

# LA VIGENCIA DE LA EXTRA COTIDIANIDAD ESCÉNICA

*Pamela S. Jiménez Draguicevic\**

## Resumen

El artículo recupera la propuesta de Eugenio Barba, -teórico, investigador, director y formador de reconocimiento mundial-, desde la perspectiva del entrenamiento, exponiendo las motivaciones que logra este creador de un método pedagógico puesto en práctica mundialmente por medio de talleres y clases dada junto con sus colaboradores. Con ello se pretende narrar la historia de una relación de aprendizaje entre el maestro y su discípulo. Además permite conocer la metodología de trabajo a partir del entrenamiento que los actores realizan, no sólo en un lugar fijo, sino siguiendo el itinerario realizado en países visitados por Odin Teatret, compartiendo experiencias y recuperando las distintas formas de hacer teatro en el mundo.

**Palabras clave:** Entrenamiento, extra cotidianidad, técnica, montaje, energía.

## Abstract

The article by Pamela S. Jimenez Draguicevic recovers proposal for Eugenio Barba, -a theoretical, researcher, director and world renowned trainer- training perspective, exposes the motivations that achieves the creator of a pedagogical method that has been implemented worldwide through workshops and classes shows that he gave together with his collaborators. The author tells the story of a learning relationship between master and disciple. This article lets us know the work methodology through training that the actors perform, not only in a fixed place, but in their travels through the country Odin Teatret has visited to share their experiences and recall the various ways of making theater in the world.

**Key words:** Training, extracotidianity, technique, montage, energy.

## Introducción

Entre las principales líneas que han influenciado la formación al actor, desde mediados del siglo XX, sobresalen las premisas de Eugenio Barba. Dentro de la técnica formal, este artista ha creado a partir del entrenamiento corporal, basada en la extra cotidianidad, una propuesta que por su trascendencia es fundamental en la actividad sobre el escenario.

En este contexto, el ser actor requiere de precisión en muchas cosas, siendo el manejo del cuerpo, la voz, y sobre todo, la energía, elementos básicos. Para llegar a ello, el entrenamiento

constante y consciente debe figurar como parte de la formación profesional. Evidentemente esta propuesta de artículo nos introduce en el tema de la extra cotidianidad en escena y el manejo de la energía de manera concreta y práctica, lo cual lo hace un material valioso y complementario de las fuentes de origen.

Así pues, tenemos un material didáctico, que más que eso es un instrumento de apoyo, una guía de consulta constante para el proceso académico. Un texto teórico que revisa una trayectoria de investigación teatral. Es un material de conocimiento que posibilita nuestra conformación como personas de teatro.

*MDA. Claudia Frago Susunaga*

\* Profesora de Tiempo Completo de la Facultad de Bellas Artes. Universidad Autónoma de Querétaro de México. Licenciada en actuación, Msc en Arte y Doctorado en Arte por la Universidad de Guanajuato, México.

El grupo Odin Teatret, el cual dirige Eugenio Barba desde 1964, lleva a la práctica la precisión de las acciones físicas en varios aspectos, por ejemplo, comienzan a manejar su energía corporal desde el tronco, logrando que los brazos y las manos se manifiesten como consecuencia. La acción se vuelve escénicamente más pura si comienza desde la columna vertebral, no importa si se trata del impulso más grande o de un micro-acción. No hay que olvidar que como dice Barba: “Las diferentes codificaciones del arte del actor son, sobre todo, métodos para evitar los automatismos de la vida cotidiana creando equivalentes” (Barba, 1992: 56).

El training posibilita que adquiera la misma importancia el “qué” y el “cómo” en la elaboración de un personaje, de una escena, dando como resultado que la constante de un actor sea la mente, el cuerpo y la voluntad. No hay que olvidar que se parte de la convención de que en un limitado espacio se cuente una historia que cubre una dualidad: la historia de la realidad en el artificio teatral, seleccionando y potenciando así distintos fragmentos que en la realidad pueden pasar desapercibidos. Ahí estriba el trabajo detallado y preciso de cada preparación y montaje, pues no debería existir una fractura entre el training del actor y el resultado, que es la manifestación estética escénica en sí.

Los ejercicios de entrenamiento se convirtieron, para el grupo Odin, en la transformación del cuerpo y la mente de un ser cotidiano, al cuerpo y la mente de un ser escénico. Se fueron desarrollando ejercicios teatrales que no solamente fueron un medio para llegar al personaje, sino que fueron la base de un proceso de entendimiento, que los condujo a estar preparados en cualquier situación para los distintos personajes que iban surgiendo en el camino.

