El modelo de Constantin Stanislavski: el actor como artista.

por ***Raúl Kreig***

El camino hacia la verdad

La preocupación fundamental de Stanislavski fue la de luchar contra un estilo de actuación grandilocuente, basado en el cliché, el estereotipo repetitivo y vacío de emociones que imperaba en su época. Reaccionó contra el divismo y se opuso a la actuación narcisística dirigida hacia el espectador sólo en busca de aplausos. Rescató al actor como **artista**. Propuso un modelo de actor honesto consigo mismo y con su arte, un actor que trabaje sobre la verdad, ya que para el maestro ruso no existe arte sin verdad. Elevó al actor a la categoría de **creador**.-

A la noción idealista de la creación vinculada a conceptos escasamente objetivos como talento, intuición, genio, inspiración; opuso un elevado profesionalismo en el actor, basado en un método que le permitía encontrar **estados emocionales auténticos** y dejar de depender de la aparición azarosa de los mismos.-

El llamado "*sistema de Stanislavski*" se constituyó en la base teórica y práctica de la estética teatral naturalista y en el referente obligado de toda la pedagogía teatral del siglo XX.-

Hasta ese momento, los manuales de actuación se limitaban a describir los rasgos externos aconsejables para la manifestación de los diversos estados de ánimo, personajes y caracteres. Se le ofrecía al actor una lista completa de recursos para representar la alegría, el dolor, la pena, la bondad, etc., lo que conducía al cliché y a una *actuación mecánica*. A este tipo de actuación *Stanislavski* opone una *actuación orgánica*, basada en la *verdad escénica* .-

Su propuesta se diferencia de todos los viejos sistemas por el hecho de hallarse estructurada no sobre el resultado final de la creación, sino sobre el esclarecimiento de las causas internas que originan tal o cual resultado. Compara la búsqueda directa del resultado, la representación del sentimiento mismo, con el intento de "*crear una flor sin intervención de la naturaleza… semejante tarea es irrealizable, y por eso no queda más recurso que falsificar una flor con los métodos de la utilería*". Lo que atrae su atención no es la manifestación exterior de los sentimientos, sino su origen, la lógica de su nacimiento y desarrollo. El contenido fundamental de su método consiste en la creación de una imagen escénica viva, sobre la base del espíritu creador del intérprete. El actor no debe aparentar en el escenario, sino existir de verdad; no debe representar, sino vivir. Es decir sentir, pensar y comportarse **sinceramente** en las circunstancias de la ficción.

El sistema está estructurado en dos partes: el trabajo del actor sobre sí mismo (en el proceso creador de las vivencias y en el proceso de la encarnación) y el trabajo del actor sobre su papel. En la primera parte se establecen los principios fundamentales con relación a la esfera interior del actor (vivencias) y al diseño exterior del personaje (encarnación); mientras que la segunda aborda el trabajo sobre el texto dramático.-

Al investigar la problemática del proceso creador en el comediante se manejó con los conocimientos científicos de su época, que hoy podemos catalogar de escasos e insuficientemente desarrollados. Fue consciente de que para llevar a cabo su empresa debía recurrir a saberes científicos ajenos a lo teatral. Por eso se acercó a la fisiología, la historia, la psicología -fundamentalmente en este campo a la teoría de los reflejos condicionados de Pavlov-, entre otras disciplinas que podían ayudarle a comprender la conducta humana. El escaso desarrollo de las mismas le impidió profundizar y afirmar sus descubrimientos con una base científica más sólida; pero su genial intuición, su vasta experiencia como actor, director y pedagogo, la observación y análisis sistemático de grandes actores de la época, le permitieron recorrer el camino hacia la elaboración del sistema. Un camino plagado de dudas, de contradicciones que lo obligaron a revisar constantemente sus postulados y que incluso permiten hablar de por lo menos dos momentos en sus investigaciones: la primera etapa en la

que elabora sus conceptos fundamentales (relajación, concentración, imaginación, memoria emotiva, fe y sentido de la verdad, etc.-) y el llamado método de las acciones físicas.-

Los conceptos desarrollados en la primera etapa de su investigación fueron los más difundidos y se encuentran recopilados en la bibliografía más conocida del autor que, por otra parte, es la que ha recorrido el mundo. Mientras sus alumnos y lectores continuaban trabajando estos conceptos, el maestro ya había variado su enfoque, pero este cambio de perspectiva en el cual se basó la última parte de sus investigaciones, no fue recopilada en textos ordenados sistemáticamente, y su difusión fue escasa y confusa.-

Los conceptos fundamentales:

*__Relajación__:

Para que el estado de creación sea posible el actor deberá estar relajado, claro que esto no es tan simple en una situación de exposición pública como la que se vive en escena. Será necesario mantener una lucha constante y permanente contra las tensiones innecesarias que bloquean la aparición de los estados emocionales y desarrollar un poder de auto-observación y control permanente. a fin de eliminarlas cuando aparezcan. A través de ejercicios y de un adiestramiento sistemático el actor aprende a realizar este control de una manera inconsciente, mecánica.-

*__Concentración__:

La sola relajación resulta insuficiente para la creación. Stanislavski descubrió que los grandes actores unían a un cuerpo cómodo y relajado una gran concentración en escena. Comenzó por imaginar una "cuarta pared" que separa al actor del público, obligándolo a dirigir toda su atención a lo que sucede en escena y "olvidándose" así del espectador. Esta concentración consistirá en dirigir la atención hacia los objetos reales y/o imaginarios del entorno, para lo cual deberá desarrollar su capacidad de observación.

