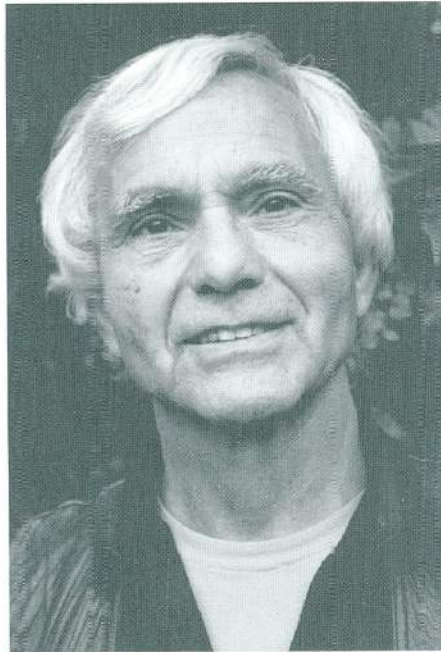


Sobre Barba:

Mirada de los principios del teatro y el actor

Por: Omar Camilo Gómez Ruiz



Eugenio Barba, quizá el más reconocido director, investigador y pedagogo teatral contemporáneo, según notas biográficas (Taviani, 2005) se nos presenta como hombre con sentido libertario de ideales utópicos, que revitaliza el sentido del teatro desde una mirada más íntima, más espiritual, podría llamarse religiosa. Esto lo demuestran los distintos oficios que desempeñó antes de su imprevista incursión en el teatro (marinero, panadero, trotamundo). Oficios que abren su concepción de la vida y que generan nuevas preguntas de la existencia que finalmente abrirán todo un nuevo campo de acción en su experiencia teatral y que hoy deja grandes aportes al estudio de las artes de representación.

Este ensayo se presenta como estudio de algunas de las principales formulaciones de Barba en el marco teórico y práctico que se han desarrollado en el transcurso de su carrera y con el ISTA. A partir de la definición de la antropología teatral se intentarán

desarrollar las nociones del tercer teatro, como nueva mirada de la práctica; y el training como vehículo del actor para el desarrollo del nivel pre-expresivo de la interpretación. También, fijaré la mirada en el actor como lenguaje desde la perspectiva barbiana desarrollando algunas de las características y consideraciones que propone para forjar la idea de actor.

Inicialmente, cuando hablamos de antropología teatral debemos tener cuidado con los equívocos y no confundirla con un género determinado de teatro, ya que muchas veces el término se toma erróneamente pensando en una especie de teatro antropológico el cual en realidad no existe como tal. Se puede hablar de una antropologización del teatro, pero no de un teatro antropológico como género o método de hacer el teatro (Pavis 1998: 43, 437). Tampoco se trata de formular una organización de principios de la antropología cultural dentro del teatro, se trata del "estudio del comportamiento

biológico y cultural del ser humano que utiliza su presencia física y mental según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada" (Barba, 1990: 11), este estudio tiene como objetivo la formulación de los principios universales en el trabajo del actor, de ahí que posea un carácter transcultural en el cual convergen distintas culturas y técnicas del arte teatral y la danza. Este hecho se ha fortalecido mediante la práctica de intercambio cultural que el Odin Teatret ha establecido con otras comunidades a la que ellos han denominado trueque y que quizá seala única relación que establezca con la antropología cultural pues busca "formular preguntas al evidente (la tradición propia)." (Barba, 1990: 11).

Gran parte de este estudio es derivado de la tradición oriental debido que esta conserva precisiones del comportamiento escénico del actor. Los tratados de antropología teatral nos ofrecen una completa descripción de diversas técnicas (No, Kabukhi, Odissi. Balí,) en las que se notaba una aparente similitud en las formas y comportamientos extra-cotidianos del cuerpo del actor.

El estudio detectó unas constantes en las distintas técnicas sin importar las diferencias culturales que Barba (1990) categorizó como los tres principios que definen el comportamiento escénico del actor:

- la alteración del equilibrio: también nombrado como equilibrio precario. Establece cierta manera no natural de desplazamiento que involucra el compromiso total del cuerpo ya que este se encuentra en una situación de riesgo.

