

# Antropología teatral\*



**Eugenio Barba**

Director teatral  
Director del Odin Teatret

## ***El organismo en vida***

La antropología teatral es el estudio del ser humano en una situación de representación. Cuando vemos un actor, un bailarín, alguien que está representando algo, olvidamos los géneros por un momento, y nos damos cuenta que esa persona es el resultado de algunos factores que están copresentes.

El primer factor es su temperamento personal, su temperatura única individual, su capacidad que pertenece a su sistema nervioso, a su unicidad, algo que no podemos copiar ni imitar. Pertenece a lo que se podría llamar la calidad personal de ese actor-bailarín, pero vemos que ese factor está involucrado en otro factor esencial que pertenece a una tradición, a una cultura, a una historia, a un contexto. Estamos conscientes que la presencia, el comportamiento de ese actor-bailarín es el resultado no sólo de ese temperamento personal sino también de un contexto cultural que lo ha plasmado, que lo ha modelado.

Pero hay un tercer factor, ese factor que estudia exactamente la antropología teatral y es el aspecto biológico, el aspecto de la fisiología en vida ligada al actor-bailarín. El actor-bailarín utiliza su presencia somática para pararse, para asumir posturas, para mirar, para desplazarse en el espacio, para construir ritmos. El ritmo es un flujo en el tiempo que permite reconstruir una repetición y, al mismo tiempo, es variación. Sabemos que yo hablo y va necesariamente a seguir otra palabra, otra frase, que va a seguir una vibración de mi cuerpo, un sacudimiento de mi cabeza, un continuo cambio de mi peso. La inmovilidad es imposible para un ser en vida, no existe. Hay siempre pequeños cambios de peso, de equilibrio; la inmovilidad existe sólo en la muerte como rigor mortis. Es exactamente ese cambio continuo, ese alternar, ese ritmo, esa alternancia que constituye la presencia en vida del actor-bailarín. Y ese tercer factor es lo que se puede estudiar, comparar, más allá de lo que puede ser el aspecto o el factor individual.

\* Este texto es la transcripción de una conferencia dictada por Eugenio Barba en el Teatro de la Universidad Católica el 1º de

diciembre de 1988. En esa oportunidad, la conferencia fue ilustrada por actores del Odin Teatret. Los subtítulos son nuestros.

De esa manera, la antropología teatral es un estudio comparado de las técnicas actorales al nivel **pre-expresivo**. Esa es una palabra que parece una paradoja; cómo es posible que se pueda ser actor sin expresar algo. Debe entenderse como una noción operativa que de veras no existe, pero que nos ayuda en el proceso de trabajo. Hay dos lógicas en este oficio. Una es la del proceso, cuando intentamos construir ese organismo en vida que es el espectáculo, ese organismo en vida que no es un texto escrito sino que es un contexto con factores distintos que se juntan en una estructura, en relaciones en vida. Hay toda una lógica que se sigue durante el proceso para construir ese contexto en vida, pero que es muy distinta de la lógica del resultado, de la lógica del observador, de la lógica del director. Hay un cierto momento en que el director, y tal vez el actor también, se ponen fuera, ya en otra perspectiva para juzgar lo que el proceso ha dado y da en otra óptica.

Entonces, la antropología teatral no tiene nada que ver con la antropología cultural. La antropología cultural estudia una cultura en todas sus manifestaciones; es todo un conjunto de normas, comportamientos, aspectos religiosos, políticos, económicos. La antropología teatral se limita a lo que es el comportamiento escénico a nivel fisiológico del actor o bailarín.

Hablo de comportamiento escénico. Pudiera utilizar otra palabra: técnica, ¿qué es la técnica? La técnica es una manera de utilizar el cuerpo. Cada uno de nosotros tiene una técnica, que le pertenece desde su nacimiento, y está basada sobre tres factores básicos. Primero, el lugar donde nació. Yo nací en Italia del sur, entonces, la manera de moverme, de hablar, ha impregnado mi técnica, mi comportamiento diario, mi manera de hablar, de establecer relaciones sociales. Segundo, el medio social. Eso también influye sobre nuestro comportamiento cotidiano, diario. Y el último factor es el oficio que uno escoge. Un oficial va tener una técnica diaria, un comportamiento distinto de un cura, de un actor, de un abogado o de un obrero. Esa técnica diaria, ese comportamiento, es el resultado de un largo proceso de inculturación, es decir, un proceso orgánico que hace que desde nuestro nacimiento nosotros nos vamos adaptando a una determinada cultura, a un



"Denis", por el Odin Teatret.

determinado nivel social de esa cultura. Pero eso es un proceso orgánico, es decir, que ocurre muy despacio, que nos hace al final parte integrante de esa cultura o de ese nivel de la cultura.

