encarnados en el actor.

Las páginas que siguen hablarán del cuerpo-en-vida: de biología y de u-topía.

En 1938, en Moscú, se festejó el cuadragésimo aniversario del Teatro de Arte de Constantin Sergueevitch Stanislavsky. En esta celebración participaba también el primer secretario del partido comunista Josef Stalin. Un brindis sucedía a otro brindis, un discurso a otro. Cada orador, de pie, agradecía al primer secretario las condiciones favorables que había creado para el desarrollo del teatro y los resultados que había creado en la nueva era instaurada por él. Cada orador se levantaba y enfatizaba la importancia que Josef Stalin jugaba en el incremento de la cultura soviética. Al final de la velada Constantin Stanislavski levantó su vaso y propuso beber en memoria de Sacha Morosov, el rico comerciante que había financiado el Teatro de Arte en sus inicios. Las miradas de todos los concu-

rrentes se posaron en Stalin quien sonrió benévolamente, pero levantó su copa. Todos lo imitaron.

Treinta años antes, al principio del siglo, cuando Polonia estaba dividida y una parte del país anexado a la Rusia zarista, Stanislavski fue invitado a Varsovia. Las más importantes personalidades del teatro polaco lo esperaban en la estación. Ahí estaba también Juliusz Osterwa, el gran director del momento. Los polacos acogieron a Stanislavski hablando en ruso, pero él respondió en francés: "Amigos, hablemos en una lengua que todos amamos".

Pienso frecuentemente en Stanislavski. Como hombre de teatro y como individuo que supo hasta el final conservar la dignidad en relación a su época y a su profesión. Nos ha legado un ejemplo de cómo convivir con el primer secretario, con el general de gafas negras, con el estado al cual uno se opone. Nos ha mostrado cómo canalizar su propia revuelta contra el pensamiento y la situación que rechazamos sin dejarnos atrapar en la trampa de la indignación y convertirnos en fácil presa de aquellos que son más fuertes que nosotros.

Trabajar en el teatro puede transformarse no en la profesión de un punto de vista, sino en el ejemplo de una visión encarnada. El teatro puede así convertirse en el instrumento que multiplica. Y prolonga la voluntad individual de rechazar.

¿Pero qué es un teatro? Si tratara de reducir esta palabra a algo tangible, lo que encuentro son hombres, mujeres, seres humanos que se han reunido. El teatro es una relación particular en un contexto elegido. Esta relación se da primero entre las personas que se acercan unas a otras para crear juntas; y más tarde, entre la creación de este grupo y sus espectadores. ¿Por qué o cómo los caminos individuales se han encontrado? ¿Cuáles son las condiciones materiales —elegidas o impuestas por circunstancias exteriores— que determinan su trabajo cotidiano? En última instancia, las reglas que todos respetan,

las ambiciones y los sueños —y los procedimientos que se utilizan para darles vida—, la justicia, la justicia simple y clara que se manifiesta en la actividad diaria?

Estas son las fuentes secretas que alimentan los resultados y que los sitúan en un *contexto* y no en otro: en una calle o en una iglesia, en una escuela periférica o en un teatro municipal, enfrente a 60 ó a 600 espectadores. En este contexto privilegiado, en esta relación "elegida", en el momento de la verdad, todas las teorías desaparecen, todas las intenciones y buenos propósitos se desvanecen. Sólo queda el actor. En el momento de la verdad, cuando el actor se enfrenta a los espectadores, solamente si su presencia total nos atrapa y nos lleva a una reflexión lúcida, a una experiencia diferente a la de la cotidianidad, sólo entonces *el teatro existe porque el actor existe*, no la teoría, no la técnica, no la estética, no la ideología.

Pero para llegar a esta "existencia" es necesario cruzar un puente obligado: una técnica, es decir, una utilización particular del cuerpo.

SER Y PARECER

¿Cómo puede uno *ser*, irradiar ese *bios escénico* que hace vibrar la presencia del actor y densificar su relación con el espectador?

Una vez más me confronto con Stanislavski y le pregunto. Pero los muertos nos reenvían nestras propias palabras. Y así Stanislavski me habla porque todo lo que ha hecho, todo lo que ha creado lo ha hecho y creado para mí. Soy su hijo. Todos somos sus hijos. Los hombres del teatro occidental no descienden del mono, sino de Stanislavski.

