

Eugenio Barba

Eugenio Barba. 29 de octubre de 1936, Brindisi, Italia director y estudioso del teatro. Es el inventor, junto con Nicole Savarese y Ferdinando Taviani, del concepto de antropología teatral.

Ha ejercido prácticamente toda su carrera en Dinamarca y otros países nórdicos, donde fundó el Odin Teatret.

fue fundador del ISTA (International School of Theatre Anthropology) una escuela itinerante que realiza una sesión cada dos años desde 1980 reuniendo a representantes de formas de teatro, danza y expresión corporal tan distantes entre sí como teatro Nō, danzas kathakali de la India, pantomima clásica europea u ópera china.

Algo muy importante de Eugenio Barba es la mirada y la relación con los Elementos.

Ha impartido diversos talleres de teatro alrededor del mundo en países como México y Venezuela. Recibió un doctorado en la Habana por el Instituto superior de artes (ISA) en febrero del 2002.

El arte secreto del actor.

Diccionario de antropología teatral.

La antropología teatral es un estudio del trabajo del actor y su finalidad es servir a este, ya sea un actor que forma parte de una cultura teatral regida por normas o sin estas.

Eugenio Barba creció en un pueblo de Italia del cual recuerda las religiones cargadas de colorido y fe, donde los participantes forman parte de cada eco representado como arte del rito. Mujeres participaban con lamentos y llanto, donde él logra ver la cualidad de las personas, la procesión de cristo, los cambios de vestuario en escena, las velas, las flores, las esencias la gente que camina sobre sus rodillas largos trayectos. Es posible que este sea el origen de la antropología teatral.

Dentro del mundo religioso, la fe se sostiene de la oración que ya es en sí misma una proyección de energía con un sentido claro. Hay una imagen precisa a la que nos dirigimos y en la inmovilidad del cuerpo, la energía se hace presente desde la palabra y el presente, así como en la meditación profunda. En estos momentos hay una conexión de la mente y nuestro cuerpo y nos permite emanar energía. Barba recuerda este universo que en su infancia lo marco y que posteriormente guiado por su intuición iría a buscar en otras culturas ancestrales donde encontró los principios de la antropología teatral y la

filosofía sobre el teatro que quería desarrollar y crear.

“la antropología teatral indica un nuevo campo de investigación: el estudio de comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada” (Barba: 1992:26).

Es en 1961 cuando Barba se acerca al laboratorio teatral de Jerzy Grotowski en Opole, Polonia, estudio que duro tres años, en los cuales se dedicó a observar su trabajo con los actores, su forma de vida, las herramientas de trabajo y se sumerge en la forma de vida que este director lleva junto con sus actores. Permanece al lado de Grotowski hasta en 1964, y de este encuentro retoma gran parte de la filosofía y de las herramientas corporales para desarrollar el trabajo con su grupo el Odin Teatret que conformo en el mismo año.

Barba llama a Grotowski un reformador del teatro, así como Mayerhold, Brecht, Artaud, entre otros creadores escénicos, ya que son ellos los que rompen en su momento con una forma de hacer teatro y deciden no ver el futuro, sencillamente viven en la transición, en un viaje constante que a su vez se transforma en la investigación diaria, donde no hay formula ni puntos de llegada. La transición es la creación de su propio teatro.

En 1964 barba realiza múltiples viajes a países asiáticos (Bali, Taiwán, Sri Lanka, Japón), los cuales fueron un parteaguas en su carrera dentro del teatro, ya que por una parte logro rescatar el exotismo de estas culturas, su riqueza y su tradición en el arte escénico, aunque por otra parte fue a encontrar su propio camino, sus principios de entrenamiento ya elaborada por los actores del Odin Teatret. Una de las cosas que rescata de todo este proceso de observación es el confirmar que el actor necesita apropiarse de una técnica corporal para desarrollar su presencia en el escenario, para potenciar su energía. Es esta apropiación donde el actor encuentra la posible transición entre su presencia cotidiana o extra-cotidiana, siendo este concepto uno de los puntos de partida de la Antropología Teatral.