El actor debe ser un observador atento no sólo en la escena, sino también en la vida real. Debe concentrarse con todo su ser en lo que lo atrae; debe mirar un objeto, no como un transeúnte distraído, sino con penetración, porque de lo contrario su método creador no guardará relación con la verdad de la vida ni con su época. (1)

La atención dirigida hacia un objeto (entendiendo por tal todo aquello que está fuera del sujeto) despierta aún más la observación. Pero esta observación tiene una índole activa: no como una "congelación" en algún objeto, sino como un proceso activo, de conocimiento, imprescindible para captar el medio circundante. Si bien en el período inicial de sus investigaciones, Stanislavski trabajó en torno a una serie de ejercicios tendientes a luchar contra la dispersión y el apartamiento de los objetos de creación (ejercicios que fijaban la atención durante un lapso de tiempo sobre un determinado punto, o que restringían o ampliaban los centros de atención) en el período final empieza a considerar a la atención creadora como parte integrante de la acción escénica.-

*__La acción, el "si" mágico, las circunstancias dadas__:

*En la escena siempre hay que hacer algo. La **acción,** la actividad: he aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor.* (2)

Esta acción, en la concepción stanislavskiana, puede ser tanto externa como interna, por lo que no necesariamente deberá manifestarse a través del movimiento físico. A su vez, toda acción deberá tener una justificación interna (un "para qué") y ser lógica, coherente y posible en la realidad.-

El "**si mágico**", que es el "si" condicional, es el que le permite al actor ingresar en la ficción y sostenerse en ella con verdad. Ejemplo: "si" fuera de noche, "si" estuviera solo en mi casa, "si" escuchara pasos en el patio, etc.- Es el encargado de enviar el primer impulso para que se desarrolle el proceso creador, despertando en el artista la actividad interna y externa. Es decir que a partir del "si" el actor crea la ficción y comienza a actuar sobre ella.-

Pero si el "si" es el encargado de dar comienzo a la creación, son las "**circunstancias dadas**" las encargadas de desarrollarla. Sin ellas el "si" no puede adquirir su fuerza de estímulo. Por "circunstancias dadas" entiende Stanislavski:

La fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y régisseurs, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación - (3)

Así," circunstancias dadas" y el "si mágico" ayudan al actor a crear el estímulo interior.-

*__La imaginación__:

Si el modelo que propone Stanislavski es el del actor-artista, el del actor-creador, es entonces indiscutible el valor de la imaginación en el proceso Efectivamente, el personaje es la creación del actor, puesto que será él el encargado de darle vida, de prestarle su cuerpo y sus emociones. El personaje creado por el dramaturgo no es más que un proyecto ideal que deberá ser realizado, materializado por el actor. El autor le dará un discurso al personaje, sólo el actor le dará vida.-

Al abordar un texto sólo sabemos *qué dicen* los personajes, pero nunca *qué sienten*. A lo sumo, en las didascalias, el autor podrá sugerir un determinado estado anímico para tal o cual parlamento, pero normalmente estas indicaciones son de escasa utilidad para el actor, quien deberá crear para sí los estados emocionales propuestos por el autor en el plano del texto dramático. El autor podrá decir: "Sale Pedro", pero será el actor quien deberá justificar esta acción (por qué sale, para qué, adónde se dirige, etc). O bien podrá describir al personaje: "Un hombre joven, dinámico, de aspecto agradable"; pero sin duda esto es insuficiente para crear la imagen exterior del mismo. Todos estos "huecos" deberán llenarse con la **imaginación** del actor.-

*__La memoria emotiva__:

Quizás este sea el tema más polémico del sistema y el que más discusiones ha desatado, ya que aún en la actualidad encontramos a fervorosos defensores y a apasionados detractores de la misma.-

En este aspecto *Stanislavski* se apoya en las teorías del francés *Ribot*, de principios del siglo XX. Este había planteado que a veces reaparecían los recuerdos, con sentimientos incluidos, y a eso lo había llamado memoria afectiva. El maestro ruso, preocupado por encontrar una vía para la aparición de estados emocionales, planteaba al actor trabajar sobre recuerdos personales, y luego mecanizarlo, para que por un medio automático, mediante la simple conexión con las imágenes del pasado, apareciese el estado emocional en el escenario. También podemos reconocer en estos conceptos las ideas de Pavlov.-

Así como existe una memoria sensorial, de sensaciones captadas por los cinco sentidos (recordamos olores, sabores, texturas, colores, etc.-) también existe una memoria de las emociones. Es más, muchas veces la memoria sensorial evocará a la memoria afectiva.-

El actor entonces debe buscar en su pasado personal una situación análoga a la que vive el personaje en la ficción, revivir esa situación y, una vez encontrado el sentimiento, traerlo al

presente de la escena ¿Pero esto no significaría buscar conscientemente la emoción? ¿No sería acaso comenzar por los resultados?.-

En múltiples oportunidades aconseja Stanislavski *no pensar en el sentimiento, sino solamente en lo que lo hace surgir, dentro de las condiciones que originaron esa experiencia*. ¿Hay en la memoria emotiva una búsqueda consciente de la emoción? Si el arte de la actuación pretende basarse en la mecánica natural de los sentimientos, la memoria emotiva iría en contra de este proceso *natural*, ya que en la vida cotidiana las emociones no aparecen como resultado de una búsqueda consciente de las mismas, sino que son siempre la consecuencia de algún estímulo. ¿O será que al actor, al seguir la lógica de la conducta del personaje, le aparecen de modo reflejo los recuerdos de situaciones de su pasado análogas a las vividas en la ficción? ¿De este modo, estos recuerdos arrastran al presente las emociones pasadas? En tal caso, no habría una búsqueda consciente de la emoción.-

Por otra parte ¿estos recuerdos pertenecen a acontecimientos del pasado personal del actor o constituyen en cierto modo una *construcción* del propio comediante? Hoy sabemos que si reunimos a dos hermanos a recordar acontecimientos de su infancia en común, sus recuerdos diferirán notablemente en muchos aspectos. ¿Es el recuerdo sólo una realidad del pasado que traemos al presente? ¿Cuánto hay de construcción imaginaria en él? ¿Cuál será entonces el *contenido* de la memoria emotiva?

