



**EUGENIO BARBA**  
**QUEMAR LA CASA**  
ORIGENES DE UN DIRECTOR

*La falta de pudor estaba en el aire.  
Había visto incluso un perro con una perra.*

Clarice Lispector: *La pasión del cuerpo*

Con el transcurso de los años me había acostumbrado a definir el trabajo del actor como "dramaturgia del actor". Con este término me refería tanto a su aporte creativo en el crecimiento de un espectáculo como a su capacidad de enraizar lo que contaba en una estructura de acciones orgánicas. Quisiera aclarar ahora lo que entiendo por "orgánico".

El movimiento de cualquier persona pone en juego la propia experiencia del mismo movimiento en el observador. La información visual genera, en el espectador, un compromiso cenestésico. La cenestesia es la sensación interna, en el propio cuerpo, de los movimientos y tensiones propias y ajenas. Esto quiere decir que las tensiones y modificaciones del cuerpo del actor provocan un efecto inmediato en el cuerpo del espectador hasta una distancia de diez metros. Si la distancia es mayor, el efecto disminuye hasta desaparecer. Ésta era una de las razones por las cuales los espectadores del Odin estaban situados a sólo algunos metros de los actores.

Lo visible y lo cenestésico son indisociables: lo que el espectador ve produce una reacción física, la cual, sin que él lo sepa, influencia la interpretación de lo que ve. Esta unión entre dinamismo del actor/bailarín, y dinamismo del espectador es definida también como "empatía cenestésica".

Por "orgánico" entiendo las acciones que generan compromiso cenestésico en el espectador y le resultan convincentes, cualquiera sea la convención o el estilo del actor. En mi libro *La canoa de papel* he descripto los principios para desarrollar una presencia escénica orgánica del actor en una perspectiva histórica y multicultural, aunque no empleara el término "dramaturgia del actor".

En un espectáculo, es sobre todo la dramaturgia del actor la que acciona sobre el sistema nervioso del espectador.

"Un escritor puede construir castillos en el aire, pero deben apoyarse

sobre cimientos de granito". Esta afirmación de Ibsen acerca de la composición literaria indica una dialéctica de autonomía y dependencia, de anarquía y disciplina que caracteriza incluso la dramaturgia del actor y del director. Un espectáculo debe poseer una coherencia basada en el *bios* escénico, independientemente de la historia que cuenta. Esta coherencia convence a nivel sensorial. Los cimientos de granito del espectáculo son su dramaturgia orgánica, o sea, su capacidad de captar y persuadir los sentidos del espectador.

Cuando hablaba de dramaturgia del actor, quería subrayar la existencia de una lógica propia que no respondía a mis intenciones de director, ni a las del autor. El actor extraía esta lógica de la propia biografía, de sus propias necesidades, de la experiencia y de la fase existencial y profesional en la cual se encontraba, del texto, del personaje o de las tareas que había recibido, de las relaciones con el director y con los otros colegas.

La dramaturgia del actor me servía para pensar su aporte no como una interpretación de un texto y de un personaje, sino como una composición con un valor en sí mismo. Podía así desarrollar autónomamente, y luego fundir, los tres niveles de organización que he mencionado: orgánico, narrativo y evocativo. Sin este proceso independiente, un actor no era un actor. Podía incluso funcionar en el interior de un espectáculo, pero era, justamente, material puramente funcional en mis manos de director. La dramaturgia del actor era la medida de su autonomía como individuo y como artista.

El concepto de dramaturgia del actor implicaba que mi intervención como director no era sólo fruto de mi inventiva y de mi saber técnico, sino que estaba influenciado y plasmado por la creatividad de mis actores.

Se sostiene frecuentemente que la tarea del actor consiste en excavar dentro de sí para justificar la psicología del personaje que interpreta. Esta visión es aplicada muchas veces a un teatro cuyo objetivo es la *puesta en escena* de la literatura dramática.

El trabajo del actor se me aparecía bajo otra luz si consideraba al espectáculo como un *organismo vivo que susurra* en el cual convivían diferentes dramaturgias. La tarea del actor no era ya justificar la psicología de un personaje, sino desarrollar su dramaturgia a través de acciones físicas y vocales. Esta dramaturgia daba vida a una *presencia escénica* que ponía en acción mi dramaturgia de director y, posteriormente, la del espectador.

Hoy sé que la *dramaturgia orgánica* es la fuerza que mantiene juntos los diferentes componentes de un espectáculo transformándolo en experiencia sensorial. La dramaturgia orgánica está constituida por la orquestación de todas las acciones de los actores consideradas como señales dinámicas y

cenestésicas. Su fin es la creación de un *teatro que danza*. Esta orquestación crea un flujo de estímulos físicos necesarios e imprevisibles, que atraen o rechazan los sentidos del espectador. Son formas artísticas y señales biológicas que se dirigen a la parte reptil y a la límbica de nuestro cerebro. Sensualidad y estímulos sensoriales acosan la naturaleza animal del espectador.

La dramaturgia orgánica es el nivel de organización primario de un espectáculo. Es la tierra sobre la cual he plantado las raíces de cada uno de mis espectáculos. Las raíces vivas del mismo no son un texto literario, una historia que se cuenta o mis intenciones de director, sino una cualidad particular de las acciones físicas y vocales del actor: presencia, *bios* escénico, organicidad, persuasión seductora, cuerpo-en-vida.

Ha sido decisiva para mí la capacidad de mis actores, aprendida con años de training y espectáculos, de componer acciones, posturas y ritmos que supieran repetir. La abundancia y las variaciones de estos materiales orgánicos me permitía seleccionar y amalgamar elementos diferentes en un montaje que subvertía las expectativas y los esquemas mentales de los espectadores, engatusando sus sentidos y al mismo tiempo suscitando pensamientos, conjeturas, dudas. Si lograba concretar este intento, el espectáculo probablemente continuaría viviendo en el espectador como reflexión y memoria.

He afirmado muchas veces que el espectáculo es la *experiencia de una experiencia*. El espectador debería intuir o aferrar en él el sentido de la historia o de una sucesión de acciones. Pero sobre todo, el espectador debería vivir emotivamente el espectáculo (o algunas partes del mismo) y rememorarlo con las mismas implicaciones personales y el mismo grado de ambigüedad con el cual se viven, sin un sentido previo, los advenimientos en la vida cotidiana, tanto aquellos usuales como aquellos dramáticos. Cuando en una situación familiar y previsible nos golpea algo inesperado, nuestra percepción y conciencia se agudizan. Nuestra reactividad frente a una escena semejante resulta de la relación entre cuánto se da por descontado y cuánto no.