Aunque no estaba muy de acuerdo con ir a aprender una técnica llena de fórmulas, se dio cuenta de que el hallazgo de este trabajo no era la simple disciplina corporal, sin importar los principios, si no esta capacidad que desarrolla el actor de trasformas su cuerpo y poder entrar a una segunda piel, desnudarse de sí mismo para transformarse en escena en un ejercicio, o en una improvisación.

Dentro de la logia de la antropología teatral, el actor es pensado como actor- bailarín, y el teatro es teatro-danza, de este modo el foco se abre, las posibilidades de expresión son más amplias y, al mismo tiempo, las tareas del actor están ubicadas en el área dancística. El entrenamiento obliga a la unificación del cuerpo con la mente, ya que en la tradición

teatral se puede entender al actor como aquel que repite un texto virtuosamente. Por otra parte esta conexión profunda con su cuerpo-mente le permite desarrollar vida en escena.

Principios de la antropología.

Si hablamos de los principios del entrenamiento del actor dentro del trabajo que realiza barba, dejamos a un lado la filosofía y la forma de vida que se propone, para poder llegar a un trabajo comprometido dentro del teatro. Estamos frente a una provocación y esto es lo que nos interesa, la invitación a vivir el teatro dentro de la actuación de una forma particular.

Puntos de partida de teatro danza.

Bios escénico: el cuerpo en vida sobre la escena, la segunda naturaleza del actor, la capacidad que desarrolla para estar presente aun en la inmovilidad y el desarrollo de su propia lógica corporal.

Energía extra-cotidiana: la expansión de su energía, la proyección de su presencia en escena y en el entrenamiento, la capacidad que el actor tenga de despojarse de su cotidiano para crear la ficción donde el punto de partida es moldear su energía.

Técnica: la adquisición de una disciplina corporal que le permita al actor desarrollar una presencia escénica, fortalecer su cuerpo y su interior, así como estructurar su mente.

Principios que retornan: constantes que se encuentran en diferentes culturas, uno va a Japón y encuentra en su teatro lo que ya existe en el nuestro a nivel técnico y de disciplina. Volver al origen, a la primera pregunta.

Presencia física total: la presencia que se utiliza para trabajar en escena, es el compromiso del cuerpo-mente-emotividad llevado al máximo, concentración y silencio.

Sats: (palabra escandinava) es el punto de partida de la acción, el punto en el que empieza el movimiento y a su vez es la oposición del sentido en el cual se desarrolla la acción. En una estructura de movimiento grande es también el punto de arribo de cada ejercicio o movimiento.

Trueque: En una parte de trabajo los actores intercambian su trabajo con actores que forman parte de otra tradición teatral.

Partitura: secuencia de movimiento fija de naturaleza repetitiva, es un campo de investigación sobre el movimiento y la energía.

Aislamiento: el trabajo del grupo investiga y entrena en la intimidad de un espacio cerrado en el que no participa ninguna persona externa al proceso. Sesiones de trabajo prolongadas donde impera el silencio y la observación.

Renovación diaria: dentro de este proceso no hay pedagogía ni plan de trabajo, en el quehacer diario el actor reafirma su decisión de estar trabajando sobre él.

Las tres lógicas: el actor trabaja sobre las tres lógicas fundamentales, la física, la emocional y la mental, es la unidad que permite al Bios escénico, no hay lógica dominante, se busca el equilibrio, el estar del actor en escena obedece a una unidad de estas tres lógicas

Centro: la búsqueda de un eje que nos sostenga, es físico se trabaja a partir de nuestro centro y de ahí surgen todas las posibilidades de movimiento. El eje también es interno (mental y emotivo) es el momento previo al entrenamiento, cuando el actor está dispuesto a iniciar su trabajo donde no cabe ningún estímulo distractor.