Eugenio Barba ha tratado, en forma constante, de encontrar la manera de manejar la energía y enfocar la actitud del actor para preparar y crear un personaje. El actor precisa de un acondicionamiento integral, ser riguroso con su pensamiento, su cuerpo y su voz, estudiar y concretizar objetivamente lo estudiado, no dejar de preguntarse el qué, el cómo y el porqué de los diferentes estilos y técnicas interpretativas, y sobre todo, plantearse la ética con la que va a conducir su vida actoral.

Ha logrado fusionar diferentes técnicas extracotidianas (Orissi, Nô, Butoh, Balinesa, Biomecánica, Kabuki, Grotowskiana) e involucrarlas con las necesidades del público contemporáneo. Es investigador y gran recopilador de las técnicas escénicas que se vienen dando en distintas culturas del mundo; apuesta por la extensión y aplicación en otros contextos de los modelos de interpretación.

Barba fue discípulo de Grotowski y ha creado un método pedagógico que ha sido puesto en práctica en todo el mundo a través de los talleres y clases-muestra impartidas junto con sus colaboradores. Basa su trabajo creativo en acciones que se van entretejiendo, creando así la dramaturgia escénica. El espectáculo teatral es acción para él, tanto de los actores como de la infraestructura (ritmo, escenografía, música, objetos, etcétera). Lo que importa de estas acciones es que se relacionen unas con otras para crear un tejido. Este entramado se puede dar de dos maneras: una mediante la concatenación de acciones en la que se sucede una tras otra de manera lineal-causa-efecto-, la otra por medio de la simultaneidad de varias acciones, siendo dos polos que determinan distintos tipos de dramaturgia.

Lo mismo sucede con la fuente del texto. Una forma puede ser trabajar con el texto tradicional y la otra con el texto hallado a partir de la actividad

llevada a cabo en los ensayos. Lo importante es entender que ninguno tiene por qué ser opuesto (ni la fuente de los textos, ni cómo se realizan las acciones), sino que se puede dar una complementariedad muy enriquecedora a partir de un equilibrio continuo entre éstos dentro del espectáculo, buscando no caer ni en el exceso de rigidez a favor de lo tradicional, ni en la incoherencia. La simultaneidad ofrece la riqueza de dotar a las acciones de significados complejos; de este modo, el drama no está determinado en el sustento del antes y el después, sino en el “ahora” a partir de sucesos encontrados, haciendo mucho más vívida la experiencia del espectador, creando sus propios significados.

El actor logra en su acción una síntesis alejada de la cotidianidad: hace una selección de acciones por el principio de omisión, dilata otras por medio del principio de la negación -empezar una acción partiendo de la dirección opuesta a ésta- y crea ritmos propios. De esta manera logra una equivalencia de la acción real, no una imitación de ésta, alcanzando nuevos significados.

Lo anteriormente señalado, es el resultado de una actitud que se puede lograr gracias al entrenamiento: el training que descubre nuevas destrezas. Es indispensable un entrenamiento integral para que la destreza no sea sólo física sino también mental, haciendo que la mente esté preparada para atravesar lo obvio, es decir la inercia, a la que se tiende con facilidad.

Hay que estar capacitados como actores y directores para romper las uniones obvias entre acción y reacción, entre causa y efecto, entre actores y espectadores. La técnica que entonces usa el director es la de la distanciaci3n (con él mismo y con el p3blico) e identificaci3n (con los mismos) a partir de la t3cnica extracotidiana de los actores. As3, asim3tricamente, y con situaciones inesperadas para el p3blico,

aunque muy preparadas desde los actores, es como se puede dar un espect3culo con algo de imprevisibilidad para el p3blico, como la vida misma, con sus l3gicas alternas.

Para Barba lo m3s importante que puede tener un artista esc3nico es la disciplina y un esp3ritu de investigador. Esto puede ser llevado a cabo gracias a la decisi3n y a su 3tica, no s3lo en lo concerniente al estudio sino a la pr3ctica teatral, incluyendo una convivencia grupal de d3cadas. En su training toma como base la biomec3nica y la acrobacia, vence los miedos encontrando objetivos precisos en cada uno, rompiendo diariamente resistencias musculares, y permitiendo que la voz sea parte del proceso org3nico de todo el cuerpo.