Para alcanzar este objetivo con el actor, me servía de una operación cardinal: la equivalencia. *Equivalentes* son aquellos instrumentos o aquellas intervenciones que, siendo incluso diferentes entre sí por su forma y naturaleza, poseen valores iguales, producen efectos iguales o adquieren funciones idénticas. El área de un departamento puede ser equivalente al área de un huerto o de una terraza; socorrer a un mendigo puede ser a los ojos de los dioses, equivalente a una plegaria. Cometer un delito o una auto-mutilación pueden ser entendidos como pruebas equivalentes de

entrega y coraje. En el sistema antiguo de los exámenes en China, el conocimiento completo de un canon poético bien preciso constituía la prueba de una competencia equivalente en la administración pública.

Este principio de equivalencia era muchas veces aplicado por Étienne Decroux. Según él, la acción de empujar una puerta cerrada resultaba clara e incluso realista a los ojos del espectador si el mimo realizaba con las piernas el "trabajo" que en la vida cotidiana era ejecutado por los brazos.

Análogamente, yo dejaba que en un espectáculo una acción vocal actuase como acción física y que una mirada se volviera equivalente a una réplica en un diálogo. En *El Sueño de Andersen*, en la lucha entre el soldado y su sombra, el grito imprevisto de una actriz correspondía al puñetazo que golpeaba y dejaba en tierra a uno de los personajes. En *Cenizas de Brecht*, Katrin, la hija muda de Madre Coraje, golpeaba una contra otra las gruesas tijeras de hierro mientras que con un borbotón de gritos inarticulados intentaba advertir a la ciudad de Halle del ataque nocturno de los soldados enemigos. Una joven nazista la desarmaba con una mirada.

### *Acciones reales, improvisaciones y partitura*

Cuando en el training o durante los ensayos subdividía una situación cualquiera (escribir una carta y meterla en un sobre, hacer un salto, cortar una manzana, recoger una moneda del piso) en segmentos siempre más pequeños, llegaba a un punto indivisible, un átomo apenas perceptible: una minúscula forma dinámica que sin embargo tenía consecuencias sobre la tonicidad del cuerpo entero. Esta minúscula forma dinámica era lo que yo y mis actores llamábamos *acción real*. Podía ser verdaderamente microscópica, apenas un impulso, sin embargo se irradiaba en el organismo entero y era inmediatamente captada por el sistema nervioso del espectador.

En el Odin Teatret, la dramaturgia del actor no era un modo de representar, sino una técnica para realizar *acciones reales* en la ficción de la escena.

Resultó fértil en nuestro trabajo que las acciones del actor respondieran a una lógica dinámica independiente de su significado narrativo. Esta lógica se refería muchas veces a la capacidad de emplear el *equivalente de la energía* (cualidad de tensiones, diseño dinámico, esfuerzo, aceleración, manipulaciones, etc.) necesaria a una acción de su partitura, incluso cuando esta acción era modificada. Por ejemplo, el actor había dado una bofetada, pero el director la había cambiado por una caricia. El actor modelaba, entonces, su diseño dinámico como si acariciara, pero sus tensiones

correspondían a aquellas originarias de dar una bofetada. De esta manera, la *información* dinámica real era preservada, pero aparecía bajo una *forma* diversa. El sentido cenestésico (o la empatía cenestésica) del espectador reconocía los dinamismos de la acción (golpear con fuerza para dar una bofetada), pero esta información sensorial no correspondía a lo que estaba viendo —una caricia.

Es innegable: en la realidad cotidiana, como en la extra-cotidiana de la escena, una *acción real*, incluso reducida a su impulso, posee una fuerza de persuasión sensorial que produce un *efecto de organicidad* —o sea de vida e inmediatez— sobre el sistema nervioso del espectador. Basta pensar en un encuentro de boxeo o en un partido de fútbol, en los amagues que son impulsos precisos de acciones reales y que provocan una reacción inmediata en el adversario.

Incluso si el deporte es la práctica que mejor permite comprender qué es una acción real, yo la definía de una manera menos agonística: un sutil hálito de viento sobre una espiga. La espiga es la atención del espectador: no es sacudida como bajo una ráfaga de un temporal. Pero ese hálito basta para desplazar apenas su perpendicularidad.

Cuando indicaba la acción de un actor, sugería reconocerla por exclusión, distinguiéndola de un movimiento o de un gesto que puede ser realizado sólo por las articulaciones. Decía: "Una acción es tu impulso perceptible más pequeño y, como director y espectador, la identifico por el hecho de que, incluso si realizas un movimiento microscópico (un sutil tender de mano, por ejemplo), la entera tonicidad muscular de tu cuerpo cambia. Una acción real produce un cambio de tensiones en tu cuerpo, y en consecuencia, un cambio en la percepción de quien mira: entonces, tu acción es experimentada, cenestésicamente, de manera análoga. La acción tiene origen en la columna. No es el pulso que mueve la mano, no son ni el hombro ni el codo los que mueven el brazo, es el torso en donde se sumergen las raíces del impulso dinámico."

Era evidente que la acción orgánica no bastaba. Si al final no era motivada por una dimensión interior, la acción quedaba muda, no comunicaba y el actor aparecía predeterminado por la forma de su partitura.

El carácter, la índole, la profesión y la psicología del personaje podían ser informaciones y puntos de partida importantes para ejecutar acciones reales. Pero en el Odin Teatret, los actores alcanzaban este objetivo usando sobre todo diferentes técnicas de improvisaciones para crear una partitura de *acciones reales*.

En general, el término improvisación cubre tres procedimientos bien disímiles.

La improvisación puede ser entendida como creación de materiales, un proceso que da vida a una sucesión de acciones físicas o vocales partiendo de un texto, de un tema, de un personaje, de imágenes, asociaciones mentales o sensoriales, de un cuadro o una melodía, de recuerdos, episodios biográficos o fantasías.