Al igual que Grotowski, Barba piensa que el actor en principio es un conjunto de máscaras, un caparazón que si bien le funciona en su cotidianidad estar armado para el trabajo extra cotidiano que exige el teatro no es funcional para lo cual entrara en una lógica distinta, en otra forma de vida y de pensar, la del actor.

Eugenio Barba a lo largo de su investigación ha desarrollado distintos conceptos que han quedado impresos en la evolución del entrenamiento del actor.

El manejo de la energía es algo que podemos escuchar en las disciplinas corporales y aun dentro de la actuación, es un punto de partida y de arriba que se va transformando y le da cauce a un ejercicio o una puesta en escena.

Barba dice que el actor debería que pensar en un cómo, es entonces cuando se entrena a toda una manera de pensar, no busca en la abstracción del movimiento, le da causas a su propia energía, a como transmitir, a como dirigirla, a como externar; y la única vía es el cuerpo en sus múltiples posibilidades movimientos, el ritmo, la dilatación, la fragmentación.

Hacer visible lo invisible es la capacidad de sostener el movimiento es su pensamiento, es su imaginario y llevarlo al exterior en la inmovilidad. Es un punto de partida; de la

inmovilidad surge el movimiento, así como del silencio surge la palabra, la acción.

“El sats: la energía puede suspenderse...” “Es impulso y contra impulso”.

(Barba: 1997:92-933). El sats es este momento en el que la energía se suspende para que surja el movimiento, por lo tanto estamos hablando de un punto de tensión, el movimiento se detiene y la acción está siendo pensada en la inmovilidad, es un momento de alerta para entonces pensar, reaccionar. Es el momento en que termina un movimiento e inicia el siguiente, es un alto, un silencio. A pesar de ser una implosión no se busca una explosión posterior donde vemos la energía desbordarse sin causar un arranque.

Es una transición que nos lleva a otra calidad de energía, del movimiento mismo el cual puede desembocar de distintas maneras.

Al hablar de encauzar toda esta energía en implosión, se observa que el cuerpo entero debe estar alerta para este momento de cambio de postura; por lo tanto, el tono corporal no se pierde, está a un más presente. Estamos frente a una segunda naturaleza donde se unifica su pensamiento y su movimiento. De tal manera que domina técnicamente: el sats es la energía y ritmo del espacio y el actor sabe cómo usarlo para el espectáculo.

Vivir en las pausas” a la capacidad de incorporar una pausa y justificar la tensión interna”. (Barba: 1997:97). Uno está realizando una acción, cualquiera que sea, se detiene por un estímulo extremo, sin embargo está dispuesto a continuar con la acción previa a la pausa. Este es el proceso de cada una de las acciones que conforman el espectáculo. Entonces podemos observar el sats como el arco de la acción que construye el ritmo.

Anima-Animus: la temperatura de la energía.

Es el momento de descubrimiento de energías opuestas que habitan en el cuerpo del actor.

Barba le llama a estos dos polos opuestos Anima (suave) y Animus (fuerte), como dos temperaturas opuestas de las energías.

La tensión de las oposiciones es la pre-expresividad, es el cuerpo extra cotidiano que la escena exige. No es la diferencia entre lo masculino y lo femenino, pues en cada género se encuentran dos calidades de energía como punto de tensión que armoniza el trabajo de actor en movimiento. Barba define al anima/animus como una relación dinámica que finalmente le da cauce a la técnica del actor; es ahí donde esta es su riqueza en descubrir

la naturaleza de su propia energía y al mismo tiempo poder manejar opuesto: frío y caliente, amor e ira.

Barba señala que los principios básicos del trabajo actoral los podemos encontrar en el origen de las disciplinas artísticas de cualquier cultura, es una constante. En el manejo, de los opuestos, del equilibrio, la partitura, la transición son puntos de encuentro entre el trabajo de Stanislavski, Meyerhold, Michael Chejov, la danza Butoh, el No y las distintas danzas hindúes.