El trabajo de los montajes de Barba, son elaborados improvisando sobre un tema dado y no sobre un texto espec3fico, sin permitir que cese la b3squeda. Tambi3n inscribe su texto dentro de una 3tica. A continuaci3n un fragmento de la “Carta al actor D” que hiciera en 1967 aparecido en el libro *M3s all3 de las Islas flotantes*:

Tu trabajo es una forma de meditaci3n social sobre ti mismo, sobre tu condici3n de hombre en una sociedad y sobre los problemas que te afectan en lo m3s rec3ndito de tu ser a trav3s de las experiencias de nuestro tiempo. En este teatro precario que hiere al pragmatismo cotidiano, cada representaci3n puede ser la 3ltima y t3 debes considerarla como tal, como tu posibilidad de acceder a ti mismo consignando a los dem3s el balance de tus actos, tu testamento. Si el hecho de ser actor significa todo esto para ti, entonces se puede afirmar que nacer3 un nuevo teatro; es decir, un nuevo modo de aprehender la tradici3n literaria, una nueva t3cnica. Entre t3 y los hombres que acuden a verte por la noche se establecer3 una relaci3n nueva, porque ellos tienen necesidad de ti (Barba, 1986: 36).

Según Barba la energía del actor 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, expresión. Cómo hacer visible lo invisible: el ritmo del pensamiento” (Barba, 1992: 85).

El manejo de la energía implica tener decisión en el escenario, pero la energía no tiene porque ser sinónimo de fuerza, significa sutileza para llevar a cabo un esquema de comportamiento, una partitura de acciones, estando dispuesto a una serie de cambios a partir de una sucesión de impulsos que se detienen. Tener energía implica el saber modelarla. Por lo tanto, el cuerpo también piensa, cuerpo y mente en libertad, trabajando y creando con una disciplina que puede transformarse en descubrimiento.

Este cuerpo-mente se forma gracias al hábito del training: el entrenamiento que invita al actor a vencerse constantemente a sí mismo, partiendo de la disposición de llevarlo a cabo para lograr, en primer término, una conciencia de sí y de este modo superarse. Es un entrenamiento regular al margen de los ensayos específicos de las puestas en escena, es la preparación corporal continua para mejorar las posibilidades de expresividad del actor, esto caracteriza al grupo.

El training constante ha tenido un progresivo desarrollo para la formación de sus componentes. Ha pasado de lo colectivo a lo individual, de la adquisición de habilidades a la autodefinition, fortaleciendo de este modo la espontaneidad, la creación propia del actor.

## El porqué del training

Hay que darle la oportunidad a la mente y al cuerpo de fluir, llegar a ser creativos, crecer en distintos y nuevos significados, permitiéndose

desorientaciones para reorganizarse en una forma diferente a lo planeado (sin dejar que la mente los coarte de antemano). Llegar a establecer más de una lógica y llevar esto al escenario para poder crear en el espectador la interrogante sobre el sentido de lo que está viendo, no darle la solución, sino dejar que descubra situaciones y que este mismo descubrimiento lo conduzca a otra serie de cuestionamientos.

El entrenamiento logra, como consecuencia, que durante una puesta en escena mente y cuerpo fluyan orgánicamente como un todo. Ahí es donde fluye el “bios escénico” del que habla este creador.

El juego escénico es acción, ejercido por el tiempo sobre el espacio. El interior -la mente- está en constante movimiento, aun cuando lo exterior -el cuerpo- se encuentre estático en apariencia. Los movimientos emanan de la inmovilidad, que es el fondo sobre el cual se diseña el movimiento. En la presencia inmóvil pero viva por dentro es donde se ligan pensamiento y acción.

Es fundamental que el actor aprenda a frenar la intención, ya que si el movimiento es más restringido que la emoción o el estímulo mental, se logrará que ese estímulo se convierta en la sustancia y el movimiento del cuerpo en su manifestación. El movimiento manado de la inmovilidad remite al sats, que es el instante que antecede a la acción, el estar listos para la acción, logrando que se reaccione con “tensiones”, también en la inmovilidad, pues existe un objetivo. Es la actitud del actor dispuesto a ejecutar ya que compromete todo el cuerpo. La palabra noruega sats se refiere al impulso y al contra impulso. Eso también lo maneja Meyerhold, -director y actor ruso de las primeras décadas del siglo XX- con el término de pre actuación:

La pre actuación es precisamente un trampolín. Un momento de tensión que se descarga en la

actuación. La actuación es una coda (Término musical, en italiano, en el texto original), mientras que la pre actuación es el elemento presente que se acumula y se desarrolla esperando resolverse (Ibíd.:93).