En el segundo procedimiento, improvisación es sinónimo de variaciones. El actor desarrolla un tema o una situación alternando y entrelazando materiales ya conocidos e incorporados. Elementos previamente asimilados surgen “espontáneos” y asumen significados diferentes según las variaciones, las combinaciones, las sucesiones, el ritmo y los contextos. Era el tipo de improvisación de los actores europeos, desde el tiempo de la comedia del arte hasta Stanislavski y los reformadores del siglo XX.

El tercer procedimiento es mucho más sutil. Aquí improvisación quiere decir individuación. Noche tras noche, el actor infunde vida a las acciones del personaje repitiendo una partitura de acciones muchas veces fijada hasta en sus mínimos detalles. Parecería que todo está decidido y que está excluida la posibilidad de variaciones o nuevas elecciones. Sin embargo este tipo de improvisación es la más común en la práctica cotidiana de los actores: la capacidad de ejecutar (interpretar) su partitura cada noche con matices diferentes —como un pianista “ejecuta (interpreta)” un fragmento escogido de Mozart.

En el Odin Teatret, el término *partitura* implicaba:

- el diseño general de la forma de una secuencia de acciones y el desarrollo de cada acción individual (inicio, acmé, conclusión);
- la precisión de los detalles de cada acción y de sus articulaciones (*sats*, cambios de dirección, variaciones de velocidad);
- el dinamismo y el ritmo: la velocidad y la intensidad que regulaban el tiempo (en sentido musical) de una serie de acciones. Era la métrica de las acciones con sus micro-pausas y decisiones, la alternancia de acciones veloces y lentas, acentuadas y no acentuadas, caracterizadas por energía vigorosa y suave;
- la orquestación de las relaciones entre las diferentes partes del cuerpo (manos, brazos, piernas, pies, ojos, voces, rostro).

El arreglo y las subsiguientes fases de elaboración de una partitura se desarrollaban en un minucioso proceso para el actor en quien reconocía paciencia y rechazo por la facilidad. Indicaba una actitud y una consciencia incorporados en el training: lo incisivo de la presencia escénica dependía de la **justificación** interior (la precisión) y de la capacidad de preservar los mínimos detalles.

Sólo luego de haber sido fijada y repetida muchas veces, una partitura comenzaba a vivir.

La partitura era la manifestación objetiva del mundo subjetivo del actor. Consentía el encuentro con el director que la elaboraba según criterios artesanales compartidos. La partitura era la búsqueda del orden para dar espacio al Desorden.

El término *elaborar* era muy usado en nuestra jerga de trabajo y en nuestra práctica. Esta palabra tenía múltiples significados que encerraban procedimientos técnicos diferentes e incluso opuestos. Por ejemplo, desarrollar y ampliar el material del actor obtenido de una improvisación o de una secuencia de acciones que había estructurado deliberadamente. Pero elaborar quería decir también destilar este material a través de modificaciones y cortes radicales; arreglar las variaciones, refinar los detalles para hacerlos resaltar, alterar la forma de las acciones, preservando sin embargo, sus tensiones originales (sus informaciones dinámicas). La elaboración comprendía los cambios de ritmo y de dirección en el espacio, el fijar las micro-pausas tras una acción y la otra, y un nuevo diseño de las diferentes partes del cuerpo (brazos, piernas, expresiones faciales) que era diferente al del material original.

Cuando escribo que elaboraba los materiales del actor quiero decir que aplicaba uno o más de estos procedimientos técnicos.

En sus improvisaciones, el actor andaba a la pesca de materiales de los cuales destilaba (elaboraba) sucesivamente una partitura. Hubiera sido una necesidad pescar con redes agujereadas de las cuales desaparecían los peces llevados a la superficie. Para mí, una improvisación tenía valor sólo si podía reutilizar su entereza como un fragmento de tejido vivo que podía insertar en el complejo organismo del espectáculo.

Uno de mis primeros pedidos a los actores ha sido siempre el de aprender a repetir una improvisación. Debían ser capaces de repetir sus improvisaciones en la exacta sucesión, simultaneidad y variedad de posturas y dinamismos, actitudes introvertidas y extrovertidas, pausas, detenciones, aceleraciones y pluralidad de ritmos. Era fácil improvisar, mucho más complicado era memorizar la improvisación. El actor la reconstruía paso a paso con la ayuda de los compañeros que habían anotado el diseño de las acciones, direcciones, cambios de velocidad, detenciones imprevistas, dudas. A veces filmábamos la improvisación. Todo estaba allí sobre la pantalla, en sus mínimos detalles, con desconciertos del actor que no lograba creer que había realizado ese gesto o reconocer una mueca. Era como si perteneciera a otra persona. Se necesitaba tiempo para “calzarse” este comportamiento vuelto extraño y reapropiárselo a través de una asidua repetición.

Perseverancia, concentración y conocimiento de procedimientos mnemónicos eran factores necesarios para fijar una improvisación. Exigía que el actor volviera perceptible situaciones concretas o imaginadas, eventos reales o psíquicos, paisajes y épocas que había atravesado en la realidad de la improvisación. Pero la flora y fauna de su microcosmos interior, que había aflorado en el transcurso de este proceso, eran una realidad fragmentada y fugitiva, como nieve lista a derretirse.

A mis ojos, saber preservar la nieve de las improvisaciones, sin que se funda o se vuelva fango, era signo de experiencia y pericia. Era la capacidad de fijar una improvisación lo que caracterizaba a los actores del Odin Teatret. Un aspecto de su oficio consistía en dejar intuir procesos interiores a través de acciones vocales y físicas *precisas*.

En la dramaturgia orgánica, la *precisión* era para mí la información sensorial esencial que inducía una reacción en el espectador. La precisión revelaba la *necesidad* de una determinada acción y al mismo tiempo su coherencia interna.

Utilizábamos o inventábamos técnicas mnemónicas y procedimientos pragmáticos que nos permitían reconstruir y re-crear cuando lo deseábamos toda la variedad de impulsos, gradaciones, dinamismos y formas de una improvisación.

El actor era guiado por un hilo que le permitía reencontrar los rumbos que, durante la improvisación, podían incluso bifurcarse o mezclarse en su cuerpo-mente. Era un hilo hecho de estímulos, de energía mental y memoria somática, de subjetividad absoluta y libertad imaginativa, empapado de atemporalidad y de episodios biográficos.