Cuerpo-mente.

El pensamiento se logra ver cuando se ve en acción, en el cuerpo y el manejo de energía con sus variantes. Si bien el actor trabaja desde el pensamiento como el paso previo a la acción, al movimiento interno y externo, el mismo pensamiento puede estar delimitado o atrapado.

Esto sucede cuando el actor está buscando respuestas o puntos a donde desea llegar, entonces no hay un pensamiento libre y creativo. El pensamiento creativo es aquel que no tiene brújula, que tiene la libertad de dar saltos de una lógica a otra, que va de una imagen a otra, con un aparente sin sentido. No es único ni lineal, no tiene un tema definido, solo se trata de lo que el actor sabe de sus contenidos personales complejos y diversos.

Cuando el actor se permite la libertad del pensamiento, deja afectar por su historia personal, sus afectos, "su mito", la investigación se trata de él mismo. Al dejarse afectar vive la transformación de su energía, cree en los contenidos, sueña con los ojos abiertos permite que sus deseos más profundos emerjan, permite traspasar el tema de su experiencia al espectáculo.

El pensamiento del actor cambia radicalmente una vez que inicia un training disciplinado y comprometido; ya su pensamiento se está reestructurando por lo tanto, se ve afectada su vida cotidiana su quehacer diario, los cambios internos se empiezan a ver a fuera en su forma de vida, de pensar, y por lo tanto de actuar.

El entrenamiento del actor poco a poco se va transformando. En un inicio significa la adquisición de disciplina, es una introducción al mundo del teatro, pero posteriormente en el training para el actor significara su independencia, un complejo de herramientas, con una técnica y un sentido espiritual que utilizara cada vez que se encuentre en proceso

creativo.

El training es una posición frente al teatro y frente a la vida, enseña a trabajar con la “postura”, es entonces cuando se comienza teniéndola tanto en el escenario, como en la vida cotidiana.

Esta postura representa la autonomía del actor frente a su realidad, ahora tiene una arma para enfrentar lo que le gusta o no le gusta.

El origen de la antropología teatral está fundamentalmente en la progresión de ejercicios, como parte de la investigación del actor.

La partitura.

El procedimiento del actor se conforma de varios ejercicios; cada uno es una partitura, que a su vez se construye de signos, de movimientos aparentemente aislados. Posteriormente el actor los une y repite la secuencia cada vez en una cadena de ejercicios.

Barba a esto le llama “diario íntimo” ya que tiene las vivencias del actor, asume una fuerza emotiva, tiene significado y por lo tanto la acción es real, el espectador asociará y significará cada imagen en una relación directa con el actor.

La partitura establece:

- La estructura del ejercicio (principio, desarrollo y fin).
- La precisión de las transiciones (cambios de acción, de sentido, de ritmo de energía)
- La dinámica del ritmo, regulando el tiempo de la acción (velocidad, intensidad, tono)
- La armonía entre las distintas partes del cuerpo (manos, brazos, pies y rostro)

Por lo tanto la partitura ayuda a fijar la dinámica y la naturaleza de la acción con sus variantes.

Equilibrio precario.

Personalidad	Tradiciones	Fisiología
--------------	-------------	------------

En el

terreno de la comodidad no hay forma de crear ni de conseguir una presencia total.

Al encontrar el punto de comodidad el cuerpo inmediatamente suelta sus canales de energía y las zonas de las que emerge la energía como las articulaciones, el centro (las caderas), la flexión de las rodillas, la posición entre coronilla y planta de los pies.

Dentro del entrenamiento el actor está en constante riesgo y una tarea básica es la búsqueda de la comodidad. Es el momento de la pérdida de equilibrio, donde resuelve una postura extra-cotidiana, donde el musculo que no tenemos consciente o que posiblemente no utilizamos a diario. Es en la situación límite de cuerpo donde la energía se expande.