Me pregunto ¿Cómo era ese padre? ¿Cómo ha llegado a ser lo que es, marcando así la historia? No me bastan las teorías ni los hechos conocidos. Quiero penetrar hasta lo más profundo del nudo, hasta aquello que lo inquietaba y que lo hacía único. Sus heridas ocultas, sus obsesiones personales. Su motor secreto. Pero ¿cuáles eran las obsesio-

nes de Stanislavski, este rico propietario de una fábrica de telas, que hacía teatro de aficionados y que a la edad de 35 años decidió consagrarse enteramente a la profesión y fundó el Teatro de Arte? ¿Por qué toma alguien una decisión semejante a esa edad? ¿Qué necesidades íntimas, qué deseos imperiosos lo impulsan a este giro existencial, haciéndole cambiar incluso su propio apellido?

El busca la *verdad* en el escenario, como sinceridad total, como auténtica vitalidad. El actor no debe "parecer" el personaje que representa. El actor debe *ser* lo que representa.

Esta es la palabra clave; *ser*, volverse unidad, individuo, *in-dividuo*, no-dividido. El odiaba en el teatro "el teatro", los signos mecánicos de un sentimiento ausente. Según sus propias palabras: "el teatro es mi enemigo". Igualmente su enemigo era el actor, el hombre que mostraba exteriormente lo que no resentía interiormente. Quería llegar a un estado creativo en el cual el actor estuviese animado por una concentración total de toda su naturaleza moral y física.

Sus resultados, la manera de lograrlos constituyen su búsqueda. A mí, y a todos nosotros, nos legó la pregunta: ¿Cómo se alcanza esa concentración total de toda nuestra naturaleza moral, espiritual y física? Más aún: ¿cómo ser, cómo convertirse en *in-dividuo* a través y dentro del teatro?

A principios del siglo, Stanislavski era ya famoso. Tenía seguidores, había hecho escuela. Pero no se sentía satisfecho. Abandonó su teatro, abandonó a sus colaboradores, los honores y la seguridad económica y se retiró a una pequeña población finlandesa para dedicarse a su obsesión: cómo llegar cada noche, al estado creativo; cómo dar el máximo, lo mejor de sí mismo. Al final de un largo y sombrío invierno en Finlandia, regresó a Moscú con el embrión del "sistema", el famoso "sí mágico".

Si miro a través de las palabras exangües que constituyen la superficie opaca y anónima de las teorías, si escruto las profundidades del "sistema", de sus

ejercicios y de sus indicaciones, entiendo a un hombre con la atención fija en sus inquietudes tratando de apresarlas, de encontrarles respuesta y traducir esta respuesta en acción.

Si estoy influido por Stanislavski, no es porque sus teorías —es decir sus respuestas— me hayan marcado. Sino porque he heredado algunas de sus obsesiones: ¿Cómo preservar la propia dignidad en la vida y en el teatro cuando se lucha no sólo contra sus propios demonios, sino también contra las fuerzas oscuras y tangibles, que existen en el exterior? ¿Y cómo *ser*, alcanzar la unidad de todo aquello que somos, en cada acción que realizamos, en cada palabra que pronunciamos y no solamente en el contexto elegido del teatro?

TECNICAS CORPORALES Y ACULTURACION

Yo no me siento ligado a un lugar físico, ni a una nación como entidad geográfica o como receptáculo de determinadas tradiciones. Me siento ligado a un país particular: *el país de la velocidad*. Una condición que no se identifica con el paisaje que estoy cruzando ni con las personas que me rodean. Esta velocidad nada tiene que ver con el espacio, ni con los lugares físicos. Puedo permanecer durante meses en Hols-tebro, esta pequeña ciudad de Jutland, y sin embargo vivir y viajar en la velocidad, en otra dimensión, estar en otra parte y al mismo tiempo permanecer en el corazón de este país.

Si vivo en el país de la velocidad, si este país existe en verdad, si no es solamente una frase sugestiva, ¿en dónde se encuentra? Está muy cerca de mí, es mi centro y mi entorno: es mi cuerpo. Mi cuerpo es mi país. El único lugar en el que *yo soy* siempre. No importa adonde vaya, a Montreal o a Tokio, a Hols-tebro, Bogotá, Nueva York, estoy siempre en mí, siempre en mi país. Nunca estoy en el extranjero, ni en el exilio cuando no estoy separado de mi cuerpo.

Cuando digo cuerpo, entiendo esa parte del alma que pueden percibir

nuestros cinco sentidos, el aliento vital, el *pneuma* y el *ruach*, el yo total, el misterio de las potencialidades de la vida que yo encarno. El cuerpo no es un instrumento, no es algo que uno puede adiestrar, o que uno debe forzar a expresarse. Este cuerpo-país se expresa a *pesar suyo* y esta vida debe ser protegida de la violencia que hemos interiorizado viviendo en una civilización en la cual la ruptura, el cambio repentino y abrupto, la revolución, parecen fascinantes y no así el crecimiento orgánico, lento y laborioso.

