



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Artes con línea terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad

Opción de titulación

Tesis

**El principio de oposición a través de las visiones complementarias de
Constantin Stanislavski y Eugenio Barba.**

Que como parte de los requisitos para obtener el Título de
Maestro en Artes con línea terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad

Presenta:

Ana Margarita Pérez Candelas

Dirigido por:

Pamela Soledad Jiménez Draguicevic

Dra. Pamela Soledad Jiménez Draguicevic
Presidente


Firma

M. en A. Alma Rosa Martín Suárez
Secretario


Firma

C. a D. Benjamín Cortés Tapia
Vocal


Firma

Dr. Pablo Parga Parga
Suplente


Firma

M. en A. Atzimba Navarro Mozqueda
Suplente


Firma


Dr. Eduardo Núñez Rojas
Director de la Facultad de Bellas Artes


Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña
Directora de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Agosto, 2015.

RESUMEN

Esta tesis pretende hacer un análisis de las teorías del arte teatral de Eugenio Barba y Constantin Stanislavski en referencia al principio de oposición. Así mismo, después de la inicial exploración bibliográfica, tiene la finalidad de hallar una complementariedad entre ambas teorías, que permita crear una nueva metodología para la creación de personaje en el actor, y de montaje para el director escénico. Tomando en cuenta la evolución del teatro actual, se considera necesaria la unión de dichas técnicas a través del concepto de lo opuesto o contradictorio en la escena, dado que al hacer la técnica barbiana uso primordial del cuerpo, y la stanislavskiana de la mente del actor, pueden dar lugar a una innovadora y más efectiva manera de llevar a cabo la construcción teatral, que sea útil para los estudiantes de artes escénicas y para los profesionales del mismo ramo. Tomando en cuenta lo anterior, a través de la presente investigación se han encontrado resultados favorables por medio de la inducción y el estudio del material propuesto, que permiten afirmar las hipótesis iniciales y por lo tanto beneficiar el estudio y la puesta en práctica de la labor del histrión.

(Palabras clave: Teatro, Stanislavski, Barba, creación del personaje, actor)



SUMMARY

This thesis analyzes the theories of theater art of Eugenio Barba and Constantin Stanislavski regarding the principle of opposition. After an initial bibliographic consultation, it also has the objective of finding what is complementary between both theories which would make possible the creation of a new methodology for creating the actor's character, as well as a montage for the scenic director. Taking into account the evolution of today's theater, a union of these techniques is considered necessary through the concept of the opposite or contradictory in the scene, since as Barba's technique makes fundamental use of the body and Stanislavski of the actor's mind, they can lead to an innovative and more effective manner in which to carry out theatrical building. This can be useful for students and professionals of the performing arts. Considering the above, favorable results have been found through this study by means of induction and the study of the proposed material, making it possible to affirm the initial hypotheses and therefore benefit the study and practice of the actor's work.

(**Key words:** theater, Stanislavski, Barba, creation of the character, actor)



DEDICATORIAS

A Gabriel, Enrique, Eliseo, Margarita, Juan,
Gabriela, Oswaldo y Emmanuel.

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Pamela S. Jiménez Draguicevic, por el apoyo tan valioso, acertado e incondicional para la realización de esta tesis.

A la dirección de Investigación y Posgrado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, a Lorena Sarabia Hernández, a la Dra. Ma. de los Ángeles Aguilar San Román y al Dr. Vicente López Velarde.

A la M. En A. Alma Rosa Martín Suárez, el C. a D. Benjamín Cortés Tapia, la M. en A. Atzimba Navarro Mozqueda y al Dr. Pablo Parga Parga, por haber hecho la revisión de esta tesis y por sus atinados comentarios para mejorarla.

ÍNDICE

1. Introducción.....	8
2. Un opositor del siglo xix: Constantin Stanislavski y su época.....	11
2.1 Las consecuencias de la oposición	17
2.2 La oposición a través de la mirada de constantin stanislavski	19
2.3 La oposición en el tempo-ritmo del personaje	24
2.4 La oposición en las características de los personajes	29
2.5 La oposición del habla y el subtexto	31
2.6 La ley de la contraposición	33
2.7 La oposición actor- actor.....	35
3. El principio de oposición según la Antropología Teatral	39
3.1 La segunda ley	42
3.2 Las distintas ramas de la oposición	45
3.3 Los resultados de la segunda ley en el actor.....	51
3.4 Eugenio Barba y el Odin Teatret: El camino de la oposición.	53
3.5 La sombra de Antígona.....	60
3.6 Un tercer teatro	61
3.7 Las numerosas puertas del teatro	63
4. La complementariedad de dos grandes creadores de la teoría y práctica teatral	69
4.1 Complementariedad a través de las acciones físicas	79
4.2 Complementariedad a través de la dirección escénica.....	86
4.3 Complementariedad a través del manejo del texto teatral	90
4.4 La complementariedad de dos autores de distintos siglos.....	91
4.5 Metodología total de la oposicion como método para llegar a la complementariedad en las teorías de Stanislavski y Barba	94
5. Conclusión.....	98
6. Bibliografía.....	102

ÍNDICE DE TABLAS

CUADROS

Cuadro 1	La oposición de Stanislavski y Barba a su entorno teatral.....	70
Cuadro 2	El concepto de oposición en las teorías de Constantin Stanislavski y Eugenio Barba.....	72
Cuadro 3	Oposición en la dirección escénica.....	89
Cuadro 4	Proceso de creación de personaje a través de las oposiciones	81
Cuadro 5	Distintos tipos de oposición en las teorías de Barba y Stanislavski....	85
Cuadro 6	Concepto de oposición en distintas técnicas artísticas.....	92
Cuadro 7	Complementariedad de las teorías de Stanislavski y Barba.....	93
Cuadro 8	Técnica total de oposición.....	96

INTRODUCCIÓN

La presente investigación vincula la metodología de Constantin Stanislavski -teórico teatral de principios del siglo XX-, con una faceta distinta de la Antropología Teatral, -metodología actoral creada por Eugenio Barba director y fundador de la compañía Odin Teatret, agrupación que aún está vigente en el ámbito teatral-. Ambos autores gozan de reconocimiento a nivel mundial y sus técnicas no sólo son afamadas, sino enseñadas y transmitidas alrededor del mundo.

Sin embargo, el teatro contemporáneo ha seguido una evolución imparable, que, como resultado de la innovación tecnológica, las nuevas redes sociales y la modernización, ha creado dificultades en el campo actoral y de montaje. La problemática de la adaptación de un texto o montaje teatral a un método específico, que arroja resultados borrosos, se ha convertido en una situación recurrente en el medio artístico, al igual que los actores que se repiten constantemente, cayendo en creaciones similares, personajes vacíos y repetitivos. Puede ocurrir también que los actores que abordan un montaje desde una sola técnica y se autodenominan formales, vivenciales, extra-cotidianos, comúnmente no se permiten explorar dentro de distintos métodos, esto trae, como consecuencia, visiones cortas, cerradas, parciales. Es frecuente ver que hay actores que se sienten encerrados, encasillados con maneras particulares de hacer teatro. Esta investigación propone revalorizar la situación, abordando dos técnicas aparentemente diferentes, pero que en conjunto, enlazándose, pretenden hacer un histrión más completo, que no tenga miedo de unificar puntos aparentemente opuestos de vista. Entonces, no se requeriría como actor catalogarse en una corriente específica del teatro, sino saberse unificado en técnicas y conocimientos, dando pauta a la posibilidad de adquirir habilidades de enlace de mundos del saber. Lo especificado anteriormente son algunas de las razones que motivaron a la investigadora a realizar la presente tesis, obteniendo las siguientes hipótesis, mismas que serán comentadas en las conclusiones:

- El principio de oposición puede ser traducido y reinterpretado de distintas maneras.
- Desde distintos puntos de vista, el concepto de oposición sigue vigente.
- Es posible vincular el principio de oposición en la propuesta de Stanislavski con la de Barba.
- Es viable aplicar la teoría y práctica de Eugenio Barba de una manera distinta a la corporal, es decir, aquella referente al aspecto psicológico y de la creación interior de un personaje concreto.
- Es permisible utilizar el principio de oposición de Eugenio Barba, más allá de la actividad corporal, para la construcción de las características interiores de un personaje.
- Ambas visiones del principio de oposición pueden complementarse para beneficiar la creación en el actor.

En la actual tesis se abarcan las diferentes concepciones del teatro de cada uno de los directores teatrales ya mencionados, se indagará a profundidad acerca de ciertas premisas en el trabajo stanislavskiano, y cómo pueden ser ajustados a un principio de oposición. También se mencionarán los principios de la antropología teatral y las distintas facetas que puede ofrecer la contraposición en la creación del actor. Finalmente se establecerá una complementariedad en ambas teorías, llegando a la construcción de una metodología interdisciplinaria y propia, basada únicamente en las similitudes a nivel de oposición para los dos tipos de actores.

La operación lógica para la presente investigación es de tipo inductivo-deductivo puesto que a través de encauzar el tema hacia las teorías de los dos autores ya mencionados, se logró hacer una deducción que permitió encontrar un método, que reafirma las dos teorías enlazándola en una. Se exploraron fuentes bibliográficas para recabar información correspondiente a la Antropología teatral de Eugenio Barba y a las vertientes en Constantin Stanislavski sobre la

contradicción, oposición y complejidad del texto-subtexto en el personaje. Posteriormente se realizó un análisis comparativo que permitió crear una fusión de ambas metodologías de construcción del personaje, llevando la teoría de Barba al campo no corporal, sino al psicológico, enlazándolo con Stanislavski.

La metodología utilizada en la investigación fue básica porque está orientada al descubrimiento y conocimiento de las leyes que rigen la realidad, también la aprehensión, explicación y predicción de los fenómenos de la oposición en la visión teatral de los teóricos: Stanislavski y Barba. Por lo tanto, a través de la presente investigación que es de tipo básico-teórico, se propone dar a conocer una nueva propuesta que beneficie la creación actoral contemporánea, ofreciéndole al actor alternativas más apegadas a su contemporaneidad y que puedan ser utilizadas en distintos tipos de montajes teatrales. Otro de los objetivos consiste en encontrar un matiz diferente de la Antropología Teatral de Eugenio Barba, enfocado hacia la construcción interna del personaje al vincularse con la metodología de Stanislavski, así como demostrar la similitud especificada entre las técnicas Stanislavskiana y Barbiana.

De la misma manera, se intenta, a través de la presente tesis, diversificar la visión de las metodologías de construcción actoral del personaje en el teatro actual, con lo cual se podrá observar la transformación las metodologías teatrales concebidas como rígidas o inmutables, en potencialidades de exploración para el actor. Por último, se espera después de su debida publicación, ser información bibliográfica de los estudiantes de las artes escénicas.

UN OPOSITOR DEL SIGLO XIX: CONSTANTIN STANISLAVSKI Y SU ÉPOCA

El Romanticismo, movimiento que comenzó en Alemania a finales del siglo XVIII, perduró a lo largo de todo el siglo XIX, llegando hasta los demás países de Europa (Rusia entre ellos), hasta la aparición de un nuevo movimiento artístico.

El Realismo y el Naturalismo fueron corrientes históricas que surgieron entre mediados y finales del siglo XIX a partir de una renuncia a la exageración del Romanticismo, y que exhortaban a la realidad, a la descripción y emulación de lo existente en el mundo humano. Por ello, en el teatro la reacción lógica ante tal movimiento fue adoptarla de inmediato y es más, llevar hasta el escenario la realidad existente de una manera exacerbada, incluyendo caballos, pájaros vivos, cocinas enteras donde se preparaban alimentos. Se trató también de exhortar a la naturalidad en el actor y provocar procesos realmente vivos en las obras representadas. Mas este proceso no ocurrió de la noche a la mañana. En el teatro del Romanticismo había una manera muy distinta de trabajar sobre el escenario. Durante el siglo XVII y hasta principios del XIX, el teatro se vio rodeado de delimitaciones antinaturales que empobrecían la calidad de las representaciones. Por los temas a los que se recurría en esta corriente artística (el amor, la libertad, la muerte) habían en el escenario muchas escenas violentas y cargadas de emociones, como duelos, muertes, suicidios y situaciones similares. Esta corriente exaltó en el teatro los sentimientos y la pasión, sin embargo los actores no sabían cómo conseguir expresarlos en el escenario, ni poseían una técnica que los apoyara en ello. Como resultado, los actores recurrían a recursos no orgánicos para poder suscitar las emociones en ellos mismos y en el espectador. “En tiempos de Pedro el Grande, el actor ponía al corriente al público de su estado afectivo y luego se manifestaba mediante gestos exagerados” (Aslan, 1979: 86).