I S T A

La antropología teatral es el estudio del comportamiento del ser humano en una situación de representación organizada. En la que utilizan su presencia física y mental de manera diferente de la vida cotidiana.

Esta técnica extra-cotidiana del cuerpo se le llama técnica

El trabajo del actor

Sensibilidad Inteligencia artística Ser social	Contexto histórico	Utilización de técnicas del cuerpo extra-cotidianas
Que lo hace único e irrepitable	Manifiesta la irrepitable personalidad de un actor	Principios recurrentes y transculturales
		Lo que se define como el campo de la pre-expresividad
Aspectos individuales	Es común en todos los pertenecientes al género de espectáculo	Totalidad de los actores

Pre-expresividad a la expresión		Nivel "biológico" del teatro

El actor aprende y personaliza

No se trata de comprender la técnica, si no los secretos de la técnica que necesitamos poseer para superarla.

Todo esto es lo que el campo de trabajo del I S T A estudia, los principios de esta utilización extra-cotidiana del cuerpo y su aplicación en el trabajo creativo del actor y del bailarín.

Manos que hablan

Las manos y sobre todo los dedos, igual que los ojos cambian de tensión y posición cuando hablamos, actuamos o reaccionamos, etc.

Las manos pueden tener significado dentro y fuera del teatro, son utilizadas en por los indios en Norteamérica, sordomudos y hasta los delincuentes. Pero las codificaciones más elaboradas han sido las hindúes (hastamudra), que se utilizan para escenas narrativas.

Las manos sonido puro o silencio

En occidente la única codificación seria ha sido destinada a los sordomudos, por cierto que en los últimos diez años ha surgido un nuevo teatro para los sordomudos.

Las manos son tan distintivas que sirven de distintivo entre clases sociales, (el proletariado y la burguesía), por ejemplo al comer o beber la manera en que sujetan los cubiertos, entre otras.

India: manos y codificación

Hasta = mano, antebrazo

Mudra= sello

Los sacerdotes (hacia 1500 a.C.) al repetir los mantra, utilizaban seis mudras que significan gestos de Buda en los últimos momentos más memorables d su vida.

Vitarka= razonamiento

El kathakali puede formar un vocabulario de 900 palabras aproximadamente.

En la danza interpretativa (nritya) los mudra significan literalmente palabras y narran.

En la danza pura (nritya) los mudra tienen un valor puramente decorativo y se usan como "puro sonido".

Las manos y la ópera de Pekín

En el teatro chino existen más de 50 posiciones de las manos que sirven para diferenciar a los personajes masculinos de los femeninos, ya que hasta hace poco eran interpretados por actores masculinos.

Las mujeres por ejemplo, para indicar tienden a estirar la mano.

Los jóvenes señalan discretamente ocultando el pulgar.

Los ancianos y guerreros levantan el pulgar para subrayar la fuerza del gesto.

Los actores chinos hablan y cantan mucho en escenario:
Las manos la usan para definir una postura o subrayar palabras, pero no las reemplaza.

Las manos y la danza balinesa

Las manos en los bailarines balineses se expresan por la posición de kemas y manis (energía fuerte y suave) de los dedos, la palma y la muñeca.

Usan las manos por un “puro sonido”. Los continuos cambios en la posición de los brazos; esto influye sobre todo en el tronco y la cabeza y el centro es la mirada kemas o manis.

Las manos y el teatro japonés

En la codificación de las manos en los japoneses ello no expresan palabras si no preciso significado.

Lo más peculiar en las manos de un actor kabuki: es la forma de doblar la muñeca que tensiona y hace que se vea con más vida la mano.

El simple hecho de desplegar una hoja de papel en el kabuki es un complejo ejercicio para los actores.

Las manos y el ballet clásico

A pesar de existir una codificación exacta de las manos y brazos, como en el teatro balines y japonés no tienen un significado literal. Es solo para mostrar que el mecanismo de los brazos y manos es preciso y exacto.