Este hilo era la *subpartitura*: el modo en que el actor escuchaba, veía, olfateaba y reaccionaba dentro de sí, o sea, cómo se contaba a sí mismo la improvisación a través de acciones. Este contar interior implicaba ritmos, sonidos, melodías, silencios y suspensiones, fragancias y colores, figuras individuales y racimos de imágenes contrastantes: la subpartitura, una multitud de acciones interiores que se manifestaban en precisas formas dinámicas.

### Subpartitura

La subpartitura es un elemento técnico que pertenece a la lógica creativa particular de cada actor. Se la vuelve a encontrar, bajo variados nombres, en todos los géneros escénicos. Es uno de esos "principios que retornan" que he descrito en *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, que

he definido como una ciencia pragmática y un estudio *sobre el actor y para el actor*. En este libro hacía la distinción entre técnica cotidiana y técnica extra-cotidiana del cuerpo y designaba la técnica extra-cotidiana del actor como una utilización particular del cuerpo para adquirir una presencia escénica. Hay algunos principios que están siempre en la base de la presencia escénica de los actores, cualquiera sea su tradición o estilo. "Principios que retornan" son la alteración del equilibrio, la construcción de oposiciones dentro del cuerpo, la equivalencia, la *incoherencia coherente*, la omisión y también la subpartitura.

La subpartitura es un apoyo interno, un andamio escondido que el actor bosqueja para sí y que no trata de representar. No debe ser confundida con el significado que la partitura asumirá para quien la mira. Sin la subpartitura, lo que el actor representa no es más la creación de una corriente subjetiva de reacciones, una línea orgánica guiada por una coherencia interna, sino gesticulaciones, movimientos y desplazamientos fortuitos.

Hay muchos modos para poner en marcha una subpartitura, depende de la dramaturgia del actor correspondiente a cada una de las tradiciones técnicas. El subtexto de Stanislavski es una forma particular de subpartitura y tiene que ver con la interpretación personal del actor de las intenciones y pensamientos no expresados de un personaje. En la visión de Brecht, la subpartitura es el diálogo continuo con el cual el actor debería interrogarse sobre la verdad histórica de la cual su personaje es, sin saberlo, la expresión subjetiva del autor. En los espectáculos codificados (los diferentes teatros clásicos asiáticos o el ballet) la subpartitura se relaciona con los sistemas refinados de reglas específicas de cada una de estas tradiciones.

Mis estudios comparativos con actores de diferentes tradiciones habían mostrado claramente que no era importante que la subpartitura fuera de un materialpreciado, inteligente, fantasioso u original, por ejemplo una música excelsa o una historia magnética. Podía ser también una cantinela, una anécdota insignificante, incluso un truco. La cualidad de la subpartitura no es importante desde el punto de vista de los otros. Pero es importantísima desde el punto de vista del actor. Puede ser algo infantil que desde el exterior sería juzgado una banalidad o una tontería. Pero es una de esas tonterías que se han transformado en un super-ego profesional o se han clavado en nuestra cabeza y que acarreamos con nosotros durante años. Debe ser sólo *nuestra*, sin tener en cuenta cómo podría aparecer ante los otros.

Con el pasar del tiempo, los actores del Odin Teatret han creado sus subpartituras por cuenta propia y en completa libertad. En los primeros

años era yo quien les daba el tema de las improvisaciones. Luego, eran ellos mismos quienes elegían y se dejaban inspirar de manera autónoma por puntos de partida y procedimientos que variaban: situaciones descriptas por un texto o inventadas por su fantasía, asociaciones, recuerdos, imágenes fotográficas, el tema o dinamismo de un cuadro, el texto de una canción, de una poesía o de un cuento, las posturas de una serie de estatuas, una melodía, una sucesión de acciones que, luego de ser ejecutadas en su dimensión original, eran minimalizadas.

Siempre he considerado a la improvisación de mis actores como la capacidad de conducir un diálogo con ellos mismos, un soñar despiertos, una suerte de meditación, de camino personal para un viaje interior que dejaba una estela de reacciones perceptibles. Era esta estela de reacciones memorizadas la que me disponía a elaborar, cambiándola incluso radicalmente, hasta transformarla en una secuencia coherente de peripecias dinámicas: *bios* (vida), presencia escénica lista para representar y adquirir significados cuando era puesta en relación con un texto, con la partitura de otro actor, con un objeto, una melodía, una luz. Durante este proceso inicial de elaboración comenzaba a enlazar las primeras relaciones, instaurando nexos lógicos o analógicos, asociativos o rítmicos. Continuaba con cuidado la elaboración de la partitura del actor intentando obtener acciones densas, impregnadas de informaciones contrastantes, un oxímoron vivo. Componía con cuidado este mosaico de formas dinámicas y significados divergentes para provocar desequilibrios en la percepción del espectador en relación con el contexto dado por descontado de una determinada escena.

La elaboración de la partitura consistía en el fundir y refinar formas con diferentes dinamismos y ritmos: un proceso de disciplina y precisión en el cual el actor volvía perceptible a los espectadores el propio proceso interior. Era una actividad psico-física a través de la cual el actor entraba en otro estado de consciencia, con la probabilidad de volverse *caliente*, transparente, luminoso: *un cuerpo dilatado*. Dilatar no significaba acentuar, exceder en vitalidad y cantidad de acciones. La "dilatación" era una consecuencia. Era resultado de la búsqueda de la esencialidad, de la eliminación de gestos y movimientos superfluos, de la capacidad técnica de saber preservar la energía de la acción incluso cuando se reducía el volumen o el diseño de la forma exterior. El secreto del *cuerpo dilatado* consistía en salvaguardar el núcleo dinámico de la acción: el impulso.

La partitura era la conchilla que podía contener el Desorden: una perla de luz.

Existen y han existido actores y actrices de una eficacia portentosa que

jamás han fijado el diseño de sus acciones escénicas, que no pensaban en categorías de partituras y evitaban la precisión controlable desde el exterior. ¿Por qué, entonces, me obstinaba tanto con mis actores en la importancia de fijar y saber repetir con precisión el diseño dinámico de las acciones? ¿En el valor de su independencia en relación a las intenciones del director y del autor? ¿En la coherencia de sus partituras y subpartituras?

