



La experiencia sugestiva del cuerpo del actor. Barba y el estudio del otro poético.

Jazmín Sequeira

(Universidad Nacional de Córdoba – CONICET – DocumentA/Escénicas)

*Intentar explicar la experiencia del actor
significa en realidad crear artificialmente,
con una complicada estrategia, las
condiciones en las que esta experiencia
puede reproducirse*

(Eugenio Barba)

*Nadie sabe lo que puede un cuerpo
(Baruch Spinoza)*

Cuando pensamos en el trabajo del actor, en sus características específicas, y cuando intentamos responder particularmente a la pregunta pragmática acerca de cómo llegar a ser un buen actor/actriz, nos encontramos con múltiples respuestas y caminos posibles de tomar, a la vez que pocas opciones resultan suficientes para atender a la complejidad de la materia, implicadas en aspectos técnicos, éticos, poéticos y políticos en relación a una historia y una geografía determinadas.

En este trabajo, revisaremos algunos conceptos introducidos por Eugenio Barba, con la intención de introducir brevemente algunas problemáticas pedagógicas, a la espera de lograr desarrollar en el futuro un corpus teórico mayor que indague en los aportes de otros maestros, en especial, del siglo XX¹.

Consideramos que el entendimiento barbiano relativo a los *principios-que-retornan*, el *uso de la energía* y el *cuerpo extracotidiano*, puede abreviar en formulaciones pedagógicas tendientes a una autonomía poética del actor, que en principio podríamos considerarla *relativa* a otros campos de la producción cultural y dominios teatrales (dramaturgia, puesta en escena, etc.), pero que, entendiendo esta relatividad, pueden facilitar herramientas técnicas y teóricas de gran utilidad al

¹ Tendríamos que considerar también el aporte de teóricos y directores de escena del siglo XIX, como Diderot, Appia, Craig y del siglo XX, como Kantor y Artaud (por sólo nombrar a algunos); quienes si bien no formularon una prescriptiva metodológica, profundizaron en cuestiones epistemológicas de gran valor desde la perspectiva del conocimiento empírico de la escena.



trabajo específico actoral. Esta especificidad a la que referimos, si bien puede o no servir para una amplitud de propuestas poéticas, concibe una teatralidad basada en la *experiencia sugestiva del cuerpo del actor*, antes que priorizar una construcción lingüística y logocéntrica donde priman las ideas y la dramaturgia extra-escénicas.

Los maestros

Aquellos que lograron hacer trascender sus reflexiones sobre el problema actoral superando las distancias geográficas y temporales han sido los maestros que marcaron fuertes tendencias históricas en la formación y producción teatrales en Occidente: Stanislavski, Strasberg, Meyerhold, Barba, Grotowski, Lecoq, entre otros quizá menos influyentes en Argentina, como Anne Bogart y Tadashi Suzuki. Ellos indagaron en un nivel práctico y lograron, a partir de reflexionar sobre sus experiencias, formular teorías plausibles de ser consideradas y transmitidas en un alcance mayor, lo que Féral llama "teorías empíricas de la producción"². Aún así, los textos escritos o relatos orales que nos llegan sobre las propuestas metodológicas y epistemológicas de estos grandes referentes funcionan con una *autonomía relativa* respecto del contexto histórico y sociocultural que les corresponde, sus tradiciones teatrales, en fin, respecto de la producción cultural escrita en una edad y geografía determinadas. Servirnos en la actualidad de los conocimientos transmitidos por Barba o Stanislavski, por ejemplo, requiere de un análisis riguroso de la complejidad de dicha autonomía relativa que hace bascular los criterios y que mantiene al acecho la amenaza de reproducir esquemáticamente contenidos y formas carentes de fundamento.

Pero, así como los conocimientos específicos de una disciplina están relacionados a paradigmas y dicciones particulares (sociales, académicas, históricas, individuales, etc.), podemos también generar campos de autonomía, repensando y reelaborando reflexivamente las producciones de conocimiento.

² Josette Féral, *Teatro, teoría y práctica: Más allá de las fronteras*. Galerna, Buenos Aires, 2004.



A este respecto, consideramos que los estudios y producciones de pensamiento llevados a cabo por el ISTA (*International School of Theatre Anthropology*), fundada en 1979, y los textos producidos por su coordinador Eugenio Barba, nos otorgan conceptos útiles de revisar a los fines de contribuir a la formación del actor. Proponemos situar ciertas problemáticas que incumben a la pedagogía y a la formación actoral profesional en el marco de las discusiones dadas en torno de su especificidad: ¿existen principios comunes útiles a la formación del actor que sirvan a éstos con independencia de su pertenencia cultural y al tipo de poética que trate? ¿Qué implicancias técnicas diferencian a un actor de un sujeto que se encuentra en situación de representación? Ésta última pregunta resulta pertinente si la pensamos en relación con la tendencia de una porción del teatro contemporáneo de disimular las marcas de representación y buscar la profusión de los límites entre ficción y realidad, situación que modifica el entendimiento de la formación profesional del actor³.

Estas preguntas intentan desclara los conceptos y prácticas que definen la relación dialéctica -muchas veces escurridiza- entre las poéticas teatrales y la formación actoral con el fin de pensar herramientas teóricas que nos permitan comprender *qué* formación actoral interesa en función de *qué* tipo de teatralidad hoy.