El manejo del “sats” es el impulso de una acción que aún se ignora y que puede tomar cualquier dirección. Compromete todo el cuerpo y se origina en el tronco. Es una postura corporal en la que se está preparado para cualquier reacción, en el sentido de que esta preparación pone al cuerpo en estado de alerta y hace que se produzca una alteración del equilibrio. Con independencia de las técnicas que se utilicen, se tiene claro el manejo de la intención, la cual es un elemento fundamental para lograr la presencia escénica, poniendo el cuerpo en vida.

Este “sats” como impulso y contra-impulso también lo utilizaron Meyerhold y Grotowski como parte de sus técnicas. El actor va a estar en un constante vaivén consciente entre actuación y pre actuación, creando un tipo de tensión en el espectador tornándose sumamente interesante. Grotowski lo llamó el “ante-movimiento”, el silencio lleno de potencia que realiza una detención de la acción. Al fin y al cabo aplican algo que también se usa en el teatro oriental: trabajo interno intenso, pues aunque exteriormente no se “vea” sí se percibe -es importante no confundir esto con el derroche de fuerza o kraft.

La energía es algo que se puede controlar en forma constante-. En el último proceso Stanislavski utilizó el término “ritmo” para encontrar el bios escénico de un actor, el cual era un trabajo de “sats”. A partir de su labor dentro de la Antropología teatral, Eugenio Barba, --quien es escritor, investigador y fundador de la ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral), creada en 1979, actores y bailarines de distintos lugares del mundo han encontrado un territorio común dentro del ISTA,

raíces similares que se convierten en propuestas múltiples -- captó:

El estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas. [...] En una situación de representación organizada, la presencia física y mental del actor se modela según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana. La utilización extra-cotidiana del cuerpo-mente es aquello que se llama “técnica” (Ibíd.:25).

A partir de esta premisa es que Barba va a compartir sus experiencias. Las diferentes técnicas, conscientes o no, y la práctica constante de ellas, deben estar implícitas en el quehacer teatral. Hay entrenamientos de técnicas que manejan la pre-expresividad, creando así una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo decidido, con un manejo corporal que nace de la columna vertebral, incluso antes de la acción en sí, desde la intención.

Distintos métodos en el mundo manejan este tipo de práctica. La Antropología teatral busca las semejanzas en la génesis de los distintos procedimientos, descubriendo que hay raíces comunes, aunque los resultados sean muy distintos. Para ello, se enfoca en “el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada”, ya que para el artista escénico hay una unificación entre actor y bailarín, pues ni en Oriente ni en su técnica particular hay diferenciación.

El artista escénico está inmerso en tres aspectos: 1) Su personalidad e individualidad, 2) El contexto histórico-cultural en el que se encuentra y 3) El cómo utiliza el cuerpo y la mente. Dichos aspectos se pueden basar en principios que trascienden un tiempo y un espacio definidos, llegando a

ser transculturales: pre-expresivos, entendido esto como un nivel que forma parte sustancial de la expresión misma que se busca desglosar y ordenar el bios innato del actor y hacerlo crecer hacia nuevos significados, viéndose reflejado en una representación.

El trabajo extra-cotidiano se basa principalmente en:

Las oposiciones corporales, el movimiento basado en contrastes que hacen posible la dilatación del actor, amplifican la visión del espectador quien no está viendo algo cotidiano. Se va creando de esta manera un comportamiento escénico artificial pero creíble: una incoherencia coherente.

El nuevo trabajo del sistema nervioso y muscular crea un trabajo artificioso, siguiendo un proceso completamente biológico, orgánico, en el que entran en juego cada uno de los diferentes músculos. Es una segunda naturaleza dentro de un sistema codificado pero lleno de vida. Las oposiciones hacen posible no sólo a partir de que el cuerpo y la mente estén razonando simultáneamente, en el sentido de pensar qué músculo se opone a otro para romper con la cotidianidad acostumbrada, sino que llega incluso a un equilibrio de lujo.