Es decir, que después de expresar un texto donde estuviera encolerizado el personaje, éste paseaba en el escenario, desgarraba su vestuario, resoplaba con furia. Esa era la traducción del actor para expresar el enojo, y ocurría no durante

sino *después* de la palabra. Así mismo, las emociones no eran logradas en el escenario. Se carecía de naturalidad y los clichés eran la manera más fácil de sobrellevar la actuación. Al no tener un periodo prolongado de ensayos, los actores se veían obligados a caer en los estereotipos y en los personajes bidimensionales, unilaterales, con carencias de circunstancias particulares y sin características marcadas o especiales. Se hacían aproximadamente 5 ensayos dedicados únicamente al trazo, y de lo demás, confiando en su genio, se ocupaba el actor hasta el día del estreno, pues era considerado ridículo y como una exposición ante los demás, verse en la “necesidad” de ensayar:

Fue costumbre de los actores londinenses, que durante los ensayos, especialmente los primeros actores, el hacer muy poco en leer o repetir sus líneas, marcando solamente sus entradas y salidas del escenario (Jiménez, Ceballos, 1985: 78).

Por lo anterior, a menudo recurrían a la sobreactuación. Las lágrimas en exceso, los gritos desgarradores, la tensión facial y corporal sin sentido eran de los recursos más usados y los únicos disponibles. El uso de metodologías arcaicas, que poco tenían de funcionales y sí mucho de incómodas, seguían en funcionamiento, impidiendo una evolución que se presumiría lógica.

Un ejemplo claro de ello son las noventa y un reglas dadas por Goethe a sus actores en el siglo XIX, que involucraban posturas antinaturales, y privilegiaban el uso de ademanes, amaneramientos y la recitación:

37.-El cuerpo debe de ser manejado de la siguiente manera: el pecho en alto, de los codos para arriba cerca del torso, la cabeza ligeramente vuelta hacia la persona con quien mantiene el diálogo.
(...) 39.-No se debe actuar de perfil ni dar la espalda al espectador.
42.-(...) La persona de más alta escala social (mujeres, viejos, hombres nobles) siempre ocupan el lado derecho.

44.-El actor nunca debería usar bastón, para asegurarse la libertad de movimientos en manos y brazos.

56.-Uno debe ser muy cuidadoso en no cubrir la cara o el cuerpo mientras se mueven las manos.

74.- El actor no debería exhibir ningún pañuelo en escena, ni sonarse la nariz o escupir. (Íbíd.:73).

Como se puede leer, había en la labor del actor una rigidez total, una limitación constante en la expresión de los sentimientos que embargaba el escenario. Los actores todo el tiempo contemplaban al público y le hablaban cara a cara. Tenían poses estandarizadas desde la colocación de los pies hasta la cabeza, de tal manera que no había distinción entre los personajes, ni tampoco para procesos orgánicos. En conjunto, podía resultar que la composición tan forzada no llegara a ser desagradable, pero si uno les observaba con cuidado se podría decir, como bien lo apunta un crítico de la época: “Podrían trocar sus papeles y representar igualmente los unos como los otros, hasta tal extremo que la compañía, sin la idea del conjunto, no tendría razón de vivir”. (Íbíd.:75).

En este mismo siglo, las compañías de repertorio estaban en su punto más fuerte. Eran precisamente aquellas que tenían un actor principal, el más famoso, el que tenía mayores cualidades (aún en ese estilo de representación tan forzado) y el que atraía más gente. Eran “divos” que elegían desde la obra a representar hasta el reparto que tendrían y por cuyos nombres funcionaba el teatro en el que se presentaban y por supuesto, eran el factor indispensable. Este “starsystem”, que años después permeó hasta el cine, regía por completo el ámbito del teatro, y si se era actor de reparto, se interpretaría de forma velada y sin ninguna aspiración al estrellato.

Esta época que rodeó a Constantin Stanislavski, fue el factor estimulante para la creación de su sistema. Hubo quienes también lucharon con estas formas ya caducas, aunque pocos se distinguieron por crear realmente metodologías que

podieran combatirlo. Algunos de ellos fueron André Antoine, y Saxe-Meiningen. Pero ninguno lo hizo con la claridad de Stanislavski. Se opuso rotundamente a su época, al punto de que en un principio el trabajo con sus actores fuera considerado excesivo y tirano. Apostaba por la verdad en el escenario en medio de un mundo teatral donde las poses y las posturas repetitivas hasta el momento eran lo dominante. Combatió claramente un régimen teatral donde imperaba *la falsedad*, adjetivo que utiliza en innumerables ocasiones a través de todos sus textos. Propuso una metodología clara para llegar a la vivencia en el escenario. “Konstantin Serguéievich (Stanislavski) declaró la guerra a la pasividad del actor allí donde esta se manifestase” (Knébel, 1996: 14). Se rebeló contra las puestas en escena hechas al vapor, de manera rápida y donde no se exigía gran trabajo a los comediantes, e impuso una serie numerosa de ensayos a sus actores, que podían durar varios meses. En dichos ensayos exploraba de manera profunda a los personajes y platicaba con los intérpretes a fin de clarificar sus objetivos y acciones en el escenario, lo que ahora se conoce como trabajo de mesa.

Se contrapuso al “starsystem”. Instaba a los actores a olvidar el orgullo, las ansias de lucimiento, el exhibirse en el escenario y ser admirados sólo por su belleza física. Promovía un ambiente de grupo, donde lo importante no era el solista o el protagonista, sino la *mise en scene*, el trabajo de conjunto. No existían papeles pequeños, sino personajes mal trabajados. “Stanislavski sintió con especial fuerza las potencialidades del teatro más allá de la puesta en escena de textos” (Barba, 2008:68). Comenzó con el análisis exhaustivo dramático, lo que dio como resultado el descubrimiento del texto que se encuentra de manera alterna en el actor, el *subtexto*. Al montar las piezas de Chéjov incluyó al público dentro de un nuevo estilo de representación donde lo escrito era mucho menos importante que lo interpretado por los actores.

Su lucha por la verdad escénica y en contra del fingimiento fue una de las cosas más importantes a destacar: “La artificialidad está en constante lucha con la verdad” “cada una de ellas, artificialidad y verdad, excluye la existencia de la otra.

Creando una, la otra queda destruida” (Stanislavski, 2004:220). Para él, un actor no podía estar en el escenario si no creía en todo lo que realizaba sobre él. Para ello tenía que hacer uso de su imaginación y de las acciones o movimientos que hiciera en el escenario, también crear una línea interna de lo que sucedería en la mente del personaje. En contraposición con la exageración, los gritos, el llanto y todo lo forzado, creó la vida interna del papel que habría de guiarlo durante toda la obra.

En contra del exhibicionismo de los actores del pasado, que se paseaban, pavoneaban y provocaban al espectador e incluso se dirigían a él directamente, acuñó un término de André Antoine, el de *la cuarta pared*, que presupone la existencia de una pared imaginaria entre el público y el histrión, lo cual permitiría la concentración total en lo que ocurría entre esas cuatro paredes. Dentro de los decorados del escenario, suprimió lo superfluo, evitó las escenografías irreales o falsas, la majestuosidad aparente. Prefirió lo allegado a la época representada, a lo realista, lo natural. También abordó de manera continua la contraposición entre un buen actor y uno malo: 1. el que brilla, el que llama la atención del público al observar en él un parecido inigualable a la vida real y 2. el que aburre, el que es mecánico o repetitivo, el que usa clichés y adopta poses sin justificación.

Creo que se puede confiar en que ustedes sabrán distinguir entre éste [exhibicionismo] y el esfuerzo sincero de cambiar sentimientos humanos vivos con otros actores. Hay una enorme diferencia entre éste proceso altamente creativo y la ordinaria actuación mecánica y teatral. Uno y otra son opuestos y contradictorios (Stanislavski, 2004:172)

Siendo parte de un medio teatral en donde la exterioridad lo era todo, apoyó el trabajo interno, la creación. Evitó la mecanización del proceso actoral y lo desmenuzó por partes, incluyendo elementos importantes como la voluntad y la preparación física, que en aquel entonces era bastante deficiente. “En general la

gente no sabe hacer uso del aparato físico del que la naturaleza nos ha dotado” (Stanislavski, 1998:58) remarcaba Stanislavski, refiriéndose a que los actores de su época no sabían cómo desarrollar su cuerpo, ni cómo mantenerlo, recurriendo a posturas “lamentables” y espaldas deformadas. Decía también que en el escenario todos esos defectos físicos del actor se hacían más evidentes y que por tanto entrenar para mantenerse, no sólo estéticamente sino en buenos términos de salud, es vital para el actor.

El entrenamiento de sus actores consistente en gimnasia y ballet básicamente, (aunque también incluía la acrobacia), transformaba el cuerpo dándole más gracia a los movimientos y pudiendo otorgarle no sólo la flexibilidad fisiológica sino también la soltura y una gama más amplia de calidades de expresión en su cuerpo. Esto también podía repercutir en la sensibilidad del que lo realizaba. “Los ojos saltados, los músculos tiesos dan a la cara una apariencia ingrata expresando aún lo contrario al proceso íntimo del actor, y sin guardar relación con sus emociones” (Stanislavski, 2004:82). Aunque pareciera que Stanislavski no pensó demasiado en una técnica corporal, la realidad es que siempre estuvo presente el entrenamiento corporal en sus actores, e incluso en las sesiones con sus alumnos enfatizó la importancia de poseer un cuerpo preparado para la acción, y no sólo eso, sino para cualquier labor actoral, desde la creación hasta la concepción de un personaje.

“El “control” de nuestros músculos debe ser parte de nuestra integración física, nuestra segunda naturaleza. Sólo entonces cesará de interferir en nuestra labor creativa” (Stanislavski, 2004:85). Control bastante estricto, desde los músculos, los huesos y las articulaciones, por más pequeñas que sean. La voluntad y la razón debían guiar al cuerpo desde lo más interno del ser del actor. Por otro lado, abordó la oposición que encara el cuerpo del actor, el cual se encuentra mal adaptado a la labor. El cuerpo, que por estar mal trabajado, sólo opone resistencia y no permite que la acción física se una a la creación psicológica.

Por último, se negó rotundamente a mantener el ambiente que existía en las compañías de teatro durante las funciones donde reinaban muchas envidias, fanfarronería y sobre todo informalidad. Cuando en las demás agrupaciones era normal llegar tarde o ebrio, él impuso una disciplina casi religiosa, plagada de una ética actoral que marcó el camino de un buen actor que se entrega a su profesión evitando la altanería, los comentarios superfluos y sobre todo, respetando el escenario como un templo sagrado en el cual no se entra comúnmente, sino a través del trabajo y la entrega, factores meritorios para poder subir a él.

El Realismo y el Naturalismo, las corrientes históricas a las que antes se hizo referencia, encontraron en Constantin Stanislavski a un gran representante, que promovía sobre todas las cosas, la credibilidad del actor sobre la escena, lo cual siempre se logrará a través de la profunda creencia en la necesidad de emular los procesos vivos del ser humano.

LAS CONSECUENCIAS DE LA OPOSICIÓN

El contraponerse a un estilo establecido fue sólo una reacción lógica:

La formación del actor, la concepción de la interpretación de Stanislavski están en contradicción con los principios tradicionales, los lugares comunes y el exhibicionismo al uso en los escenarios rusos. (...) El oropel teatral, los dorados y las apariencias engañosas... (Aslan, 1979:86).

Estas, ya estaban decayendo del gusto del público cuando Stanislavski pensó en la manera de evitar todo este tipo de manifestaciones. Junto a Nemiróvich Dánchenko, hombre de teatro que conoció a finales del siglo XIX, tuvieron la sensación de que la escena había perdido gran parte de su objetivo y de su naturalidad. Por ello, Constantin Segueievich adoptó la imagen del

“reformador”, hombre que lucha contracorriente y resiste a pesar de las adversidades. Iniciar por este camino opuesto al tradicional no fue fácil. Recibió muchas críticas por parte de los compañeros de trabajo que había tenido antes. Se sostuvo a pesar de las habladurías de la gente y de los rumores acerca de su tiranía con sus actores y de sus rituales “raros”, para llevar a cabo una puesta en escena. Se le creía exagerado, lunático, un simplista que rechazaba la manera convencional de hacer teatro, la que llevaba tantos siglos funcionando. “(Stanislavski) Había sido acusado por los críticos de desear convertir al actor en un recluso, en un anacoreta” (Stanislavski, 2009:44). Sin embargo, él seguía su camino a través del descubrimiento de la acción escénica prestando más atención a otras cosas, haciéndose preguntas que lo llevaran por caminos diferentes:

¿Cómo puede la actuación de un actor transformarse en acción real, en experiencia auténtica, en instrumento de toma de conciencia social, en proceso de formación de un “nuevo ser humano”, en operación mágica que recrea la realidad que es el doble de la vida?...No por casualidad fue un marginal dentro de la profesión el primero en formularse estas preguntas (Barba, 2008:48).