Un joven viene y me dice: "He visto cómo trabajan tus actores, he visto tus espectáculos. Hay en ellos algo vivo que me empuja a decirte: quiero trabajar en esta dirección. Guíame".

Me da confianza, está dispuesto a seguirme. No importa qué es lo que pueda exigir. Porque sabe que, quizás, alcanzará esta cualidad de presencia, de "vida". Quiere ser actor para reencontrar su país, no para poseer una técnica, sino para poseerse. Pero este pasaje lo compromete a uno totalmente, hasta las raíces más profundas de uno mismo. Porque es necesario cambiar de cultura, de naturaleza física.

Por haber nacido en una particular sociedad, en una determinada época, en un ambiente específico, cada uno de nosotros ha sido aculturizado. No se trata solamente de una aculturización mental, sino también de una aculturización del cuerpo. En el curso de nuestra infancia y de nuestra adolescencia, un proceso de condicionamiento —un modo especial del sistema nervioso de influir en nuestros órganos— se cristaliza en esquemas de comportamiento. Se determina así una manera de comportarse, de reaccionar, de utilizar la propia dinámica física, del mismo modo como uno puede inmediatamente distinguir a un chino de un japonés, a un francés de un alemán. Podremos hablar de distintas culturas del cuerpo, diferentes técnicas del cuerpo.

Este concepto ha sido empleado anteriormente por el etnólogo francés Marcel Mauss para designar las formas pe-

culiars por las que los hombres saben servirse de sus cuerpos según las sociedades. Mauss llegó a esbozar una clasificación de la utilización del cuerpo según los sexos y las edades: la forma en que se acucilla un niño y la forma en que se acucilla un viejo; como el hombre o la mujer golpean con el puño. Había analizado las técnicas del nacimiento y de la obstetricia (si se da a luz de pie, en cuclilla o acostado), el modo en que las madres cargan a los niños (durante algunos meses o hasta que cumplen dos o tres años, sobre la espalda o a un lado, más o menos cogidos), el sueño y el reposo (humanidad sentada o en cuclillas). En Africa hay quienes descansan sobre una pierna, como los zancudos, o apoyados en un bastón. Además estudió las técnicas de las carreras, de la danza, de la higiene del cuerpo, la manera de lavarse, de secarse, de toser, de escupir, de comer (con los dedos, empleando o no el cuchillo), de beber (en una fuente o en cursos de agua). Y aún las técnicas corporales particulares para "la comunicación con Dios".

Esta utilización del cuerpo, esta técnica cotidiana se asimila sin reflexión, sin ser elegida. Constituye nuestra cultura corporal pero en realidad es aculturización. Si queremos buscar la cultura individual y única de nuestro "país" es necesario desembarazarse de los condicionamientos y de los reflejos con los cuales se está involucrado. Esta transición permite el descubrimiento de nuestras posibilidades.

NATURAL / ARTIFICIAL

La técnica cotidiana, resultado de una aculturización, consiste en un complejo de estereotipos, de modelos de comportamiento automáticos. Lo que llamamos espontaneidad, no son más que reflejos condicionados, reacciones que realizamos sin darnos cuenta. Cuanto más ejecutamos con facilidad ciertas acciones, tanto más nos sentimos cómodos y somos más capaces de dirigir nuestra atención a otras cosas. Si uno

sabe bailar bien el tango —sin tener que estar controlando los pasos— el baile brotará como una reacción espontánea y dará la sensación de ser libre, fácil de repetir. Incluso podríamos discutir, mientras estamos bailando, sobre arduas cuestiones teológicas, fumar un cigarrillo sin dejar caer la ceniza y seguir con el rabllo del ojo los movimientos de otra pareja.

He aquí la trampa: lo que llamamos espontaneidad no es sino un conjunto de reflejos condicionados, automatismos que nos atan y de los cuales no podemos desprendernos. Si uno quiere liberarse de esos automatismos, si uno quiere desculturizarse hay que luchar contra la espontaneidad, lo "natural". Hay que inventar un método, poner en marcha un procedimiento que frena los automatismos. Así pues hay que poner la mira en algo opuesto a lo natural: algo artificial.