## ***Inculturación***

Esa técnica diaria, resultado de esa inculturación, no nos ayuda en el momento de subir al escenario y comenzar a actuar y bailar. De pronto, el actor debe aprender algo, por eso es un aprendizaje. Si pudiera utilizar la técnica diaria no serían necesarias las escuelas teatrales y uno podría subir sobre el escenario y utilizar esa manera de comportarse que todo el mundo sabe en la vida cotidiana: moverse, saltar, reaccionar, estar en una especie de totalidad que hace que por la calle reaccionemos sin pensar cuando hay coches, cuando hay una luz verde, roja y hablamos con alguien, al mismo tiempo. Hay una simultaneidad de acciones, donde todo el cuerpo piensa: hay inteligencia corporal que uno lleva en la vida cotidiana casi siempre. Pero eso no nos ayuda cuando nos subimos al escenario. En ese momento nos damos cuenta que la técnica diaria debe transformarse en algo, en un comportamiento extra cotidiano, en la manera de utilizar nuestras energías, nuestra tensión, con un voltaje o con una calidad, con un color distinto de lo que es el comportamiento trivial.

¿Cómo llegamos a esta técnica y

comportamiento extra cotidianos? Si observamos cómo los actores y los bailarines de cualquier cultura se comportan para construir su presencia, nos damos cuenta que hay dos puntos de salida para llegar a esa dilatación de las tensiones, de las energías cotidianas, de manera de crear esa calidad, ese color particular que se llama presencia y que se modela en acciones, relaciones, contextos, que son las escenas, las relaciones, el espectáculo. Una, es un punto de salida que sigue la lógica del comportamiento cotidiano, sigue la lógica de la inculcación, para llegar a una dilatación de las energías. Es lo que se encuentra como el método o el punto de salida dominante en la cultura teatral occidental, es el método de Stanislavski organizado. Es decir, crea sobre el escenario una presencia que toma como punto de salida la coherencia de la vida cotidiana, pero no la imita sino reconstruye los procesos que la caracterizan de manera dilatada y consecuente.

El punto de salida es la inculcación, el comportamiento cotidiano, pero sobre él se han construido cambios de ritmo, dilatado, creado pausas, momentos de inmovilidad, aceleración, toda una alternancia que transforma los automatismos cotidianos, lo que llamamos la espontaneidad y que de veras son como estereotipos dinámicos, cargas dinámicas, que nos dominan y contra cual el actor lucha todo el tiempo. Nuestra verdadera lucha es contra nuestra espontaneidad, es decir, esa jaula en la cual estamos prisioneros, y que es el resultado de

"El País de Nod", por el Odin Teatret.



los tres factores de que hablaba antes: la cultura o el lugar donde hemos nacido, el medio social y algunas experiencias atadas a nuestra biografía personal, y también el oficio.

### **La presencia extra - cotidiana**

Ese es el camino que el teatro occidental ha comenzado a seguir desde comienzos de este siglo, cuando se crearon escuelas teatrales en Europa al final de la segunda guerra mundial. Entonces entró la gran reforma de Stanislavsky. Antes de Stanislavsky los actores se preparaban con las compañías mismas; las compañías en Europa eran más ambulantes, familias de actores se llamaban, y los niños aprendían a actuar y bailar con sus padres, y después de algunos meses ya estaban sobre el escenario. Toda esa gran tradición de aprendizaje pragmático, que comenzaba desde el nacimiento casi y que encontramos en otras culturas (por ejemplo, en Bali o en alguna otra forma de teatro clásico japonés, el kabuki por ejemplo, el Noh, el Kyogen); todo eso, por una increíble y cruel paradoja, fue destruido por la extraordinaria reforma de Stanislavsky. Stanislavsky quería luchar contra todos los estereotipos que esos actores tenían. Había como una tipología que se había creado en esas compañías: la mujer joven, la ingenua, la más astuta, la vieja y todo eso, o el jovencito romántico, que estaban tan subrayados en la comedia del arte. Al final, existen de la misma manera en toda obra clásica; piénsese en **Hamlet**, y ustedes ya pueden poner máscaras a la comedia del arte sobre esos distintos personajes de Shakespeare, por ejemplo. Pero toda esa reforma de Stanislavsky, que quería justamente encontrar en el actor el elemento único, de la unicidad de la creatividad personal, fue difundida a través de ese sistema de escuelas teatrales, que en lugar de tener un aprendizaje orgánico que se iniciaba desde una edad pequeña, comenzó con un desplazamiento, con una división en materias, distintos maestros y separado de la práctica verdadera del teatro. Entonces, esa manera de construir la presencia, es decir, la vida del personaje, la vida que el observador, el espectador, desde el punto de vista de la lógica del resultado ve y observa como el personaje en su coherencia de acciones, todo eso comienza con un tipo, con una