El Principio de la omisión, esto es simplificaciones-amplificaciones: se prescinde de aquellos pequeños movimientos innecesarios que contaminan una oposición y se amplifican los que verdaderamente se convierten en la base de una oposición limpia, clara, extra-cotidiana.

Después, esta serie de oposiciones se pueden escenificar simultáneamente en un trabajo de un máximo de energía en un mínimo de tiempo. La oposición que se da también entre una fuerza que lleva hacia la acción, y otra fuerza que la retiene (sabiendo de antemano que todo movimiento

comienza desde la columna vertebral y que hasta el menor gesto hace que todo el cuerpo esté involucrado), hace posible que el manejo de la energía fluya en el tiempo, independientemente de que se quede en contención o no, o de que haya desplazamientos.

Máxima intensidad en mínima actividad. Se da un paso más allá, buscando el modo de evitar el automatismo cotidiano, creando para ello equivalentes de la vida. La ubicación del centro de energía es constante en un lugar definido: la zona que va de la pelvis al cóccix, ahí se encuentra el centro de gravedad.

Hemos logrado entrever la esencia:

- a. En las amplificaciones y puesta en juego de las fuerzas que operan en el equilibrio;
- b. En las oposiciones que rigen la dinámica de los movimientos;
- c. En las aplicaciones de una incoherencia coherente;
- d. En las infracciones de automatismos a través de equivalencias extra-cotidianas (Ibíd.:59-60).

Así ha creado dentro de su propuesta didáctica cinco tipos de ejercicios: 1) ejercicios de biomecánica “elementos acrobáticos seleccionados en los que desarrolla la disponibilidad completa y la movilización de la energía”; 2) ejercicios elementales, “ejercicios tipo yoga para lograr romper con la expresividad cotidiana”; 3) ejercicios de plástica, “entrenamientos orientales y ejercicios de Delsarte para conseguir el ritmo, la forma de la curva y las oposiciones corporales”; 4) ejercicios de composición, “unión de los signos físicos, creación y comunicación teatral en la expresión lograda”; 5) ejercicios de voz, “como parte de un impulso insertado en el cuerpo y que se transforma en sonido”. Así es como ha llegado a la creación del cuerpo dilatado.

El trabajo extra-cotidiano teatral hace que las reglas, los hábitos y la mente cambien también su realidad cotidiana, llegando a realizar un trabajo sobre la energía que está por encima de la diferenciación de sexos. Un trabajo pre-expresivo que está más allá de lo vigoroso o lo delicado o, la energía ánima o animus, retomando un concepto nuevo.

Lo importante es desarrollar la gama de matices que están entre el ánima y el animus, jugando con el vigor y la fragilidad, con el ímpetu y la ternura. Barba se pregunta qué es el teatro: un ritual vacío que se llena con los por qué, con la necesidad personal. Crear la danza de la energía es construir por medio de una serie de acciones un sinfín de imágenes dadas a partir de las actitudes recién especificadas, incluyendo la inmovilidad física.

A lo anterior se llega mediante la elaboración de una partitura física, que no tiene por qué ser rígida, es la creación del movimiento llevado a su mínimo impulso. De la misma forma, el ritmo externo no tiene por qué estar ligado siempre con el ritmo interno, si se justifica puede haber un contraste brillante. La magia de este tipo de trabajos es que parecen estar basados en la realidad, aunque no son reconocibles en forma inmediata, pues su proceso no influye sobre la psique del actor sino sobre todo el dinamismo, esto es, sobre el trabajo físico.

De poco sirve tener un “derroche de energía” si no se la sabe controlar. Para ello, el “cómo” y el “qué” se hacen en escena, van de la mano. Aunque externamente no se perciba, el movimiento del actor es constante porque se está moviendo la mente.

¿Cuál es al fin y al cabo el manejo del nivel pre-expresivo? la individualización del campo de investigación, permite que lo empírico pueda llegar a sorprender y no conformarse con lo establecido,

con lo aprendido, con lo cómodamente resuelto. Pero en la práctica, ¿cómo se conecta la pre-expresividad con los otros campos del trabajo teatral?

Las respuestas históricamente comprobables son tres:

- 1) Es un trabajo que prepara al actor para el proceso creativo del espectáculo;
- 2) Es el trabajo mediante el cual el actor incorpora el modo de pensar y las reglas del género de teatro al cual ha escogido pertenecer;
- 3) Es un valor, por sí mismo una finalidad, no un medio que por medio de la profesión teatral, encuentra una de sus posibles justificaciones sociales (Ibíd.:165).