Son muchas las preguntas que nos podemos formular sobre este tema y es justo reconocer que el tratamiento que hace Stanislavski del mismo ha originado polémicas que hasta la fecha se mantienen. Lo cierto es que en los últimos tiempos de sus investigaciones, cuando Stanislavski descubre el nexo indisoluble entre lo físico y lo psíquico en el llamado *método de las acciones físicas*, revisa este concepto y no vuelve a trabajar sobre la memoria emotiva, ya que descubre que la misma, en lugar de conectar al actor con su partenaire y con la escena, lo obliga a aislarse, generando una introspección que atenta contra el desarrollo de la acción.-

*__El análisis de mesa del texto__:

En la primera etapa de sus investigaciones *Stanislavski* proponía reunir al elenco en torno a una mesa y hacer una cuidadosa lectura y análisis del texto seleccionado. Se trataba de un trabajo básicamente **teórico** en el que se abordaban distintos enfoques del texto dramático (histórico, psicológico, ideológico, etc.-) y se investigaban las relaciones y características de los personajes. Se trabajaba en torno a cuatro líneas:

1- *línea de pensamientos*: determinar qué piensan los personajes respecto de los otros y de las situaciones. Es en esta línea en la cual aparece el concepto de subtexto: aquello que se esconde, que está por debajo del texto. Respondería a la pregunta ¿qué quiere decir verdaderamente el personaje cuando dice lo que dice?.-
2- *línea de imágenes*: está relacionado con lo sensorial, con las imágenes provenientes de la percepción de los sentidos.-
3- *línea de acciones*: consiste en pensar cuáles serían las acciones que llevaría a cabo el personaje en cada una de las situaciones del texto.-
4- *línea de las emociones*: es la única involuntaria e inconsciente.-

Las tres primeras líneas se van construyendo a partir del análisis teórico del texto y de las situaciones, luego se pasa a la práctica de la representación, en la que el actor intentaba, en el escenario, reproducir o recrear aquello que había encontrado racionalmente en la mesa. Como resultado del concatenamiento de estas tres líneas debía aparecer la cuarta, la de las emociones. Pero pronto la práctica demostró que esta estrategia en lugar de ayudar al actor le dificultaba la tarea. Dado que no existía una búsqueda orgánica, la cantidad de datos conscientes que tenía acerca de su personaje lo bloqueaba.-

Más tarde revisó esta concepción inicial de trabajo del actor y planteó entonces que *antes de sembrar una semilla, era necesario preparar el terreno, para que ésta sea recibida*. El actor debía buscar y analizar las situaciones en las que se encontraba su personaje, con todo su instrumento psicofísico. Aparece de este modo la importancia de la **improvisación** en el

proceso de búsqueda del personaje. Asimismo descubrió que la división en líneas también era incorrecta, ya que en el momento de ejecutar una acción el actor iba anudando simultáneamente las otras líneas. Es en la línea de las acciones físicas donde se encuentran o movilizan las imágenes, los pensamientos y las emociones. Lo cual lo llevó a invertir el proceso: *Creer para accionar* se transformó en *Accionar para creer*.-

Sin embargo, con relación al análisis de mesa, *Stanislavski* no se contradijo. Simplemente, descubrió que el momento de hacerlo debía ser otro. No al comienzo del trabajo del actor, sino en el momento adecuado, después de que el actor "en caliente", hubiese encontrado lo esencial de su personaje y de las situaciones. Es entonces cuando el análisis de mesa adquiere sentido, ya que sirve para que el actor profundice su búsqueda y no lo paralice.-

*__El método de las acciones físicas__:

Todo el sistema de Stanislavski gira en torno a una *finalidad*: la aparición de **estados emocionales auténticos** en el actor y en un *elemento central*: la **acción** .-

En este contexto, se entiende por **acción** a "todo comportamiento humano tendiente a producir una **modificación**". Es su capacidad transformadora lo que la caracteriza. Esta transformación podrá operarse en el entorno, en otro sujeto o en el propio sujeto agente de la acción; pero siempre conducirá a la **emoción**.-

¿Qué es lo que genera la acción? Un **conflicto**.-

¿Qué es el conflicto? Es el choque o enfrentamiento de objetivos opuestos. Existen tres categorías de conflictos: intersubjetivos, con el entorno e interiores.-

¿Qué es el **objetivo**? Es aquello que el personaje quiere. Responde a la pregunta ¿**qué quiere** el personaje?

A su vez, siempre existe una razón por la cual el personaje quiere lo que quiere, es decir una **motivación**. Responde a la pregunta ¿por qué el personaje quiere lo que quiere?