calidad de energía mental, con el famoso "sí mágico". El "sí mágico" cambia y crea una coherencia en las acciones somáticas y mentales del actor y del bailarín, y le permite llegar a construir ese proceso con otro ritmo, otras pausas, otros intervalos que logran cambiar, luchar, crear una resistencia hacia los estereotipos o la espontaneidad que caracterizan al actor en la vida cotidiana.

Esta manera de crear una técnica, un comportamiento extra cotidiano, se puede obtener por un camino totalmente opuesto en esta cultura occidental: es el ballet clásico o el mimo. Aquí tenemos que hacer un segundo de reflexión. Lo que llamamos hoy teatro es el resultado de un terremoto, de un trauma, de un desplazamiento. Al comienzo, era la unidad. En 1545 comienza el teatro profesional en Europa, también en Occidente, cuando algunos charlatanes se juntan para crear la cooperativa donde van a actuar. ¿Cuál es la diferencia entre esa cooperativa de actores, que según los documentos históricos van a compartir en partes iguales lo que van a ganar?: es que antes los charlatanes hacían acciones teatrales para reunir gente, pero el teatro en acción espectacular era sólo un medio, y el objetivo era vender algo, elixir, libros, todo eso. La gran inversión que se produjo fue que transformaron lo que era el medio en el objetivo, es decir, de hacer teatro como finalidad.

Al comienzo, lo que se llama comedia del arte introduce un factor muy particular que no existe en Europa, la presencia de la mujer. Los documentos históricos de ese tiempo nos acuerdan que algunos intelectuales no consideraban la comedia del arte como una forma teatral digna por dos razones: primero, porque no respetaban las leyes de lo clásico. Era el momento cuando en Occidente el renacimiento intentaba reimplantar un teatro que no existía, según los libros de los griegos y de los romanos. Lo otro que era muy extraño para esa gente, era que la compañía de la comedia del arte no actuaba en las calles como todo el mundo. Uno de los mitos de la comedia del arte, es pensar que era un teatro popular que actuaba en la calle. No era un teatro profesional, era gente que vivía de su oficio. Para vivir de su oficio vendían entradas, para vender entradas necesitaban edificios y cuando se leen documentos de ese tiempo, uno

descubre que esa gente de la comedia del arte estaba construyendo todo un sistema de edificios teatrales para poder actuar, recibir entradas. Esto exactamente en oposición a las grandes fiestas del renacimiento. Cuando los duques, la aristocracia, tenían triunfos, hacían grandes espectáculos en la plaza, y en las calles, cuando tenían bodas, cuando había cumpleaños o cuando otro aristócrata o rey los venía a visitar.

Es decir, de un lado se crea un teatro profesional que no sólo actúa en lugares cerrados, sino que los actores no están especializados. No sólo trabajan con máscaras; al mismo tiempo estos actores bailan. El melodrama, la ópera, nacen en las compañías de la comedia del arte. Molière era el típico actor kabuki. Todavía el kabuki escribe sus piezas, los actores la cuentan, la cantan, la bailan, la actúan, hay todo lo que después en nuestra cultura teatral del Occidente se ha transformado, se ha fragmentado, se ha creado como géneros distintos: el teatro de gestos de un lado, el teatro sin palabras, el ballet clásico, la opereta, el melodrama, la ópera, es decir, géneros distintos que al comienzo no existían, porque había unidad. Molière escribía, actuaba, bailaba y coreografiaba los ballet a la corte de Luis XIV en música o en ópera.