Esta insistencia se basaba en la constatación de que la partitura era un *factor que volvía eficaz al actor en su relación con el espectador*. El largo proceso de destilación de una partitura, con su artificialidad y elección consciente de cada detalle, eliminaba cada elemento superfluo. Esta quintaesencia formal se presentaba como una estructura compacta de dinamismos somáticos y vocales que eran la manifestación de los procesos de la subpartitura del actor y de sus condiciones específicas durante el espectáculo de esa noche. La partitura me recordaba la lámpara de Aladino: un candil metálico que, rozado por la decisión del actor, liberaba un espíritu que lo transfiguraba. Siempre me impresionó la transformación de mis actores. Era como si giraran el interruptor de la luz eléctrica y se iluminaran. Su inmovilidad, su accionar, los silencios y los excesos parecían emanar de una zona singular. Aparecían en otro estado de consciencia con una carga de determinación, sangre fría y sugestión. No era trance. Era el estado del actor después de haber desfondado la pared del sonido: había superado su técnica, había olvidado la partitura y subpartitura y se transfiguraba en lo que yo llamaba un *cuerpo-en-vida*. Pero, a pesar suyo, partitura y subpartitura continuaban accionando. Como espectador tenía una visión doble: veía un personaje teatral ficticio y el Desorden del microcosmos individual del actor; la artificialidad de la partitura y el proceso de organicidad que la azotaba; la coherencia de una disciplina exterior y la fuerza oscura que la volvía misteriosa. Esta doble visión cooperaba para que el espectáculo se volviera *la experiencia de una experiencia*.

Lo que llevaba al actor a ese estado de consciencia, de alerta e irradiación de energías particulares no era la simple repetición de acciones. Era la integración de la partitura con los múltiples niveles de la subpartitura y la interacción entre motivaciones interiores, sus manifestaciones perceptibles, y lo que ocurría alrededor. Técnicamente, este proceso sucedía respetando los dinamismos y ritmos de las acciones de la partitura, pero en un estado permanente de micro-improvisación.

Me obstinaba en la necesidad de la partitura porque la coherencia autónoma de la acción del actor, independientemente del significado que asumiera en el espectáculo, desarrollaba una virtud particular y preciosa dentro de sus materiales: los volvía *anfíbios*, capaces de pasar sin debilitarse

de un contexto al otro, propensos a cambiar sin perder las raíces que los mantenían en vida y provocando aún un efecto de organicidad en el espectador.

He vivido muchas veces una experiencia particular trabajando con los actores del Odín y con los de tradiciones clásicas asiáticas, acostumbrados a representar las mismas partituras durante muchos años. Podía tomar una partitura entera o partes de la misma, variarlas, descontextualizarlas, someterlas a innumerables metamorfosis, sin que perdieran su poder asociativo y su efecto de organicidad: su *identidad*.

Tenía la sensación de que esta autonomía de la partitura fuera la consecuencia del tiempo, como si los años hubieran corroído las relaciones que mantenían unida la partitura al contexto para la cual había sido creada. Salvaguardada del tiempo y de la repetición, la partitura se volvía una forma independiente, animada por una improvisación interna.

Sabía qué era la partitura: un esquema de acciones, definido en sus mínimos detalles, que podía ser recorrido con ritmos diferentes, modelado y remodelado, cortado y vuelto a montar. Sabía incluso que cada partitura tenía, para el actor, un revés escondido, una subpartitura que motivaba las acciones con una determinada cualidad de energía.

Pero la *identidad* de una partitura no dependía ni del esquema externo de las acciones, ni de su subpartitura. Esta identidad daba origen a un dinamismo tan incorporado como para poder transformarse exteriormente, perdiendo todo menos su perfil esencial, su cualidad y su fuente: la *improvisación permanente*.

Para mis actores, era evidente lo que mantenía viva una partitura después de haberla fijado: la búsqueda del modelo original, el esfuerzo de atenerse fielmente a la primera improvisación con todos sus detalles. Pero luego de haber representado un espectáculo durante decenas y decenas de veces, notaba que en el interior de la partitura emergía una improvisación. Era esta zona de improvisación la que la mantenía en vida y le impedía volverse mecánica.

Repetición y duración transforman una partitura en una planta que genera semillas, que a su vez pueden hacer crecer formas diversas, siempre de la misma especie.

Stanislavski llamó *música interna* a la cualidad orgánica de la acción del actor así como él la percibe desde el interior: un tiempo-ritmo de sus impulsos mentales y nerviosos.

Me había traducido de esta manera la expresión *música interna*: una semilla frágil y activa que ya no podía llamar subpartitura, que no era una estructura de acciones, pero contenía el *programa* de distintas estructuras y la misma cualidad orgánica.

Este *programa* encerraba tres perspectivas distintas: forma, ritmo y flujo. Estos términos no indicaban principios técnicos diferentes o diferentes partes de la composición, pero designaban tres fases de una misma realidad. Cuando trabajaba las distinguía provisoriamente, sabiendo incluso que la distinción era una ficción útil para la búsqueda y para el proceso creativo.

El actor y el director podían trabajar una partitura física:

-como una forma, un diseño dinámico en el espacio y en el tiempo que derivaba de una improvisación o una composición;

-como ritmo, escansión y alternancia de tiempos, acentos, velocidad, aceleraciones;

-como colores y cualidad de la energía (suave o vigorosa);

-como dique que contenía el fluir orgánico de las energías.

El trabajo práctico oscilaba constantemente de una a otra perspectiva de las acciones: forma, ritmo, color de la energía, flujo (flujo = múltiples ritmos diferentes y divergentes). Podíamos diferenciar tales perspectivas para luego ponerlas en tensión; usar una contra la superioridad de la otra; indagar el modo de fundirlas en una densidad saturada de contraposiciones; establecer un antagonismo entre ellas o disolver su contraste en una identidad indivisible.

Durante el espectáculo, el espectador no debería ser capaz de distinguir entre el flujo de las acciones, su forma, su ritmo y los colores de la energía. Así como no debería poder separar la acción física de la mental, el cuerpo de la voz, la estructura pre-expresiva del actor de su eficacia expresiva, la palabra de la intención, la organicidad del sentido, la dramaturgia de un actor de la del colega o de la del director.