Todas las tradiciones teatrales, tanto en Oriente como en Occidente, han desarrollado procedimientos para "desculturizar" al actor, es decir, técnicas que lo obligan a perder en el escenario el comportamiento "natural". Las técnicas extra-cotidianas sustituyen a las técnicas cotidianas. El actor No, que desde su infancia empieza a trabajar en el grupo familiar, aprende a caminar deslizando los pies sobre el suelo sin nunca levantarlos y deja de respetar el modo "natural" de caminar. No se trata de un asunto de formación profesional sino de una *deformación*, de un renunciamiento a la manera funcional y habitual de moverse.

Es exactamente el mismo proceso que sufre un adolescente que, en Occidente, elige la carrera de bailarín clásico. Comienza su formación profesional con una deformación: las posiciones de base, las posturas, el caminar son diametralmente opuestos a lo cotidiano.

Todas las tradiciones teatrales, que han elaborado normas para el comportamiento dinámico del actor —lo que llamamos codificación— tienen como meta sobrepasar lo natural, lo espontá-

neo y por lo tanto los automatismos. Para ello han construido una nueva tonicidad muscular: un "cuerpo dilatado". Todas estas tradiciones parten del mismo principio —una deformación de lo natural— que desemboca a diferentes resultados. Lo que denominamos estilos.

Es interesante considerar dos formas que pertenecen a la misma civilización: el No y el Kabuki. Ambos se alejan drásticamente de la manera de comportarse de los japoneses en su vida social cotidiana. Pero el No y el Kabuki no tienen entre sí nada en común en lo referente al "estilo", los resultados de la técnica. La técnica del No reside en una tensión que es contención de las manifestaciones emocionales, rechazo de cualquier explosión de vitalidad. La técnica del Kabuki se basa en una tensión en hipérbole, de desbordamiento, de exageración dinámica. Parecería que estos dos estilos pertenecieran a dos planetas diferentes. En efecto, los estratos sociales de los que surgieron eran dos planetas diferentes en el corazón de una misma nación. Hay más afinidad estilística entre algunos personajes del Topeng balinés y del No. En ambos casos se trata de reyes, guerreros, ministros que son presentados de acuerdo a su "comportamiento" según un rango social.

Pero tras estas consideraciones sobre historias comparadas del teatro, se oculta un dato de antropología teatral. Los procedimientos para alcanzar ese *bios escénico* del actor No o Kabuki, del Topeng o del ballet clásico, se inspiran en la misma visión: morir del propio cuerpo, de la cultura que lo ha moldeado, y renacer a través de nuevas tensiones, un "cuerpo dilatado" con la totalidad de sus posibilidades de irradiar vida y de contagiarla al espectador.

Esta visión de resonancia trascendental abarca lo material y lo físico. Se muere el propio cuerpo cuando se aprende a utilizarlo de manera distinta. Así, al aprender una nueva manera de estar de pie según otro eje de equilibrio, a caminar, a desplazarse según reglas que

niegan las normas del comportamiento cotidiano, se abandona lo "natural", la técnica cotidiana que se asimiló desde la infancia y se adquiere otra "extra-cotidiana": la del ballet clásico o del Khon tailandés, el mismo de Decroux y del Kathakali hindú. Este tránsito revela al actor y hace que el público perciba un *bios escénico*, una expresividad aún antes de que exista la voluntad de serlo.

Se trata, sin embargo, de una nueva aculturización, de una especialización en una técnica particular, de una colonización impuesta desde el exterior. No es aún la cultura del propio cuerpo, del mío, único, la de mi propio "país". ¿Es posible como individuo y como hombre de teatro, alimentar un proceso continuo el cual, al desligarnos de los condicionamientos, de los automatismos y de los manierismos adquiridos en el curso de nuestra biografía, nos haga llegar a otra cultura del cuerpo, a una técnica personal capaz, en el teatro y no sólo en él, de despertar, de guiar y de hacer percibir a quienes nos observan los flujos de nuestra energía vital?

LAS PIEDRAS QUE CANTAN

Existe una seguridad que es el resultado de la inercia, de la entropía; y existe una seguridad que es el resultado del dinamismo de las fuerzas contrarias, de tensiones que se confrontan. Existe la seguridad del montón de piedras desparramadas por tierra. Y la seguridad del montón de piedras que a través de fuerzas opuestas se elevan hacia la altura, convirtiéndose así en arquitectura.