Esos actores a comienzos del teatro profesional en Europa saben crear distintos tipos de presencia que hoy nosotros asociamos a distintos géneros. Al comienzo no existe una separación entre teatro y danza; lo que existe es una manera de construir una presencia que tal vez subraya una parte de ese contexto: el texto escrito, la música, los movimientos en el espacio. Viendo eso, dándonos cuenta que al comienzo era unidad y siguiendo lo que pasa cuando esa unidad se transforma, se fragmenta en los distintos géneros, se crean por un lado actores que interpretan textos y de otro lado actores que no hablan y utilizan su presencia física en el espacio con algo que se llama danza.

### ***La lógica de la aculturación***

La danza o el ballet clásico nos golpean porque no siguen la coherencia del comportamiento cotidiano. La primera cosa que aprende un jovencito



"Talabot", por el Odin Teatret.

o jovencita de diez años que se inicia en una escuela de ballet, es las cinco posturas, es decir, una deformación de lo que es la manera natural, entre comillas, del comportamiento cotidiano. Pero, por ejemplo, una japonesa o un japonés que tienen una manera muy particular de moverse según su cultura cotidiana, asumen las mismas posiciones, las mismas actitudes que un chileno o un finlandés cuando comienzan a aprender el ballet. Es decir, el ballet es otra cultura física, es otro comportamiento que es impuesto desde el exterior. Se podría llamar una aculturización, a una imposición de un comportamiento desde el exterior, y que no corresponde a la lógica del comportamiento cotidiano. Es muy interesante toda esa técnica, ese comportamiento extracotidiano. Comienza con una posición recta de cómo estar en inmovilidad. Es como si se creara otra postura, otro equilibrio, otra manera de construir tensiones musculares para dilatar o para anular, aniquilar las tensiones habituales, las descargas dinámicas que caracterizan nuestra espontaneidad cotidiana. Si hay alguien que baila

ballet podríamos ver cómo su manera de moverse es extremadamente artificial y que esa artificialidad, siendo repetida, se vuelve orgánica, espontánea, y a pesar de su aculturación, da a los espectadores toda una sensación de ser liviano, casi de volar, que el piso no existe. Ese es el secreto en todas las culturas del principio, que todos los maestros, los actores, los bailarines, intentan seguir: cómo transformar el peso, es decir, la inercia, en energía, en algo que nos hace levantar, volar del piso.

Hay en nuestra tradición europea una tercera manera (no sólo el ballet clásico y el mimo), de construirse una aculturación. Es una aculturación que el actor mismo tiene codificada, formalizando, encontrando sus patrones de acciones que no siguen un género, que no siguen una particular y reconocible dimensión espectacular (ballet, mimo, pantomima, melodrama). Es una codificación que el actor ha creado, una técnica personal, pero que sigue los mismos principios de la aculturación, es decir, asumir toda obra que le permita construir un comportamiento que no tiene nada que ver con el comportamiento y con la coherencia de la vida cotidiana. Ese es el camino que nosotros, el Odin Teatret, hemos escogido, siguiendo algunas experiencias del teatro occidental.

Hemos seguido algunos textos importantes de la tradición francesa, rusa, shakesperiana, etc. respecto a un actor de composición. El actor compone, pone puntos de fragmentos, de acciones que él ha elaborado para construir el personaje, es decir, que no sale del "sí mágico". Si yo era Hamlet, qué haría. Por el contrario, sale de "cómo Hamlet se movería, cómo se pararía, cómo se sentaría". Es decir, de su comportamiento. Esto fue lo que inspiró al Odin Teatret, y después de muchos años nosotros hemos construido todo una técnica corporal, un comportamiento escénico, que está basado sobre una aculturación eficiente, como es la manera de utilizar el cuerpo que no sigue la coherencia de la vida cotidiana.

Es interesante estudiar todo eso desde el punto de la lógica del proceso, de la lógica de la energía, del ritmo de cómo el actor construye este fluir, este ritmo esencial, esa alternación que permite a los sentidos, a todo el radar sensorial del espectador

seguirlo a pesar que todavía no entiende, no conoce la historia. Permite al espectador proyectar todos sus conocimientos, toda la experiencia, es decir, todo lo que lo caracteriza en su unicidad de espectador, sobre la pantalla de acciones, de ritmos. Según esos principios de la aculturación, los géneros no existen; el teatro, danza, melodrama, canto, siguen los principios o la coherencia o la lógica de la aculturación.

### ***El trabajo de la energía***

Ese nivel pre-expresivo para un director o un actor significa vivir en el nivel de las energías, que todavía no se han destinado o no hemos decidido que se destinen a algunas significaciones para el espectador. Trabajar sobre ese nivel durante el proceso, cuando aún no hay espectador, es muy importante.