Aprenderse aprendiendo

Las formas en que maestros, profesores y docentes se relacionan con sus discípulos y estudiantes son muy variadas, complejas y muchas veces misteriosas en lo que hace a sus lógicas internas y personales de funcionamiento. Nos interesa detenernos brevemente en considerar algunos aspectos de la situación de aprendizaje, para establecer una perspectiva desde dónde pensar la transmisión y apropiación de los conocimientos actorales. George Steiner en *Lecciones de los maestros* indaga en esto:

³ Pensemos en Argentina en las manifestaciones del *teatro no-ficcional* y las experiencias del *Proyecto Biodrama* de Vivi Tellas, que marcaron una nueva tendencia, con la participación de no-actores en escena.



¿Qué significa transmitir (*tradendere*)? ¿De quién a quién es legítima esta transmisión? Las relaciones entre *traditio* "lo que se ha entregado", y lo que los griegos denominan *paradidomena*, "lo que se está entregando ahora", no son nunca transparentes. Tal vez no sea accidental que la semántica de "traición" y "traducción" no estén enteramente ausentes de la "tradición".⁴

Steiner desmitifica la idea de transmisión como *acto de dar algo*, otorgándole un sentido opaco al contenido transmitido, sumando a la traición como parte constitutiva del vínculo de transferencia. Nos propone pensar en un diálogo donde maestro y discípulo *intercambian* conocimientos, se enseñan mutuamente, pero dentro de una zona borrosa de afectación, donde uno se constituye a través del otro desdibujando los límites de la identidad, estableciéndose así una relación erótica de mutua afectación semejante a la amistad: "el *eros* de la mutua confianza e incluso amor"⁵. En la correspondencia mantenida por Grotowski y Barba en *La tierra de cenizas y diamantes*⁶ podemos identificar esa relación de aprendizaje mutuo en la figura del diálogo epistolar. Barba usa la imagen de un mal padre y un mal hijo para explicar esta relación: el maestro, desde el saber de su experiencia, favorece estímulos sin decir lo que hay que hacer y el discípulo no intentará obedecer, sino que, a través de esos estímulos, buscará, en el recorrido propio de una experiencia, la autonomía. Una entrevistadora⁷ menciona a Barba que Grotowski lo consideró su único discípulo, porque fue el único que ha sabido traicionarlo; a lo que Barba contesta: "Yo hice lo que debe hacer todo discípulo: caminar con mis propias piernas hacia mí mismo". Hay transcendencia del maestro, pero también del discípulo.

Pero bien, cuando las situaciones pedagógicas actorales no involucran una experiencia directa de los participantes, el vínculo con el conocimiento cambia radicalmente, ya que "la palabra escrita no escucha a quien lee. No tiene en cuenta sus preguntas y objeciones"⁸. Cuando el diálogo (directo) se rompe suele derivar en apropiaciones que o bien, en nombre de un referente, lo traicionan premeditada o

⁴ George Steiner. *Lecciones de los maestros*. México, Siruela, 2004; p. 12.

⁵ *Idem*.

⁶ Eugenio Barba. *La tierra de cenizas y diamantes*. Catálogos, Buenos Aires, 2000.

⁷ María Esther Gilio, Entrevista a Eugenio Barba: "[Hay que trascender al espectador inmediato](http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/)". Disponible [on line]: http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/

⁸ George Steiner. ob. cit.; p. 39.



irreflexivamente⁹, o bien que, sin llegar necesariamente a conocer en profundidad la propuesta trascendida, el texto o relato oral funciona como *estímulo* de un planteo que ya no corresponderá a nadie, o mejor dicho, ya no importa su autor (autoridad), sino los resultados de una experiencia singular de *quien caminó hacia sí mismo con sus propias piernas*.

Consideramos que esta segunda opción de reconocimiento crítico de la repercusión de los saberes en nuevas elaboraciones originales (es decir, sopesados y reflexionados en la singularidad de la experiencia propia) es una opción pedagógica que contempla al actor en una perspectiva técnica tendiente a la autonomía poética, que ya desarrollaremos más adelante. En el caso de la primera opción y en un sentido inverso a esto último, resulta problemática cierta lógica reproductivista con que algunas tendencias estéticas, metodológicas y de pensamiento toman lugar en escuelas de formación y/o en producciones teatrales. Sucede con frecuencia incurrir en repeticiones de modelos estéticos y procedimientos metodológicos extraídos en abstracto, sin una reflexión de las particularidades que hacen al origen, contexto, personas y principios que entrelazados otorgan sentido a dichas prácticas. Partiendo de esa aberración de la mirada, se dificulta llegar a generar un nuevo sentido que otorgue propiedad al trabajo. Ha pasado con frecuencia en Latinoamérica que las apropiaciones de los discursos artísticos de grandes referentes (Brecht, por ejemplo) son tomados sin reflexionar rigurosamente sobre *qué* constituye ese *diálogo* y *cómo*, que, inclusive, como ya mencionamos, excede a las personas/profesionales e implica también una pluralidad de discursos y prácticas sociales en juego. Muchas veces parte de una falta de conocimiento riguroso sobre lo tratado –que lleva a dichas situaciones de ingenua traición al maestro o referente–, pero, otras veces ocurre que en la búsqueda de fidelidad se pierden de vista los principios que le darán funcionamiento al planteo en el aquí y ahora de cada profesional.

