

EUGENIO BARBA:

El Ejercicio Invisible

Por Juan Felipe Delgado Mantilla

Durante el transcurso de la segunda mitad de los 1900, Eugenio Barba ha llegado a ser considerado uno de los mayores exponentes del teatro y de la investigación teatral encaminada, en cierta medida, hacia el trabajo de indagación del teatro laboratorio; gracias a esta investigación, ha sido condecorado con el título de doctor honoris causa por un número envidiable de prestigiosas instituciones alrededor del mundo. También se le ha otorgado el reconocimiento al mérito científico "por su contribución excepcional al desarrollo de los vínculos entre la teoría y la práctica aplicados a la actuación"; y no es para menos, ya que gracias a su continuo estudio en el campo de la actuación, de sus técnicas y sus terminologías, ha dado a conocer diversos términos y descubrimientos supremamente

importantes e interesantes para el actor. Así pues, Barba, en este capítulo de "el ejercicio invisible", nos habla de conceptos como vocabulario observable e inobservable, la revolución de lo invisible, el "*tacit knowledge*" del actor, el cuerpo-espíritu, entre otros. Después de haber sido enmarcado dentro de una extraña reputación de cientificismo positivista, o de funcionalismo reduccionista, Eugenio Barba, en septiembre de 1967, había declarado abiertamente su posición frente a todo cientificismo: el teatro, "más que ninguna de las ciencias, tiene un compromiso ético y subjetivo. El teatro no se identifica con la ciencia, no más que con la religión." Cuando el filósofo Michel Bernard compara a la ISTA con un "instituto frecuentado por batas blancas portadas por actores armados con electrodos" y



Foto Carlos Mario Lema. En montaje académico del Proyecto Curricular de Artes Escénicas FAASAB UD

la confunde con el Odín Teatret, se puede ver que su malentendido –o incompreensión–, es producido por el desconocimiento del contexto cultural en que se ha desarrollado la obra de Barba. Por esto, el fundador del Odín Teatret expresa su temor en un pasaje de *canoas de papel*: “el riesgo que amenaza a la antropología teatral son sus lectores, en la medida en que le concedan un peso excesivo a las alas y sombras de los nombres cambiantes. Y deberá contarse, entre esos lectores, al mismo que haya escrito el libro”.

“Barba no ha dejado de calcular y pensar la cuestión del ejercicio, la formación y el aprendizaje del actor bailarín. Poniendo a prueba sus intuiciones con la práctica, ha elaborado una especie de edificio

teórico”, así mismo, a medida que realiza sus escritos, ha utilizado un lenguaje teórico colmado de entidades observables (como “equilibrio” o “tensión”, que son fácilmente entendibles y explicables) e inobservables (como “bios”, “energía”, “preexpresividad” que pueden entenderse únicamente teniendo un acercamiento propio y/o directo, ya sea con el ejercicio de la actuación, o con el contexto en que nacieron estos términos), que poseen una correlación dada por reglas de correspondencia; así, el vocabulario teórico recibe su interpretación con los términos de las entidades observables, pero estas últimas no tienen la capacidad de darle vida al vocabulario teórico. Por medio de esto, Eugenio llegó a la conclusión que en el teatro no todo puede ser técnica, pero tampoco puede existir un teatro sin ella.

Cuando Barba nos habla sobre la revolución de lo invisible (la marca del siglo XX), se refiere a que “la importancia de las estructuras ocultas se impuso en la física como en la sociología, en la psicología como en el arte o el mito”; esto llevado al campo de la actuación, se remite a todas aquellas cosas imperceptibles, pero imprescindibles, en el ejercicio del actor, que dan vida y veracidad a la fantasía o ilusión creada por medio de la actuación. Entrando a un nivel un poco más profundo en este tema, Barba nos propone que esta revolución ha llevado al teatro a la era de los ejercicios, encaminados en un modo menos formal encaminado a un solo personaje –pues los ejercicios usados para entrenar a los actores antiguamente, se realizaban en función del repertorio–, y más útil para el actor, dándole la posibilidad de encontrar y guardar conocimientos y aptitudes que le puedan servir para cualquier situación y no únicamente para una específica, trabajando en “un nivel de organización “invisible” que no emerge sino al combinarse con otros elementos”; es así como surge la correlación entre la era de los ejercicios, la revolución de lo invisible y la noción de preexpresividad.

Ahora bien, en cuanto al “*tacit knowledge*” o conocimiento tácito del actor, término propuesto por el físico y filósofo Michael Polanyi para diferenciar “el conocimiento que proviene de la práctica de la ciencia, del estudio de las reglas que se desean obtener consagrándose a ella”; a partir de lo anterior, se nos da a conocer que este conocimiento tácito implica a la persona del investigador en su totalidad. Con esto, Barba rechaza la idea de un aprendizaje funcional para el actor y expresa que el

oficio actoral o teatral, no significa simplemente un dominio de una técnica, sino que esta misma está cruzada por una actitud personal frente al mundo; es decir, esa técnica escogida y estudiada al punto de su dominación, no puede ir vacía con un simple dominio, tiene que tener una vida interior, dada por la visión del mundo de aquél que la realiza y/o utiliza, así se puede llegar a generar una persuasión o identificación más arraigada en el espectador.