Cuando hablo de energía, hablo de algo muy sencillo, de tensiones musculares y tensiones nerviosas. Hay toda una arquitectura espacial que hace que si yo construyo una casa y no soy arquitecto, ésta se derrumba a pesar que lo construyo exactamente como un arquitecto: pongo un ladrillo arriba de otro. Es evidente que la utilización de las energías, de las tensiones, debe seguir algunas leyes, algunos principios para que no derrumben en un caos horrible o una tragicidad, una especie de tensión muerta. Hay tensiones, por ejemplo, en el ballet clásico que dan la sensación de ser liviano, que transforman el peso en vuelo y hay tensiones que, al contrario, transforman el cuerpo en un pedazo de madera inerte. Entonces todo ese trabajo de la energía de la arquitectura, esa manera de la organización, es exactamente el nivel pre-expresivo, el momento del proceso cuando el actor o bailarín construye la presencia, el ser en vida de su personaje, antes de llegar al nivel cuando él decide qué podría también significar para el espectador.

En ese nivel nos damos cuenta que hay dos polos que caracterizan a cada ser humano, a pesar de su cultura, color o sexo. Hay un polo de energía suave, dulce, y el otro polo complementario es el de la energía fuerte, vigorosa. A menudo se utilizan, para identificarlos, nombres masculinos y femeninos, pero son dos nombres o dos calificaciones que crean malos entendidos. Cuando yo hablo de Chaplin, la

calidad de energía de Chaplin es típicamente una calidad suave, de energía suave, no es una energía fuerte, no es la energía de John Wayne; es suave, dulce, pero ninguno de nosotros diría que Chaplin es femenino. Montgomery Cliff, Marlon Brando, son actores típicos que saben utilizar ese polo o ese territorio alrededor de esa energía suave y que lo han transformado en los grandes actores que todos conocemos.

Entonces, ése es un momento muy importante en el aprendizaje del actor, darse cuenta que el temperamento de su energía se mueve según una órbita que puede desplazarse desde el polo de la energía suave hasta el polo de la energía fuerte.

Un actor no utiliza todo el tiempo una energía fuerte. Construye toda una escena con el principio esencial de la alternancia, del cambio de ese ritmo que todo el tiempo repite. Crea una expectación, pero al mismo tiempo debe crear una sorpresa, un momento de novedad, de variación. Es exactamente como las olas del mar que llegan y cada vez sabemos que van a regresar, que van a la playa, pero cada una deja una huella distinta como las llamas del fuego. Por eso el ser humano está tan fascinado por ese momento reiterativo, que al mismo tiempo crea una expectación y la niega.

Desde el punto de vista del resultado hay muchos otros elementos: hay otros actores, hay un vestuario, cada acción que la actriz hace está atada a objetos. Es decir, todo participa de un contexto que ayuda al espectador a comprender lo que pasa. Pero desde el punto de vista de la lógica del proceso, lo que nos interesa es ver que el actor o la actriz construyen el flujo de sus energías, de sus tensiones, de sus desplazamientos en el espacio, es decir, cómo somatizan o cómo encarnan ese teatro que danza. Es una danza de las energías que todo el tiempo se manifiesta dilatada, y que no sigue la lógica de la técnica cotidiana del comportamiento diario, es decir, de la inculturación.

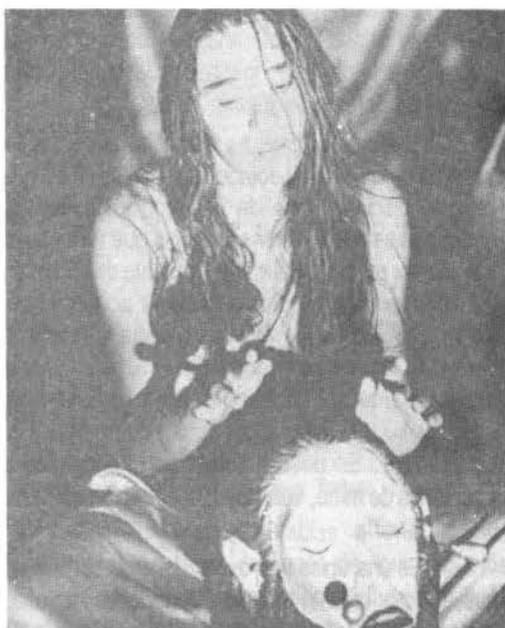
¿Cómo es ese aprendizaje de ese trabajo que no sigue el método de la inculturación, es decir, que comienza como su punto de salida de la lógica de la coherencia de la vida cotidiana? Comienza como forma de entrenamiento de algunos patrones dinámicos que subrayan lo que son las tres leyes fundamentales de la antropología teatral, y que se encuentran en todo actor que trabaja, sea el actor o