Esquemáticamente el sistema de Stanislavski propone lo siguiente:

Motivación Objetivo Conflicto Acción Emoción

El actor deberá entonces dividir el texto en unidades conflictivas. Stanislavski propone dividir la pieza en trozos. Esta división no se da por la situación de los personajes, ni por la disposición determinante de tal o cual escena, sino por la acción o acontecimiento principales. Propone así, un análisis activo de la pieza. Luego habrá que determinar qué tipo de conflictos se desprenden del texto. Encontrar cuáles son los objetivos del personaje y ver si esos objetivos se oponen a los objetivos de otros personajes (conflictos intersubjetivos). Luego será necesario examinar si el entorno no genera obstáculos a los objetivos del personaje (conflictos con el entorno) y si su accionar no le acarrea contradicciones internas (conflictos interiores).-

Una vez efectuado este análisis, se pasa a las improvisaciones. La improvisación es una investigación en el plano de los hechos, en la cual el actor asume en nombre propio los objetivos del personaje. En la lucha por esos objetivos se generarán conflictos e interrelaciones con los otros personajes y con el entorno, lo que generará las acciones, las que producirán **emociones**. Así, paulatinamente, el actor ira creando su personaje, irá "transformándose" en él.-

Creemos que no es correcto plantear el método de las acciones físicas como una oposición a sus descubrimientos anteriores. Lo que plantea el maestro ruso en sus últimas investigaciones es una nueva metodología de abordaje de la escena y del personaje. El valor nuclear de la acción ya lo había formulado mucho antes.-

***La versión de Lee Strasberg**

El maestro americano desarrolla un sistema de formación de actores basado en la obra de *Stanislavski* y su seguidor *Vajtangov* al que se ha llamado el *Método*. *Strasberg* profundizó las búsquedas stanislavskianas tendientes a desarrollar un camino que le permitiera al actor encontrar estados emocionales auténticos y evitar que éstos dependieran exclusivamente de la intuición o la inspiración del momento.-

Define a la **actuación** como la capacidad para reaccionar ante estímulos imaginarios y manifiesta que sus presupuestos esenciales son una sensibilidad fuera de lo común y una inteligencia extraordinaria para comprender los procesos del alma humana.-

Los dos terrenos en los que asienta sus investigaciones son las improvisaciones y la memoria emotiva, puesto que considera que el uso correcto de estas técnicas es lo que le permite al actor expresar las emociones adecuadas al personaje. La naturaleza del problema del actor, nos dice, *consiste en la capacidad de crear de manera orgánica y convincente, física, mental y emocionalmente, la realidad que exige el personaje de la obra y expresarla de manera vívida y dinámica*.- (4)

La **improvisación**, como método de entrenamiento del actor, consiste en una serie de ejercicios destinados a explorar los sentimientos del comediante y los del personaje y lograr que el primero adquiera la espontaneidad necesaria para evitar una actuación mecánica. El personaje maneja un proceso de pensamientos, sensaciones y emociones que no son brindados por el autor y que serán aportados por el trabajo creador del actor. Todos estos elementos serán buscados en las improvisaciones.-

En cuanto a la **memoria emotiva**, recurso que considera sumamente efectivo, retoma y desarrolla ampliamente los conocimientos del francés *Ribot* y las aplicaciones que de ésta hace *Stanislavski*. Organiza ejercicios para que el actor reviva, mediante la evocación consciente de recuerdos personales, determinados estados emocionales. Dirige la búsqueda, en primera instancia, a las imágenes sensoriales del recuerdo sobre las que deberá concentrarse en detalle, puesto que el actor *no puede pensar en generalidades*. Se trata de recordar el suceso que provocó la emoción, no en términos de relato cronológico, sino de los sentidos que participaron en él. En el momento de aparición del estado emocional con mayor intensidad, el actor deberá mantener la concentración sensorial, ya que de lo contrario perderá el control y se dejará arrastrar por la experiencia emocional. La finalidad de este entrenamiento no es sólo lograr la aparición de la emoción, sino también controlarla y dominarla.-

La formación del actor consta de tres etapas:

1- El trabajo del actor sobre sí mismo: adquisición de la capacidad para la relajación, la concentración y para sentir y experimentar en forma intensa. También apunta al desarrollo de la voz y del cuerpo.-
2- El trabajo sobre la acción y la relación con los otros. La caracterización física a través de ejercicios de composición de animales. El abordaje de las emociones a través del recurso de la memoria emotiva.-
3- El trabajo sobre escenas de obras que le permiten al actor ejercitar las aptitudes adquiridas en las anteriores etapas, dentro de contextos dramáticos prefijados.-

El *Método* ha sufrido innumerables críticas. Se ha considerado que sólo sirve para textos y estilos de actuación naturalistas, que el recurso de la memoria emotiva conduce a la histeria y al narcisismo, que acerca peligrosamente al arte de la actuación con el psicoanálisis. Se lo ha acusado de impulsar al actor a una especie de "manoseo" de sus propios recuerdos que provocaría un "desgaste" de los mismos. Es posible que así sea; pero lo cierto es que el *Método* también ha generado actores excepcionales, baste citar solo algunos nombres: *Marlon Brando, Al Pacino, Anne Bancroft, Dustin Hoffman*, entre otros.-

(1) STANISLAVSKI, Constantin; El trabajo del actor sobre sí mismo, Bs As, Editorial Quetzal, 1980, pag.145.-
(2) Ibid; pag.180.-
(3) STANISLAVSKI, Constantin; El trabajo del actor sobre sí mismo, Bs As, Editorial Quetzal, 1980, pag.192
(4) STRASBERG, Lee; Un sueño de pasión. La elaboración del Método, Bs As, Emecé, 1997, pag.134.-

El modelo de Antonin Artaud: el actor, un atleta del corazón.