La arquitectura nos ayuda a visualizar esta cualidad de las oposiciones, de las tensiones que no son otra cosa que pulsión, el corazón de todo lo que está vivo. Los componentes básicos de las catedrales son piedras cuyo peso las destinaría a caer a tierra. Imprevistamente esas piedras parecen no tener peso, aéreas, como si tuvieran una espina dorsal que empuja hacia arriba, con una intensidad, una voz que canta, se eleva, vuela. Es este el secreto de la arquitectura,

pero también el de la "vida" del actor: la transformación del peso y de la inercia, por medio del juego de oposiciones, en energía que vuela. El teatro, como la arquitectura, es saber descubrir la cualidad de las tensiones y modelarlas en acciones.

Sören Kierkegaard señalaba, a propósito de la actriz danesa Luisa Heiberg, que cada tensión puede tener un doble efecto: puede mostrar el esfuerzo, pero puede al contrario, esconderlo y transformarlo en ligereza. Una ligereza que tiene sus cimientos invisibles en el esfuerzo de una tensión que el observador no percibe y ni siquiera sospecha.

Esta observación de Kierkegaard capta el secreto de la vida del actor: la mutación del peso en energía, la continua erupción de micro-dinamismos, el alternar incesante y variado de tensiones que no están rígidas, ciegas, inertes, que no congelan lo que está vivo sino que lo afirman, lo ponen en evidencia.

Todas las metodologías del juego teatral intentan crear una arquitectura nueva de tensiones en el cuerpo del actor, es decir una nueva tonicidad.

Esto se puede lograr con procedimientos que parten de lo corporal para condicionar lo mental. Así sucede en las tradiciones orientales, en el ballet clásico, en la mímica de Decroux, en el entrenamiento establecido por el Odin Teatret. Un procedimiento que conduce a la creación no de un personaje ficticio, sino de un *cuerpo-en-vida*.

O bien esta arquitectura de tensiones puede lograrse por un proceso mental que condicione el físico: El hecho de pensar en ser una Ofelia rubia, pálida, etérea o en ser una Ofelia morena, vigorosa, sacudida, como un inmenso árbol, por pasiones ardientes, este modo distinto de pensar, decide la vida del cuerpo del actor, la cualidad de tensiones que afloran, la arquitectura dinámica que se crea.

En el primer caso, un entrenamiento riguroso dicta un nuevo comportamiento físico y una manera específica de estar presente a través del cuerpo antes de

“interpretar” un personaje. Se comienza por cambiar las posturas habituales que mantienen nuestra seguridad, ese estado de limbo energético hacia el cual se orientan nuestras fuerzas y nuestras energías. El objetivo de este entrenamiento es el de alterar drásticamente el equilibrio de nuestra técnica cotidiana, de nuestra manera de estar de pie, de mirar, de desplazarnos. Igual como los recién nacidos, hay que aprender a servirse *ex novo* de las funciones elementales del cuerpo.

De ahí se origina el largo aprendizaje de las posiciones básicas de todas las tradiciones codificadas: del actor de la Opera de Pekín que desde el primer día aprende a moverse según el *fei-cha*, literalmente “pies voladores”; de la bailarina clásica que “resbala” sobre las puntas; o del actor No cuya forma de caminar, sin nunca levantar los pies del suelo, es llamada *suri-ashi*, “pies que lamen”. Un entrenamiento de esta naturaleza transforma al actor en un nudo dinámico pre-expresivo, en un receptáculo de tensiones a punto de desprenderse y que se convierte a los ojos del espectador en acción expresiva. El entrenamiento hace surgir esta arquitectura de tensiones, diferentes a las de la técnica cotidiana, que transforman el peso y la inercia en ligereza y fuerza. Esto se hace más evidente en la inmovilidad. En los actores orientales y en la mímica de Decroux esta inmovilidad es dinámica, en contraposición a una inmovilidad estática, inerte.

Así como el actor —a nivel de la historia que narra y de los significados— no puede limitarse a la presentación de sí mismo, ni ser literal, autoreferencial en relación a lo que hace, de la misma manera su presencia física no puede consistir en su peso y en su espontaneidad, sino que debe crear, a nivel pre-expresivo, una resonancia de ligereza aérea o de peso masivo, es decir, una resonancia de fuerzas en conflicto, en oposición. Pues *tensión* y *drama* son sinónimos.

Es a través de tal red de tensiones que se manifiesta en el actor, aquella cualidad de energía, aquella luminosidad, aquella transparencia las que parecen restituir la unidad de lo espiritual y corpóreo, de lo masculino y lo femenino, del reposo y del movimiento. Es en la raíz de esta experiencia inasible donde se encuentra un proceder que es conmensurable: una alteración de postura, un cambio del punto de equilibrio. No es una cuestión de talento, de originalidad, de querer expresar. En el ballet clásico, como en las forms tradicionales orientales, los niños que empiezan no son escogidos a partir de su talento. Ellos aprenden mecánicamente otro modo de usar el cuerpo, una técnica extracotidiana, que está basada en el cambio del baricentro, permitiendo hacer de este modo patente el juego de las oposiciones y de las tensiones que es el cuerpo-en-vida.