bailarín que utilizan la coherencia, el punto de salida de la inculcación de la vida cotidiana, sea el actor o bailarín que utilizan la aculturación, es decir, una técnica, un comportamiento artificial que no tiene que ver con la espontaneidad cotidiana, pero que llega a un equivalente de dinamismo y ritmo con su organicidad.

### ***Una técnica personal***

En el ballet clásico ustedes saben que hay posiciones. La primera cosa que se aprende son las posturas, cómo se mueven en el espacio saltando. Es muy interesante constatar cómo en el salto es esencial el momento de transformar el peso en energía, de volar, de aniquilar lo que es la inercia. También la posición cero, en donde el equilibrio está desplazado un poco hacia adelante, como cuando se va en esquí, pero con la espina dorsal recta. Los actores del Odin Teatret han construido esa aculturación que no respeta, que no sigue un género como el ballet o el mimo, sino es una técnica personal. Es decir, una técnica que no es especializada. El problema para un actor o bailarín es que él utiliza años y años para aprender una técnica, una cierta manera de desplazarse, de comportarse, y después esa técnica se vuelve una jaula, una prisión del cual él debe escaparse.

El verdadero problema de un actor es cómo construirse una técnica personal que no siga estrictamente una sola disciplina sino que posiblemente utilice los principios sobre los cuales los distintos géneros construyen su especialidad. Primero, se basan en un equilibrio precario, en una manera distinta de estar en equilibrio, en un cambio del tono muscular que no es el habitual. Segundo, es un principio de las oposiciones, de cómo crear oposiciones, tensiones en el cuerpo, y no sólo a nivel muscular sino también a nivel del movimiento en el espacio. Si yo quiero mirar a la izquierda, empiezo mirando a la derecha para sorprender. Son reglas y principios muy inherentes que están arraigados en la organicidad misma de la vida: cuando nosotros queremos hacer una acción con todos nosotros mismos, el comienzo es siempre contrario. Si yo quiero saltar, comienzo por ir hacia abajo y después



**"Judith": Roberta Carreri (Foto: Tony D'Urso).**

arriba. El principio de la negación u oposición existe. Si yo quiero golpear, voy un poco atrás con mi codo y puño y después golpeo. Si yo quiero correr, hay como una tensión para atrás para dar el impulso hacia adelante. Es decir, el aprendizaje permite subrayar ese principio de las oposiciones, pero no sólo a nivel físico. Aquí hay un elemento esencial. No es un entrenamiento del cuerpo, sino de la mente, a pensar por paradoja, por oposiciones, por elementos dialécticos, por todo lo que no es lo espontáneo, la primera cosa que se viene a la cabeza. Es negar. Todos los que han leído a Stanislavsky se dan cuenta cómo ha subrayado ese aspecto. El caso más ejemplar es el de Yago; no me hagan Yago con una persona horrible. Hay que descubrir los momentos simpáticos, alegres, humanísticos en Yago. Eso sí, dar esa dimensión de sorpresa en el espectador.

El tercer principio es el de una incoherencia coherente. Para el ballet clásico, es totalmente incoherente ponerse de punta, pero se vuelve coherente, hasta su extremo límite, cuando se vuelve orgánico. Es exactamente el mismo principio de la poesía. No hay nada más incoherente que la utilización del idioma para construir poesía. Es una composición de cortas palabras, artículos, todo eso.

Pero esa transparente coherencia se vuelve estrechez coherente hasta que al final nos da otro tipo de energía de vida que nos hace descubrir cosas fundamentalmente del idioma.

Ese aprendizaje es que todo el tiempo el actor no permite al espectador saber cuál va a ser la próxima acción. Uno de los problemas cuando actuamos es que el actor sabe ya lo que va a pasar, y si el actor no está totalmente presente en su acción y comienza ya a pensar "la próxima acción va ser esto", esa acción mental se proyecta y colorea la actitud física. Ese entrenamiento obliga al actor a estar presente todo el tiempo en la acción y ver cómo aún con un mínimo cambio puede retenerla o aumentarla. Es decir, trabajar con fragmentos o fracciones de ritmo, velocidad, aceleración que todo el tiempo varía.