⁹ Resulta muy elocuente a este respecto la conferencia que dio Meyerhold en 1936, en Leningrado, titulada "Meyerhold contra el meyerholdismo". En este caso, por el contexto social convulsionado del momento, los fundamentos políticos que sostenían su estética eran defendidos intransigentemente en acuerdo a la violencia política que se vivía. En otros casos, podemos observar que las luchas por el sentido de las propuestas compiten en otros órdenes de impacto social, generalmente circunscripto al campo intelectual y teatral. En Juan Antonio Hormigón. *Meyerhold: Textos Teóricos*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1998.



Barba se ha interesado especialmente en la situación de aprendizaje: ¿cómo *aprender a aprender*¹⁰ para que los conocimientos técnicos (pre-existent) no dominen la experiencia del actor, sino que cada uno domine las técnicas libremente? Esta pregunta vale también para encontrar un posible *diálogo a distancia* con aquellos referentes que leemos y de los cuales nos interesa aprender sin caer en automatismos intelectuales y prácticos.

Para Barba, el entrenamiento basado en la autodisciplina y la personalización de ejercicios es el espacio propicio para encontrar respuestas propias, pero que no cortan su relación con el afuera, es decir, con otros conocimientos específicos precedentes, sino que ellos son objeto de estímulo y estimulación.

Personalizar la poética y la política

La figura de Barba ha estado ligada históricamente a la de un gurú, a la de un maestro espiritual, antes que al científico dedicado al estudio laboratorio de lo que llamó *Antropología teatral*. Nos interesa ahondar en algunos textos para comprender los aspectos éticos y políticos implicados en sus formulaciones técnicas actorales, con el fin de correr el mítico velo que muchas veces opaca su espíritu científico –adoptado en la concepción psicofisiológica del actor–, y reconocer en qué lugar y con qué implicancias se unen su posicionamiento ético-político con sus técnicas y principios actorales.

En una carta de 1967 a uno de los actores del Odin, podemos identificar el discurso ético y político propuesto en relación al trabajo del actor. Si bien la cita es larga, consideramos que vale la pena transcribirla por su elocuencia:

A menudo me ha sorprendido tu ausencia de seriedad en tu trabajo. Y esto no se debe a la falta de concentración o de buena voluntad. Sino que se expresa por dos actitudes.

Primero que nada, la impresión de que tus acciones no están dictadas por una convicción interior o por una necesidad ineluctable que se manifestaría en la ejecución de un ejercicio, de una improvisación o de una escena. Puedes estar concentrado en tu trabajo, sin economizar, tus

¹⁰ Eugenio Barba, *Más allá de las islas flotantes*, Gaceta, México, 1986; p. 71.



gestos pueden técnicamente ser precisos, y sin embargo tus acciones siguen siendo vacías y no creo en lo que estás haciendo. Tu cuerpo sólo dice una cosa: "obedezco a una orden dada desde el exterior". (...) No percibes en ti mismo lo importante de lo que quieres hacer partícipe a los espectadores. (...) ¿Cómo podrías, de este modo, hacer comprender o afirmar que el teatro es el lugar donde las convenciones y las trabas sociales deben desaparecer para dejar sitio a una comunicación sincera y absoluta?¹¹

La autonomía de la razón de ser del actor en el escenario frente a los públicos, independientemente de sus habilidades técnicas, resulta un factor fundamental para determinar la buena actuación. Esta dimensión ética que propone la búsqueda de una *verdad personal* como fundamento del estar en escena se articula inmediatamente con un sentido político: aquel que busca posicionar al teatro como el lugar de *la comunicación sincera y absoluta* opuesta a las formas y convenciones sociales. *Crear* se torna un valor excepcional -si lo pensamos en contexto de una sociedad opresora¹²- y se encuentra derivado a la zona singular, personal del actor. El encuentro entre actores y públicos parece tender, entonces, a un *acto de fe* mutuo, donde creer es sentido de trascendencia tanto de quien ha encontrado una verdad como de quien asiste a un encuentro sugestivo convidado por ella. Hablamos de *sugestión*, porque en la constitución actoral así entendida entran en juego conceptos y aspectos huidizos, difíciles de objetivar, pero aparentemente perceptibles¹³: ¿cómo determinar la falta (o no) de convicción de un actor en una *verdad interior* que movilice su performance ante los espectadores? No hay respuesta observable que pueda ser explicada. Al decir de Féral, en esa *zona fronteriza*¹⁴ caen los sistemas teóricos de análisis teatral. Sin embargo, es necesario, desde el planteo barbiano, asumir ese *acto de fe* personal, indeterminable, indecible y sugestivo, como parte constitutiva del trabajo actoral en el encuentro con los públicos y, previamente, con su equipo de trabajo. Esta

¹¹ Idem., p. 33

¹² Retomando pero - a su vez- modificando el legado grotowskiano, Barba habla de la *máscara social*: "No tenemos la intolerable pretensión de 'desenmascarar' a los otros, lo que muy a menudo constituye una cómoda coartada para evitar desenmascararse a uno mismo. El único derecho que nos reconocemos es el de desenmascarnos nosotros mismos: los que son testigos de este acto, son libres de imitarlo o rechazarlo", en Eugenio Barba. ob. cit., 1986; p. 68.