Más que ocuparse en luchar contra su entorno, su negación, rechazo hacia el teatro de su contemporaneidad, se encontraba ocupado dilucidando de qué manera llevar a cabo un entrenamiento efectivo en los actores de su compañía. “Por su parte, Stanislavski ha combatido la rutina (basta de clichés convencionales), el histrionismo (basta de vedettes, basta de efectos fáciles), la mentira teatral (basta de falsa emoción, basta de decorados truculentos)” (Aslan, 1979:87)

Dados sus esfuerzos, encontró una metodología funcional para el actor. Fue un “artista reformador” como lo llamaría Barba años después, (Barba, 2008:48) que transformó lo que existía en su entorno, es decir, actores incompletos, estáticos, exagerados. Si bien es cierto que hubo algunos

reformadores contemporáneos a Stanislavski, la fuerza con que éste logró deshacerse de lo que consideraba obsoleto, (la preparación del actor en su tiempo) rebasa por mucho a la de sus congéneres. “Aunque otros lo hayan precedido en este camino, es con él que nace una cultura teatral original que rompe con los modelos del pasado” (ibíd.:48). Fue también la punta de lanza para que muchos comenzaran a buscar el entrenamiento actoral, el trabajo previo a las funciones. Instó a la revolución en varias partes del mundo. Lo que logró con la creación de lo que más tarde se denominaría su Sistema, fue la estimulación de rebeldes como él que consiguieron que para mediados del siglo XX la conceptualización del actor y del teatro fuera totalmente diferente.

Aunque después de algunos años, sus propios actores y alumnos, como Meyerhold y Chéjov se contrapusieran a la metodología creada por Konstantin Serguéievich, fundamentando su rechazo en el excesivo naturalismo y la carencia de un entrenamiento más imaginativo que sobrepasara la cotidianidad, el Sistema Stanislavski perdura, como perdura todo aquello que cambia una tendencia desde su raíz. “Stanislavski queda como imagen central de todos aquellos que con su trabajo buscan cuestionar la ortodoxia teatral, para devolver al teatro su sentido original de confrontación y movimiento” (Núñez, 1987:59).

Este teórico ruso, que logró generar conocimientos importantísimos, fue una mente brillante que supo abrirse paso a través del rechazo y de la oposición directa y tajante. Es el antagonista de su tiempo que extiende los frutos de su labor hasta una nueva generación que considera sus hallazgos vigentes y necesarios para el arte escénico de los días contemporáneos.

LA OPOSICIÓN A TRAVÉS DE LA MIRADA DE CONSTANTIN STANISLAVSKI

A pesar de no utilizar un principio como tal o un concepto que enfatice la oposición desde alguna de las labores del actor, para Constantin Stanislavski hay muchas oposiciones que son necesarias en el arte actoral. La oposición de por sí,

es una premisa básica en la acción dramática. No puede haber un texto en el cual no haya un protagonista que ejerza una acción para la cual encuentre un obstáculo o un antagonista que vaya en contra de la misma. El principio de protagonista-antagonista, a pesar de que encuentra sus fundamentos en el teatro clásico, sigue vigente hasta nuestros días. También se observa en aquellos textos donde no hay un personaje opuesto, pero sí un obstáculo para la acción que no le permite avanzar. Stanislavski estaba consciente de que la oposición es el camino para lograr muchos avances en la labor del actor, tanto para la construcción del personaje, como a nivel vocal o más importante aún, en la conexión mente-cuerpo, como el mismo indicaba en cuanto a la construcción del personaje:

Tu personaje no producirá nunca una impresión duradera si no encuentras la situación en la que tu malvado muestre coraje, en el que –incluso por un breve momento- fue bueno, y si no descubres en él ninguna cualidad positiva, tu personaje no será sincero.
(Stanislavski, 1994:176)

Es importante remarcar que para Stanislavski una de las batallas más duras que el actor debe librar es la lucha contra la falsedad en la emoción. La naturalidad es siempre su premisa, y sobre todo al final de su vida encontró que la precisión de las acciones físicas y el trabajo previo del actor podían liberarlo de caer en las falsas máscaras, en las emociones forzadas y en la repetición mecánica.

El afianzamiento de la lógica de las acciones físicas del papel, conduce a la expulsión de los clisés, sobre todo los mecánicos, que siempre acechan al actor. (Stanislavski, 1977:44).

Como explica ampliamente en *El trabajo del actor sobre su papel* éste siempre se encuentra tentado a caer en la facilidad de recrear emociones desde la superficie, de mostrar una afectación únicamente buscando una impresión en el

espectador, sin que se posea ninguna verdad en ella. El trabajo analítico de cada circunstancia del personaje y la construcción precisa de las acciones que realiza debido a sus circunstancias, es lo que siempre vinculará al actor con su creación emocional y le permitirá recurrir a una base sólida de la cual asirse sin importar que pase en escena. Dada esta tensión principal debe añadirse que en toda su teoría teatral resaltan aspectos muy significativos de los cuales se hablará en el presente capítulo y que ejemplifican claramente la relevancia de la oposición o contraposición y la importancia de llevarlas a cabo en la labor actoral.

Para Stanislavski la esencia del arte radica, más que en su forma exterior, en su contenido espiritual, interior. Lo que se hace dentro de la escena corresponde más a *sentir lo que sucede* que a los movimientos exteriores, pues ellos parten de la psicología del personaje y de sus *circunstancias dadas*. Las *circunstancias dadas* son, para éste teórico, el conjunto de factores que marcan el contexto, la situación y las vivencias del personaje. Es todo aquello que lo rodea y que define, con base en sus vivencias, la manera en cómo responde durante la obra, lo que traducido al actor es el marcaje de las conductas básicas del personaje.

Entre las más básicas circunstancias dadas están la edad, el sexo, el nivel socioeconómico, el pasado familiar, el recuento de sucesos significativos del personaje, etc. Estas circunstancias dadas, aunados al texto como tal, determinarán por completo la ACCIÓN en el escenario. Esta se define como todo aquello que sucede en escena, todo aquel verbo a realizar por el actor, ya sea interno o externo.

En escena siempre hay que hacer algo. La acción, la actividad: he aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor. La palabra misma “drama” denota en griego la acción que se está realizando (Stanislavski, 2010:54).

Las acciones son la materia prima de la construcción de una obra. En la medida en que sean claras y completamente fundamentadas será la sinceridad y creencia que haya en ella. Por medio de las acciones puede expresarse de manera correcta, o ignorándolas se puede llegar a la sobreactuación y exageración de una parte, es por ello que resulta tan importante que el actor sepa por qué realiza todo lo que hace en el escenario y como diría Torstov, el personaje principal de los libros didácticos de Stanislavski “Toda acción en el teatro debe tener una justificación interna y ser lógica, coherente y posible en la realidad” (ibíd.:63) La acción congruente será lo que mantenga una obra dramática en pie. Nada en el escenario podrá ser injustificado y ningún movimiento o pensamiento en el actor debe pasar por alto o sin importancia. “La acción verdadera también tiene un fundamento y un propósito” (ibíd.:57) y ese propósito es el objetivo que lidera toda la acción que suceda, sea visible o no.

Otro factor que determina a las acciones es el uso del “si mágico”. Es el uso de la imaginación a través de plantear lo que se haría en determinada circunstancia, análoga a la del personaje. El si mágico responde a la pregunta *¿Qué haría yo si...?* Este elemento permite crear desde lo inexistente, puesto que lleva a la construcción a partir de que el actor se ponga en los zapatos de su propia creación de una manera realista. “...A través de la palabra “si” se crean de modo normal, orgánico, natural, las acciones internas y externas.” (ibíd.:63) Las acciones físicas se definirán, por tanto, como aquellas cosas que el histrión realiza en escenario con su cuerpo, que son captadas de manera fácil por el espectador, a simple vista. Algunas de ellas abarcan cosas tan sencillas como “caminar hacia la puerta”, “sentarse”, tamborilear con el dedo una mesa”. Las acciones internas estarán completamente ligadas a la psicología del personaje, a lo que piensa y siente y serán todo aquel torrente de pensamientos que están ligados a la acción física, pero que sólo son claros para el actor-personaje, aunque el espectador puede reconocerlas o intuirlos. Ejemplos serían “tener miedo” “ocultar el amor” “evadir un tema”. Como explicaría él mismo: “En escena hay que actuar interna y externamente” (ibíd.:55).

Ambos tipos de acción son complementarios y de vital importancia para el actor, aunque por lo general ambos son consecuentes uno con el otro; es decir, la acción interna de *tener miedo* en correspondencia con la acción física de *huir*, existen casos en los que son completamente opuestos. La acción física, implica en ocasiones una contradicción de la acción interior, lo que la enriquece, le da forma y la hace atractiva para el espectador. Por tanto, el actor debe mantenerse vigilante de los pensamientos y los movimientos físicos de su personaje, como dos partes complementarias, que en algunas situaciones del texto pueden llegar a ser opuestas. La acción interior, por tanto, no siempre corresponderá a la exterior, pero por esa misma contradicción, es que el personaje adquiere vida, como él mismo señala:

...La inmovilidad externa de una persona sentada en escena no implica pasividad. Se puede estar así, sentado sin moverse, y al mismo tiempo estar en plena acción. No es eso todo: con frecuencia la inmovilidad física es el resultado directo de un estado de intensidad interna, y es esta actividad interna la que es, con mucho, más importante desde el punto de vista artístico (Stanislavski, 2004:32).

Stanislavski parece enfatizar que entre más opuestas sean la acción interior y la exterior, mayor es el esfuerzo del actor, aunque se mejora su interpretación en el escenario, porque reflejará una gran realidad humana. De cualquier manera, esta cita intenta apelar a la naturalidad completa en la escena, que implica crear personajes realmente complejos en ella, que piensan como un ser humano normal, que aunque sólo se encuentre sentado siempre está pensando, o que aunque esté dormido, tendrá un proceso mental a toda velocidad en sus sueños:

Por lo que al melodrama se refiere, los grandes actores son también grandes maestros del diálogo interior. Pueden estar sentados sin mover un músculo ni hacer un solo gesto, y sin embargo el

espectador se dará cuenta de que están muy excitados; esta excitación sabe expresarla el gran actor principalmente mediante los ojos (Stanislavski, 2009:337).

Al abordar la acción física y la acción interior, las explica como complementarias en la labor actoral, aunque en ocasiones pueden ser contradictorias, y es ahí donde entra el manejo de la energía, las acciones y del subtexto, que más bien nombra “significado interior” y del cual se especificará más adelante. De cualquier forma, los objetivos físicos y psicológicos del personaje, siempre serán las pautas en las cuales la acción se apoya y aquellas que deben guiar el trabajo sobre las tablas. Cabe destacar que dentro de todas las facetas del trabajo de Stanislavski, la interrelación entre el trabajo interno y externo del actor sufrió varios cambios, es decir, mientras en la primera faceta ambos se construían por separado, en su última etapa las acciones físicas del personaje generaban las internas es decir:

Al crear una línea externa de acciones físicas, lógica y consecutiva - escribe Stanislavski-, comprendemos *ipso facto*, si prestamos la atención adecuada a lo que estamos haciendo, que paralela a esta línea se crea otra línea dentro de nosotros –la línea de la secuencia lógica de nuestros sentimientos y sensaciones (Stanislavski, 2009:56).

LA OPOSICIÓN EN EL TEMPO-RITMO DEL PERSONAJE

En el Sistema, como se le llama a los estudios puestos en práctica para el trabajo actoral creados por Stanislavski, el tempo-ritmo es un concepto fundamental. Con esto se refiere a aquellos tiempos y velocidades tanto externas como internas que se manejan en escena. Se manifiesta en las acciones físicas e internas que el personaje realiza:

Tempo es la rapidez o lentitud de pulsación de cualquier clase de unidades establecidas, de igual duración, en cualquier medida prefijada.

Ritmo es la relación cuantitativa de unidades de movimiento o sonido con las unidades de duración establecidas en un tempo o medida dados” (Stanislavski, 1993:216).

La combinación de ambos conceptos, la velocidad de lo que se realiza con respecto a una unidad de tiempo dado, es lo que marca la cadencia de lo que ocurre en el teatro. La velocidad en el habla y en los movimientos, lo que aminora o dilata la acción en el escenario, en palabras más triviales, qué tan rápido o lento se hacen las cosas, es de gran importancia para estipular la cantidad de acciones, de movimientos de pulsaciones que se realizan en un tiempo determinado. Todo esto forma en el personaje el tempo-ritmo. Éste corresponde directamente a las circunstancias dadas del personaje como la edad, la complexión, la velocidad de las acciones, la situación personal y emocional, el pensamiento y las emociones internas. Por ello, cada personaje creado contiene un tempo-ritmo único que debe ser construido por el actor de manera analítica y consciente.