Es una típica improvisación en el sentido no que el actor crea el material. Cuando se habla de improvisación, entendemos con esta palabra distintos procesos. Uno es la improvisación del actor que recibe un tema y crea de la nada. Por ejemplo, eres Stalin y estás atravesando la foresta y el actor empieza a improvisar. La primera vez crea materiales que después pueden ser utilizados. Hay una segunda manera de entender esa palabra, cuando hay como un esquema de acciones y entonces se improvisa en el sentido de variar exactamente como un músico de jazz. Ese es un típico caso donde hay variación, donde hay una serie de ejercicios de acciones fijadas. El actor manipula y trabaja con ellos dándole ritmos distintos y dilatándolos y reprimiéndolos, manejando la energía. El ejercicio en sí mismo no es nada, lo que se debe entender es el aspecto mental de él. Es decir, cómo el ejercicio me permite estar totalmente presente en lo que estoy haciendo, aún si es la inmovilidad, y cómo puedo decidir en el momento que rompo esa inmovilidad, creando esa sensación de sorpresa y de reacción también en el espectador.

### ***La presencia del personaje***

Esto de saber trabajar con las energías, es decir, con las tensiones, dilatándolas o reprimiéndolas, comprimiéndolas, es esencial, porque a menudo el actor comete un error de pensar que la significación

está atada a la acción que se cumple. Si yo quiero a una persona y quiero demostrarle mi amor, le ofrezco una flor. Entonces esa acción está atada a la emoción, mi emoción del amor. Sabemos a menudo que no es el aspecto externo que decide, sino el impulso, la intención. Cuando vemos, por ejemplo, a los atletas que deben correr los cien metros, ya están en una posición donde el tono muscular es el de la tensión, o a una pareja de enamorados comer juntos, verdaderos enamorados, de los que tienen gana de tocarse todo el tiempo, la manera en que ellos toman, cortan la carne o la omelette es como una caricia. Es decir, que todo eso refleja la intención, a pesar que la acción que se hace no tiene nada que ver con el ofrecer una flor. El actor puede conservar todas sus imágenes, sus intenciones personales y darle una forma exterior distinta.

Se encuentra en muchas culturas teatrales esa capacidad de saber reprimir, comprimir las tensiones. Una secuencia de acciones puede ser comprimida, conservar sus impulsos y se queda la misma intención para el actor o la actriz, pero para el espectador cambia totalmente la percepción. Aquí ya estamos en el momento donde se construye el puente entre la lógica del proceso y la lógica del resultado, para permitir al actor descubrir a través de esos procesos una nueva posibilidad: hacer crecer sentidos sorprendentes para él o ella misma, significaciones que ella o él no tenían cuando empezó el proceso. Todo ese trabajo sobre el pre-expresivo, sobre la energía, permite hacer rotar significaciones que después pueden ser escogidas en su totalidad o en fragmentos y entrelazadas para construir al final lo que debe ser el carácter, la presencia definitiva del personaje.

Lo que es esencial en el trabajo del director-actor es darse cuenta que ese nivel pre-expresivo es un proceso para hacer rotar lo más que se pueda las posibilidades de significaciones, de sorpresas, de aspectos que no esperábamos. De ese proceso se pueden tomar elementos cuando entra en juego la lógica del resultado, pueden ser compuestos para dar una coherencia y una justificación al personaje. Allí ya lo esencial es la lógica del producto, es decir, de cómo el espectador va o debe comprender todo eso.

## La identidad profesional

Cuando ustedes vean **Judith**, el espectáculo que Roberta presenta, verán un espectáculo donde su temperatura personal y el estilo, la estética, la visión del mundo de ella y de su director estarán presentes; esto es algo que no se puede o no se debería imitar. Puede ser un momento de reflexión, de seducción para un espectador profesional, pero eso ya pertenece a su historia, a mi historia, a su identidad, a mi identidad. Ese problema de una identidad geográfica cultural, que no pertenece, que no es única, tiene otra cara que es el de la identidad profesional. Es posible, entonces, construir una identidad profesional que puede crecer intracultural y transculturalmente. Intracultural, porque es una identidad que construye sus valores, sus principios, sus métodos, yendo atrás en su propia cultura; por eso, algunas épocas de nuestra historia occidental siempre fueron de gran estimulación para los reformadores: el teatro griego o la comedia del arte o el teatro popular o el circo. Es decir, algunas formas que existen, que no pertenecen quizás al mismo nivel artístico, no son apreciadas, aceptadas, respetadas como el verdadero teatro artístico o formas ya en el pasado, pero que pertenecen a nuestra cultura.