### *Un teatro que danza*

Cuando me desplazaba de la óptica del actor a la del espectador, me traducía la *música interna* de Stanislavski con otra metáfora: *colores de energía*. Era uno de los modos para indicar el cuerpo-mente, la fusión de la partitura y de la subpartitura, de lo somático y de lo psíquico al cual apuntaba la dramaturgia del actor.

Para mí, la partitura del actor siempre ha tenido las características de una secuencia de danza: una alternancia no narrativa de destellos tónicos de energía, una simultaneidad de tensiones y de formas que producían una impresión de vulnerabilidad, aspereza, exuberancia o delicadeza, seducción o agresividad: un teatro que danza.

Esta danza se materializa a través de una sucesión de expansiones y



contracciones de energía, y es una de las muchas informaciones desprendidas de cualquier espectáculo que veo. Otras informaciones son: el género (teatro, danza, mimo, ópera, etc.), la estructura del espectáculo, su estética, la historia que *quiere* contar, la historia que cuenta *a pesar de sí mismo*, cómo la cuenta, el contexto en el cual ha sido preparado, el contexto en el cual es representado, el principal sentido que asume para cada espectador.

Concluyo con una observación que pone en evidencia la absoluta subjetividad de mis elecciones de director en relación a la dramaturgia del actor. Una acción (el más diminuto cambio de tonicidad en el torso del actor) tenía para mí una naturaleza complementaria. Podía modelarla siguiendo categorías contradictorias: como puro dinamismo (danza) o como portadora de un significado claro para mí, pero ambiguo para el espectador. Podía transformarla en una entidad rítmica o en una acción "abierta" que el espectador habría llenado con un sentido personal específico. Podía tratarla como un signo asociativo indeterminado o como clara expresión conceptual, como estímulo energético o como orientación narrativa para mí y/o para el espectador. Dependía del contexto y de la red de relaciones y referencias en la cual la insertaba.

Valoraba con esmero el efecto de una acción en relación a la precedente y a la sucesiva. La acción era siempre integrada a una concatenación y a una simultaneidad de acciones que la hacían interferir e interactuar con las de los otros actores.

Una acción era siempre una interacción. No es un juego de palabras, las consecuencias eran evidentes. Su manifestación externa interactuaba con la interna (subpartitura).

Como director, me concentré en explotar la complementariedad de las acciones y en consolidar su ambigüedad diseminándola en estratos de luz y estratos de tinieblas.

*Las mil y una noches*, el psicoanálisis de Freud, la psicología analítica de Jung, la antropología cultural, muestran cómo el relato – *mythos* en griego – puede servir para salvar la vida del individuo y de la sociedad. Para orientarse en el mundo, o sea, para vivir, hombres y mujeres, niños y adultos tienen necesidad de relatos. Entendemos a las personas, las cosas, los conceptos, los números y los dioses sólo si son narrados, puestos-en-historia. Hasta la matemática consiste en relatos de números, en viajes y peripecias que están entre los dos extremos de una fórmula.

Cuéntame una historia... el resto es silencio.

Un teólogo medieval europeo habría sostenido que nuestra necesidad de historias es típica de la imperfección humana. En el más allá – nos habría asegurado el teólogo – bastará la visión, en lugar del relato, y comprenderemos las cosas humanas y las divinas penetrando su interior con la mirada, *viendo el interior* (del latín *intuere*, de allí intuición).

El relato concernía a la actividad mental que proyectaba en mi trabajo. Al final, podía ocultar mi relato o hacer de manera tal que el espectador no lo reconociera. Pero no podía excluirlo de todas las fases de elaboración.

Para mí, el trabajo sobre el nivel narrativo no apuntaba a organizar la trama que el espectador habría de leer en el espectáculo: un único relato para todos los espectadores. Tendía a crear las condiciones gracias a las cuales cada uno de los espectadores podía leer su propio relato del espectáculo. *Mi* dramaturgia narrativa era diferente a lo que se entiende con esta expresión en el teatro que parte de un texto. O incluso en el teatro que, no partiendo de un texto, apunta a construir un único hilo narrativo, igual para cada espectador. En este tipo de teatro, el margen de libertad dejado al espectador atañe a las connotaciones literarias, sociales, políticas y éticas del relato. Pero se pretende que el relato debe ser igual para cada espectador.

En mi modo de trabajar no había un texto de partida en el sentido usual del término, y no existía un único relato al cual se llegaba. Lo que llamo dramaturgia narrativa era sólo mi manera particular de narrar. No se refería a la interpretación de un texto pre-existente o al ensamblaje o collage más o menos coherente de varios escritos. Era una *narración-a-través-de-acciones*. O más precisamente: la constelación de sentidos y de orientaciones que escondía conscientemente, o revelaba, *detrás-de-las-acciones*.

Lo repito una vez más, por extraño que pueda parecer: cuando me disponía a preparar un espectáculo, no tenía necesariamente un drama escrito o una adaptación de una novela o de un cuento, ni el resultado era una única historia. Tenía *fuentes*, referencias, puntos de orientación, fuertes estímulos que accionaban sobre mí y que muchas veces podían ser distintos tipos de textos: artículos, poesías, fábulas, leyendas o cuentos que inventaba en torno a los diferentes temas que afrontaba en el espectáculo. Pero no necesariamente. Por ejemplo, una de las *fuentes* de *Mythos* era una canción, La Internacional, y la historia de su asesinato.

Hay directores que con su voluntad y originalidad plasman el espectáculo conociendo anticipadamente los caminos a través de los cuales pueden concretar sus intenciones. Y hay directores-partereros, que lo ayudan a nacer aceptando incluso imágenes y acciones cuyo sentido no dominan completamente, pero confían en ellos como si fueran indicios de una presencia subterránea, ambigua y viva. He pertenecido a esta segunda especie, que ignora el fruto del proceso y lo observa como un primer espectador con ojos críticos, curioso, un poco escéptico y un poco estupefacto.

Mis primeros tres espectáculos (*Ornitofilene*, *Kaspariana* y *Ferai*) narraban *una sola historia*, la propuesta por el autor. Con cada nuevo espectáculo alcanzaba una comprensión mayor de los procedimientos para estimular al actor, para guiar la atención del espectador, entrelazar los hilos de la narración, contar por asociaciones y aludir a través de analogías y antítesis, encontrar soluciones interpretativas y descubrir lo que no sabía o creía no saber. Organizaba diferentes modos para componer un espectáculo, incluso para evitar repetirme. La motivación "narrativa", que en mis primeros años provenía del texto de un autor, en *La casa del padre* se transformó en un meandro de estímulos heterogéneos que imaginaba como las *fuentes* del espectáculo. Desde entonces, estas *fuentes* diferentes me han inducido a narrar-a-través-de-acciones.