por ***Raúl Kreig***

Influencias

Para comprender su concepción del teatro y la caracterización de su modelo de actuación es necesario referirse a las influencias estéticas e ideológicas de *Artaud*. Heredero del dadaismo, forma parte posteriormente del movimiento surrealista. De estas visiones anti-burguesas de la vida y el arte se impregna la totalidad de su propuesta. Diagnosticó la enfermedad de la sociedad y la necesidad de su curación, a partir de una experiencia teatral de características rituales.-

Arte y vida se identifican a través de la ruptura de las convenciones tradicionales. El inconsciente y su verdad pura, sin los condicionantes mentirosos de la razón, se imponen. Anti-arte y anti-razón. Automatismos que permiten que la verdad del inconsciente aflore a la luz. Yuxtaposición de sueño y realidad, rechazo de la palabra, culto del yo. Este es el ambiente cultural de Artaud.-

Es fuertemente influenciado por el teatro balinés que resumía para él las diferencias entre la cultura oriental y la occidental: la primera, mística; la segunda, realista; una confiaba en los gestos y en los símbolos; la otra, en el diálogo y en las palabras. El *Teatro de Bali* utilizaba la escena para el ritual y la trascendencia; el teatro occidental, para la ética y la moralidad.-

Admiró profundamente la actitud de los actores balineses, entregados a un teatro que pretende trascender la realidad, entrar en contacto con la vida interior, arrancar las máscaras para alcanzar el subconsciente. Los personajes representaban estados metafísicos, la acción se presentaba en fragmentos simultáneos y múltiples; se eliminaba la comunicación verbal, reemplazándosela por sonidos y ademanes que, juntamente con varias configuraciones físicas, formaban imágenes jeroglíficas.-

Ritual. Peste. Crueldad

Para *Artaud*, el teatro debe ser mágico y el director un hechicero. En este contexto, el actor es el **oficiante de un ritual** de liberación, de exorcismo. Debe descubrir su *Yo real* -especie de fuerza psíquica-metafísica y enterarse de que tiene un doble. Al ser consciente de que está compuesto de dos sombras, debe entrar en el reino metafísico para descubrir su *Yo auténtico*, su fuerza psíquica real. Debe ser capaz de reiniciar constantemente esta búsqueda hacia sus orígenes, de recrear su forma. Mientras el actor libera sus inhibiciones y las represiones que coartan al verdadero Yo, exorciza al inconsciente colectivo del público, generando de este modo una interacción que modifica al auditorio y a él mismo.-

A pesar de estar convencido de la influencia que el arte dramático ejercía sobre el hombre y la sociedad toda, Artaud no creía en un teatro político. En su lugar propuso un teatro ritual, de psicoterapia y transformación espiritual.-

Compara al teatro con la **peste**, puesto que ambos son contagiosos, afectan a grandes grupos humanos, producen transformaciones y toman imágenes que están dormidas, perturbaciones latentes para llevarlas a límites extremos.-

Ambas provocan la exteriorización de un fondo de crueldad en germen por medio del cual se exteriorizan todas las posibilidades perversas de la mente. Ambas son beneficiosas porque impulsan al hombre a verse tal como es, generan la caída de las máscaras. Asimismo permiten la liberación de la crueldad latente del hombre, producen un exorcismo de todo lo abominable que hay en el ser humano y facilitan la aparición de su Yo real.-

La analogía del teatro con la peste lo llevó a su concepción del **Teatro de la crueldad**. Supuso al hombre acosado por una gran grotesca enfermedad contra la que no estaban inmunes actores ni espectadores. El espectador va al teatro a experimentar un "tratamiento de choque" tendiente a librarlo del pensamiento discursivo y lógico y permitirle una nueva experiencia catártica.-

El oficio del actor consistía en servir como "*una fuerza de la epidemia que ataca los cuerpos y las almas de la población, transmitirían el contagio a todo el teatro*", liberando así el desorden atroz y la crueldad latente del ser humano. Una vez que la enfermedad fuera expuesta y exorcizada, y liberado el Yo abominable, la audiencia, espiritualmente purificada, tal vez encontraría su Yo real.-

"Vamos al teatro para salir de nosotros mismos…para redescubrir no tanto lo mejor de uno mismo sino la parte más pura, la parte más marcada por el sufrimiento…buscamos en la escena una emoción en la que los movimientos más secretos del corazón serán expuestos…la audiencia se enfrentará cara a cara con su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y del caos, incluso con su canibalismo…" - (1)

Derrida sostiene que el teatro de la crueldad no es una representación, sino que es la vida misma en lo que tiene de irrepresentable. Decir vida y crueldad es lo mismo.-

Crueldad, en la concepción artaudiana, es también *apetito por la vida.* Así, nacimiento, muerte, ambición, amor, creatividad y poder son sólo contingentes de la crueldad. Es el reconocimiento de una situación existencial, de una condición de vida, el saber que estamos sometidos a fuerzas oscuras. Reconocer esto es crueldad, el sufrimiento, el padecimiento y la lucha para superarlos también es crueldad.-

Repudia la palabra y propone en su lugar ritmos armonizados, sonidos, gritos, un lenguaje de sueños y pesadillas. Intenta también una gramática de sonidos basada en la respiración, para lo cual recurre a principios de la cábala. Que las palabras empiecen a decir más por su sonoridad y expresividad que por sus conceptos.-

En cuanto al espacio, propone una zona única de comunicación directa entre el actor y el espectador, de modo que éste sea engullido y afectado físicamente por la acción.-

Promueve la búsqueda de un *teatro total*, la unión de todos los medios posibles para atacar a los sentidos y lograr así la caída de las máscaras de actores y espectadores. Utiliza la unificación del gesto, el sonido y la acción. Recurre a la danza y al uso de máscaras.-