Hay tantas gamas de ritmo en los caracteres de las obras como personajes hay en ellas. Existen los que podrán ser completamente pausados y aquellos que requieran una gran velocidad y es entonces donde se encuentra la primera de las oposiciones en el tempo-ritmo: la oposición de tiempos y ritmos entre personajes. En la dramaturgia, como se mencionaba con anterioridad y sin tomar en cuenta las tendencias actuales, hay siempre un protagonista y un antagonista. Es decir, aquel que lleva la acción y aquel que se opone a ella. De la misma manera y por lo regular existen dentro de la misma obra un personaje que es más dinámico que los demás, mientras que hay uno pausado y lento. Así, dentro de un montaje existe una combinación de ritmos inevitable.

Es sorprendente observar cómo la “música” en el escenario se crea a través de esa combinación de ritmos, los que producen los personajes en escena. La contraposición entre lo lento y lo rápido refuerza la pauta de ritmo dominante y le otorga matices que amplían la apreciación del observador, dando lugar a una realidad más tangible dentro del montaje. Siempre en un trabajo de montaje habrán actores que contrapongan sus ritmos dentro de la escena, esto será favorable y es necesario que el actor aprenda a permanecer dentro de su ritmo, apreciando el de sus compañeros y reforzándose en el suyo propio al mismo tiempo que fortalece el de los otros. El dejarse llevar por el de los demás sólo causaría monotonía y volvería tanto la trama como la acción aburridas. “En la vida, lo mismo que en la escena, cada uno tiene su propio tempo ritmo.” (Stanislavski, 2009:250). Es por ello que para Stanislavski es tan importante que más que estandarizar a todos los personajes en un solo ritmo, más bien es el de cada uno el que debe ajustarse, contraponerse e integrarse con los demás, para brillar en conjunto. Ahora, esta misma oposición puede darse no solamente entre los caracteres de una obra, sino también dentro del mismo actor. Es más, es bastante recomendable, puesto que seguir un ritmo constante sería repetitivo para el espectador y más para el que actúa que no obtiene un acicate en su imaginación proveniente de los cambios.

Lo anterior podría darse en dos casos principalmente, el primero cuando se opone un ritmo pausado a uno veloz por resultado de un cambio en las circunstancias de la obra o del personaje, donde se contrastaría uno con el otro acentuando las características del personaje. El segundo, cuando dentro del mismo personaje existen disparidades entre su línea de acción interna y externa como producto de su situación dentro de la obra. 1. Del primer caso podría agregarse que esta forma de oponer ritmos responde a un cambio brutal en la dramaturgia dentro de la obra. Las circunstancias dadas del personaje cambian su tempo-ritmo; como cuando ocurre un suceso brutal puede pasar de ser vigoroso y alegre a lento y acompasado. El poder trabajar sobre ello da como resultado un

marcado compromiso del actor con su papel, haciendo que ponga atención extra en cada detalle de movimiento, teniendo que cuidar que sea completamente justificado el cambio y motivado desde el interior del análisis de lo que interpreta. Esta contraposición ocasiona para el espectador el factor sorpresa: algo que no esperaba ni del actor, ni del personaje ha logrado tocar su experiencia dentro del teatro y por lo mismo, la creencia de lo que ahí ocurre se aumentará. La monotonía no permitirá que el público enjuicie, sino que se produzca una vivencia empática. Un ejemplo claro de este tipo de contraste dentro de un personaje se observa dentro de la obra del dramaturgo mexicano Humberto Robles, *Sangre en los tacones*. Doña Saturnina, un personaje aparentemente incidental, es la vecina anciana de los protagonistas. Es también una fervorosa creyente que parece querer ayudar al prójimo mientras pueda sacar algo de él primero. Por sus características de edad y los textos que se analizan, es un personaje bastante parsimonioso, lleno de cortesías falsas y de frases rebuscadas y repetitivas. Es por ello que, cuando al final de la obra ella se descubre como la asesina de varias mujeres y amenaza también a los personajes principales, la sorpresa por parte del espectador es el factor no sólo de realce en esta comedia, sino un factor que refuerza un contenido social de hipocresía religiosa. Lo más importante es que este descubrimiento difícil de creer es el giro de la obra, el vuelco de la historia, un principio conocido y referido por Aristóteles como la peripecia. “El efecto de dos ritmos contrastantes, producirá una fuerte impresión sobre el espectador”. (Boleslavski, 1998:163). Stanislavski apuntaba, refiriéndose a Otelo: “cuanto más claramente muestren el periodo feliz de la vida del moro, con más fuerza transmitirán después el sombrío final” (Stanislavski, 2010:354).

2. En cuanto al segundo caso, la oposición de tempo-ritmo dentro del personaje en una sola situación, podría agregarse que es el más complejo, siendo sin embargo también el más enriquecedor. “Cuando, como en el caso de Hamlet, luchan en el alma la decisión y la duda, la reunión simultánea de varios ritmos resulta indispensable” (Stanislavski, 2009:253). Es así cómo se encuentra en gran cantidad de personajes una oposición imperceptible en el momento de la escena,

pero que existe y que espolea el trabajo del actor. La línea general de la acción en determinados casos, puede llevar a los roles que se encuentran interpretando a emociones muy complejas. Por ejemplo, en el caso de un asesino que busca ocultar su crimen. El figurante deberá poseer en sí dos corrientes del pensamiento, la primera en ocultar a toda costa a los demás las huellas de lo que acaba de suceder y por lo tanto, parecer tranquilo, sin prisa; en segundo lugar lo acontecido le provoca una angustia y excitación, su cerebro da vueltas y desespera. Existe una calma externa y sin embargo una euforia interna que en detalles muy contados podrá ser observada por el público o que se revelará a través de pocas acciones, como el movimiento de los ojos o las manos:

Varios ritmos diferentes ocasionan una lucha interior de los principios más contradictorios. Esto agudiza la vivencia del actor, refuerza la actividad interior y estimula el sentimiento (Ibíd.:253).

Entonces la oposición creada por ambos ritmos resulta en una implosión dentro del que actúa, dando lugar a una gama más amplia de sentimientos, pensamientos más congruentes, una creación más verídica, todo como resultado de una imitación de la vida real.

Dentro de circunstancias normales, en la actualidad, el tempo-ritmo es una realidad tangible en los latidos del corazón y la respiración. Así también lo es la disparidad de ritmos dentro de la convivencia humana y más aún la contradicción que ocurre dentro de los seres humanos. El pensamiento trabaja a toda prisa. Recordando pendientes, preocupaciones, el pasado, previendo el futuro, y mientras todo esto sucede, el aparato externo, el cuerpo, sigue trabajando en muchos de los casos a velocidades acompasadas, “normales” si pudiera decirse de esta manera. Así como en la vida, en la escena. Stanislavski no sólo propone, lo observa como “bueno para la escena” en todos los casos, puesto que obedece a una reproducción de la realidad. Es por ello también que numerosos

dramaturgos de la *tragedia moderna* o pieza, como es más comúnmente llamada, emplean estas contradicciones para sus personajes y argumentos.

Con frecuencia, obras o papeles enteros transcurren con la combinación de varios tempo-ritmos contradictorios. Muchas piezas y personajes de Chéjov están contruidos sobre esta base: el tío Vanya, Astrov, Sonia, las tres hermanas y otros personajes están casi siempre tranquilos exteriormente, pero agitados y conmovidos por dentro (Ibíd.:260).

LA OPOSICION EN LAS CARACTERISTICAS DE LOS PERSONAJES

En el momento de otorgarle vida a un papel no hay que hacerlo de manera banal, es decir sin profundizar en su complejidad ni en todos los matices que pueden tener sus acciones dentro de la obra. Fácilmente se le puede otorgar un personaje al actor y éste lo juzga desde el inicio, le concede una cualidad o un defecto, el más sobresaliente, sin buscar conocer su pasado ni las circunstancias dadas, de las que se ha hablado en este capítulo. Entonces ésta cualidad o defecto, por ejemplo, ambicioso, noble, celoso, entregado, es lo que rige la construcción del actor, sin tomar en cuenta que, al igual que en un ser humano, en un personaje existen tonalidades, no sólo negros y blancos, sino claroscuros contrastantes en su personalidad.

En un melodrama se puede caer en la exactitud de cortar con las mismas tijeras a los personajes: la buena, la mala, el triste, el fuerte, son casi papeles en vez de sólo ser situaciones emocionales de sus historias, títeres repetitivos que ya no causan demasiada impresión en el espectador:

Una aglomeración de colores negros y grises no producirá más que un aburrimiento insoportable. Y si piensas atraer más atención del

espectador con un derroche de muchos colores negativos, debilita su atención (Stanislavski, 1994:176).

Así como en la pintura lo que da la fuerza a los colores oscuros son los claros y viceversa, en el teatro lo mismo. Stanislavski, en toda la intención de complejizar a los personajes, establece una contraposición interesante, la de las características en los personajes:

Cuanto más quieren pintar el abismo profundo en el que el malvado se precipitó en su maldad, tanto más fuerte tienen que enfatizar esos pequeños detalles positivos del personaje (Stanislavski, 1994:176).

El histrión, por tanto debería buscar en su personaje la oposición de esa característica que considera principal. Oponer el blanco del negro, la ambición con la generosidad, lo bueno y lo malo, todo en un mismo papel. Ahora, esto también abarca no sólo las características de un personaje sino también la faceta de los sentimientos que el actor debe desarrollar para complementar su rol:

Así ocurre exactamente en el terreno sentimental: la combinación de diversos (y a menudo contradictorios) sentimientos, vivencias, sensaciones, estados, termina por crear una pasión (Stanislavski, 1977:128)

Como puede observarse, el oponer emociones en el momento de la creación del personaje también genera una calidad distinta en la actuación. El actor debe buscar entre aquellos estímulos contradictorios que le ayuden a crear su personaje, pues ellos serán los que le otorgarán realidad a la escena. La oposición de emociones en la creación es aún más relevante que la oposición en las características de los personajes, pues es parte del proceso primario del creador escénico. Dichas emociones opuestas crearán también acciones opuestas, que manifiesten amor por medio del enojo y tristeza por medio de la

rabia, por ejemplo. Aunque podría pensarse como algo bastante arriesgado, como apunta éste autor “los extremos amplían el diapasón de la pasión humana” (Ibíd.:129) Los extremos emocionales también incentivan la imaginación, le otorgan complejidad que vuelve interesante su labor, es también más fácil que pueda identificarse con su personaje.

El ser humano, complejo por naturaleza posee en todo momento contradicciones en su interior, puede anhelar una cosa y al mismo tiempo huirle, amar algo y a la vez detestarlo. Esto se traduce a lo observado en el escenario, permite al espectador la creencia, y sobre todo, la sorpresa. El contraste le otorga fuerza a las emociones y a los rasgos distintivos del rol, los acentúa. La imitación de la naturaleza humana siempre fue un factor importante, dentro de la metodología de Stanislavski. Al complejizar a un personaje, por medio de la oposición de cualidades con defectos se logra un paso más en esta compleja labor.

LA OPOSICIÓN DEL HABLA Y EL SUBTEXTO

El tempo-ritmo del habla es un factor de importancia capital sobre las tablas. Determina que lo dicho en escena sea bien entendido y debe ser congruente con la situación propuesta. Pero más importante aún, debe ir en consonancia con el subtexto del personaje que habla. El subtexto, palabra acuñada por el director del Teatro de Moscú, se refiere a todas aquellas emociones que se encuentran por debajo de la capa externa de un papel. Lo que yace debajo del texto, la parte interna del papel.

Es la vida del espíritu humano, no manifiesta, sino interiormente sentida, que fluye ininterrumpida bajo las palabras del texto dándole constante justificación y existencia (Stanislavski, 2009:145).

El subtexto guía al personaje por su travesía a través de la historia. Explica cada una de las palabras que dice en escena, y les da alma, sentido. Se forma por medio del pasado del ser que ha sido creado por el dramaturgo y sus objetivos lo determinan.

...Siempre tiene que descubrir el significado entre las líneas del texto, el “yo quiero...”, sin el cual no hay unidad de pensamiento-palabra-sonido, sino sólo el sonido, colocado correctamente o al menos desde el punto de vista técnico; pero siempre vacío de contenido y sin significado (Stanislavski, 1994:163).

Sin embargo, el subtexto no siempre corresponde a las acciones físicas ni a lo que se dice en escena. Es común que los personajes no revelen sus pensamientos ni sentimientos por medio de la palabra, sus intenciones se dejan ver por pequeñas pausas, inflexiones de voz y cambios de volumen que en muchos casos son opuestos. Un ejemplo podría ser la típica frase: -estoy bien-dicha por cualquier personaje. La contraposición va cuando el personaje realmente no está bien, sino que está a punto del colapso, pero quiere ocultar sus emociones. El subtexto determina la manera en cómo se dice el texto, que no podrá ser dicho con la completa naturalidad y alegría de cuando realmente el personaje está bien.