¹³ La justificación del actor puede ser "banal o difícil de explicar con palabras, pero fisiológicamente perceptible, evidente para el observador", en Eugenio Barba, ob. cit., 1986; p. 95.

¹⁴ Josette Féral, ob. cit.



convicción que no viene dada por una *orden externa* tiene lugar en la zona de construcción poética actoral, cuya clave de ingreso es la personalización de los vínculos (con la técnica, con la profesión, con el sentido ficcional, teatral, con los públicos) como alternativa política a los estereotipos, automatismos y naturalizaciones de las producciones sociales: "El valor del teatro no reside hoy día en su función sociológica, difusa e indefinible, sino en el sentido psicológico preciso y distinto que asume para cada actor y espectador"¹⁵. En esta perspectiva, el sentido político se encuentra lejos de plantear una revolución social, o de llevar el teatro a la categoría religiosa, teleológica, sino que el concepto de *verdad* está derivado a la multiplicidad singular de las experiencias personales.

Somos de todo excepto misioneros. Como si supiéramos qué es lo bueno y qué es lo malo, qué es lo verdadero y qué es lo falso. (...) Lo mejor que podemos hacer es analizar y confrontar nuestra verdad personal con las experiencias que hemos hecho, con los problemas que nos rodean, con los acontecimientos y las impresiones que sufrimos cada día.¹⁶

En principio, puede parecer que estas nociones relacionadas a conceptos como *verdad interior*, *fe*, pueden entrar en contradicción con los aspectos científicos de su búsqueda. Sin embargo, lo que puede parecer una contradicción puede ser entendida como la tensión que otorga complejidad a su propuesta. Aquellos aspectos psicofisiológicos observados en la antropología actoral –de los que hablaremos más adelante– contemplan tanto una dimensión fenomenológica como permite, a su vez, tomar consciencia de la multiplicidad del acontecimiento actoral, es decir, de los aspectos *perceptibles*, pero no conceptualizables de la performance. En esa tensión entre lo cognoscible (técnicas y principios) y lo perceptible (personalización de la experiencia, convicción en una *verdad interior*) se dirime la *actuación viva*, en términos barbianos. Este tipo de actuación adquiere una razón epistemológica asociada a una ética del *cambio de uno mismo* (a través del entrenamiento y la respuesta personal de *por qué hago teatro*) y una política contracultural que pone en valor la *multiplicidad del sentido* (a través de la personalización de la experiencia que permitiría franquear los estereotipos

¹⁵ Eugenio Barba, ob. cit., 1986; p. 38.

¹⁶ Idem., p. 66.



sociales). Entonces, las relaciones entre los participantes del encuentro y con el sentido vislumbran una apertura infinita. "No es importante *hacer comprender* ni *transmitir* algo idéntico para todos. Es importante construir el puente, descubrir relación, poner en acción, permitir una reacción".¹⁷

Nos interesa rescatar de este planteo esa zona de tensión que hace comulgar las técnicas actorales con los posicionamientos político filosóficos, sin reducir unas a otros y viceversa; sino manteniendo un *equilibrio precario* -al decir de Barba- que permite su relación dinámica y abierta.

La energía: bisagra entre los mundos y problema para la teoría.

"¿Cómo ha llegado la palabra a ocupar un lugar tan preponderante en el espectáculo teatral que la sitúa muy por encima del resto de los elementos dramáticos?" La pregunta de María José Sánchez¹⁸ da cuenta de una situación iniciada en la segunda mitad del siglo XIX, pero que aún al día de hoy resiste a abandonar su lugar de privilegio, sofocando muchas veces la especificidad del lenguaje escénico y del actor, tantas veces reducida su complejidad de lenguaje a un solo término: el texto; o bien, desactivada la potencia poética del cuerpo actoral a favor de la palabra.

Barba piensa el trabajo del actor como una actividad poética autónoma, con su propio lenguaje interdependiente del texto dramático, pero diferente. Afirmar esta autonomía implica también considerar que existe una dimensión pre-narrativa o pre-representativa cuyo agente principal es el cuerpo performático. ¿Pero, acaso, existe tal cosa? ¿Se puede estar ofrecido a la mirada sin expresar, sin hacer interpretar? Nos interesa tomar el planteo barbiano de la *pre-expresividad* en la medida que ofrece pensar en la situación performática del actor, es decir, en la presencia sugestiva de ese cuerpo/voz¹⁹, que al mismo tiempo que se *hace*, está *haciendo* cosas a los otros. Esta *presencia sugestiva* está estrechamente ligada a

¹⁷ *Idem.*, p. 164.

¹⁸ María José Sánchez Monte. *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2004; p. 19.

