Un amuleto hecho de memoria

El significado de los ejercicios en la dramaturgia del actor [1]

por **Eugenio Barba**

La revolución de lo invisible

En el siglo XX hubo una revolución de lo invisible. La importancia de las estructuras ocultas se impuso tanto en la física como en la sociología, en psicología como en el arte o en el mito. También en el teatro se comprobó una revolución similar, con la particularidad que en este caso las estructuras invisibles no era algo a descubrir para comprender el funcionamiento de la realidad, sino algo a recrear en escena para dar a la ficción del teatro una calidad de vida eficaz.

Lo invisible que da vida a lo que el espectador ve es la subpartitura del actor. La subpartitura no debe entenderse como un andamio escondido, sino como una resonancia, un moto, un nivel de organización celular sobre el cual se alzan los niveles de organización ulteriores (desde la eficacia de la presencia de cada actor al entrelazado de sus relaciones; de la organización del espacio a las elecciones dramatúrgicas). La interacción orgánica de los distintos niveles de organización provoca el sentido que el espectáculo asume para el espectador.

El subtexto -como lo llamaba Stanislavski- es una forma particular de subpartitura. La subpartitura, en realidad, no consiste necesariamente en la intención o en los pensamientos inexpresados de un personaje, en la interpretación de sus "porqué". La subpartitura puede estar constituida por un ritmo, un canto, un modo particular de respirar, una acción que no se ejecuta en sus dimensiones originales, sino que es absorbida y miniaturizada por el actor, el cual no la muestra pero se deja guiar por su dinamismo aún casi en la inmovilidad.

Una acción física: la acción perceptible más pequeña

Stanislavski, que a muchos pareció un maestro de interpretaciones psicológicas, analizaba carácteres y motivaciones con el refinamiento de un novelista. El objetivo era deducir una serie de puntos de apoyo para la vida de las "acciones físicas" de la intrincada red del subtexto. Y cuando hablaba de "acciones físicas" entendía sobre todo una sucesión de actitudes o movimientos dotados de una propia interioridad.

Si debo definir qué es para mí una "acción física", pienso en una suave brisa sobre una espiga. La espiga es la atención del espectador: no se sacude como bajo una ráfaga de temporal, pero aquella brisa basta para desplazar apenas su perpendicularidad.

Si debo indicar la acción física a un actor, entonces sugiero que la reconozca por exclusión, distinguiéndola del simple "movimiento" o del simple "gesto". Le digo: una "acción física" es "la acción física más pequeña" y se reconoce del hecho que, aun realizando movimientos microscópicos, (por ejemplo una ligera extensión de la mano) cambia toda la tonicidad del cuerpo. Una acción verdadera produce un cambio de las tensiones en todo tu cuerpo, y por consecuencia un cambio en la percepción del espectador. En otras palabras: tiene origen en el tronco, en la columna. No es el codo que mueve la mano, no es el hombro que mueve el brazo, sino que es en el torso que se internan las raíces de cada impulso dinámico. Esta es una de las condiciones para la existencia de una acción orgánica.

Es evidente que no basta la acción orgánica. Si ésta no se habita al final con una dimensión interior, la acción quedará vacía y el actor aparecerá preestablecido por la forma de su partitura.

No creo que exista un único método para hacer germinar la interioridad. Creo que el método sea en negativo: no impedir que la interioridad se desarrolle.

Esto se puede aprender a condición de que se actúe como si no se pudiese aprender.

La edad de los ejercicios

La revolución de lo invisible marcó la era de los ejercicios en el teatro.

Un buen ejercicio es un paradigma de dramaturgia, es decir, un modelo para el actor. La expresión "dramaturgia del actor" se refiere a uno de los niveles de organización del espectáculo, o a una de las caras del tejido dramatúrgico. En realidad, en cada espectáculo hay numerosos niveles dramatúrgicos, algunos más evidentes que otros, pero todos necesarios para la recreación de la vida sobre la escena.

¿Qué diferencia esencialmente un ejercicio (al que antes he definido "un paradigma de dramaturgia"), de la dramaturgia en sentido tradicional, de las comedias, de las tragedias o de las farsas? Tanto en un caso como en los otros se trata de un entrelazado bien entablado de acciones. Mientras que comedias, tragedias y farsas tienen una forma y un contenido, los ejercicios son forma pura, entrelazados de desarrollos dinámicos sin trama, sin historia. Los ejercicios son pequeños laberintos que el cuerpo-mente del actor puede recorrer y recorrer, para incorporar un modo de pensar paradójico, para distanciarse de la propia manera de actuar cotidiana y desplazarse al campo de la acción extra-cotidiana de la escena.