En muchas ocasiones, a lo largo de los textos dramáticos, existen papeles que llevan esta difícil labor: la oposición entre el texto y el subtexto. Es entonces donde entra el proceso de la creación actoral. En crear la línea debajo de lo que se dice y que otorga la vida real a las palabras del personaje, el significado de la frase que realmente expresa un –no, no estoy bien.- Para lograrlo se debe conocer a la perfección las características del papel y sobre todo llevar un adiestramiento que consiste en “pensar una frase y pronunciar otra”, es decir que aquello que se piensa sea correspondiente a la situación, mientras que las

palabras sean dichas bajo la misma premisa y en la utilización de la emoción del actor.

“El subtexto refuerza más el texto cuanto más difiere de él” (Aslan, 1979: 91). Afortunadamente, el texto implícito, el que no es evidente, es aquel que fortalece el que escribió el dramaturgo, es el que lo asemeja a la vida real, el que permite que el espectador se conecte e involucre con lo que se dice, aunque en realidad si hay un subtexto pleno, lógico y bien creado por el actor, el texto saldrá sobrando en algún punto, o como diría Odette Aslan en su libro *El actor en el siglo XX*, “Con un subtexto intenso apenas es preciso comprender las palabras”(Ibíd. :91), pues el significado de todo lo que suceda en la dramaturgia se ve reflejado más que en cualquier cosa, en lo que el personaje realmente quiere expresar. Es por ello que cuando se oponen texto y subtexto resulta una combinación mágica y difícil de describir.

LA LEY DE LA CONTRAPOSICION

Existe una ley que éste teórico ruso puntualizó y que está traducida como tal: La ley de la contraposición. Se refiere a aquella que debe darse en el habla, al considerar el análisis de un texto:

Pero hay otra regla de más fuerza, que semejanza de la pausa psicológica se impone a todas las otras leyes y reglas. Es la ley de la contraposición. Apoyándonos en ella estamos obligados a subrayar siempre, a toda costa, las palabras contrapuestas que expresan ideas, sentimientos, imágenes, representaciones, conceptos, acciones, etcétera (Stanislavski, 2009:193).

Es decir en el momento de analizar un texto y encontrar que ideas opuestas están en el mismo párrafo, deben pronunciarse de dos maneras diferentes que

subrayen la oposición aunque no sea muy evidente. Por ejemplo en el siguiente párrafo propuesto por la investigadora:

Rosa que ha venido tan alegre, ha visto esta escena y se ha marchado entre lágrimas a su cuarto.

Se observa que remarca un cambio en la acción de un personaje, sin embargo lo que nos interesa es que expresa dos ideas contrapuestas, la alegría y la tristeza. En el análisis de este texto debería buscar el actor dos matices diferentes, tal vez opuestos que remarquen las dos ideas y las diferencien, para que en el momento de ser escuchadas por el espectador sean más claras.

Esto es de especial importancia en el habla teatral. Háganlo en primer lugar donde y como quieran. Expresen una de las partes contrapuestas de una frase en un tono alto y la otra en un tono suave; una en voz alta, la otra en voz baja; una con este o aquel tempo colorido, la otra de forma distinta. Pero que la diferencia entre los conceptos opuestos sea clara y resalte todo lo posible (Stanislavski, 2009:193).

No debe subestimarse lo importante de esta ley. El habla es un elemento fundamental para la comprensión del público y del mismo actor. En la utilización de ésta ley pueden encontrarse cosas útiles para la creación de un personaje, que permitan matices vocales y no un tono plano de principio a fin que no acceda a la expresión de ningún sentimiento vivo en la escena. En el día a día la expresión de las emociones tiene su canal principal en el habla, inconscientemente se acentúan unas cosas y se dejan pasar otras. La ley de la contraposición se da de manera natural en una conversación cualquiera y el actor debe enseñarse a aplicarla en su propia expresión sobre las tablas.

LA OPOSICIÓN ACTOR- ACTOR

Aunque la atención interna y externa no se contraponen en el actor, sí se encuentran continuamente en una tensión constante para forzar al actor al trabajo desde la imaginación (interna) y a la vista (externa). En el momento de la actuación, la mente del actor está constantemente dividida. David Magarshak¹ menciona en la introducción que realizó para una edición del libro de Stanislavski –*El arte escénico*-, que el actor se enfrenta ante varios “*problemas creadores*” (Stanislavski, 2009:52) en el escenario, dentro de los cuales están los problemas que motivan al actor dentro de la realización de su papel donde siempre hay una constante oposición:

...problemas humanos reales, con vida y activos, que mantienen el papel en un estado de movimiento continuo, en oposición a los problemas muertos, artificiales, teatrales, que no tienen relación con el personaje representado por el actor y son introducidos simplemente para divertir a los espectadores (Ibíd: 51).

Por ello, el histrión en todo momento debería considerar aspectos tanto internos como externos de su interpretación, las motivaciones que establece en su pensamiento con respecto a su personaje que le son verdaderamente útiles y la eliminación de aquellas que contaminan su participación sobre el escenario. Intervienen en el actor también, elementos que influyen en su labor y que por tanto, es necesario tomar en cuenta. Las luces, los elementos escenográficos, la simple consideración del espacio escénico se interpone y se entrelaza con las circunstancias del personaje, su creación con antelación. Como si esto no fuera suficiente, se contrapone lo mismo con la creación exterior, el control muscular del control muscular de la misma; y estos tres factores se colapsan en todo momento con el factor decisivo del teatro: El público.

¹ David Magarshak (1899-1977) Nacido en Letonia y naturalizado inglés, fue un traductor y biógrafo de autores rusos, entre ellos Dostoievski, Chéjov, Gogol, Puskin y Stanislavski.

El actor, entonces, se encuentra contrapuesto en todo momento del escenario, entre la espada y la pared de todas sus creaciones anteriores que a su vez, son también las de su director y su dramaturgo, que en un esquema se observarían como líneas cruzadas, que colisionan a veces, y en otras no sólo se complementan, sino retroalimentan sin cesar. A todo esto, no se ha tomado en cuenta otro factor importante, que es la presencia de un compañero de escena (cuando los hay), al cual hay que considerar en todo momento, pues es el punto de partida y pauta, el eco del texto y del compañero en la creación energética:

La dificultad está en el hecho de que estamos en relación con nuestro interlocutor y simultáneamente con el espectador. Con el primero nuestro contacto es directo y consciente; con el segundo, indirecto e inconsciente (Stanislavski, 2004:171).

Es entonces que el actor lucha con la oposición constantemente, si es que se puede decir así. No sólo en el cuerpo, ni en su trabajo psicológico, sino en todos los aspectos de su creación. Si bien, no se puede estereotipar que ciertos elementos en su creación siempre se opondrán, como el cuerpo y la mente en ocasiones, (el eterno conflicto movimiento-sentimiento) o más interesante aún, en el texto y el subtexto, sí se podría decir que la actuación, en orden de ser mucho más efectiva y funcional, debería ser el resultado de varias oposiciones que saquen a la luz el producto más puro y perfecto que se pueda obtener del histrión.

Stanislavski manejaba muchas contraposiciones en los tipos de atención, entre la verdad y falsedad, en los tipos de comunión que tenían que ocurrir al mismo tiempo, entre el carácter consciente y subconsciente de las cosas que suceden dentro de un papel, en el actor y en el escenario, así también entre el subtexto de las acciones y el texto, y sobre todo en las emociones que se expresan en escena, las cuales deben ser verídicas y reales, pero al mismo tiempo deben ser observadas fríamente desde la mente del actor:

Salvini decía: Un actor vive, llora y ríe en escena, y todo el tiempo está alerta, observando sus lágrimas y su risa. Es esta doble función, este balance entre la vida y la ficción de la actuación, lo que constituye su arte (Ibíd.:222).

Esta “descarada” observación de sí mismo, es lo que otorga al actor una conciencia total, que le permite desde cualquier lugar la *manipulación de sí mismo*, sin que esta sea entendida como algo negativo. Por el contrario, el poseerse a sí mismo en escena le proporciona la capacidad de adaptarse a ella en cualquiera de sus formas, dotando a la emoción expresada de una particularidad incomparable, puesto que es medida, adecuada y pulida para cada circunstancia. Y se explica todo esto para denotar, a fin de cuenta, que esta contraposición, completamente real, entre el actor y su personaje, es una de las más notorias e importantes en la labor del mismo.

Como decía Salvini en la cita anteriormente descrita, es responsabilidad del actor observarse siempre a sí mismo en el personaje. En su forma exterior, en la interior y en todas aquellas pequeñas oposiciones que resultan de la creación y puesta de una parte en un montaje. Pero la oposición más grande e importante se encuentra en esta dicotomía completamente intrínseca y básica en lo que un actor realiza en la escena y que es la siguiente: *El que actúa sabe que NO es el personaje*. Sabe que es un actor realizando un papel. Por otro lado, el personaje debe desconocer por completo al actor, y en una técnica utópica, deslindarse completamente de los vicios, posturas, voz y movimientos del mismo, para tomar sólo su cuerpo y poder expresar como diría Stanislavski “El alma de un espíritu humano en el escenario”.

Entonces, dentro de todo histrión existe siempre esta negación-aceptación, entre *saberse personaje y sentirse personaje*. Entre el dejar que tome vida y forma corpórea en sí mismo, y evitar que se apodere completamente de él. Vivir la parte dentro de sí, otorga la oposición cuerpo-mente que también es parte de la

naturaleza humana. A través de sí mágico y la vivencia se establece un vínculo con el ser real del actor que “se identifica a sí mismo con el papel y al papel consigo mismo” (Stanislavski, 2010: 245). Esto mismo, es lo que genera la calidad energética que alimenta al que hace su labor en escena, que permite la búsqueda de la perfección, en donde el actor puede auto-observarse, pero el público no debe darse cuenta de esto en ningún momento.

Se considera, que, en esta oposición, (que es la mayor de todas y que parte de la premisa básica de la actuación, que es la interpretación de personajes, donde el espectador debe creer que el actor es el personaje), es donde se ve reflejada de manera máxima la utilidad y el carácter indispensable de la contrariedad en toda creación actoral, que permite, por pujanza, el obtener los mejores resultados en el escenario.

EL PRINCIPIO DE OPOSICIÓN SEGÚN LA ANTROPOLOGÍA TEATRAL

“Donde hay oposición hay vida” (Barba, 2011:142)

Pocas personas imaginaron que la unión de Eugenio Barba y Jerzy Grotowski fuera tan fructífera. Cuando se reunieron por primera vez, a inicios de la década de 1960, no hubiera podido pensarse que la influencia de Grotowski, un polaco dedicado en cuerpo y alma al *Teatro de las 13 filas* (su compañía) pudiera dar pauta a Eugenio, un joven de tan sólo 25 años, para que años después conformara su propio grupo y a través del trabajo de décadas lograra establecer las bases de su propia metodología que repercutirían en el trabajo teatral de todo el mundo.

Dentro del *Odin teatret*, la compañía que fundó Eugenio Barba en 1964, el entrenamiento actoral tomó en cuenta diferentes disciplinas además del teatro: la danza, la pantomima, el ballet, la acrobacia y la propuesta técnica de extracotidianidad escénica se complementaron para el mejoramiento del trabajo dentro de su compañía. Y mejor aún, se unieron distintas formas de ver el arte escénico: como el teatro Noh, el Kabuki, Odissi, la danza balinesa y la Kathakali, por decir algunas. Barba tomó como punto de partida los principios comunes de todas ellas para crear un conjunto de leyes, al encontrar que dichas enriquecían notablemente el trabajo del actor. Estas bases, premisas que funcionan para el desarrollo y perfeccionamiento del actor están compendiadas en la Antropología Teatral, que es el estudio del “comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en una situación de representación” (Barba, 2009:17). Para la creación de la misma, Barba retomó principios, si bien similares en muchas culturas y estilos de artes escénicas, diferentes en la forma de llevarlos a cabo en cada una de ellas. Se fundieron en esta visión para favorecer al *actor-bailarín* (entendiéndose que para éste autor las técnicas de la danza y la actuación no se realizan por separado, sino fundiéndose sobre el escenario en una sola persona que realiza

ambas). En ella propone tres leyes básicas a las que llama “pragmáticas” utilizadas para llegar al trabajo extra-cotidiano en el actor.

La primera ley es la del equilibrio del cuerpo, en la cual se renuncia a un “equilibrio fácil” que es el que utilizamos diariamente para caminar y movernos y que es sencillo por haber sido utilizado desde la infancia. En el libro *El arte secreto del actor* Barba afirma:

La vida del actor y del bailarín se basa en una alteración del equilibrio.