Ojos y rostro

Fisiología y codificación

De todos los órganos sensoriales los ojos son los más activos. El actor kathakali sigue las manos con los ojos por encima de su campo óptico habitual.

Los actores balineses y los de la ópera de Pekín, su mirada está dirigida hacia arriba.

Los actores de teatro NO, pierden el sentido del espacio y equilibrio, por las pequeñas ranuras de sus máscaras que les impide ver. Y es por eso también su forma de caminar, arrastrando los pies para ir explorando el terreno.

Todos estos actores al cambiar el ángulo de la mirada experimentan toda una transformación.

Codifican su proceso fisiológico, dirigir la mirada ya no es un proceso mecánico si no una acción: “la acción de ver”.

Por ejemplo:

En la danza balinesa y en la ópera de Pekín los ojos son dirigidos por encima de la línea óptica habitual: con el paso de kemas a manis (fuerte a suave).

En la danza Odissi: los ojos totalmente abiertos son subrayados con la ayuda de los dedos y brazos que forman un triángulo.

La acción de ver (ojos y columna vertebral)

El actor puede ver hasta donde abarcan sus ojos, pero no detrás de su espalda, así que utiliza su corazón (kokoro); hacia a delante con los ojos y atrás con el corazón.

Esta conciencia es como una alarma que crea una tensión y una oposición en la columna vertebral, así el actor se halla dispuesto y a punto de reaccionar.

Mostrar que se ve

Un actor kabuki se mueve de una pose a otra un “mie” a otro.

El pie es una pose, un momento de tensión en la que el actor se exhibe.
Por ejemplo, en el siglo XVIII había actores que alzados solamente por una vela hacían gestos grotescos y graciosos que al público le encantaban.

Pies

En resumen habla de las formas de caminar.

En la danza balinesa: al andar se lleva la punta del pie hacia arriba. Crea una tensión que jala a la rodilla y levanta por encima del ángulo normal el paso cotidiano.

Teatro no: los pies no se levantan del suelo, se deslizan, obligando al cuerpo a agacharse y flexionar las rodillas.

En el teatro kabuki cada personaje tiene distinta manera de caminar:

Samurái, pasos más largos que expresan la arrogancia del guerrero.

Cortesana, pasos un poco amplios dejando ver su fondo rojo de bajo del kimono, y hace con el pie un largo semicírculo en cada paso que da.

Pero en ambas partes (oriente y occidente) el arte de caminar del actor es muy respetado.

La pre-expresividad

Es una psicotécnica, es un querer expresar del actor, pero eso no le dice que es lo que debe hacer.

Y la expresión es el hacer y como se ha hecho lo que se decide expresar.

En mi opinión el arte secreto del actor es muy interesante por todas las investigaciones de las diferentes culturas, las diferentes técnicas que nos enseña y como poder aplicarlas como actor.

Nos enseña cómo hacer uso de nuestro propio cuerpo y ser consiente de él como cada parte de nosotros es importante, eso es lo que nos enseña la antropología teatral el estudio del ser humano en representación, como podemos llegar al máximo, como tener una presencia, como poder llegar de lo cotidiano a lo extra-cotidiano.

Bibliografía: el arte secreto del actor.

Diccionario de antropología teatral.

Eugenio Barba y Nicola Savarese. International School OF Theatre Anthropology;

Librería y editor "pórtico de la Ciudad de México"; Escenología. A.C.

Traducción: Yalma-Hail porras/ Bruno Bert

Diseño: Edgar Ceballos

ISBN: 968-7155-35-3

Impreso en México.

(Links):

http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lte/olmedo_c_ij/capitulo2.pdf

<http://www.nexoteatro.com/Eugenio%20Barba.htm>

TRABAJO FIRMADO POR:

SANDRA ISABEL LEPE RODRIGUEZ. pablo_jp7@hotmail.com

ROCIO RAMIREZ LOPEZ.