Los ejercicios semejan amuletos que el actor lleva, no para exhibirlos sino para extraer determinada calidad de energía.

Los ejercicios semejan amuletos que el actor lleva, no para exhibirlos sino para extraer determinada calidad de energía de la cual se desarrolla lentamente un segundo sistema nervioso. Un ejercicio esta hecho de memoria, memoria del cuerpo. Un ejercicio se vuelve memoria que acciona a través de todo el cuerpo.

Al inicio del siglo XX, cuando Stanislavski, Meyerhold y sus colaboradores inventaron los "ejercicios" para la formación de actores, dieron vida a una paradoja. Sus "ejercicios" eran algo muy diferente de los que se hacían en las escuelas de teatro. Tradicionalmente los actores se ejercitaban en esgrima, ballet, canto, y sobre todo en la recitación de fragmentos de obras maestras del repertorio teatral. En cambio, los "ejercicios" eran largas partituras codificadas hasta los mínimos detalles, y con un fin en sí mismos.

Esto es evidente en los ejercicios más antiguos que nos han llegado, los que Meyerhold ideó llamándolos "biomecánica", cuyo objetivo era enseñar "la esencia del movimiento escénico".

Interioridad e interpretación

Son por lo menos diez las características que distinguen a un ejercicio y que explican su eficacia como dramaturgia reservada al trabajo no público del actor, es decir, al trabajo sobre sí mismo:

1) Los ejercicios son una ficción pedagógica. El actor aprende a no aprender a ser actor, es decir a no aprender a actuar. El ejercicio enseña a pensar con todo el cuerpo-mente.

2) Los ejercicios enseñan a realizar una acción real (no "realista", sino real).

3) Los ejercicios enseñan que la precisión de la forma es esencial en una acción real. El ejercicio tiene un inicio y un final, y el trayecto entre estos dos puntos no es lineal, sino rico de peripecias, de cambios, de saltos, de curvas y contrastes.

4) La forma dinámica de un ejercicio es un *continuum* constituido por una serie de fases. Para aprenderlo con precisión se segmenta. Este proceso enseña a pensar un *continuum* como una sucesión de fases minúsculas bien definidas (acciones perceptibles). El ejercicio es como un ideograma, y como todo ideograma está constituido de trazos que deben ejecutarse según una misma sucesión. Puede variar el espesor, la intensidad, el ímpetu de cada trazo.

5) Cada fase del ejercicio compromete todo el cuerpo. La transición de una fase a otra es un sats.

6) Cada fase del ejercicio dilata, refina o miniaturiza algunos dinamismos del comportamiento cotidiano. Estos dinamismos se aíslan y

se montan subrayando el juego de las tensiones, de los contrastes, de las oposiciones, es decir, todos los elementos dramáticos que transforman el comportamiento cotidiano en el extra-cotidiano de la escena.

7) Las diferentes fases del ejercicio hacen sentir el propio cuerpo como algo que no es unitario, pero que se vuelve sede de acciones simultáneas. Esta experiencia coincide en un primer momento con un sentimiento de expropiación dolorosa de la propia espontaneidad. Se transforma seguidamente en la dote de base del actor, en su "presencia" pronta a proyectarse en direcciones divergentes, y capaz de imantar la atención del espectador.

En realidad la emoción es un conjunto de reacciones a un estímulo.

8) El ejercicio enseña a repetir. Aprender a repetir no es difícil si se trata de ejecutar una partitura, siempre con mayor precisión. Se vuelve difícil en el estadio sucesivo: cuando la dificultad radica en continuar repitiéndolo sin que se opaque, descubriendo y motivando nuevos detalles, nuevos puntos de partida dentro de la partitura conocida.

9) El ejercicio es el camino del rechazo: enseña la renuncia a través del esfuerzo y el cansancio para una tarea humilde.

10) El ejercicio no es un trabajo sobre el texto, sino sobre sí mismo. Pone a prueba al actor a través de una serie de obstáculos. Permite conocerse a través del encuentro con los propios límites, no a través del autoanálisis.