Cuando estamos erectos no podemos permanecer inmóviles, pues aun cuando no lo parezcamos, también entonces nos servimos de minúsculos movimientos que reparten nuestro peso entre las dos piernas.

Las posiciones básicas de formas de teatro y danza orientales son una serie de ejemplos de distorsión consciente y controlada del equilibrio. Para obtener esto, los actores deforman la posición de sus pies o acortan la distancia entre ambos con el fin de hacer precario su equilibrio (Barba, 2009:21-22).

Para Barba, el buscar el desequilibrio o el equilibrio “de lujo”, como él mismo lo llama, es fundamental. Le otorga al actor fuerza y lo que en un futuro se definiría como presencia escénica. Sin embargo él mismo se encuentra en proceso de explorar el desequilibrio como herramienta para obligar al actor a la creación interna del personaje. Según él, la energía en el escenario no se logra únicamente con la alteración del equilibrio, sino también en consecuencia de una tensión entre fuerzas opuestas. A esto se le llama el principio de *oposición*. Parte de él consiste en que todo movimiento debe iniciar en la dirección opuesta a la que se dirige, la negación del movimiento.

La segunda ley es la de la contradicción, oposición de direcciones, movimientos e impulsos; dicha oposición generará una calidad distinta en el actor. Retoma también la oposición entre lo que en la danza balinesa se llama *keras* y *manis*. *Keras* será lo fuerte, duro, vigoroso; *manis* lo delicado, suave, tierno. Dichos términos pueden ser aplicables a la calidad de movimientos en el actor, e incluso a la energía misma.

Arthur Koestler propone en su libro *Historia de las mutaciones de la visión que el hombre tiene del universo*, que todo acto creativo es realizado mediante una regresión del hombre a su nivel más primitivo, un proceso de negación que “prepara el salto hacia el resultado” (Ceballos, 1999:299). Las oposiciones entonces, ya sean como proceso o como contradicción, formarán nuevas resistencias y tensiones en el actor que crearán la arquitectura extra-cotidiana del cuerpo.

La tercera ley es la de la contención u omisión que se basa en renunciar a lo que no se considera importante (tanto en el actor como en la escena) y comprimir el movimiento en el espacio, retener la energía del actor “debajo de su piel”. Todo esto, con la finalidad de conducir a un proceso de “eliminación del elemento superfluo de la acción para que aparezca más claro y esencial sólo el necesario” (Barba, 2009:226). La omisión implica un uso de la energía en el tiempo y no en el espacio; es decir, el actor debe trabajar en su propia proyección en cada movimiento, pensando que menos es más, en cuanto a términos de la acción escénica, por lo cual el recurrir a movimientos innecesarios en el escenario sería un desperdicio de energía.

Las virtudes teatrales de la omisión no consisten en “dejarse ir”, en lo indefinido, en la no-acción. En escena, para el actor-bailarín, omisión significa más bien “retener”, no desperdiciar en un exceso de expresividad y vitalidad lo que caracteriza su propia presencia escénica. La belleza de la omisión, de hecho, es la belleza de la

acción indirecta, de la vida que se revela con el máximo de energía en un mínimo de actividad (Íbid.:27).

Las anteriores leyes dan forma a la Antropología Teatral, una técnica en la que el movimiento del actor más que material es también espiritual y de pensamiento. La finalidad del apego a estas leyes no es embellecer, sino ennoblecer el cuerpo del actor y quitar obviedades o cotidianidades en su labor pues “explican cómo el actor, a través de los procesos biológicos, puede conseguir otra potencialidad de sus propias energías” (Barba, 2011:192). Con esto, Eugenio Barba ha reformado la visión del teatro. A través de estos 3 principios que en apariencia parecen simples, propone una visión distinta de la profesión actoral. No existe un principio que sea el más importante que los demás, aunque el que interviene en la mayor parte de los procesos es la segunda de dichas leyes, la de la oposición.

LA SEGUNDA LEY

El cuerpo humano es un aparato maravilloso, con posibilidades realmente infinitas. Permite al actor cualquier movimiento que le permite expresar, puede desarrollar habilidades, entrenarse bajo cualquier régimen. Es la materia prima del actor, pues aún si no pudiera tener nada más en escena, con su cuerpo le bastaría para crear un mundo entero. Para el Odin Teatret, el cuerpo es un instrumento que debe responder a una rigurosidad, a un entrenamiento diario y que realiza la mayor parte de sus funciones por medio de oposiciones. Como su nombre lo indica, la oposición en su definición más básica se refiere al acto de contraponer, de oponer una tensión a otra, un grupo muscular del cuerpo a otro, de manera que ambos vayan en distintas direcciones.

El cuerpo humano hace posible su movimiento a través de distintas oposiciones. La primera de ellas y la más grande, es la del efecto de la gravedad

que nos obliga a caer al suelo, mientras nuestro cuerpo se opone permaneciendo erguido. Nuestra postura neutral es un juego en donde se oponen grandes grupos de músculos para permitir que la espalda se mantenga erguida. Nuestro caminar realiza cuando menos 4 oposiciones en cada paso, el de cada grupo de músculos que se contrae mientras el otro se estira para poder permitir el movimiento.

La oposición primaria, la de la columna vertebral contra el piso, que es tan cotidiana para cualquier persona, en el actor adquiere un matiz principal, puesto que es punto de partida para la creación de la energía extra cotidiana. A partir de ella, del equilibrio precario que emana del caminar cotidiano nacen “distintas oposiciones entre distintas partes del cuerpo que transforman su masa en energía dando vida al cuerpo” (Ibíd.:142). Es entonces como se puede tomar en consideración que en el escenario debe recrearse el mismo proceso viviente, dichas tensiones que generan en el actor la energía dentro del escenario, la cual es transmitida hasta el espectador.

Existe un nivel interpretativo que va aún por debajo de la intención del actor y de sus acciones en el escenario. Es el nivel de la energía, el más primitivo y el que puede otorgarle valor a todo o destruir cualquier creación. El segundo principio de la Antropología Teatral, la oposición, es lo que junto con el equilibrio precario puede generar las tensiones que otorguen toda la energía que da al cuerpo una calidad distinta, que no sólo mejora lo que percibe el actor mismo de sí, sino también lo que el espectador puede captar.

“A través del modo en que utiliza y contrapone la relación peso-equilibrio, la oposición de los movimientos, la composición de la velocidad y los ritmos, el actor permite al espectador no sólo una percepción distinta del cuerpo, sino también una percepción distinta del tiempo y el espacio” (Ibíd.:142).

Es por eso que por medio de la generación de resistencias y tensiones el trabajo en la escena se ve complementado y todavía más, re-fundamentado desde

sus cimientos: “Es el principio de oposición la base sobre la que el actor construye y desarrolla todas sus acciones” (Ibíd.:189). Para poder crear las contraposiciones dentro del cuerpo del actor, éste no debe sólo dejarse llevar por la forma estética, ni por la limpieza en las direcciones que opone, sino también por la sensación corporal que le transmiten, por el uso energético que le exigen, pues de ello dependerá que su propósito general se vea cumplido, es decir, en la medida en que las oposiciones exigen en cuanto al trabajo corporal del actor, es la energía que se irradia y la extra-cotidianidad manifiestada en el escenario.

La danza de las oposiciones caracteriza la vida del actor a distintos niveles. Pero en general, en la búsqueda de esta danza, el actor posee una brújula para orientarse: la incomodidad (Ibíd.:211).

La contraposición muscular generalmente causará una incomodidad al actor, pero es de ella de donde parte el trabajo interno, continuo, que no permite que el actor se distraiga y esté completamente consciente de su cuerpo y de su comportamiento sobre las tablas. Esta incomodidad es también el punto de partida de la extracotidianidad que se busca en la Antropología Teatral y se refiere a que un histrión en situación de representación no puede permanecer impasible al hecho de encontrarse en un escenario; y aunque se busca una creencia por parte del espectador, éste no se escapa de la convención de que se encuentra presenciando una realidad que no existe. Por ello el actor no puede manejar ni su cuerpo ni su energía de la misma manera, debe ser de forma distinta a la cotidianidad, extra-cotidiana.

Es así como por medio del equilibrio precario, la omisión y la oposición el ser entero del representante escénico adquiere una “vida” diferente que le permite la conexión con el espectador de manera más eficaz y por medio de métodos únicamente corporales, no histriónicos. Ahora, las oposiciones no requieren ser en amplios movimientos, en esfuerzos sobrehumanos, pueden ser por medio del juego de contención del movimiento y aún en la inmovilidad. La producción de

energía en el actor no siempre es coincidente con la grandeza en lo que se ve; es más, la mayor parte de las veces será determinado por lo que no se ve, pero que el actor siente dentro de sí. Es de ahí de donde nace la siguiente frase: “La danza de las oposiciones se baila en el cuerpo antes que con el cuerpo” (Ibíd.:212), tomando en cuenta que es más importante que exista en el pensamiento y en el movimiento del cuerpo, por más diminuta que sea la acción, que en el exterior donde el público lo ve.

LAS DISTINTAS RAMAS DE LA OPOSICIÓN

A pesar de parecerle todas esenciales la omisión, el equilibrio precario y la oposición, para Barba parece tener un significado más preponderante éste último principio. A juzgar por sus escritos, para él no sólo es un ejercicio, ni una premisa, es casi una forma de vida. La tensión, el rechazo, el conflicto y la negación se encuentran arraigados en muchos de sus escritos. Es por ello que el segundo principio de la Antropología teatral puede analizarse desde distintos puntos de vista, pues puede tener variantes y usos distintos que enriquecen la profesión actoral.

La primera y la que adquiere mayor relevancia en *El Arte Secreto del Actor*, el libro más detallado de Barba, es la oposición muscular, que se refiere al trabajo de oponer músculos o grupos musculares al mismo tiempo en el cuerpo del actor, como cuando se opone el movimiento del brazo al movimiento de la mano, para un acción determinada, o cuando los músculos del cuello realizan un movimiento en dirección opuesta a los del muslo, pueden ser partes del cuerpo no adyacentes como cadera y manos, o incluso dentro de grupos musculares complementarios. Dicho tipo de oposición contribuye a forjar el cuerpo del actor de una manera estética, pero también busca lograr en él una conciencia fina del uso de su cuerpo en cualquier situación de representación. Por ejemplo, a juzgar por los cánones de la belleza griega e incluso la hindú, la oposición muscular genera líneas de tensión en el cuerpo del que las adopta, como en el caso de las milenarias

estatuas griegas y romanas, donde las líneas divergentes que resultan tienen que ver con una estética de la femineidad y la belleza. En el caso de la cultura hindú se podría hablar del Tribanghi (o los tres arcos) una posición conformada por cuatro tensiones básicas que generan la cabeza, los hombros, la cadera y los pies al ir en direcciones distintas.

Al crear oposiciones, el actor crea resistencias: la resistencia al que se enfrenta hace que cada movimiento realizado se vea amplificado en densidad, mayor intensidad energética y aumento del tono muscular (Barba, 2009:238).

Ahora, puede existir una oposición de direcciones que no sólo se refiera a músculos precisos del cuerpo. El segundo tipo de oposición se refiere a aquella que se da en la acción del actor. Es el contraimpulso-impulso, un movimiento anterior al que se debe de realizar, la acción previa y en sentido opuesto que permite agrandar todo aquello que se realice en escena; en otras palabras, es la negación del movimiento de una manera antepuesta a la acción en sí en la búsqueda de ampliarlo, el negativo de la fotografía donde todo se encuentra invertido. El comenzar cada movimiento con su opuesto le otorga la extra cotidianidad tan buscada y en el caso de la mímica actoral, le confiere cierto grado de realidad al movimiento.

Esta oposición de direcciones está completamente unida al principio de omisión de la misma Antropología Teatral, puesto que dicho principio habla de prescindir en el escenario de aquellas partes u objetos que no son completamente necesarios y sustituirlos con la intención o el cuerpo del actor. Entonces, al sustituir un arco con flecha, el actor forzosamente debe acompañarse de un juego de oposiciones tanto musculares como de direcciones para que aunque el objeto (el arco) no se encuentre en el escenario, todo el trabajo del actor sí parezca indicar que existe. Muchas de las oposiciones corporales anteriores surgen de la equivalencia, otro concepto barbiano importante, el cual es un proceso que lleva el

actor para realizar en escena actos verídicos para él pero imposibles en la vida real. Todo consiste en aprovechar su cuerpo a través de tensiones, oposiciones en este caso, que permitan que el esfuerzo físico sea el mismo sin recurrir incluso a los objetos materiales.