De aquí deriva que, para Barba, “una escuela no enseña a moverse, sino ciertos valores y cómo comportarse: un *ethos*. El *ethos* no es sólo la palabra comportamiento, es también ciertos valores que este comportamiento encarna”. De igual manera, Barba expresa que no puede haber un teatro científico, pero tampoco teatro sin ética.

Siguiendo con este tema, Barba vuelve a sus términos de aculturación (cultura adquirida por aprendizajes rigurosos de modos de comportamiento diferentes a los de la vida cotidiana, que deben generar fenómenos o cambios en los tipos culturales originales) y enculturación (cultura adquirida por el entorno del aprendiz, por el contacto con el medio en el que se desenvuelve), términos existentes de manera “invisible” en el actor bailarín, del cual enuncia: “no se trata de que desarrolle y afine lo que haya adquirido por enculturación, sino de realizar el pasaje hacia un universo diferente”. De esta manera todo lo que poseemos, sea adquirido por enculturación o por aculturación, nos genera esa visión del mundo y de las cosas con que tiene que estar impregnada la técnica que utilizemos, sea cual sea la escogida.

Continuando, llegamos al tema del cuerpo o cuerpo-espíritu, en el cual se nos da a entender que siempre ha existido una disyuntiva por la concepción del entrenamiento actoral, ya que algunos daban mucha más prioridad a la parte psicológica dando lugar a “un conjunto de prácticas que privilegiaban el ejercicio del aparato psíquico, considerado en su totalidad y en sus partes constituyentes” (este grupo o esta corriente podría llamarse psicocéntrica); no obstante, otros creían más en que “el ejercicio corporal es primero en relación con el cultivo de los estados subjetivos, susceptibles de ser su consecuencia.” (Este grupo o esta corriente, puede denominarse como somatocéntrica o física).

Sin embargo, Barba indica que el cuerpo es “más bien el alma, el espíritu y la cuestión de su unidad” y que el ejercicio está dado para generar otros modos de pensar y de responder frente a lo que sucede, no por un simple entrenamiento ya sea físico o psíquico de manera separada, sino en conjunto y en un contexto que nos lleva a llegar a lo extracotidiano, a lo que se aleja de lo que la sociedad nos ha enseñado a manera un poco impositiva.

Yo, por mi parte, pienso que el término cuerpo no puede ser utilizado para denominar lo que se supone se quiere denominar, creo que debe llevarse a un nivel más elevado, a un nivel más profundo, usando una denominación o una terminología diferente como la de “el ser”, que viene siendo una unidad mayor en su totalidad, donde se encuentran y se congregan el espíritu, el cuerpo físico, el mental, el emocional, el astral, entre otros y todas aquellas extensiones de cada uno de ellos.

JUAN FELIPE DELGADO MANTILLA

Estudiante de artes escénicas.

Facultad de Artes ASAB



Foto: Juan Felipe Delgado Mantilla. Proyecto Curricular Ideal del ASAB UD

UNA PAUSA

(Algunos pensamientos para el ensayo)
Por Dubián Gallego

La pausa es una gran improvisación.

El teatro, como la voz, muere inmediatamente se ejecuta.

La pausa pone en jaque el egocentrismo del actor porque lo lanza a la incertidumbre...
y ahí todos somos frágiles.

Nos lanzamos al vacío que es asumir la posibilidad de la muerte.

La pausa es el vacío.

Lanzarse a la pausa es asumir que somos mortales, contingentes. Lo cual se constituye,
por esencia, que según Nietzsche lo tocaron los griegos, en el mejor homenaje a la vida.

La pausa es vida.

La diferencia entre el hombre y el niño es que el hombre **apausa**, el niño no.

La pausa plantea una paradoja: propone en la detención el máximo movimiento.

La pausa sabe dónde empieza pero nunca —s es verdadera— dónde va a terminar.

La pausa es el niño.

La pausa es la comba que se le pone a la consistencia; de ahí en adelante, en el territorio
-desterritorializado- de la pausa, todo es que-bra/di=zo.

Chevalier, siguiendo el discurso de Deleuze en "Un manifeste menos"

(Bene, C. & Deleuze, G., 2003), propone que Representación + Poder = Patrón

y que la labor sería romper el patrón.

La pausa rompe el patrón.

Jean-Frédéric Chevalier nos dejó su análisis a los estudiantes de la maestría en cinco archivos de voz que nos encontró vía internet, en el marco del montaje que hizo con nosotros "La melancolía se nutre de su propia impatencia" en marzo de 2010.