La calidad pre-expresiva es el fundamento, la que se halla por encima de cualquier técnica. Hace posible la creación de la partitura del personaje basada en las acciones precisas y los detalles. El manejo del ritmo y sus intensidades, la minuciosidad en el desglosamiento corporal, no visto ya como un todo. No más ya la creación general de las cosas, sino la creación de un diseño de detalles.

La especificidad del teatro consiste en el contacto vivo e inmediato entre actor y espectador; para cada nuevo espectáculo hay que encontrar una estructura espacial que amalgame actores y espectadores, creando una unidad y una ósmosis física que favorezcan el contacto entre ellos; el espectáculo surge del contacto entre dos conjuntos, el de los actores y el de los espectadores; el director debe poner en escena a ambos, modelar conscientemente el contacto entre ellos, tocar un arquetipo y, por tanto, el “inconsciente colectivo” de los dos; los dos conjuntos toman conciencia del arquetipo a través de una dialéctica de apoteosis e irrisión en relación al texto (Barba, 2008: 41).

Es importante entender el contexto en el cual se ha desarrollado el OdinTeatret: Eugenio nació en Italia en 1936, se marchó a los dieciséis años a Noruega y fue allí donde comenzó a estudiar teatro, más por conservación de identidad que por otro motivo. En 1959 fue a Polonia gracias a una beca. De Varsovia viajaba a otros lugares enterándose durante estos recorridos de un pequeño grupo de teatro en Opole llamado “Teatro de las 13 filas” dirigido por un joven llamado J. Grotowski.

¿Qué significó para Grotowski y Barba este encuentro? Sin duda ambos tuvieron una relación profunda, intensa, de gurú a alumno. Relación verdadera y fructífera revertida en un gran aprendizaje para uno: Barba, al ser asistente de Grotowski, aprendió a partir del ejercicio de la observación, y de una enorme difusión (publicidad) hacia el otro: Barba fue el invaluable promotor y difusor de Grotowski a nivel internacional en un momento histórico muy complicado para Polonia, pues era prácticamente imposible salir del país. La huella que dejarían de manera mutua dejó frutos que hoy día se pueden valorar en calidad de público, alumnos-talleristas o como lectores de sus libros y artículos de revistas.

Barba no sólo quedaría influenciado por el proceso propiamente grotowskiano, sino también por las influencias que este maestro dejó impregnado en otros lugares. Grotowski viajó a China y quedó muy interesado en la acción de contra impulso-impulso -empezar con el impulso contrario para realzar la acción en sí-, a esta acción previa la llamarían Grotowski y Barba el “principio chino”. Término que se usará en el OdinTeatret.

Otro de los grandes aportes que Grotowski dio a Barba fue el trabajo de percepción hacia la psicología propia de cada actor. Hacía aflorar en ellos ciertas características personales para trabajar la acción en la escena. Por ello la importancia del training.

Grotowski trabajó dos tipos de técnica: la “técnica 1” la cual estaba enfocada en las cualidades físicas y vocales: la psicotécnica; y la “técnica 2”, enfocada hacia la energía espiritual, un camino hacia el yo individual.

La estadía de Barba en Polonia duró tres años: de enero de 1961 a abril de 1964, cuando fue expulsado de Polonia, al ser considerado persona “non grata”. Llegó a Oslo, Noruega, donde se casó y terminó la carrera de Licenciatura en Historia de las religiones la cual había dejado antes de partir a Polonia. Ante la situación de no haber terminado sus estudios oficiales de teatro, asumió su realidad y buscó hacer teatro con jóvenes que hubiesen sido rechazados de la escuela de teatro de Oslo.

Cuatro jóvenes fueron los que aguantaron los primeros días del duro entrenamiento propuestos por Barba, formándose con ellos el grupo. Odin es el dios de la guerra escandinavo, y es también el chamán sometido a diferentes pruebas para obtener los signos que dan el conocimiento. El grupo utiliza su energía para desarrollar una mayor autopercepción, una búsqueda de sí mismos a partir del desarrollo de nuevas posibilidades en su ser.

En el año de 1964 este proyecto fue algo inusitado, increíble, pues los integrantes del grupo no habían pasado por una experiencia tradicional de aprendizaje, buscando en ese momento, dar vida a sus necesidades personales. En un principio, el entrenamiento era muy duro, se hacían ejercicios gimnásticos durante cuatro horas seguidas, sin pausa. Los que se quedaron crearon motivaciones personales para someterse a tal disciplina.