Para comenzar a trabajar, tenía necesidad de ser incentivado por diversos argumentos y motivos, que entraran en las preocupaciones de aquel periodo

de mi vida o que simplemente me despertaran curiosidad. En mi actividad de director las *fuentes* han sido de varios tipos: un drama teatral (*Ornitofilene* de Jens Bjerneboe, *Ferai* de Peter Seeberg); un largo poema (*Kaspariana* de Ole Sarvig) o los 22 libros de poesía de Henrik Nordbrandt para *Mythos*; una novela (*Se está haciendo siempre más tarde* de Antonio Tabucchi para *Sal*); escenas extraídas de un drama (Las tres hermanas de Chejov para *Kaspariana*); fragmentos de textos religiosos (gnósticos para *El evangelio de Oxyrhincus*, bíblicos para *Judith*); un hecho de crónica (para *Mythos*: los festejos del 2000 y la pregunta: ¿en el nuevo milenio habría sobrevivido el mito de la revolución?); un proverbio, un aforismo, una paradoja o una cita conocida (para *Kaosmos*: "un fantasma vaga por Europa, el fantasma del comunismo"); la biografía y la obra de un personaje histórico (Joseph Stalin para *El evangelio de Oxyrhincus*) o literario (Dostoievsky para *La casa del padre* y Brecht para *Cenizas de Brecht*), o la vida de un desconocido soldado brasileño para *Mythos*; un recuerdo, un cuadro, una fotografía, un ensayo de antropología, una metáfora (la revuelta enterrada viva, para *El evangelio de Oxyrhincus*). Pero también el placer de afrontar un problema técnico. Para *El evangelio de Oxyrhincus* me preguntaba: si el actor es el demiurgo del teatro, ¿cómo puede estar siempre presente incluso cuando es invisible?

El nivel orgánico del espectáculo se puede organizar a través de una manera precisa de trabajar con el actor. Mi modo era personal, y en cuanto tal podía ser o no ser compartido. Pero se podía verificar objetivamente, y como tal puede ser explicado o, al menos, descripto.

En el nivel narrativo podía sólo preparar las condiciones. Para que el espectáculo se abriera a una pluralidad de historias posibles, debía tener arifos, incluso con poca agua, que fueran las fuentes de lo que sería luego el río del espectáculo con todos sus afluentes.

No era fácil encontrar puntos de partida que sacudieran mi imaginario o me dieran ganas de ponerme a trabajar. No eran pretextos, elecciones casuales o arbitrarias. Podían parecer incomprensibles e insignificantes ante los ojos de los otros pero a mí personalmente, me debían asediar. A veces yo también me sentía incómodo con su compañía, los tanteaba con escepticismo y los discutía de manera indirecta con amigos en los cuales confiaba. Tenía reticencia a exponerlos en su frágil y extravagante simplicidad. Esperaba mucho tiempo, hasta el encuentro decisivo con los actores: el primer día de ensayo. Entonces dejaba que estas fuentes fluyeran libremente en una improvisación oral con todas las asociaciones pertinentes, inadecuadas e irreverentes que pasaban por mi cabeza.

Las fuentes eran para mí un equivalente de lo que para el actor era el

subtexto. Una referencia íntima que permite a la escena alcanzar profundidad, ser alimentada e incluso contradecida por un profundo eco. Durante los ensayos, las aguas de las fuentes primordiales podían encauzarse, mezclarse, incluso sumergirse y desaparecer dentro del río y de los lagos que encontraban inesperadamente en su camino. El encuentro de nuevas fuentes (temas, situaciones, textos, desafíos técnicos, preguntas) causaba cambios y fluctuaciones no programadas: una nueva orientación. Sin las fuentes primordiales o las que aparecían durante los ensayos, se perdía el eco del espectáculo. El espectáculo podía ser interesante, sugerente, placentero, pero era sólo teatro.

Cuando llegaba el momento de orquestar el nivel narrativo, procedía con cautela, atento a no encerrar dentro de un sentido unívoco y preestablecido el sentido del material del actor. Usaba las acciones que suscitaban pensamientos, impresiones, ritmos o imágenes como huellas que debía seguir hacia regiones no previstas por las *fuentes*. Entonces la claridad de las situaciones se empañaba, y penetraba en la bruma de la confusión con todos mis sentidos aguzados para discernir la dirección del próximo paso.

He pagado este "método" en términos de tiempo. La verdadera partera sabe que el niño nacerá luego de nueve meses y el riesgo está en la anticipación. Pero el director-partero debe comprender cada vez de qué tipo de parto se trata, cuándo es aún prematuro y cuándo se está retrasado, siempre según una escala incierta: algunos espectáculos se contentan con el tiempo de gestación de las ratas, otros pretenden el de los elefantes. Jamás logré saberlo con anticipación.

Un espectáculo no se limita a narrar, y su eficacia y su valor no residen sólo en el aspecto narrativo. Pero la técnica del cuento permanece como componente importante del oficio teatral y del impacto sobre el espectador. Es una técnica que influye, sobre todo, esa parte de la percepción que pertenece a la mirada.

Normalmente, en teatro, los actores cuentan una historia a través de un sistema de significados más o menos unívocos que encapsulan la mirada de los espectadores y la unifican. En cierto modo se podría decir que la limitan para facilitar la claridad.

Cuando he intentado subvertir esta relación entre dramaturgia narrativa y percepción, he descubierto que la técnica del cuento puede ser un instrumento válido para *dilatar la mirada del director* durante los ensayos y, sucesivamente, *la mirada del espectador* durante el espectáculo.

*Dilatar la mirada* significa abrir la percepción del espectador hacia la consciencia de un sentido personal.

Mi meta era transformar la mirada en visión.

El camino que llevaba de la mirada a la visión atravesaba diferentes campos de experiencia: *pre-ver, no-ver, sumergirse en el no-ver, re-ver*.