La oposición que realiza hace las veces de equivalencia dentro de la escena. Es decir, tiene el mismo valor a pesar de ser diferente y para el espectador es así. Las tensiones corporales le permiten al actor no sólo ejemplificar un tiro con arco, sino cualquier cosa que deba ser representada en escena de manera equivalente a la vida diaria, como una pelea entre distintos personajes, como para aquellos que realizan mímica en cualquier situación, el movimiento de objetos y el desplazamiento en el escenario. El realizar las oposiciones de direcciones dentro de una equivalencia, es decir, el contraimpulso-impulso, permite que la acción sea aún más definida y marcada y por tanto sea mejor entendida a su igual. No debe concebirse dicha equivalencia como imitación, sino a la reproducción a través de un sistema diferente. Este término se vale del juego de tensiones que existe en el cuerpo para realizar cualquier actividad, amplificándolo, desmenuzándolo, reproduciéndolo en calidad energética y fuerza y, asimismo, volviéndolo real para el espectador. En realidad el actor, al realizar una equivalencia, lo que hace es entrar por completo a la “danza de las oposiciones” (Barba, 2009:147)

La oposición no sólo se utiliza como distintos sentidos para la acción o la acción previa antes del movimiento. En el teatro Noh, forma de expresión escénica japonesa del siglo XVII, dicho principio simboliza que toda energía que se canaliza en un sentido debe de ser opuesta a otra que vaya en la dirección contraria. Así, los actores de teatro Noh, gastan el doble de energía por cada movimiento y logran al mismo tiempo utilizar la energía en el tiempo y en el espacio.

La oposición energética, entre la energía o fuerza que impulsa a la acción y la que retiene una determinada parte, genera la energía en el tiempo. Es la

oposición entre la energía que se irradia por la acción que se busca realizar y aquella que se opone a la realización de la acción. Esta clase de tensión es construida por el actor porque permite crear “un dique que sea capaz de retener la energía constantemente producida y renovada por el actor” (Ibíd.:103). Esta energía resultante será la que constituya en el actor su presencia escénica y lo que debe rodearle para permitirle estar sobre el escenario. La dilatación del cuerpo en vida del actor, es decir, de un cuerpo escénico que por medio de la contraposición energética ha sido magnificado, transformado, ampliado será el resultado principal:

Su energía no está determinada por un exceso de vitalidad, por el uso de grandes movimientos, sino por el juego de las oposiciones. Su cuerpo se carga de energía porque en él se establecen toda una serie de diferencias de potencial que lo hacen vivo, fuertemente presente incluso en los movimientos lentos o en la inmovilidad aparente (Barba, 2011:212).

Todo el juego de tensiones energéticas es lo que aviva la energía dentro del actor, sin importar la cantidad o la calidad de los movimientos que realice. En palabras más poéticas sería como el torbellino que se forma de reacciones opuestas y que sale a la superficie como resultado de la fuerza en el enfrentamiento de ambas. Sin embargo, la contraposición no siempre deberá tomarse como guerra, sino, en ocasiones, como la paz que se obtiene de la convivencia de ambos polos opuestos dentro del actor. Como el mismo lo referiría: “La armonía es acuerdo entre tensiones” (Ceballos, 1999:480).

Dentro del manejo de la energía existe otra clase de oposición de carácter importante y que es el punto de partida de toda acción: el sats.

El sats se caracteriza por una carga de energía que va en dirección opuesta al movimiento por realizar, como cuando se lleva el peso

hacia abajo, antes de saltar, o se recogen las fuerzas llevando ligeramente el brazo hacia atrás, antes de dar un golpe hacia adelante (Barba, 2011:146).

Puede explicarse también con el ejercicio que consiste en querer moverse hacia delante, mientras una fuerza externa trata de sujetar hacia atrás. La energía del sats es aquella que se percibe antes del movimiento real, en la intención pura que sabiéndose estática o en la dirección opuesta, quiere ejercer el movimiento de una manera irrefrenable, pero en silencio, sólo en las ganas. El sats es la energía que inicia, la semilla de la descarga de voltaje que el histrión imprimirá en el resto de su labor.

Para muchas culturas al igual que la ya mencionada, la energía se divide en dos distintas calidades: la que se liga a la masculinidad y aquella que es femenina. De este modo existen el anima y animus en nuestra cultura y el *lasya* y *tandava* en la cultura hindú, que incluso más que referirse a ligar la energía con roles sexuales (hombre-mujer), tiene que ver con “la delicadeza y vigor como sabores de la energía” (Barba, 2009:97). Lo ideal para el actor-bailarín es que adopte ambas en su cuerpo, que las mezcle, las contraponga. Que mientras su cabeza adopta la cualidad masculina, sus brazos sean femeninos y que ambas calidades que confluyen en su cuerpo en todo momento establezcan una relación simbiótica y complementaria. Dicha relación enriquece también todo movimiento del actor.

De esta manera, también pueden oponerse además de las calidades de la energía, las de movimiento combinando dentro de la partitura del actor aquello rápido con lo lento, lo fluido con lo cortado, lo suave con lo fuerte. Lo anterior llevará a que el ritmo sea en sí mismo una fascinante contradicción que permita que el actor esté “vivo” en escena, y que el espectador lo note. Es así como el juego de tensiones se vuelve importante en el escenario al considerar también las calidades de movimiento, como aquellas que manifiestan los bailarines de danza

balinesa al retomar en sí mismos el Keras y el Manis, los movimientos fuertes, duros y vigorosos y aquellos suaves delicados, ambos en su cuerpo.

Dentro de otra perspectiva la oposición puede llevarse a cabo en la parte externa del actor, en la escena misma, como los trazos que se realizan en diferentes tipos de teatro que vuelven impredecible el movimiento grueso del actor, es decir, el trazo escénico. En el teatro de la Ópera de Pekín los movimientos que realizan los actores a lo largo de la función siempre han de comenzar por el lado opuesto al que deben de llegar antes de comenzar a hablar. De esta manera, el espectador no ve un trazo lineal y de hecho no sabe qué esperar en cuanto a la ubicación donde se localizará el actor, lo cual en un aparato escénico relativamente simple como el de éste tipo de teatro, viste el escenario, lo abarca por completo.

También se pueden representar las tensiones de los polos opuestos en la intención del actor. El anteponer un sentimiento contradictorio al que se ha de expresar antes de éste, es una herramienta muy utilizada en la comedia. El personaje que pasa de un segundo al otro del enojo a la felicidad causa sorpresa en el espectador, que se vuelve risa instantáneamente. Pero no sólo en la comedia. También en el drama, en *La gaviota* de Anton Chejov, Treplev, uno de los personajes principales, en el final de la obra pasa de la inmovilidad, la indiferencia o el contento relativo al suicidio escueto, acción que se ve completamente realizada por una escena pasada en la que ocurre poco con el personaje. La tensión en la línea del personaje, la contraposición de emociones produce un resultado que no sólo sorprende sino impacta al que observa.

Entonces, como puede observarse, cualquier afirmación-contradicción o afirmación-negación de todo lo que suceda en la escena genera fuerzas energéticas y de movimientos imprescindibles para construir una realidad que trastoque al público por medio de líneas de acción inesperadas, movimientos

engrandecidos, majestuosidad y vibración que se transmite hasta las butacas expectantes.

LOS RESULTADOS DE LA SEGUNDA LEY EN EL ACTOR

Es el sí y el no, juntos dentro del cuerpo del actor. Lo blanco y lo negro, el norte y el sur, el yin y el yang, el animus y el anima, todo dentro de una sola persona. La lucha tan complementaria que siempre se establece en los opuestos es la que ocasiona este vórtice de energía que enaltece al actor-bailarín.

La oposición muscular no es un término complicado de entender, ni Eugenio Barba lo ha manifestado como arduo de llevar a cabo. Pero como toda lucha, el unir a los opuestos debe provocar una guerra, y cuando esa guerra se lleva a cabo dentro del actor, el obvio resultado es de sumo interés para el espectador. La fuerza resultante de la lucha, del rechazo de los polos opuestos que inevitablemente se atraen para en seguida separarse es el factor más importante, porque conduce al actor a evitar todo aquello que no puede evitar sacar a la luz en el escenario, como los clichés, los amaneramientos, la falsedad, todo aquello que una formación actoral deficiente puede traer consigo. Pero si una revolución se lleva dentro de sí, ¿cómo poder permanecer dentro de los propios esquemas? Si se tiene el bien, el mal y el este-oeste hay menos lugar para la repetición y la mentira:

La búsqueda de oposiciones puede conducir a la ruptura de automatismos en las técnicas cotidianas del cuerpo.” (Ibíd.:29).

En esto reside uno de los grandes puntos importantes en la oposición. En la capacidad que posee para llevar al actor fuera de sí, de sus poses, de su manera de interpretar todos los textos, de lo cotidiano. Cuando las tensiones hacen dentro del histrión lo que saben hacer no queda espacio más que para una energía

renovada por medio del jaleo energético y para un cuerpo más allá de lo normal, de lo cotidiano: el extracotidiano.

A través de la técnica transmitida por la tradición, o de la construcción de un personaje, el actor llega a un comportamiento artificial, extracotidiano del cuerpo y de la mente. Dilata su presencia y como consecuencia la percepción del espectador. En la ficción del teatro es un cuerpo-en-vida, o aspira a serlo. Para eso ha trabajado durante años, a veces desde la infancia, y repetido muchas veces las mismas acciones, se ha entrenado. Para eso utiliza procesos mentales, “sí” mágicos, subtextos personales, e imagina su cuerpo en el centro de una red de tensiones y resistencias físicas irreales pero eficaces (Ibíd.:96).

Ahora bien, dentro del terreno corporal, la práctica de esta segunda ley requiere bastante concentración y trabajo por parte del actor, dedicación y minuciosidad. Sin embargo, los resultados obtenidos son remarcables. En la práctica continua mejora la percepción corporal, ese vínculo tan frágil entre la mente y el cuerpo; por otro lado, al estar todos los músculos en constante ejercicio, éstos últimos mejoran su tono y por tanto su capacidad para realizar cualquier labor que se les pida. Entonces el instrumento del actor, su cuerpo, se vuelve un instrumento afinado, listo para la acción, competente y hábil.

La danza de las oposiciones debe ser ejecutada para ampliar el espectro energético del actor. Ya sea entre el espacio y el tiempo, la mente y el cuerpo, las calidades de movimiento, las direcciones del cuerpo o la concepción escénica, la negación-afirmación deben ser una constante en el escenario. Constante que permite la vida de cada momento sobre las tablas.

EUGENIO BARBA Y EL ODIN TEATRET: EL CAMINO DE LA OPOSICIÓN.

El principio de oposición se extiende más allá de la práctica de la Antropología Teatral. La oposición para Eugenio Barba es la vida misma. Más allá de lo que implica en el actor, o en la creación de un montaje, la contraposición es la manera en la que ha aprendido a desarrollarse como individuo y la manera en como su grupo el Odin Teatret, ha logrado encontrar una bandera de la cual asirse, avanzar y subsistir. La oposición en sí, les ha otorgado el coraje para continuar, a pesar de lo difícil que fue el inicio de su carrera, cuando buscaron salir del rango de creación teatral común en Europa.

Parafraseando el libro de Barba *La tierra de cenizas y diamantes*, cuando éste último terminó de trabajar con Jerzy Grotowski, que ya para entonces era reconocido y admirado, emprendió su propio camino. Habiendo absorbido lo mejor de su amigo y mentor, viajó a Noruega y comenzó con su propio grupo de teatro a trabajar en lo que denominó teatro de fractura. En la Noruega de 1964 el teatro estaba pobremente conformado con pocas compañías y productos de calidad adormecedora, seguidores de corrientes naturalistas, pero que Barba consideraba obsoletas. Él mismo imaginó la reacción que el público tendría frente a su concepción tan radical del teatro, pero aun así continuó. Fundó el Odin Teatret y comenzó a sentar las bases de lo que después sería la Antropología Teatral.

El reconocimiento del que goza ahora la agrupación no siempre fue el mismo. Durante sus primeros años, en su conformación, lucharon contra varias carencias. De medios de subsistencia, de incomprensión, hasta de rechazo. Pero lo que los mantuvo en la persistencia fue precisamente la oposición a la que se enfrentaban, la contracorriente a la que respondía este grupo de teatro formado por actores que no eran profesionales ni capacitados. El teatro de fractura mediante el cual se abría paso en la sociedad de su época tenía intenciones distintas y hasta opuestas a las del tradicional, trabajaba sabiendo que se expone a la “animosidad” del público y el exterior que no siempre comprendía sus propósitos. Sin embargo, a través del tiempo y la resistencia, lograron encontrar

sus propios medios para llevarlo a cabo, y lo más importante, el camino que les permitiese obtener el reconocimiento y validez de las teorías que tanto tiempo les costó formular.

Entonces, como puede observarse, el camino de Barba junto con su grupo comenzó en la oposición y persiste en ella misma. En un principio fue poniendo sobre la mesa al ya nombrado teatro de fractura, que como él mismo plasmó, obedecía entre algunas otras, a las siguientes premisas:

Un teatro de fractura no puede basar su estrategia y táctica en las concepciones tradicionales del teatro académico.