Planteó una forma contemporánea de la tragedia, donde los arquetipos - el mito o las formas oníricas- reemplazan a la figura clásica del héroe

Para llevar adelante este proyecto requirió un modelo de actor especial: **un atleta del corazón**. El oficio del actor consiste en una especie de atletismo afectivo. Llegó a reconocer en el comediante una suerte de musculatura afectiva correspondiente a las localizaciones físicas de los sentimientos; un organismo afectivo análogo al del atleta, que en lugar de actuar en el plano físico lo hace en el de los sentimientos.-

"El actor es un atleta del corazón. Los movimientos musculares del esfuerzo físico son como la efigie de otro esfuerzo, su doble, y que en los movimientos de la acción dramática, se localizan en los mismos puntos. El punto en que se apoya el atleta para correr es el mismo en el que se apoya el actor para emitir una imprecación espasmódica, pero la carrera del actor se ha vuelto hacia el interior." (2)

El aporte de Artaud representa un estímulo indiscutible en lo que se refiere a la investigación sobre las posibilidades del actor y un legado importantísimo para el teatro del siglo XX. No obstante, lo que propone se acerca más a una visión ética-filosófica, que a una auténtica técnica de actuación.-

(1) ARTAUD, Antonin; El teatro y su doble, Bs As, Sudamericana, 1964.-
(2) ARTAUD, Antonin; Textos, Edit. López Crespo, Bs As, 1976.-

El modelo de Eugenio Barba: el actor, un maestro de la mirada.

por ***Raúl Kreig***

Enfoque energetista

El actor es un operador de **energía**. La misma es definida por el propio *Barba* de la siguiente manera:

La energía -literalmente en-ergein: entrar a trabajar- es la movilización de nuestras fuerzas físicas, intelectuales, cuando afrontan una tarea, un problema, un obstáculo. Es la capacidad del individuo para intervenir en el ambiente circundante adaptándose o adaptándolo. Tan sólo cuando existe una relación con algo preciso, la energía individual se modelará en una acción precisa.(1)

El actor de la propuesta de *Barba* abandona la autoexploración psicológica, se aparta de lo que durante años se ha encarado como el principal objeto del estudio del arte de la actuación: su esfera psicológica-interior, es decir sensaciones, emociones, identificación o no identificación con el personaje, etc. Esta orientación ha dominado el teatro occidental del siglo XX y ha marcado fuertemente la formación técnico-actoral.-

Esta concepción ha derivado en la preocupación de **querer expresar** por parte del actor, lo que lo ha conducido a subordinar la gestualidad significante a una subjetividad significado que se constituye así en una especie de perla a cultivar, en el alma de su trabajo. Para esta concepción el sentido de verdad escénica aparece más aproximado a una mostración narcisística de los propios estados emocionales del actor que a la verdad de la ficción, por otra parte única verdad posible en el teatro. De esta actitud expresivista se deriva una preocupación para el actor: cuidar y trabajar su subjetividad significado y su gestualidad significante, poniendo siempre la segunda al servicio de la primera. Pero el arte actoral pronto devela las trampas de esta concepción ya que tal como lo sostiene *Jean Louis Barrault*

No existe un actor que pueda, auténticamente, actuar su emoción verdadera. Los actores que quieran actuar su emoción están obligados a fabricarse una falsa. (2)

El cuerpo ficticio

Del análisis de variadas formas teatrales y espectaculares pertenecientes a las más diversas tradiciones, no sólo occidentales, sino también orientales, tanto contemporáneas como

antiguas; *Barba* y los miembros del *ISTA -Escuela Internacional de Teatro Antropológico-* pudieron arribar a las conclusiones que integran su conocida **Antropología teatral**.-

Esta se encarga del estudio del ser humano que utiliza su cuerpo y su mente según principios diferentes a aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada. Su objeto de conocimiento será entonces el comportamiento fisiológico y socio cultural del ser humano en una situación de representación -

La utilización del cuerpo es esencialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de representación. En el nivel cotidiano existe un manejo del cuerpo condicionado fundamentalmente por la cultura y las exigencias sociales. Pero, en situación de representación, se plantea una utilización del cuerpo, una técnica que es totalmente diferente. Por lo tanto es posible distinguir una técnica cotidiana de una técnica extracotidiana. Esta utilización extracotidiana del cuerpo y de la mente constituye la técnica del actor.-

La Antropología teatral no pretende descubrir leyes universales, sino reglas de comportamiento útiles para el actor. Intenta encontrar las normas que rigen el comportamiento del actor en escena. Estos principios no tienen en cuenta la distinción occidental entre bailarán, actor y mimo.-

Las técnicas cotidianas del cuerpo apuntan a la comunicación, en tanto que las técnicas extracotidianas se dirigen a la **in-formación**, en el sentido de poner-en-forma el cuerpo, no apuntan a su transformación, sino a dilatarlo, a prepararlo para la exposición.-

En la vida cotidiana rige el principio del menor esfuerzo, de la utilización mínima de energía para obtener un máximo rendimiento; en tanto que en la escena impera el principio del derroche de energía para un mínimo resultado. Barba se encarga de aclarar que no debe confundirse este derroche energético con la vitalidad y el virtuosismo del acróbata, ya que éste utiliza otras técnicas distintas a las cotidianas, destinadas a la transformación del cuerpo. Las llama técnicas del virtuosismo y manifiesta que éstas apuntan a la creación de "otro cuerpo", mientras que las técnicas extracotidianas entablan una relación dialéctica con las reglas de la vida cotidiana.-

