

El grupo es la instancia superadora", dicen algunos con ironía....

.....Digo con firmeza:"El grupo es una necesidad fundamental en una comunidad teatral". Quiero decir que necesitamos que distintos directores , actores y técnicos existan agrupados en nombre de un ideal y puedan crear un estilo diferente al dominante círculo de elencos concertados. Digamos que en muchos casos la existencia de un espectáculo concertado en el tiempo está ligado al éxito de públicos o elencos que distinguen al espectáculo. Cuando la gente ya no acompaña la obra o ésta es descalificada en alguna competencia, los integrantes tienden a abandonar el elenco en busca de otra obra donde añoran éxitos. A este tipo de actores jamás lo invitaría a navegar, ya que a la primera tormenta llorando me pediría volver a tierra firme.

Somos el navegante, el loco, el que ríe, el mudo, el que habla, ella, que crece. Creemos importante este andar. Luchamos por algo. Nadie responde. Cambiamos el mundo. Sí. Creemos en nuestras miradas: hay seguridad, soberbia. Damos confianza. Nos ven confiados. Es difícil entendernos. ¿Quién pidió que nos entendieran? Todo el caudal de un río tiene que desembocar en algo. Todo río profundo nace calmo y desemboca violento, se estrella y continúa. Nosotros chocamos, mutamos, caminamos y vuelta otra vez de la ruleta. La fe no mueve montañas, es lógico, pero creemos estar encima de ella, trotando cuesta arriba (y llueve a veces). Nos dirigimos a la cima, verde (me encanta el color verde y el azul. Algún día veré azul, como veo instantes de azul en nuestros ojos y en nuestras palabras). Igual, el pozo está cerca y sabemos que crece. Es difícil convivir con imágenes de distracción. Y caemos grises, opacos, monótonos y final. Por eso reaccionamos: porque todo está en constante movimiento. Humo es lo último que podríamos ser. Queremos tocar de verdad. No me desagrada el olor. Es la maldita idea de desintegración. Sin embargo queremos elevarnos, como el humo hacia arriba (¿Será lo correcto?) y subir al cielo y otra vez azul. ¡Qué manía, ésta, de los colores!

Explotar el segundo...

Quizás a veces pueda lograr ver el presente creíble en un actor durante un segundo. Después de tres horas de trabajo, en veintiún actores.

¿Valió la pena?: ¡No! De eso estoy seguro. Pensemos en un actor y un segundo y la palabra "vida". No hay nada más bello que ver un cuerpo presente, VIVO. Para muerte veo otras artes, a las que aprecio cuando yo quiero. Están quietas esperando a que yo llegue. El actor debe vivir un segundo: es su ley, su desafío, su obligación. Yo, espectador, no podré volver a verlo nunca más en ese segundo, el segundo que pasa. El actor no puede darme un segundo muerto porque lo pierdo para siempre. No quiero perder ni un segundo de vida del actor, de teatro. Llego, miro, espero. El actor tiene en su poder mi maravilloso segundo de atención, que nunca más existirá. Para el actor esto es adrenalina. Yo no puedo esperar ver un buena trabajo de una hora. Yo espero ver un segundo pleno de emoción. Quiero sentir hormigas en el cuerpo. Quiero cansarme junto al cansado. El actor debe aniquilar el segundo, ahogarlo, destrozarlo. Sé que un segundo no es fácil de llenar: para llenar un segundo el actor debe pasar horas de correr, saltar y cantar; días de caminar, gesticular y gritar; meses de mover, crear y mirar. Años de patear, romper y lanzar, para que mi segundo explote. Y bueno, es difícil, pero, después de atornillar tanto en un segundo, podremos comenzar el instante que viene después del primer segundo y del abismo: el segundo número dos.

Maten el texto...palabras sin eco.

## EL TRAINING

(por Eugenio Barba)

Este capítulo reconstruye el recorrido teórico de Eugenio Barba concerniente al aprendizaje: un arco que parte de la idea de laboratorio entendido como espacio de investigación técnica, y desemboca en la ISTA y en la idea del teatro-escuela entendidos como ambientes donde, a través de principios técnicos, se intentan transmitir principios éticos.

El primer texto, "El training", es la transcripción de los comentarios de Eugenio Barba para dos películas sobre el entrenamiento en el Odin Teatret rodadas en noviembre de 1972 bajo la dirección de Torgeir Wethal para los Servicios Experimentales de la televisión italiana. El texto constituye un balance del pensamiento del Odin Teatret sobre el entrenamiento durante los años sesenta.

Los actores y las actrices a los cuales se hace referencia en el texto con el nombre de pila son por orden de aparición: Jens Christensen, Iben Nagel Rasmussen, Tage Larssen, Torgeir Wethal y Else Marie Laukvik.

El texto fue publicado por primera vez en "Materiali sullo spettacolo e sul lavoro dell'Odin Teatret", Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera 1976.