He aquí una visión teatral en la que el actor debe hacer morir la vida “espontánea” que posee para manifestar la “vida” de su cuerpo. Debe volver a encontrar otro centro de gravedad que lo haga pasar de lo natural a lo artificial. Esta deformación lo obliga a abandonar el territorio de la aculturación colectiva para penetrar en el territorio de otra cultura del cuerpo. Pero contemporáneamente esto corre el riesgo de llegar a ser un límite, una verdadera prisión de nuevos estereotipos que al final asfixian el manifestarse de nuestra vida, exactamente como la vieja cultura que habíamos abandonado. Decimos de un actor: no tiene técnica. Y con esto pretendemos decir que utiliza los automatismos de la cotidianeidad. Cuando se dice que un actor es demasiado técnico pretendemos decir que su “vida” ha sido sofocada por los automatismos de su manera particular de utilizar el cuerpo de acuerdo a una técnica específica.

El *bios escénico* de un actor aflora en la transición de una cultura a otra, de un

“país” a otro. El peligro reside en estancarse en uno de estos territorios. Stanislavski se oponía a los clichés, a los manierismos, a los *emplois*, a la “pomposidad” que caracterizaba la actuación de su tiempo. Para él la transición lo llevaba del territorio teatral (el “teatro” que él odiaba) hacia lo natural, hacia la verdad. Había escogido el camino del rechazo.

La búsqueda de nuestro *bios*, de nuestro “país”, de nuestro cuerpo-vida sigue el camino del rechazo. Es la búsqueda de cómo estar siempre en transición, de no asentarse en lo que se ha acumulado, de no capitalizar las habilidades y las teorías, de no hundirse en un territorio especializado. No es la búsqueda de una técnica que forma a un actor o lo deforma para re-formarlo. Es la búsqueda de una técnica personal que es el rechazo de toda técnica que especialice. Una técnica personal capaz de modelar nuestras energías sin permitir que se congelen en ese modelaje. Es la búsqueda de una temperatura propia. Existe una seguridad que es el resultado de la inercia y una seguridad que es el resultado del dinamismo de las fuerzas en tensión. Es la diferencia entre el hielo y el agua. La composición química es idéntica. En el hielo, sin embargo, las moléculas están quietas, mientras que en el agua están en movimiento.

La temperatura interior, el motor personal decide si una técnica congela o conserva su dinamismo. Es la temperatura interior, el motor personal que hay que buscar detrás de las acciones y las elecciones de la gente de teatro. Para Stanislavski el motor era su obsesión de no “ser” creador. ¿Cómo llegar en cada función, frente a los espectadores, al máximo de sus posibilidades? El “sistema” es el resultado de esta temperatura interior, de esta necesidad.

Personalmente creo que mi motor sea el hecho de ser emigrante, haberlo escogido, de no sentir ataduras nacionales. El único territorio en el cual ahondan mis raíces es el “país de la velocidad”,

esa dimensión tangible e inescrutable que soy yo como presencia física, como unidad cuerpo-alma-espíritu, perceptible para los demás al través de los cinco sentidos. El teatro es para mí el puente efímero que, en situaciones particulares, me une a otros, yo y el actor, yo y el espectador. Es entretener una soledad con otra a través de una actividad que obliga a una concentración total de mi naturaleza física y mental. El teatro es la fortaleza sobre la montaña, visible e inexpugnable que me permite ser social siguiendo el camino del rechazo.

Hace poco mencioné al joven que viene a mí y me dice: “vi tus espectáculos y he visto a tus actores. Quiero ir en esa dirección. Déjame trabajar contigo”. Para poderse quedar deberá inventarse una autodisciplina: puede irse cuando quiera, nadie lo retiene. Para volverse independiente de mí y del modelo que lo inspiró, tendrá que recorrer la primera etapa del camino del rechazo, solamente aceptando.