Estos principios que informan las técnicas extracotidianas son:

1. El equilibrio en acción o principio de la alteración del equilibrio:

Implica el abandono de la técnica cotidiana del equilibrio basada en el menor esfuerzo para ingresar en un **equilibrio de lujo** que dilata las tensiones del cuerpo, un equilibrio precario, frágil, inestable. Son múltiples las técnicas para lograr este desequilibrio; pero en general se tratará de reducir la base de sostén del cuerpo, ya sea modificando la posición de las piernas y las rodillas (caminata "sin caderas" o de "cadera rígida" de los actores de algunas formas del teatro oriental) o bien alterando los apoyos de los pies (sobre las puntas como en la danza clásica europea, sobre los bordes exteriores como en la danza clásica india o sobre un solo pie).-

2. La danza de las oposiciones:

Para conferirle suficiente energía a su propia acción, el actor debe construirla como una danza o un juego de oposiciones, es decir como la consecuencia de una tensión entre fuerzas opuestas. Así en el *Teatro No* el actor debe imaginar que encima de él hay un círculo de hierro que lo tira hacia arriba y contra el cual debe hacer una resistencia para mantener los pies sobre el suelo. O en la *Opera de Pekín* en la que todo movimiento debe iniciarse en la dirección opuesta a aquella a la cual se dirige.-

La energía del actor no está caracterizada por un exceso de vitalidad o por grandes movimientos, sino por el juego de las oposiciones. Y agrega *Barba* que la danza de las

oposiciones se baila **en** el cuerpo, antes que **con** el cuerpo y no se manifiesta necesariamente en movimientos en el espacio.-

3. Las virtudes de la omisión o el principio de la simplificación:

Simplificación significa la omisión de algunos elementos para destacar otros. Así el trabajo del actor es el resultado de una síntesis, de una cuidadosa selección. Participan de este tercer principio la técnica del mimo de Decroux, quien identifica al cuerpo con el tronco, considerando los movimientos de las extremidades como accesorios y pudiendo ser absorbidos por aquel. Y también el concepto de **estilización** que nos brinda *Meyerhold*:

Procedimiento que consiste en representar la realidad de forma simplificada, reduciendo a lo esencial sus características.(3)

Este principio se traduce en dos procedimientos prácticos diferentes:
*concentración de la acción en un pequeño espacio, lo que implica un gran incremento de la energía.
*reproducción de los elementos sólo esenciales de una acción, excluyendo los accesorios.-

Este principio de la omisión no significa **no hacer**, sino más bien **retener**, no dispersar en un exceso de vitalidad y de expresividad. En el teatro *Kabuki* o *No* la expresión **tamé** es utilizada para designar la capacidad de retener energía. Para decir que el actor tiene presencia escénica, se dice que tiene tamé.-

¿Qué se consigue con la aplicación de estos principios? Un cuerpo dispuesto a ir más allá de los automatismos de lo cotidiano, un **estar en vida** en la representación, un **cuerpo decidido**, un **cuerpo dilatado**, una *"enérgica disponibilidad para la acción que se muestra como velada por una forma de pasividad"* (*Barba*, 1987). La finalidad de estos principios es romper los automatismos del cuerpo cotidiano y transformarlo así en un **cuerpo ficticio**.-

Para el maestro italiano existen presupuestos materiales, biológicos, fisiológicos del trabajo del actor, será inútil entonces actuar, estar es escena, si no se encuentra primero la técnica para ponerse **en forma**, para reunir las condiciones materiales necesarias para estar en una situación de representación.-

Barba hace referencia a una especie de estadio intermedio entre el hombre-actor y el personaje teatral, entre la realidad y la ficción, entre la vida cotidiana y la representación. Llama a esta situación **pre-expresividad**. Creemos con *Marco De Marinis* en que este concepto es susceptible de interpretaciones multívocas ya que no se establece con claridad la naturaleza exacta o estatuto ontológico de la misma. Compartimos con el semiólogo italiano el criterio que la considera como conjunto de categorías operativas; es decir categorías útiles para lograr ciertos resultados prácticos: liberar al actor de los estereotipos de lo cotidiano o atraer la atención del espectador. (*De Marinis*, 1997: 95)

Así, a través de la pre-expresividad, el actor adquiriría la capacidad de fascinar al espectador y de atraer su atención mediante su sola presencia, incluso antes de comenzar a expresar o a representar algo. El público debe ser atraído para mirar, el trabajo del actor consistirá en atrapar esa mirada deseada y a la vez temida del espectador. El actor deberá antes que nada seducir con la dramaticidad de su presencia. Y esto lo alcanzará con la construcción de un cuerpo artificial, innatural (o ficticio), desarmado y restaurado, es decir, "vuelto a armar" para la exposición.-

Los materiales de la actuación

La actuación trabaja y se constituye sobre tres tipos de relaciones:

1. Entre lo "visible" y lo "invisible", entre el diseño exterior y lo mental, incluyendo en este último concepto las imágenes personales del actor y las motivaciones utilizadas para ejecutar la acción. Es un trabajo del actor sobre sí mismo, desentendido de la relación con los otros compañeros y el público. En este nivel el actor opera sobre su propia energía realizando las partituras de movimientos entre dos polos: forma vs precisión.-