¹⁹ En adelante, cada vez que nos refiramos al cuerpo estaremos contemplando en él la voz -atributo del cuerpo que generalmente se entiende por separado porque se la asocia exclusivamente a la palabra, a la dimensión semántica y no performática.



ese espacio de operación performática de *cómo el actor pondrá en forma* la materialidad de su cuerpo en una *lógica de las sensaciones*²⁰ que involucre a los espectadores, más allá de la contemplación pasiva o meramente intelectual. Pero, a su vez, consideramos necesario señalar que, por efecto de la convención teatral²¹, el cuerpo construye texto, *dice* independientemente de su voluntad de ser o no *expresivo*. Por lo tanto, cabe cuestionar la pertinencia teórica de la *pre-expresividad* barbiana. Asimismo, nosotros la tomaremos aquí como una herramienta que nos permite separar artificialmente -como si de hecho fuera posible-, lo *expresivo* de lo *no-expresivo*, para distinguir estrategias performáticas de ofrecerse a la percepción sensorial de los públicos de una manera experiencial y no simplemente intelectual.

La relación entre la palabra y el hacer, entre la representación y el acontecimiento, son parte de los clásicos problemas teatrales. *Sólo la acción está viva, pero sólo la palabra permanece*. Barba nos propone constantemente pensar en oposiciones que no separan sino que generan tensiones productivas: narración/performance; representación/pre-expresividad; artificio/espontaneidad orden/caos; palabra/acción; ser/estar. Pero bien, ¿dónde se unen los opuestos para que haya tensión? En el uso de la energía. Este concepto tan escurridizo y vapuleado por la tradición teatral, principalmente, por la tradición teórica, todavía puede ser un aporte: la energía barbiana, como reguladora del *bios* escénico, como bisagra de lo cotidiano con lo no cotidiano y la cultura naturalizada con la nueva cultura poética del cuerpo, puede ser una herramienta pedagógica que recupere la potencia del lenguaje actoral frente al logocentrismo. Y con ello, pueda recuperar la dimensión experiencial del encuentro con los espectadores.

La energía opera en una dimensión física, esto es: modelable, con efectos materiales observables.

Para el actor la energía no se presenta bajo la forma de un *qué* sino de un *cómo*.

Cómo moverse. *Cómo* permanecer inmóviles. *Cómo* poner en visión su presencia física y transformarla en presencia escénica y por tanto, en expresión. *Cómo* hacer visible lo invisible: el ritmo del pensamiento.

²⁰ Hacemos referencia a lo desarrollado por Gilles Deleuze en su: *Francis Bacon. Lógica de las sensaciones*. Buenos Aires, Arena, 2005.

²¹ Patrice Pavis. *Diccionario del teatro*. Buenos Aires, Paidós, 2007.



Sin embargo para el actor es muy útil pensar este *cómo* bajo la forma de un *qué*, de una sustancia impalpable que puede maniobrarse, modelarse, labrarse, proyectarse en el espacio, absorberse y ponerse a danzar en el interior del cuerpo. No son fantasías. Son eficaces imaginaciones.²²

El concepto de energía, del que Barba toma su sentido literal: "*en-ergein*, entrar a trabajar"²³, permite comprender series de opuestos en una tensión que los une contemporáneamente: el adentro y el afuera, lo invisible y lo visible, la verdad y la mentira, la inmovilidad y la acción, *poniendo en forma* el cuerpo. El cuerpo sensible y perceptible "abraza los opuestos"²⁴ por acción de la energía modelable y modelante. A través de los "principios-que-retornan" (relativos al uso de la columna vertebral, los ojos, el peso y el equilibrio), el actor trabaja su *estar presente* en la escena. Entonces, el "*bios* escénico", el "estar-en-vida" actoral corresponde al ámbito de un cuerpo informado y *amplificado* por principios aplicados a la energía, que, a su vez, está en transición constante, ya que "en el momento que se ejecuta, desaparece"²⁵. Estos conceptos pensados por Barba en un "antes lógico, no cronológico"²⁶ de la narración, son los que otorgan efecto *sugestivo*. Excede el campo lingüístico y pone en valor la presencia en vivo, la experiencia sugestiva de los actores entre ellos y con los públicos. Cuando Barba habla de los actores orientales, haciendo referencia a este poder de la presencia, menciona: "existe en ellos un núcleo de energía, una irradiación sugestiva y sabia, aunque no premeditada, que captura nuestros sentidos"²⁷.

Estas nociones performáticas, tan difíciles de asir y recuperar por actores, y tan complejas de estudiar para los teóricos, constituye un aspecto que consideramos fundamental para el teatro en la era de los mass medias y las videocomunicaciones. Oposiciones, tensiones de los contrarios, equilibrios precarios, acción en la inmovilidad, intención sin acción, sonido como acción

²² Eugenio Barba, ob.cit., 2005; p. 85.

²³ "La energía (...) es la movilización de nuestras fuerzas físicas, psíquicas, intelectuales, cuando afrontan una tarea, un problema, un obstáculo." Eugenio Barba ob. cit., 1986; p. 141.

²⁴ *Idem.*, p. 15

²⁵ Eugenio Barba, ob. cit., 2005; p. 22.

²⁶ *Idem.*, p. 25.