### Training físico

Durante los ocho años de existencia del Odin Teatret, sus actores se han entrenado regularmente. La visión de este training, su forma y su finalidad, han sufrido una continua evolución debida a la experiencia adquirida, al aporte de los nuevos miembros y a las nuevas necesidades surgidas durante nuestro trabajo. Al principio el training estaba compuesto por una serie de ejercicios tomados de la pantomima, del ballet, de la gimnasia, del deporte, de la rítmica, del yoga, de la plástica, ejercicios que conocíamos o que habíamos reconstruido.

El training era colectivo, todos realizaban los mismos ejercicios al mismo tiempo y del mismo modo.

Con el pasar del tiempo nos dimos cuenta de que el ritmo es distinto según el individuo. Algunos tienen un ritmo vital más veloz, otros más lento. Empezamos a hablar de ritmo orgánico en el sentido de variación, pulsación tal como se da en nuestro corazón, tal como nos lo muestra un cardiograma. Desde entonces el training se basó en este ritmo, personalizándose poco a poco hasta volverse individual.

Con el pasar del tiempo, los ejercicios que habíamos elaborado, a pesar de permanecer idénticos, cambiaron de valor, de significado. En el fondo, el ejercicio es como la puerta del slalom a través del cual el actor hace pasar, disciplinándola, su actividad física. En nuestro teatro el training siempre ha consistido en una confrontación entre disciplina –la forma fija del ejercicio- y una superación de esta forma fija, del estereotipo que es el ejercicio. La motivación para esta superación es individual, distinta para cada actor. Es esta justificación, esta motivación personal lo que decide el sentido del training.

Actualmente, en octubre de 1972, el training se basa en acciones muy elementales, ejercicios que comprometen todo el cuerpo haciéndolo reaccionar totalmente. El cuerpo tiene que pensar completamente, adaptándose continuamente a la situación que surge. El primer ejemplo es un ejercicio que obliga a ser preciso. Se trata de tocar con el pie el pecho de un compañero, pero tocándolo de una manera precisa, un poco por encima del esternón para no hacerle daño.

(Demostración: Jens e Iben muestran el ejercicio)

Esta situación, si quieren este ejercicio, sirve para desarrollar la confianza en el compañero de trabajo. Parece paradójico despertar confianza a través de una acción que da miedo y provoca un reflejo de fuga. Pero hay que creer, contar, tener confianza en el compañero y, cuando se trata de golpearlo, hacerlo de tal forma que él se abra hacia nosotros, que no tenga miedo, que supere el propio reflejo de defensa. Entonces todo el cuerpo tiene que actuar, reaccionar, adaptarse, trabajar con todos los sentidos agudizados, con sangre fría y precisión.

(Demostración: Jens, Iben y Tage - duelo con los pies que golpean el esternón).

Esta situación, en que las acciones preestablecidas obligan al actor a adaptarse continuamente, puede ser de varios tipos. Pero siempre se trata de acciones que obligan a ser preciso, exigiendo por tanto al actor una sangre fría total. Este tiene que dejarse guiar por su inteligencia física; el cuerpo entero piensa y este pensamiento ya es acción, reacción.

(Demostración: Jens e Iben - duelo con bastones)

Este sentido de confianza hacia los propios reflejos, hacia la propia inteligencia física y hacia el compañero se manifiesta en acciones físicas.

Pero este sentido de confianza se desarrolla aún más.

En nuestro teatro no hay profesores, no hay pedagogos, son los propios actores quienes han elaborado el training. Los compañeros veteranos aconsejan, ponen su experiencia al servicio de los más jóvenes. Ayudado por uno de los más veteranos, el joven empieza asimilando una serie de ejercicios determinados que, una vez dominados, le permiten individualizarlos, es decir personalizarlos según el propio ritmo y el propio modo de acercarse al trabajo, es decir la propia justificación.

(Demostración: Torgeir y Jens en ejercicios de acrobacia)

Ahora los ejercicios son asimilados, ya se dominan absolutamente. Se puede trabajar con ellos en plena libertad según el propio ritmo.

(Demostración: Torgeir, Jens, Iben y Tage realizan una cadena de ejercicios acrobáticos)

Esta serie de ejercicios es el ejemplo de reacciones físicas llevadas a su consecuencia extrema. En realidad, nuestro cuerpo puede volar, puede encontrar el piso sin peso, sin miedo. El valor psicológico de estos ejercicios es muy grande. Parecen difíciles, y para alguien que se confronte con ellos por primera vez hasta parecen imposibles. Pero, después del primer día de trabajo, bajo la guía paciente de un compañero, ya es posible realizar más o menos bien uno o dos de estos ejercicios.

Después de un mes de trabajo diario el nuevo miembro del teatro logra realizarlos casi todos, quizá no de una manera perfecta, pero qué importa, tiene mucho tiempo por delante. Lo esencial es que sepa que puede lograrlo, que aquello que parecía imposible está al alcance de su mano, si trabaja cotidianamente.

El valor esencial del training consiste en esto: autodisciplina cotidiana, personalización del trabajo, demostración de que se puede cambiar, estímulo y efecto sobre los compañeros y sobre el ambiente.