El ejercicio enseña a trabajar sobre lo visible a través de formas repetibles. Estas formas son vacías. Al comienzo las llena la concentración necesaria para seguir debidamente la sucesión de cada fase particular. Cuando se las domina, o mueren, o se llenan con la capacidad de improvisación, es decir, la capacidad de variar la ejecución de la misma sucesión de fases. Variando las imágenes (por ejemplo: moverse como un astronauta sobre la luna), los ritmos (siguiendo una música), o las cadenas de asociaciones mentales.

De este modo se desarrolla una subpartitura de la partitura del ejercicio.

El valor de lo visible y de lo invisible, de la partitura y de la subpartitura, genera la posibilidad de hacerlas dialogar, crea un espacio interior en el diseño de los movimientos y en su precisión.

El diálogo entre lo visible y lo invisible es precisamente lo que el actor siente como interioridad y en algunos casos incluso como meditación. Es lo que el espectador experimenta como interpretación.

La complejidad de la emoción

Cuando se habla de dramaturgia se debe pensar en el montaje. El espectáculo es un sistema real y propio que integra diversos elementos - cada uno de los cuales obedece a una propia lógica - relacionados entre ellos y con el ambiente externo.

Dramaturgia del actor quiere decir, antes que nada, capacidad de construir el equivalente de la complejidad que caracteriza las acciones en la vida. Esta construcción, que se percibe como personaje, debe tener un impacto sensorial y mental sobre el espectador. El objetivo de la dramaturgia del actor es la capacidad de estimular reacciones afectivas.

Parecería una paradoja, ya que a menudo banalizando a Brecht, algunos (y especialmente aquellos que no han visto los espectáculos puestos en escena por él) afirman que el actor no debería tocar emotivamente al espectador, sino estimularlo a la reflexión distanciada y al juicio.

Entendámonos: reflexión, comprensión y juicio son también reacciones afectivas. Son emociones.

Existe la concepción ingenua, según la cual, la emoción es una fuerza que toma y domina a una persona. En realidad la emoción es un conjunto de reacciones a un estímulo.

El complejo entrelazado de reacciones reunidos en el término "emoción" está caracterizado por la activación de por lo menos cinco niveles de organización, los cuales se inhiben algunas veces unos a los otros, pero que siempre están simultáneamente presentes:

1) un cambio subjetivo, al que comúnmente se llama "sentimiento", por ejemplo: miedo (un perro se me acerca en la calle);

2) una serie de evaluaciones cognitivas (consi-

dero: el perro parece bien amaestrado);

3) la manifestación de reacciones autónomas no dependientes de mi voluntad (aceleración del ritmo cardíaco, de la respiración, transpiración);

4) impulso de reacción (acelerar el paso y alejarse);

5) decisión sobre el modo de comportarse (me esfuerzo por caminar tranquilamente).

Lo que el actor debe reconstruir es la complejidad de la emoción, no el resultado como sentimiento.

Se debe trabajar, por lo tanto, en todos los niveles que caracterizan una "emoción", los cuales - a pesar de pertenecer al mundo de lo invisible- son físicamente concretos.

Cada uno de estos niveles está además guiado por una coherencia propia.

La complejidad se alcanza entrelazando elementos simples en contraposición o en consonancia, pero siempre simultáneamente. Todo esto ofrece infinitas posibilidades desde el punto de vista teatral. Mi reacción frente al perro puedo construirla trabajando separadamente con las diversas partes del cuerpo: las piernas, por ejemplo, se comportan con coraje; el tronco y los brazos, ligeramente introvertidos, revelan evaluación y reflexión; la cabeza muestra la reacción de alejarse; mientras que el ritmo del pestañeo intenta reconstruir el equivalente de las reacciones autónomas.

Un buen ejercicio es un paradigma de dramaturgia, es decir, un modelo para el actor.

Esta complejidad del resultado se logra trabajando sobre elementos simples, separados entre sí, montados nivel por nivel, entrelazados, repetidos, hasta fundirse en una unidad orgánica que revela la esencia de la complejidad que caracteriza toda forma viviente.

Este pasaje de lo simple al "múltiple simultáneo" es lo que enseña el ejercicio: el desarrollo de acciones perceptibles minúsculas, no lineales, prontas a mutaciones, peripecias y contrastes, a través de la interacción de fases bien definidas.

En pocas palabras: reconstruyendo artificialmente la complejidad, el ejercicio encuentra el drama.

Traducción: Rina Skeel

[1] Estas consideraciones /reflexiones provienen del trabajo realizado durante la 9na. Sesión de la ISTA (Umeaa, Suecia, mayo 1995), cuyo tema fue "Forma e información: el aprendizaje del actor en una dimensión multicultural".