El cerebro humano está programado para *pre-ver*, para prefigurar el desarrollo de una acción y anticipar el recorrido y el final. Viendo el inicio de un gesto o de una acción, el cerebro saca sus conclusiones. Si me levanto de una silla, un observador intuye, por el modo en que realizo esta acción, si permaneceré de pie o me desplazaré en el espacio. Adivina la dirección que tomaré y muchas veces también cuál es mi intención. Esta previsión se debe al sentido cenestésico, la sensación gracias a la cual percibimos las posiciones corporales, las tensiones musculares y los movimientos. Es la consciencia que cada ser humano tiene del propio cuerpo y del cuerpo de cualquier otro ser vivo. Es el sentido cenestésico el que me permite tocar con un dedo la punta de mi nariz sin la mínima duda o de juntar las manos detrás de la espalda sin mirar. Es el sentido cenestésico el que, reconociendo los impulsos, responde a un abrazo o evita que nos choquemos con las personas que salen de un ascensor mientras nosotros entramos. El sentido cenestésico era el arma secreta que usaba para dar a nuestros espectáculos un efecto de organicidad, la prerrogativa excepcional que mis actores y yo aprovechábamos para manipular la percepción del espectador.

El sentido cenestésico descifra los *sats*, las características (las informaciones) de los impulsos y de las tensiones de una acción y pre-ve su desarrollo ulterior. Si el actor tiende la mano para tomar un diccionario pesado sobre una mesa y en el último momento toma el lápiz que está al lado, provoca un desconcierto milimétrico en la percepción del espectador. Ellos, sobre la base del *sats* inicial —el impulso del brazo, la posición y tensiones de los dedos del actor— habían previsto y en consecuencia imaginado una intención diferente: tomar el diccionario.

Al componer una narración-detrás-de-las-acciones utilizaba este principio básico de la percepción. Las acciones de los actores, con sus tensiones detalladas y precisas, provocaban esquemas mentales en el espectador, generaban previsibilidad, comprensibilidad, nexos y dinámicas de causa y efecto. Yo velaba para que los actores *negaran la acción realizándola*, que la hicieran con la tonicidad correspondiente a una acción diferente. A veces esta acción diferente formaba parte de la subpartitura que, si bien está escondida, generaba tensiones contrastantes en las acciones visibles.

El objetivo era engañar la expectativa cenestésica. Quería que los espectadores proyectaran una justificación propia en las acciones de una

escena que al final resultaba tener un valor o un sentido diferente al mostrado a través de las acciones. Con este oxímoron sensorial vivirían *la experiencia de una experiencia*, de una realidad resbaladiza, reacia, que no se dejaba dominar a primera vista y exigía ser escrutada. Una actriz se inclina con cautela como si tuviera algo pesado entre las manos, y deja caer una margarita; Juana de Arco muere en la hoguera con una sonrisa; “soy libre”, se regocija Scheherezade, una marioneta, mientras se despedaza; Brecht vivisecciona un pescado expresando la necesidad de un acercamiento racional y científico a la realidad y frente a él Walter Benjamin se ahorca; en una Berlín liberada del nazismo, Mackie Messer baila un tango desenfadado con Kattrin, la hija muda de Madre Coraje, y la sofoca metiéndole en la boca la “Pravda” (La Verdad, el órgano del partido soviético); en *Talabot* el globo terrestre arde como un cúmulo de basura, y Kirsten Hastrup, la protagonista, lo observa feliz y enamorada con un ramo de flores entre los brazos; en el mismo espectáculo el Trickster danza feliz cantando una letanía de guerra, masacres y catástrofes históricas; en *Kaosmos*, se cierra la tumba y brota el grano; Dédalo, en *Mythos*, vuela con pasos de caballo.

► *Bloquear el mecanismo de la pre-visión* es la premisa para llegar a la visión. En efecto, la visión es siempre una experiencia im-prevista.

Mi narración-detrás-de-las-acciones se devanaba según las reglas sensoriales de una *ciencia laberíntica*. Consistía en someter la percepción del espectador a una sucesión de desviaciones, ramificaciones y digresiones. Cada acción, incluso la más insignificante; era una peripecia dinámica. La acción comenzaba suscitando en el espectador la sensación de prever el desarrollo. Y he aquí que la acción cambiaba la cualidad tónica, o sea su dinamismo e intención, provocando un efecto de aguijón sobre la atención. Es obvio que existía siempre el riesgo de la arbitrariedad y de una falta de precisión que terminara en un cúmulo de estímulos confusos.

Este efecto aguijón que capturaba la atención del espectador era la experiencia del *no-ver*.

El desarrollo de desviaciones y dispersiones, que generaban ambigüedad e indeterminación, se proponía agudizar la realidad escénica, tanto para quien miraba como para quien accionaba. Era *extrañamiento*, pero también una experiencia de *incomodidad*.

Como director tenía un credo: una historia debía ser puesta a prueba para que actuara sobre mi mirada durante los ensayos, y sobre la del espectador durante el espectáculo. Sus componentes debían ser separados y modificados como en un proceso de destilación en un alambique. Frente a una historia o a una situación, pensaba inmediatamente en cómo

disolverla en todos sus detalles inconciliables, cómo ramificar sus componentes, volverlos recíprocamente autónomos y hacerlos navegar uno al lado del otro en un mar de contigüidad que favoreciera interacciones y percepciones imprevisibles. La *tempestad* que desencadenaba me sumergía en un estado de *no-ver* para encontrar el modo de *re-ver*.

Cada acción se vuelve historia cuando algo le impide correr directamente hacia la propia conclusión. Cualquiera sea el punto de partida y el de llegada, cada historia está hecha de peripecias –vueltas– que la hacen *desviar* de su recorrido en línea recta. Muchos lo han explicado y repetido de manera convincente. Es un lugar común. Su revés inteligente, humorístico o provocador fueron las tragedias de dos líneas inventadas por los futuristas (se alza el telón. Él: “Te amo”. Ella: “Yo no”. Él y ella, al unísono: “Adiós”. Caen el telón). Sin contratiempos, una historia no se reduce a lo esencial, sino a un esperpento todo inicio y final. No es más una historia, sino una urgencia.

Quería lo *esencial*, y lo esencial para mí era el resultado de una maceración. Consistía en el individuar las historias que emergían detrás de un laberinto de acciones orgánicas.