Aprender cada ejercicio fríamente, asimilarlo pacientemente después de un largo trabajo, unirlo, fusionarlo a otros hasta convertirlos en una gran ola, éste es el camino que lleva al training individual modelado según el propio ritmo orgánico, según las propias necesidades, según las propias justificaciones. Dicho de otra forma: el actor reacciona con todo su cuerpo, y disciplina estas reacciones a través de las formas físicas que son los ejercicios.

Entonces lo importante es el ritmo, auténtico latido que lleva, transporta al actor. En el fondo, este ritmo revela la justificación personal del actor, la cual difiere de una persona a otra. Pero ya en este campo el núcleo de esta justificación se relaciona con las fuentes creativas personales del trabajo para el espectáculo: es decir las improvisaciones que, después de un largo período de destilación, se funden con la de los compañeros dando vida a lo que los otros llaman el espectáculo.

Ahora, un ejemplo más de algunos ejercicios que están en la base del training personal de un grupo de actores.

(Demostración: Iben, Jens y Tage realizan una serie de ejercicios de su training individual)

Tal como lo practicamos en nuestro teatro, el training no enseña a ser actor, a interpretar una máscara de la Commedia Dell 'Arte o a interpretar un papel trágico o grotesco, no da la sensación de saber algo, de adquirir habilidades.

El training es un encuentro con la realidad que se ha elegido: cualquier cosa que hagas, hazla con todo tú mismo. Por esto hablamos de training en vez de escuela o de período de aprendizaje. Aunque todos nuestros actores se hayan formado aquí, en nuestro teatro, la nuestra no es una escuela teatral en el sentido habitual, ya que no hay profesores que enseñan algo, un programa de estudio, sino que los propios actores deciden y elaboran su trabajo. Sin embargo, para llegar a este punto de libertad se necesita autodisciplina. Por esto el training es necesario para todos, independientemente del tiempo que hayan trabajado en el teatro.

Cualquier cosa que hagas, hazla con todo tú mismo.

Parece y es una frase fácil y retórica. Cualquiera la puede repetir. Pero en realidad sólo hay una posibilidad: vivirla, es decir, concretizarla cotidianamente en acciones. Y el training nos lo recuerda.

## Training vocal

Tanto en su vertiente semántica y lógica como en su vertiente sonora, la voz es una fuerza material, un auténtico acto que moviliza, dirige, forma, detiene. En realidad se puede hablar de acciones vocales que provocan una inmediata reacción en quien las recibe.

Veamos un ejemplo de acción vocal, de voz como forma activa. Iben, con una lengua inventada por ella y que improvisa paso a paso, dirige a dos de sus colegas intentando hacerles realizar lo que ella quiere y, al mismo tiempo, su voz reacciona, es decir se adapta a lo que hacen los compañeros. Éstos están de espaldas, no la pueden ver, no pueden hacer nada, no tienen que interpretar, sólo reaccionar, responder con todo su cuerpo al estímulo vocal de Iben.

(Demostración: Iben dirige a dos compañeros haciéndolos reaccionar a la sonoridad del texto que dice)

La voz como proceso fisiológico compromete al organismo entero proyectándolo en el espacio. La voz es la prolongación del cuerpo y nos da la posibilidad de intervenir concretamente incluso a distancia. Como una mano invisible, la voz se extiende más allá de nuestro cuerpo y actúa, y todo nuestro cuerpo vive participando en esta acción. El cuerpo es la parte visible de la voz; se puede ver cómo y dónde nace el impulso que al final se convertirá en sonido y palabra. La voz es cuerpo visible que opera en el espacio. No existen dualidades, subdivisiones: voz y cuerpo. Sólo existen acciones y reacciones que implican nuestro organismo en su totalidad.

Nuestro trabajo tiene un único objetivo: preservar las reacciones orgánicas espontáneas de la voz y, al mismo tiempo, estimular la fantasía vocal individual de cada actor.

La situación de trabajo es una situación donde el cuerpo y su parte invisible, la voz, reaccionan a estímulos.

Veamos un ejemplo de reacción a estímulos. Ahora pediré a Jens que sostenga mi mano con su voz haciendo emerger el discurso de aquella parte del cuerpo que esté más próxima a la mano. Sencillamente esto: sostener mi mano con su voz y responder a los movimientos de la mano, es decir reaccionar a sus acciones.

(Demostración: Jens reacciona vocalmente, siempre a través de un texto, a los movimientos de la mano de Barba)

En esta situación el estímulo era muy modesto, pero concreto. Cada uno de sus mínimos cambios producía una reacción vocal. El cuerpo del compañero que hablaba estaba totalmente implicado, todo el cuerpo hablaba, se adaptaba continuamente, proyectándose hacia el exterior, con un punto de referencia bien determinado.

Esta es la regla: para obtener reacciones precisas deben existir estímulos precisos, de carácter bien definido, bien situados en el espacio, los cuales provocan nuestras reacciones.



[www.larosateatro.com.ar](http://www.larosateatro.com.ar)

Contáctenos a:

[contacto@larosateatro.com.ar](mailto:contacto@larosateatro.com.ar)

Domicilio: Balcarce 472 - C.P. 4600

Tel: + 54 - 0388 – 4243026 - San Salvador de

Jujuy Jujuy - Argentina