²⁷ *Idem.*, p. 34.



material²⁸, son principios físicos que persuaden la mirada, erotizan los cuerpos, tienen efectos en la percepción. El actor, en este campo específico de acción, está en el centro de la escena como productor de sentido; a través de la indecibilidad de los cuerpos tenderá un puente con los públicos, tensando la performance y la representación, el pensar y el actuar. El horizonte del trabajo energético corporal tiende a integrar en la actuación lo *sensorial, intelectual y espiritual*). Barba cita a Jouvet: "El actor es un empírico que desemboca en el pensamiento (...) El actor piensa por una tensión de la energía".²⁹

Dar forma a un cuerpo *otro*. Una nueva cultura para el cuerpo.

Barba entiende que el cuerpo biológico está atravesado por regulaciones sociales que determinan sus formas y funcionamientos. Por eso, el enfoque disciplinar elegido por él para estudiar al "sujeto en situación de representación"³⁰, es la antropología. Paradójicamente, el cuerpo cotidiano, aquel que consideramos *natural*, es el resultado de una cultura que lo hace y lo dice. Por lo tanto, su verdad no es más verdadera que la de un cuerpo hecho de palos, como el de Pinocho³¹. El concepto de *verdad* no está pensado en un sentido esencialista, sino más bien, asociado a la posibilidad humana de la *libre elección*, en todo caso, podemos pensarlo en el horizonte nietzscheano de construirse a sí mismo. Entendiendo al cuerpo como una construcción hecha de sentidos y hábitos culturales, poco importa su *verdadera identidad*, sino lo que *se puede hacer de uno mismo*. Barba nos dice: "Es como si nuestras energías fueran amorfas: podemos dominarlas o dejarnos

²⁸ "La voz en su aspecto logicosemántico y en su aspecto sonoro, es una fuerza material, una verdadera acción que pone en movimiento, dirige, forma, detiene. De hecho debe hablarse de acciones vocales que provoquen una reacción inmediata". En: Eugenio Barba, ob. cit., 1986, p. 79.

²⁹ Eugenio Barba, ob. cit., 2005; p. 87.

³⁰ Idem.

³¹ "Pinocho, el muñeco de madera que hablaba y andaba a solas, decide buscarse a sí mismo: todas las partes del árbol de las que procedía. Con otras palabras: lo que era cuando era "natural". Se puso a buscar y, efectivamente, encontró algo. Las otras partes de su naturaleza eran una culata de fusil, la puertecita de un tabernáculo, la mesa de cocina de un burdel, una parte de un bote salvavidas... Reencontrarse a sí mismo no tiene sentido." En: Eugenio Barba, ob. cit., 1986, p. 137.



dominar. Es el contexto el que decide su valor".³² El actor trabaja con sus energías y con las resistencias que se le oponen para elegir qué forma darle al cuerpo:

Esta resistencia [de las reglas preexistentes] permiten el ejercicio de la libertad. Es una constatación obvia pero, frecuentemente, el actor corre el riesgo de actuar como si la olvidase. Para él en nuestra cultura parece que no existen reglas.³³

De esta concepción deviene su reflexión sobre el concepto de *espontaneidad* generalmente asociado al libre y natural fluir sin condicionamientos del actor, pero que en realidad esconde cierta ingenuidad sobre la naturalización de las regulaciones culturales. Entonces, si se busca la espontaneidad - también entendida como naturalidad, credibilidad, verdad escénicas- prevalece el dejarse dominar por las reglas y clichés sociales. Para buscar el *bios* escénico que daría garantías de *credibilidad*, de hecho *vivo*, Barba reemplaza el concepto de espontaneidad por el de libertad, como posibilidad de dominar las energías dentro de conjuntos de reglas pre-existentes; de esta forma elegir cómo *poner-en-forma* el cuerpo.

Existirían dos culturas del cuerpo: una regida por *técnicas cotidianas* - signadas por lo que nos viene dado por la cultura y es asumido como natural- y las *técnicas extracotidianas* -aquellas que puede asumir el actor para formar un *cuerpo otro*. El principio que rige las primeras técnicas es *menor energía para máximo resultado* e, inversamente para las segundas, *mayor energía para menor resultado*. Esa inversión en la lógica económica del ámbito cotidiano al escénico es lo que permite el sentido poético de la actuación, su potencia sugestiva y su razón de existencia en tanto *otro* que difiere de la lógica del mundo, donde se "mueve una imagen más sugestiva y reveladora que las imágenes de la realidad cotidiana"³⁴.

Las técnicas extracotidianas de la actuación consisten en una utilización distinta del *cuerpo-mente*, una cualidad no-cotidiana de la energía que obtiene por resultado un *cuerpo dilatado*. Ese *cuerpo poético otro* vive en la paradoja de ser un artificio, construido, dominado, ilógico e incoherente -en términos realistas- y

³² Idem, p. 137.

³³ Idem, p. 138.

³⁴ Eugenio Barba, ob. cit., 2005; p. 149.



asimismo *creíble, vivo y libre*. Como él mismo menciona, es un cuerpo que vive en una "incoherencia coherente".³⁵

¿Sentir de verdad o de mentira?