Es un trabajo paradójico, es ir contra la corriente, es la carrera de los contrarios. Su persona —lo natural y la espontaneidad— son los obstáculos que hay que salvar, no con el discurso o las intenciones, sino con las acciones cotidianas —el famoso entrenamiento— que son repetición continua, pero que lo obligan a buscar un sentido personal. El entrenamiento consiste en una serie de situaciones o de acciones frecuentemente señaladas de antemano: los ejercicios. Pero es la temperatura que determina si un ejercicio es tan sólo gimnasia, acción muscular mecánica. También, en el entrenamiento, todos los gérmenes de la vida y del crecimiento residen en una tensión. Por un lado, un factor objetivo: una autodisciplina, ciertos ejercicios o procedimientos que nos ayudan a escapar a los automatismos de nuestra aculturización. Por el otro lado, un factor subjetivo: la temperatura interior, la motivación personal, la necesidad única del actor que hace fundir cualquier técnica.

Esta tensión cristaliza la cualidad del trabajo, las relaciones con los compañeros, con el espacio físico y social —si se acepta tal como es, seguridad inerte, o si se intenta descubrir en él las potencialidades, las relaciones múltiples, las situaciones que sobrepasan la vida profesional. El equilibrio de esta tensión entre factor objetivo y factor subjetivo decide la duración del trabajo en un grupo. Este equilibrio es una de las fuentes secretas de las cuales hablé antes, las cuales alimentan los resultados del trabajo y los ubican en un contexto y no en otro, definiendo de manera *in-dividual y a nivel social*, al actor y al grupo con el cual trabaja.

LA PRIMERA ACCION

Katsuko Azuma es una de mis colaboradoras en ISTA, Escuela Internacional de Antropología Teatral. Es maestra de Buyo, una danza clásica japonesa. Una vez por semana, en Tokio, va a la casa de su maestra —de quien ella heredó el nombre artístico— para bailar y oír sus consejos. Al llegar, lo primero que hace es lavar el piso, a pesar de que a su llegada está ya perfectamente limpio.

Yo miro a Katsuko, una maestra de 45 años, internacionalmente reconocida, quien además tiene su propia escuela con alumnos. La miro efectuar la primera acción que ejecutó el primer día de su aprendizaje. Es el eterno retorno, la confrontación con el origen del largo camino que la ha llevado tan lejos hasta llegar a ser una maestra que no ha olvidado la primera acción y la repite siempre sin falsa modestia ni vanidad herida, como expresión de una lealtad hacia determinados valores. Ser maestro es permanecer congruente y leal a los valores de los cuales sólo se es depositario, se quiere conservar en vida y transmitir. Miro a Katsuko y pienso: el actor debe afirmar con el hemisferio derecho del cerebro que él lo es *todo* y resentir con el hemisferio izquierdo que no es *nada* y hacer vibrar esta tensión

en cada acción —física o vocal— sobre la escena.

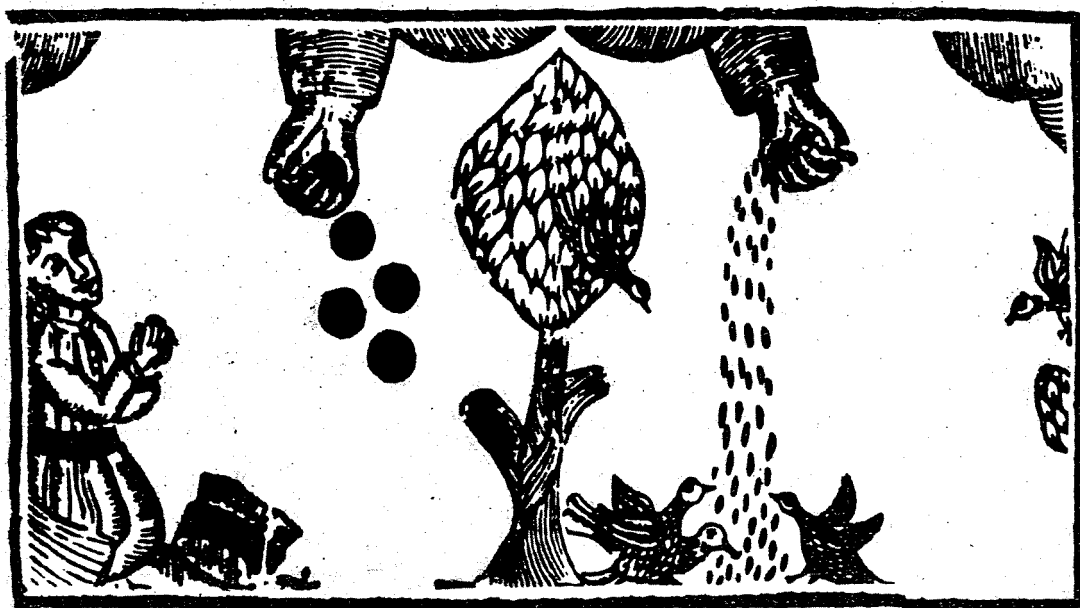
No hay que olvidar el origen, uno mismo de niño. Tal vez se comprenderá mejor lo que quiero decir cuando hablo de motor personal, de temperatura interior. Meyerhold afirmaba que sólo contrataba a un actor cuando lograba reconocer en el adulto que se presentaba ante él, al adolescente que había sido. Perder la adolescencia significa perder los sueños y la rebeldía. Los adultos ya no tienen sueños ni rebeldía. Por eso colaboran, a sabiendas o no, con los generales de gafas negras, con los primeros secretarios.