- la ley de la oposición: como consecuencia de las alteraciones del equilibrio el cuerpo adopta posiciones orgánicas de tensión que potencian la presencia material del actor y sirven de base para la construcción y desarrollo de las acciones.

- La incoherencia coherente: responde a la habilidad, que por medio del entrenamiento, el actor desarrolla a nivel nervio-muscular para manifestar como natural y espontáneo esta cultura corporal de la técnica extra-cotidiana. Como consecuencia de estos principios generales surgen

otros principios que estudian las asimetrías corporales: derivadas del desequilibrio de las formas de proporción del cuerpo; el contra-impulso: movimiento inicial, casi imperceptible, en sentido contrario a la acción que se va a realizar; el cuerpo dilatado: característica de apertura corporal que subraya la presencia del actor; control de la energía: que se traduce en la proyección de la energía a través del movimiento (energía en el espacio), o, la manifestación de la energía por medio de una aparente quietud corporal que intrínsecamente continua movilizándose gracias a la técnica extra-cotidiana (energía en el tiempo); tipos de energía: que están ligadas a las fuerzas o polos masculino y femenino y que tiene que ver con el principio del Ying y el yang. Es la posibilidad de percibir y modelar en el cuerpo energías sutiles (anima) o energías hostiles (animus).

El estudio de estos principios inscritos en el arte del actor implica el trabajo sobre diversas técnicas, más el objetivo de la antropología teatral no es la asimilación de técnicas, "se trata de comprender, y de este modo

dirigir los procesos que tienen lugar en el organismo del actor y lo ponen en vida” (Barba, 1994: 183). Es lo que Barba plantea como el proceso de “aprender a aprender” que se define no tanto en el qué se expresa, sino, en el cómo se expresa y cuáles son los procesos de desarrollo fisiológico y psicológico por los que el actor atraviesa. Además, tiene un carácter doble o ambiguo ya que no solo hace parte del ámbito de la formación del actor, también, es de indispensable importancia en la construcción del ser social y el ser individual en todos los niveles de la vida, ya sean estos éticos, religiosos, políticos, etc., pues definen una actitud de la persona acerca de su vida, su contexto y confronta su experiencia por medio de sus dificultades.

También ha de considerarse que si Barba define al actor como un organismo vital, esto implica que como organismo está categorizado por niveles o sistemas de organización. Barba define como nivel básico de organización del trabajo del actor el nivel pre-expresivo nivel en el que encuentra los principios transculturales de identificación del trabajo del actor señalados anteriormente.

La pre-expresividad, según la define Barba, es “un estadio que precede la expresión intencional e individualizada” (Barba, 1994: 188) que se crea por las diferentes tensiones-oposiciones, desequilibrios y frenos, que dan una forma extracotidiana al cuerpo del actor generando en él una calidad de energía potenciada que atrapa la mirada del espectador aun sin que aquel halla introducido un rasgo de su expresión personal. Esta calidad de energía resalta la presencia del actor en el escenario, potencia el bios escénico del actor, entendido como el nivel de energía comprometido en la acción que da vida al cuerpo del actor, y traza un dibujo determinado del cuerpo capaz de inferir significación en el espectador, quien además puede otorgarle un sentido estético. El nivel pre-expresivo no puede entenderse como un nivel separado de la expresión, ya que sirve de base o substrato a la interpretación del actor, pero durante el proceso de trabajo y creación el nivel pre-expresivo se prepara aisladamente bajo rutinas de preparación física que otorgan al cuerpo del actor características específicas que confieren energía a la forma y precisión a la acción. Es un nivel de preparación en el que la

intención o significación se encuentra ausente:

“El nivel pre-expresivo así concebido es entonces un nivel operativo: no un nivel que puede ser separado de la expresión, sino una categoría pragmática, una praxis que durante el proceso pretende potenciar el bios escénico del actor.” (Barba, 1990: 262).