Como ya hemos comenzado a ver, Barba toma una posición interesante según nuestro criterio respecto a las dicotomías conceptuales que suelen fragmentar la práctica del actor. Categorías como adentro/afuera, interior/exterior, verdad/mentira, construyen saberes y prácticas dicotómicas, que terminan por disociar, dividir, desintegrar la percepción del cuerpo actoral, propia y del espectador/perceptor. En dichas divisiones, suele escindirse la mente del cuerpo, problema pragmático que nos aleja de la presencia sugestiva del cuerpo. Lo planteado hasta ahora, nos permite considerar algunas claves pedagógicas y epistemológicas para superar estas divisiones clásicas del pensamiento sobre la actuación, especialmente en lo que tiene que ver con la perspectiva psicobiológica, cuyo objeto de estudio es el cuerpo-en-vida del actor. Entender la actuación como una *forma distinta de estar* frente a otros –operando por medio de principios de amplificación de la vida orgánica que devienen en *eficaces imaginaciones*– nos sitúa por fuera de dichas categorías dualistas. Desde esta perspectiva, el problema de la verdad no tiene lugar más que desde un posicionamiento ético singular del actor frente a la profesión: ¿qué significa el teatro para mí; por qué lo hago; qué justifica mi presencia entre los públicos?³⁶ Desde Diderot, pasando por Stanislavski y llegando a las diversas vertientes de la llamada *actuación de estados* y las expresiones extremo-contemporáneas del *teatro no-ficcional* –y su allegado, el *teatro biodramático*–, la preocupación acerca de dónde se ubica la verdad y dónde la mentira en la actuación ha sido –y sigue siendo– una constante. Seguramente, esta preocupación no está ligada solamente a una inquietud técnica, sino que responde también a una complejidad moral infiltrada en la disciplina. Pero no es menor lo que podemos inferir de la terminología que usa Barba para referirse a lo

³⁵ Idem, p. 48.

³⁶ "Durante la última improvisación he tenido la nítida sensación de lo que el teatro pueda ser. El teatro no es lo que afirmaba en ocasiones pasadas: es decir la verdad. El teatro es el vacío de verdad, es el grado máximo de ficción." Eugenio Barba, ob. cit., 1986; p. 157.



que desea para su teatro. Principalmente, el llamado *bios* escénico sintetiza la concepción única del actor en situación de representación: cuerpo-en-vida amplificado por el uso no cotidiano de la energía. Desde una perspectiva fenomenológica, es el trabajo desde la *percepción material del cuerpo* lo que conecta e integra los sentidos en una espesura sugestiva de la experiencia teatral. Podemos relacionar esto con lo que menciona Cipriano Argüello Pitt:

Como todo "paisaje", [el cuerpo del actor] es siempre inaprensible, ya que el espectador no puede dar cuenta de la totalidad, solo puede describirla, y en la descripción, dar cuenta de la ausencia y de la imposibilidad de nombrar todo el sentido. El cuerpo, o lo corporal exige una "lógica de las sensaciones" (Deleuze), el actor no solo emite signos, sino que también estimula intelectualmente y sensorialmente al espectador³⁷.

Aquí no sirve contestar a la pregunta por el sentir de verdad o de mentira, ni hay una preocupación esencialista por los atributos que constituyen la *autenticidad* del drama performático. La cuestión actoral que concierne al trabajo específico es la construcción artesanal, la *configuración ficcional implicada en crear un cuerpo nuevo* en un encuentro sugestivo que capture los sentidos de los espectadores.

En la raíz de la palabra "ficción" se da el sentido de "hacer", "dar forma". Es probable que originalmente indicase la acción de ollero que modelaba la arcilla. Del mismo modo la boca y la laringe modelan los sonidos cuando el hombre quiere comunicar algo y hablar. El actor se da forma y da forma a su comunicación mediante la ficción, modelando su energía. En caso contrario es solamente el soporte, la percha de las comunicación de otros³⁸.

Cuando la presencia del actor queda reducida a ser "la percha de la comunicación de los otros", probablemente, responda a una disociación del logos y la praxis, de las ideas de dirección y dramaturgia y la performance actoral. Relaciones disociadas que terminan por establecer una ética de vinculación en la base de la subordinación de la actuación a la representación de ideas

³⁷ Cipriano Argüello Pitt. *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba (Argentina), DocumentA/Escénicas, 2006, p. 61.

³⁸ Eugenio Barba. ob. cit., 1986; p. 141.



preconcebidas. En estos casos suele establecerse una relación meramente comunicacional, quedando devaluada la experiencia perceptiva de los cuerpos, su vínculo erotizante y potencial estimulante intelectual. Esta *lógica de las sensaciones* de las que nos habla Deleuze, se acopla con la dimensión vitalista barbiana que, con particular elocuencia, comparte con nosotros a través del relato de una experiencia teatral que lo marcó y trazó su búsqueda: la primera experiencia teatral que cautivó sus sentidos fue presenciar el ingreso de un caballo en escena: "Por la inesperada interferencia de otro mundo, la escena se desgarró ante mis ojos"³⁹. Su interés por ello consistió en la repentina *dilatación de los sentidos*, que lo hizo *sentir vivo*. La vitalidad ante el surgimiento de *lo otro* reemplaza, como valor deseable, a la verdad.

La búsqueda de lo desconocido.