Lo que cuenta es el motor. A veces se tiene muy buena voluntad pero se carece de la fuerza motriz. Ese motor siempre está en nuestro interior, nunca en nuestro exterior. No es una idea o una persona. Si se tiene suerte, podemos encontrar a alguien con mayor experiencia que nos anime a descubrir y a echar a andar nuestro motor personal. Muchas veces me he encontrado con actores, aun de culturas muy lejanas, de los cuales me siento muy cerca. Su comportamiento, la manera de expresarse de su oficio, incluso lo que se callan me hace pensar que han pasado por una experiencia equivalente a la mía: que los orígenes, su primer día, han sido marcados por una *relación*.

Hay un *período* de aprendizaje y hay una *relación* de aprendizaje. El primero concierne a una escuela teatral en donde múltiples profesores —según los horarios que siguen el ritmo de los relojes— enseñan múltiples materias. Y existe una *relación* de aprendizaje en la que una sola persona se pone frente a nosotros para transformarnos en *in-dividuos*, hacernos encontrar nuestro "país". Es una relación que se nutre de amor. Pero amor no es armonía edulcorada. El amor es también aversión repentina, resistencia, abandono y deseo de liberación, sensación de ahogo y voluntad de entrega total, sin defensa. Amor es todo lo que no es tibia. Amor es tensión.

Hay que aprender del maestro algo distinto de lo que quiere enseñarnos. Pero el camino del rechazo pasa por su voz. Hace falta saber dialogar con ese maestro a cuya voz se mezcla la voz de los muertos quienes nos responden con *nuestras* palabras.

(Traducción proporcionada por el autor).



EUGENIO BARBA, nacido en Salento en 1936, abandonó Italia después de los estudios escolares y fue a vivir a Noruega. Empezó en el teatro (escuela de dirección en Varsovia) después de largas experiencias de viajes, de militancia política en la izquierda estudiantil noruega, de trabajo como obrero y marinero, y de estudios universitarios de antropología, literatura francesa e historia de las religiones. En 1961 abandona la escuela teatral de Varsovia y se une a Grotowski, que en la pequeña ciudad de Opole está fundando un "Teatro Laboratorio" poniendo en discusión toda la herencia de la tradición teatral occidental. Publica en periódicos y revistas de diferentes países los primeros artículos sobre la actividad de Grotowski. Más tarde promueve y publica la edición en lengua inglesa de "Hacia un teatro pobre" de Grotowski.

En 1964 Barba funda el Odin Teatret, que en 1966 se traslada de Oslo a Holstebro, en Dinamarca. Se trata de un grupo de autodidactas que muy pronto se impone como una de las experiencias piloto del teatro contemporáneo: espectáculos como "Feraí" (1969) y "Min Fars Hus" (1972) contribuyen a formar una nueva conciencia de los límites y de las posibilidades del teatro como práctica de la independencia. En 1974 el Odin Teatret experimenta el uso del teatro como medio para crear relaciones entre pequeños núcleos sociales en las zonas de la "cultura sin teatro".

En 1976, organizando los encuentros del Tercer Teatro de Belgrado, Bérgamo y Madrid, Barba se dedica a crear una red de intercambios de experiencias y de vínculos de colaboración entre los innumerables teatros de grupo que viven a menudo ignorados por la cultura teatral oficial. El Tercer Teatro llega a ser un verdadero y propio "nivel" del teatro contemporáneo, formándose fuera de las escuelas profesionales y de los sistemas tradicionales de transmisión de la cultura teatral. Debido a la exigencia de trastocar la marginalidad de muchos grupos del Tercer Teatro, nace la idea de ISTA (International School of Theatre Anthropology), que Barba funda en 1979 y de la que se llevan a cabo dos sesiones públicas con más de cien participantes procedentes de distintas partes del mundo, en Bonn en 1980 y en Volterra en 1981.