El estudio de la pre-expresividad arrojó dos modos de comportamiento que se han matizado en dos técnicas distintas: a) la técnica de inculturación, proceso sensoriomotriz de adaptación del comportamiento cotidiano a una cultura determinada la cual sirve de base a la construcción del cuerpo del actor de forma espontánea. Stanislavski y Brech han sido quienes más han aportado a este enfoque. Existe una variación de la técnica inculturada que deforma el comportamiento pero según una condición geográfica o contextual, rasgo de toda sociedad, lo que la hace de carácter transcultural. De este enfoque se destaca el realizado en el Living Theatre; b) la técnica de aculturación, proceso de adaptación del cuerpo a una técnica específica de comportamiento distinta de la

que se utiliza en la vida cotidiana. Esta calidad de movimiento estiliza la forma y produce una calidad distinta de energía. Las diversas tradiciones de Oriente basan su formación en esta técnica, por otra parte, en Occidente propuestas de este carácter se encuentran en el ballet clásico, el mimo corporal de Decroux, la biomecánica de Meyerhold, la comedia del arte italiana y el Odin Teatret.

Aunque ambas técnicas, inculturada y aculturada, sean distintas en sus formas y sus procesos, son idénticas en sus principios y es allí donde las dos culturas se encuentran y se da la equivalencia. En el nivel pre-expresivo. Pero este nivel de organización del material (cuerpo) y el trabajo del actor no aparece por fuentes de inspiración. Es necesaria una estricta preparación para lograr desarrollar este nivel. Este proceso de preparación distinto de la creación de un montaje es lo que Barba denomina el training, aunque es Grotowski quien formula por primera vez esta práctica basado en el estudio de las diversas concepciones de estudio teatral del siglo XX (Stanislavski, Meyerhold, Laban, Appia, Craig, etc) las cuales marcan una fuerte importancia en una

preparación específica del actor que implica el desarrollo y reconocimiento de las potencialidades corporales y fonéticas del actor:

“Sin embargo, el concepto y la práctica de un training se desarrolla enormemente con Grotowski y su laboratorio teatral de Wrocław en los años sesenta: a partir de Grotowski la palabra training pasa a formar parte del lenguaje occidental, y no sólo como designación de una preparación física y profesional... el training propone tanto la preparación física para el oficio como una especie de crecimiento personal por encima del nivel profesional: es el medio para controlar el propio cuerpo y dirigirlo con seguridad, y a la vez es la conquista de una inteligencia física” (Savarese, 1990: 332).

Según Barba, el training se constituye como un “proceso de autodefinición y autodisciplina cotidiana” (Barba, 1997: 327) donde “a través de principios técnicos, se intentan transmitir principios éticos.” (Barba, 1997: 81). En la trayectoria del Odin esta práctica era colectiva al inicio del proceso, pero con el paso del tiempo se fue relativizando el objetivo, la visión y la función

que cumplía el training para cada persona. Un hallazgo importante al respecto fue el descubrimiento de un ritmo vital, intrínseco, en cada organismo que lo diferenciaba de los demás. A partir de esto se forjará la idea del training desde una mirada de confrontación y autosuperación de las propias dificultades para el reconocimiento de sí mismo, claro, sin dejar de lado la mirada de training como espacio para la conformación de un grupo con lenguaje propio y espacio de desarrollo cualitativo del actor. (Al respecto, véase: Carvajal 2006)

El training está clasificado en dos categorías que convergen continuamente en la práctica y que se influyen mutuamente: el training físico y el training vocal. Estas categorías solo sirven de formalización de la praxis del training, ya que la voz por ende es una proyección del cuerpo en el espacio; y el cuerpo es el aparato que emite esta extensión, además se puede afirmar que cuando la voz calla el cuerpo habla. Es así como el training diario siempre incluirá las dos categorías en todo tipo de ejercicio.



"Si ser actor significa todo esto para ti, nacerá otro teatro, otra tradición, otra técnica. Se establecerá una nueva relación entre tú y el espectador que por la noche viene a verte porque te necesita". (Barba, 1997: 45).

En cuanto a las funciones que cumple el training a un nivel intercultural Richard Schechner (1990) propone en el arte secreto del actor cinco aspectos relevantes:

- Interpretación de un texto dramático: función que cumple el actor de transmitir un texto de la forma mas transparente y natural.

- Transmisión de un performance text: función que cumple el actor de transmitir toda la gama de redes de comportamiento potenciadas por los medios de comunicación no verbales.