La diversificación de poéticas teatrales del siglo XX ha estado acompañada de reflexiones metodológicas y conceptuales reveladoras sobre la actuación y el lenguaje escénico. Podemos decir que los textos transmitidos –prescriptivos, normativos, reflexiones o relatos de experiencias- modifican los saberes prácticos, de la misma manera que sucede a la inversa, creando y regenerando las problemáticas escénicas y los alcances poéticos. En Argentina, desde los 90 a la actualidad la exploración poética ha expandido los límites de la teatralidad en muchas direcciones. Actores, docentes y directores han ido trazando sus propios recorridos de investigación escénica, tomando, modificando y estimulando a otros desde lugares muy diversos. La *dramaturgia de actor* -ligada en un principio a la creación colectiva surgida en Córdoba con María Escudero pero previamente bajada desde Colombia con Buenaventura, de Cuba con el Teatro Escambray, entre otros-, fue tomando presencia en la génesis de los espectáculos, y a través de esta práctica, el actor retoma el centro de la escena como constructor de sentido. Esta nueva configuración política de la participación en la construcción de sentido teatral implica también una búsqueda técnica de principios actorales particulares. Creemos que este entendimiento del actor como generador de sentido, como escriba de su

³⁹ Eugenio Barba, ob. cit., 1986; p. 131.

propio cuerpo, es un horizonte posible para contemplar en un perfil de formación actoral que entienda la potencia performática del cuerpo sugestivo a la vez que la posibilidad dramática de *escribir con otro cuerpo*, un cuerpo que no es cotidiano y por tanto nos permite una experiencia de *otro mundo*, uno que no conocemos, que aguarda a ser descubierto, producido. En él, existe esa *tensión de los opuestos* a través de la cual cuerpo y palabra se acoplan para una experiencia viva y sugestiva. Los conceptos barbianos revisados nos ayudan a indagar y aportar a la comprensión del lenguaje actoral en un horizonte de autonomía, pero donde autonomía no significa cerrado en sí mismo, sino *propiedad singular* que nos abre a lo que aún no existe. Barba: "Creí que estaba *En busca del teatro perdido* y, sin embargo, aprendía a estar en transición. Hoy sé que ésta no es la búsqueda del conocimiento sino de lo desconocido"⁴⁰.

El actor, como fabricante de sí mismo y de modos diferentes de ser dado a la percepción, adquiere el valor de un demiurgo que nos permite transitar en la posibilidad de *estar de otro modo* en el mundo, ampliando nuestros regímenes sensibles de experiencia.⁴¹

Conclusiones

El tratamiento de estos conceptos, lejos de cerrar la perspectiva en un horizonte barbiano, nos permite establecer ciertas coordenadas epistemológicas en un mapa inmenso de posibilidades. Nos permite comenzar a trazar una cartografía abierta a diversas conexiones, con el aporte tanto de otros referentes de la *teoría empírica de la producción*⁴², como de las propias experiencias pedagógicas de investigaciones prácticas. Los conceptos tratados específicamente en este trabajo, relativos al uso de la *energía* aplicado a determinados principios físicos, y la noción de *cuerpo extracotidiano*, nos otorgan algunas claves de posicionamiento técnico frente a la pedagogía y la formación, pero también, como hemos visto, nos ofrece un horizonte estético, poético y político de la teatralidad.

⁴⁰ Eugenio Barba, *ob. cit.*, 2005; p. 19.

⁴¹ Jaques Rancière. *El reparto de lo sensible*. LOM, Santiago de Chile, 2009.

⁴² Josette Féral. *Teatro, teoría y práctica: Más allá de las fronteras*. Galerna, Buenos Aires, 2004.



A partir de lo planteado, consideramos que la búsqueda de constantes pedagógicas universales pierde sentido al encontrarse con la propiedad poética, política y cultural donde se inscribe, consciente o inconscientemente, cada profesional. Asumir el trabajo del actor en su complejidad, significa poner en relación los aspectos técnicos con los poéticos y políticos; descualificar éticas de relación con la profesión, los públicos, los procedimientos dramáticos, escénicos y cada dominio correspondiente al tiempo y lugar de la práctica teatral. Reconociendo este mapa de relaciones pierde sentido la necesidad de *una metodología para todos los actores y poéticas*⁴³ y cobra prioridad la apropiación personal que nos permite reinventar las prácticas y los saberes -antes que reproducirlos.

Al mismo tiempo, reconocer estas relaciones analizadas, nos permite servirnos de los aportes de Barba sin considerarnos barbianos.

jazsequeira@hotmail.com

Abstract:

In this article we review the concepts introduced by Eugenio Barba regarding *principles-that-return*, the *use of energy* and the *extra-daily body*, with the intention of introducing some pedagogical and epistemological discussion matters related to performing. We look into some pedagogical aspects oriented towards a poetic autonomy of the performer that is linked to the body's capacity of generating emotions. Finally, we reflect on the ethical, esthetical and political dimension implied in the technical and methodological work of professional training.

Palabras clave: Barba - pedagogía - cuerpo poético - energía - experiencia.

Keywords: Barba - pedagogy - poetic body - energy - experience

⁴³ Esta suele ser una preocupación usual, principalmente, de los grandes maestros que han hecho escuela -como Lecoq, Stanislavski y el mismo Barba.