De esta manera, es posible enfrentarse a lo diverso, es posible subrayar, construir su identidad personal alimentándose con lo que fueron los sucesos, las experiencias de las generaciones precedentes de nosotros, aun si ya desaparecieron, aun si pertenecen

\*Talabot\*, por el Odin Teatret (Foto: Tony D'Urso).



\*Denis\*, por el Odin Teatret (Foto: Torben Huss).

a continentes lejanos. Gracias a mis abuelos (exactamente como es uno de mis abuelos Stanislavsky), he construido mi identidad profesional, que me permite subrayar y encarar, llegar a ese perfil único en mi nombre y junto a mis actores. Es esto al final el objetivo de la antropología teatral, ver qué nos caracteriza como individuos con esta identidad geográfica histórica. Hay un aspecto complementario, que es la herencia directa profesional y que se construye a través de un puente, a través de un encuentro de nuestra propia cultura y también en otras culturas con las distintas partes sociales espectaculares.

La antropología teatral se desarrolló a través de algunas situaciones muy particulares. Aquí en América Latina comenzó esa restricción sobre la identidad profesional; cuando llegó el Odin Teatret en 1976 por primera vez a América Latina, había en ese momento en este continente una gran ola de teatro político que atacó frontalmente a nuestro grupo, diciendo que era un teatro no popular, que sólo tomamos a cien personas en nuestro espectáculo; además, se decía que era un teatro de imperialismo cultural, donde queríamos imponer nuestro modelo a ellos. Esto me hizo reflexionar mucho, ya que esto no pasa en Europa, porque nadie nos acusa de ser imperialistas culturales. Cómo podía yo encontrar una manera de hacer comprender exactamente cuál era el problema que todos nosotros, la gente de teatro, nos enfrentábamos, aun en contextos distintos

y buscando soluciones distintas. Eran exactamente esas dos lógicas, una lógica del proceso de cómo ser en vida, de cómo llegar a ser un organismo en vida, y después, cómo utilizarlo según nuestra visión del mundo, según nuestra toma de posición, según el contexto histórico en el cual uno se encuentra. Y todo ello hizo que comenzara a reflexionar sobre la técnica del actor.

Yo voy a Oriente, por ejemplo, para descubrir lo que me caracteriza a mí como occidental, para poderme definir aún más profundamente y más completamente como un europeo que ha perdido sus raíces italianas y que vive en un exilio que ha escogido, en Dinamarca, junto a un grupo de personas, actores y colaboradores en la misma situación. El punto está en cómo se reflexiona a nivel profesional sobre esa situación, y cómo poder solucionarla de manera que, a pesar de esas condiciones negativas, yo puedo llegar a la creación de un organismo en vida; lo que considero en el espectáculo es algo que vive y que fascina por su ritmo, por su fluir. Ese flujo de energía, que no son energías sólo físicas de movimiento o acción en el espacio, son sobre todo energías mentales.

Esta manera de pensar es pre-platónica. Una de las grandes tragedias que, a mis ojos, tuvo nuestra cultura europea u occidental, fue la invasión o dominación de Platón. Antes de Platón predominaba Heráclito, con una visión muy parecida a la filosofía oriental, donde no hay opuestos, hay aspectos complementarios: el ying o el yang. También Heráclito planteaba que cada fenómeno está compuesto de una complementación donde una parte es el *logos* y el otro es el *bios*. En el momento que se tengan ambos, se alcanza verdaderamente la unidad, la totalidad.

En nuestro teatro ahora a menudo hay un exceso de *bios* sin *logos*, o un exceso de *logos* sin *bios*. Sin embargo, es posible llegar a esa unidad que históricamente existía y cuyo modelo debe ser Molière, donde los actores o el grupo de teatro se juntaban en la aventura de asumir los riesgos económicos, los riesgos artísticos, los riesgos humanos, los riesgos políticos, a la vez que en su oficio tenían esa unidad que precede al terremoto producido por las fragmentaciones y las especializaciones.

El Odin Teatret durante un trueque en una población de Santiago de Chile, diciembre 1988 (Foto: Tony D'Urso).