2. Entre el actor y el espacio, el tiempo, los objetos, la música, el texto (en tanto que sonoridad a trabajar con la voz), los silencios, las luces, el vestuario y los compañeros de escena. El actor trabaja su relación con "lo otro que está en escena". Este plano de relaciones abarca la objetividad escénica y la textualidad (texto, hechos particulares de los personajes, historia en su totalidad) Es la relación que el actor entabla con otras realidades (objetos y sujetos) exteriores a su organismo psicofísico. El actor deberá realizar operaciones de transformación sobre estos objetos y sujetos, los que a su vez crearán tensiones y transformaciones en el propio actor.-

La introducción de un accesorio en el espectáculo significa la presencia activa de un "compañero" (alguien/algo) que nos ayuda a reaccionar. Tengo que descubrir las "vidas" del objeto, sus múltiples utilizaciones, no sólo funcionales sobre la base del objeto mismo, sino sugestiones, invenciones, "encarnaciones" sorprendentes. ¿Cuál es su columna vertebral? ¿Cómo trabaja? ¿Puede marchar, bailar, volar, deslizarse? ¿Y su dinamismo? ¿Es veloz? ¿Puede hacerse lento? ¿Es pesado? ¿Puede volverse ligero? ¿Qué asociaciones nuevas puede despertar? ¿Cómo lo puedo manipular siguiendo la lógica de esas asociaciones? El objeto tiene "voz". ¿Cómo hacer surgir sus potencialidades sonoras, cómo estructurarlas en melodías, en acentos que subrayen las acciones? (4)

Si le permitimos al objeto descubrir su libertad, su emancipación frente a nuestro control, obligamos a nuestro cuerpo/mente a estar totalmente presente, listo para reaccionar frente a las tareas más sencillas. No intentamos "expresar" algo. Intentamos sólo ejecutar, estar en la acción con toda nuestra presencia.(5)

El actor deberá entonces enmarcar la objetividad (lo otro que está en escena) en esquemas ficcionales, en contextos narrativos o descriptivos, en los cuales actuará transformando esa objetividad y transformándose. La tarea del actor en este segundo nivel de relaciones no es sólo energética, sino esencialmente lingüística. Si el primer nivel es el dominio del cuerpo, este segundo nivel es el dominio del lenguaje.-

Cuerpo y lenguaje son las dos riberas firmes que encauzan el fluir cálido y evasivo de la sangre de la actuación escénica.(6)

Coincidimos con *José Luis Valenzuela* en que esa palabra, ese lenguaje es siempre del **otro** entendido como

ese sistema de convenciones significantes que se nos impone y que regula la construcción de nuestro decir inteligible.(7)

3. Entre el actor y su público:

El tercer nivel es el de la totalidad, es el tejido que revela patrones, matices, colores, dibujos; es la mina de la cual cada espectador va a extraer los significados. Es el nivel en el cual hay una elaboración precisa por parte del bailarín/actor para crear imágenes, asociaciones en el espectador, para dirigir su (a)tens(c)ión hacia perspectivas inusuales o inesperadas.(8)

Es en este nivel donde aparece la significación y donde el actor seduce al espectador, lo hace reaccionar, lo induce a pensar, se transforma en la causa de su deseo.-

La identidad del actor

Barba nos enseña que el cuerpo del teatro (podemos hacerlo extensivo al actor) se alimenta de tres órganos:

*Un **bios**: Es el esqueleto, el cuerpo técnico que se aleja de los automatismos de la vida cotidiana. Es el cuerpo en su fase pre-expresiva. Se puede estudiar y analizar este órgano, desarrollarlo y transmitir su conocimiento a otros.-

*Un **ethos**: Reside en las entrañas y en el hemisferio derecho del cerebro. Es lo que los maestros nos han transmitido y el sentido, el valor que le damos individualmente a nuestro oficio. Es aquello que da sentido a nuestro trabajo. Aquello sin lo cual cualquier técnica es sólo gimnasia, destreza corporal. La técnica aquí accede a una dimensión social y espiritual. Sobre este órgano se puede también trabajar y se puede transmitir.-

*Barba asocia el tercer órgano con el **misterio**, con lo que va más allá de la lógica, el límite de toda pedagogía actoral,, esa luz, ese brillo, el fuego sagrado que aún no se ha podido descifrar.-

El tercer órgano es inaferrable. Es la temperatura irracional y secreta que vuelve incandescentes nuestras acciones. Podría llamarse "talento". Yo lo 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 oposiciones, la conjunción de las polaridades. Este órgano pertenece a nuestro destino personal. Si no lo tenemos, nadie puede "enseñárnoslo".(9)

(1) BARBA, Eugenio; Más allá de las islas flotantes, Bs As, Firpo & Dobal, 1987, pag.141.-
(2) BAYMA, E. Consejos para un comediante, Bs As, La Pléyade, 1961, pag.59.-
(3) BRAUN, Edward; El director y la escena. Del Naturalismo a Grotowski, Bs As, Galerna, 1986, pag.139.-
(4) BARBA, Eugenio; Caballo de plata, Edición especial de Revista Escénica, México, UNAM,1986, pag.23.-
(5) Ibid; pag.20.-
(6) VALENZUELA, José Luis; Antropología teatral y Acciones Físicas. Notas para un entrenamiento del actor, Bs As, Instituto Nacional del Teatro, 2000, pag.122.-
(7) VALENZUELA, José Luis; Antropología Teatral y Acciones Físicas. Notas para un entrenamiento del actor, Bs As, Instituto Nacional del Teatro, 2000, pag.122.-
(8) BARBA, Eugenio; Caballo de plata, Edición especial de Revista Escénica, Méxixo, UNAM, 1986, pag.120.-
(9) BARBA, Eugenio; Caballo de plata, Edición especial de Revista Escénica, México, UNAM, 1986, p.13.-