- Transmisión de secretos: función que permite la transmisión de conocimientos íntimos de una tradición en pos de la preservación de un saber esotérico, místico o inmaterial.

- Autoexpresión: función que cumple con el papel de dar al actor una expresión personal a partir de su autoconocimiento corporal y psicológico.

- Formación de grupos: función que se opone a la visión de una cultura individualista y propone un espacio colectivo propicio para la liberación de las inseguridades y temores, factores que bloquean las relaciones personales y el propio cuerpo.

Para concluir este tema podemos decir que en las prácticas de teatro contemporáneo el training se ha constituido como un proceso paralelo al de la creación, que a veces sirve para fines de esta, con sus propios principios técnicos y éticos donde convergen los interesados en formarse y desarrollarse en una disciplina específica del teatro.

Otro concepto del glosario barbiano al cual quisiera referirme es al llamado tercer teatro, concepto que se ha formulado a partir de la experiencia que el OdinTeatret

ha establecido con otros grupos de todo el mundo y con los cuales se ha generado cierta identificación. Existe en todos los países un primer teatro de carácter nacional, reconocido y que hace parte de la tradición o las formas populares de un pueblo. Un segundo teatro es aquel teatro de vanguardia que se ha destacado en las corrientes más diversas sobre todo en el siglo XX. Pero existe un nuevo fenómeno no registrado en la historia del teatro, este fenómeno es el tercer teatro. Un movimiento mundial que se construye alrededor de la práctica teatral y que persigue fines más elevados que el espectáculo. Se ha caracterizado por la creación de grupos teatrales alejados de los grandes centros urbanísticos y que han heredado en alguna forma la concepción de laboratorio en el quehacer teatral (un ejemplo cercano es la maloka de Beatriz Camargo en Villa de Leiva). Este modo de hacer el teatro responde más afines de intervenir la realidad operante que nos rodea desde una postura de rebeldía auspiciada por "distintos hombres en distintas partes del mundo, que viven el teatro como un puente, siempre frágil, entre la afirmación de sus necesidades personales y la

exigencia de contaminar con ellas, la realidad que los rodea." (Barba, 1994: 282).

Este modo de hacer teatro se ha asumido por estas personas como un vehículo, un proyecto de vida independiente de toda institucionalización o estratificación, pues "se trata de grupos de teatro de todas partes, cuyos componentes no han pasado por un aprendizaje tradicional, el de las escuelas teatrales. También ellos son autodidactas que a solas intentan encontrar su propio camino artístico y técnico." (Barba, 1994: 195). Es así como este teatro se nos presenta como práctica gestada en la marginalidad con intenciones de transformación social, individual

y espiritual, que finalmente lograrán develar la verdadera esencia del teatro y una actitud sincera ante la existencia. Pero para esclarecer el secreto de esta forma teatral es necesario "sumergirse, como grupo, dentro del círculo de la ficción, para encontrar el coraje de no fingir. Esta es la paradoja del tercer teatro" (Barba, 1994: 283).

Para concluir quisiera resaltar una idea que se refiere al actor, a su disposición, a su forma de trabajo. Barba propone la formación de una actitud frente al oficio del teatro que confiere un aspecto espiritual, religioso e íntimo a la práctica del actor. Actitud que engloba cualidades vitales en el proceso de creación

y en el momento de contacto con el espectador y que pueden traducirse en respeto, sinceridad y entrega. Esta idea confiere al teatro la visión de un oficio vocacional que construye su conocimiento en la más estricta austeridad al igual que el conocimiento revelado en "las catacumbas, el lugar secreto donde se prepara el nacimiento de un nuevo teatro, una nueva tradición." (Barba, 1997: 42). La idea de vocación otorga al teatro un sentido existencial que intenta develar "las eternas preguntas sin respuesta" engendradas en la propia experiencia y necesidades, que buscan la creación de un nuevo ser social en constante confrontación con su medio.

"Si ser actor significa todo esto para ti, nacerá otro teatro, otra tradición, otra técnica. Se establecerá una nueva relación entre tú y el espectador que por la noche viene a verte porque te necesita".

(Barba, 1997: 45).