## Conclusiones

En el Odin Teatret no se perfecciona un sistema, ya que éste codifica una serie de reglas, sino que cada uno encuentra un método en el que a nivel personal se investiga sobre su ser con libertad. Se dan entonces los dos lados de la perspectiva: un trabajo colectivo en el que la personalidad de cada uno está supeditada al bien común, y el trabajo individual donde las necesidades personales deben quedar cubiertas. El mantener equilibrados estos polos, es esencial porque de no ser así se crearían seres frustrados y fragmentados.

No hay que olvidar que en ocasiones la “inspiración” no estará presente, el llamado “actor” que no tiene conocimiento consciente de sus posibilidades, estará a merced de la suerte y del ingenio, pudiendo culminar en ese momento, en un auténtico desastre, al caer en posibles errores. La intuición y el estado creador no están de manera automática a la disposición de uno. No es fácil hallarlos, entonces es mejor preparar el camino para que por lo menos haya una adecuada forma de enfocarlos y desarrollarlos.

El gran instrumento actoral es uno mismo, constantemente hay que mantenerlo afinado a partir de un proceso de construcción. Trabajo constante y consciente para que a lo mejor se pueda tener la fortuna de contar con la ansiada inspiración.

Cuando en 1964 regresa a Noruega decide crear su propio teatro. Un “teatro de fractura” donde sus actores: 1) Viven una vida aislada, lejos de círculos artísticos oficiales, con una disciplina y autodisciplina que busca la sinceridad artística a

partir de la precisión; 2) No pretenden imponer sus normas artísticas para llegar al poder, sino compartir con el público la conciencia de su objetivo: qué teatro deberían tener en sus vidas, qué necesidades intelectuales, espirituales y éticas debería tener el arte.

Este teatro forma a sus actores cuya preparación contiene dos aspectos: el training en sí como confrontación que pone a prueba sus diferentes posibilidades, y la creación de espectáculos como productos del training. En este teatro, el verdadero talento es el de comprometerse al 100%, por eso no seleccionan a sus actores con base en el talento, sino en la capacidad de entrega.

El teatro no es una ciencia exacta, un campo donde se puedan alcanzar ciertos resultados objetivos, transmitirlos y desarrollarlos. Los resultados y soluciones elaboradas por los actores mueren y desaparecen con ellos. Pero los espectadores perciben como signos objetivos las acciones articuladas del actor que, por otra parte, son el resultado de un trabajo subjetivo. ¿Cómo puede el actor ser la matriz de estas acciones y al mismo tiempo estructurarlas en signos objetivos cuyo origen reside en su subjetividad? Esta es la esencia de la expresión del actor y su metodología (Barba, 1998: 49)

Colaboradoras: Dra. Irma Fuentes Mata, profesora de la Facultad de Bellas Artes-Universidad Autónoma de Querétaro; Msc. Claudia Frago Susunaga, Profesora de la Facultad Popular de Bellas Artes Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Ambas junto con la autora de este artículo son miembros de la RED de investigación: Investicreación Artística.

## Referencias

1. Barba, Eugenio, (1986), Más allá de las Islas flotantes, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
2. ---- (1992), La canoa de papel, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
3. ---- (1998), Teatro. Soledad, oficio, rebeldía, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
4. ---- (2008), La tierra de cenizas y diamantes, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
5. Barba, Eugenio y Nicola Savarese, (2009), El arte secreto del actor, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
6. ---- (1990), El arte secreto del actor, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
7. Ceballos, Edgar, (1994-1995), “Odin Teatret (1964-1994)” Revista Máscara, Año 4 N° 19-20, México.
8. ---- (Selección y notas), (1999), Principios de dirección escénica, Grupo editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.
9. Cruciani Fabricio, (2002), “Aprendizaje: Ejemplos occidentales”. Revista de la Asociación de Directores en Escena en España, N° 92. Sep.-Octubre, España.
10. Grotowski, Jerzy, (1967), Hacia un teatro pobre, Siglo XXI editores, México.
11. Innes, C., (1992), El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia, Fondo de Cultura Económica, México
12. Meyerhold, M.E. (1986), El actor sobre la escena, diccionario de práctica teatral, Grupo Editorial Gaceta S. A. Col. Escenología, México.