El teatro de fractura no trata de imponer sus normas artísticas o llegar al poder. Su objetivo es transmitir a sus propios espectadores la conciencia del sentido y la misión que el teatro debe tener en sus vidas; qué necesidades intelectuales y espirituales tendría que satisfacer este arte en su tiempo.

El teatro de fractura se expone a la animosidad de los espectadores, contrarios a ser molestados en su letargo intelectual. Atrae la indignación de los críticos... (Barba, 1998:37).

Estas mismas premisas regían el trabajo y los espectáculos, la forma de pensamiento y entrenamiento de ese grupo de jóvenes, los “rechazados”, aquellos que no fueron aceptados en la escuela de teatro, como su director los describe. Proponían una nueva forma de trabajo:

Un teatro de fractura, un teatro que a través de nuevos medios expresivos del actor propone una nueva función sociológica y un nuevo contenido psicológico, que en vez de describir estados de ánimo de personajes, somete a los actores a una sacudida emocional (Ibíd.:36).

Este teatro no se deja encasillar por corrientes de pensamiento, ni por una idealización de arte escénico que transforma porque sí. Se refiere más a un cambio que es provocado por un encontrón con la sinceridad, lo real en el escenario, a un choque del actor con algo que en verdad le causa impresión por su carácter a la vez reconocible y a la vez lejano.

Un teatro de fractura consiste en el rechazo de cualquier pragmatismo miope, y da vida, con coherencia orgánica, a modelos de la propia conciencia profesional. Como guerrilleros sus actores viven una vida aislada, siempre a la ofensiva, vigilados por la opinión pública de los ortodoxos y aquellos artistas que, seguros de sí mismos y orgullosos de su propio talento, reaccionan frente a esta banda indisciplinada que osa poner en cuestión el valor de su arte (Ídem).

Como se puede observar no sólo buscaba combatir viejas formas sino sustituirlas por la sinceridad. Esta confrontación debía terminar con el encuentro de una nueva técnica que transformara al actor y lo volviera un vigilante de sí mismo, un observador del otro también. Contemplaba también la obvia respuesta de los tradicionalistas que cuestionaban lo poco comprensible, desde su punto de vista por supuesto, que resultaba este nuevo teatro que ponía en entredicho lo acostumbrado.

El teatro de fractura es entonces, la oposición misma al público que esperaba un teatro tradicionalista, de representación a la italiana, con asimilación o reinterpretación de los clásicos y poderosos como Moliere o Shakespeare. Es por otro lado una contra-respuesta al sistema de producción teatral de la época en que surgió, en donde no se busca solamente la conmoción del público por sí misma, sino donde el actor se conmueve a sí mismo desde sus raíces y por tanto al espectador. Por último, es una acción en sentido opuesto a la sociedad, un

grupo que no se conforma con expertos, mas sí con verdaderos entregados y creyentes de la grandeza del teatro real.

Durante algún tiempo el grupo subsistió con recursos propios, obtenidos de trabajo ajeno al teatro y aportados por todos sus integrantes. Cuando poco a poco fue cobrando fama, primero dentro del pueblo donde se establecieron (Holstebro) y después en toda Europa y América, pudieron dedicarse por entero al desarrollo de sus propósitos. Cuando este reconocimiento llegó, también otras inquietudes surgieron en Barba. De algún modo, este conocimiento debería propagarse pero no en el sentido convencional, puesto que lo que él y su grupo habían encontrado era completamente vivo y funcional para ellos, pero no podía serlo para todos. Ante esta necesidad se fueron creando encuentros donde el grupo convivía con otros y transmitían su cultura de grupo, término muy usado por él. Sin embargo, los resultados podían ser inquietantes para el italiano. Como él lo describe en *Teatro: soledad, oficio y rebeldía*, lo que buscaba es más que transmitir un conocimiento que puede volverse copia y luego estéril. Es impulsar a nuevos jóvenes para que bajo su propia rebeldía creen modelos que les funcionen en cada una de sus situaciones particulares.

Tomando en cuenta lo anterior, fundó el ISTA (International School of Theatre Anthropology), instituto destinado a compartir experiencias y lograr trabajos en conjunto, donde no hay docentes ni alumnos, sólo convivencias entre grupos, que asimilan las experiencias vividas como una retroalimentación que funciona a partir de ellos mismos y no basándose en el conocimiento del otro. Incluso el mismo Barba, no se describe en ningún modo como un maestro, es más, a pesar de que la organización lleva el nombre de escuela (school) es sólo para evitar caer en las premisas clásicas de ella.

La ISTA quiere responder a esto. Está pensada y organizada como una situación de máximo intercambio de experiencias... Se trata siempre de personas que sienten la necesidad de nuevos impulsos o

de viajar en el mundo subterráneo del arte del actor. La ISTA es algo muy distinto y mucho más que un lugar donde se aprenden nuevas técnicas. Es un encuentro frágil e inestable en el cual urgencia personal, curiosidad, relaciones afectivas o profesionales y actitud analítica se transforman en investigación y actividad (Barba:110)

La suposición de Barba de “aprender a aprender” (Barba:107), que se refiere más al “enseñar sin enseñar” (Barba:108) es completamente coincidente con la creación de esta “escuela”. En el ISTA lo que se busca es más bien un encuentro que permite tomar nuevos bríos, no encontrar en los demás sino en sí mismo, encontrar los problemas en el propio grupo y sus soluciones. Se busca “exactamente lo opuesto a una escuela de teatro” (Barba:121). Es el lugar donde el artista no logra el aprendizaje como una transmisión de conocimientos que deben ser repetitivos, sino que los incorpora en sí mismo para buscar un camino particular que le permite estar sobre el escenario, es donde “el actor aprende a no aprender a ser actor” (Barba:106).

Por otro lado, la negación-oposición de Eugenio Barba, trasciende aun hablando de legados, tradiciones, culturas y nacionalidades. Según sus propias conclusiones, el actor no debe considerarse un ser aislado anclado a tradiciones que supuestamente correspondan a un país determinado. Como seres habitantes del mundo, somos influenciados unos a otros. Volver a nuestras raíces no es más que entender que tenemos una sola en común. Tampoco admite nacionalidades. Su personalidad trasciende fronteras y su trabajo no es únicamente en Holstebro, es en su propia patria, creada por él y su grupo. Una isla flotante, un barco de piedra que flota, todo contra corriente, todo oponiéndose a dejarse ir por el río. “Mi patria se ha ensanchado. No está hecha de tierra ni geografía. Está hecha de historia y de personas” (Barba, 1998:186).

Para Barba, así como no existen fronteras, no existen orígenes ni tradiciones que preservar, las fronteras no existen, las nacionalidades tampoco y

las tradiciones nosotros las elegimos de acuerdo a nuestra preferencia y convicciones. No es tanto así la rebeldía que manifiesta este autor, sino la búsqueda de sinceridad en el teatro que se despoja de toda aquello que es superfluo y que le estorba. Esta rebeldía contra muchas formas establecidas más que una actitud arbitraria, es completamente concienzuda y meditada y responde a una filosofía de vida que se ha ido formando a través de distintos sucesos en la historia teatral de este autor. Para él, la rebelión es símbolo de catarsis, la revolución en sí mismo que permite crear, encontrar al otro, encontrarse. Es el medio en el que un teatro como el suyo encuentra siempre nuevos bríos que le permiten, como una isla, mantenerse flotando sobre el mar. “Podríamos decir que en el teatro puede preservarse la semilla de la rebeldía, del rechazo, de la oposición” (Barba:188).

La rebeldía de la que tanto se habla es, entonces, uno de los motores que siempre han impulsado al Odín Teatret. Es el incentivo de lucha que los mantuvo durante tanto tiempo, enfrentando, oponiéndose a lo que ocurría a su alrededor, en el Mundo. De su flaqueza sacaron fuerza; de los puntos débiles de un teatro de fractura, contrapuesto a un mundo social costumbrista que mantenía las viejas formas, lograron construir un grupo sólido, coherente con sus propias necesidades. Esa misma lealtad a su propia identidad, la búsqueda de objetivos en común, el hecho de expresar que el tiempo no los ha disuelto si no que “Treinta años después, somos muy diferentes. Hacemos cosas muy diferentes para poder seguir siendo los mismos”(Barba, 1998:25), tiene como cimientos sólidos la negación dentro de ellos mismos que se encuentra en búsqueda constante de ideales propios y la rebeldía como materia prima, como rechazo que les permite hallarse dentro de un mundo lleno de teatro.

...el teatro como rebeldía, como búsqueda de una identidad, como terreno incierto para cultivar la propia rabia, las propias necesidades, la propia inadecuación (Barba:207).

Lo anterior expresado no simboliza que no exista de su parte una responsabilidad social con la realidad que le circunda. Más bien y de nueva cuenta se trata de una reinterpretación del papel que un director de una compañía de teatro debe asumir como ente representativo del teatro contemporáneo, el deber que tiene con la política, con los acontecimientos que le disgustan de la sociedad en la que vive. El teatro barbiano nunca ha sido manejado como una expresión de las quejas sociales o un teatro de guerrilla, aunque ha tratado temas reales de varias partes del mundo. Pero esa no es su misión. Sus fines de representación tienen que ver más con la reafirmación de las identidades propias de los que integran el grupo y de abordar temáticas que representen algo para ellos, que de buscar trasgredir o conmover a público con un discurso de protesta que puede resultar vacío. A este respecto, como hombre de teatro, propone un distinto curso de acción. Citando sus palabras acerca de la realidad que observa:

No traicionar significa rechazar, significa ser hombre político en el sentido de atacar lo que sucede en la polis en la ciudad con las armas que el intelectual tiene en sus manos (Barba:287).

¿No es este rechazo una negación? Se reniega de la realidad circundante y de las injusticias que suceden en ella, mencionando desde ejemplos de ataques a grupos latinoamericanos hasta las bombas atómicas. Rechaza lo que sucede en su entorno, no en el sentido de desaparecerlo u omitirlo, sino en el de estar en desacuerdo, desaprobalo, y por tanto, tratar de hacer algo mediante las herramientas que puede tener como hombre de teatro que se involucra en su contexto. También su manera de escribir, de documentar su propia historia es la última y más útil manera de oponerse a que cualquiera re-interprete sus vivencias o las de Grotowski, puesto que él mismo las ha escrito. Es el medio en que a través de la rebeldía misma habla del rechazo y la negación a su contexto actual, a sus circunstancias. La oposición en forma de escritura.

LA SOMBRA DE ANTÍGONA

Antígona es el personaje principal de una de las tragedias de Sófocles. Es la hija de Edipo, que lo acompaña en el destierro y que al volver presencia la batalla entre sus dos hermanos Eteocles y Polinices. Al darse muerte mutuamente y ser condenado Polinices a no recibir sepultura alguna siendo considerado un traidor, Antígona se rebela al nuevo gobierno de Creonte y decide enterrarlo mediante los ritos correspondientes sin importarle ser descubierta. Por tal desobediencia es condenada a morir enterrada viva, pero antes de que pueda ejecutarse su sentencia ella evita el suplicio ahorcándose. Haciendo una fuerte conexión con este personaje, Barba encuentra que para él este personaje es crucial porque rechaza, niega, no está de acuerdo con la realidad que se le impone y decide saltarla y hacer lo que su corazón, la verdad y justicia le imponen al negarle el entierro de su hermano. Es como si la misma Antígona le propusiera hacer con sus medios lo posible para rechazar esta realidad circundante, desde su palco de intelectual. Así como para ella, las consecuencias de su desacato en el teatro no pasan por alto para Barba, pero antes está el deber con sus antepasados, con su conciencia y esta es la decisión que toma:

Tal vez junto a los compañeros del Odín Teatret y junto a aquellos que nos rodean, lograré recordar que no debo perder la sombra, la presencia, la carga de energía que proviene de una sola motivación, de una sola necesidad: rechazar. No acepto el presente, quiero quedar afuera, quiero hacer espectáculos que tengan sentido para mí y mis compañeros, no lo que se exige o es impuesto. Quiero imponer mis reflexiones, y sé que tendré fuerzas mientras logre conservar este rechazo (Ibíd.:288).

En el montaje del Odin Teatret, *El Evangelio de Oxyrhincus*, (1985-1987) Jehuda, uno de los personajes, busca raspar con un cuchillo la sombra de Antígona, hecho imposible para esta sombra al avanzar sin remedio. Para Barba la sombra adquiere la connotación de la energía de la presencia imborrable, que

permanece, es el recuerdo y la memoria a través del rechazo, de la negación que deja huella. Lo mismo sucede con el Odin Teatret y con Barba mismo, que siempre tendrán quien trate de raspar o borrar el legado que han dejado a lo largo de los años, enfrentándose, a su manera, a todo aquello convencional y permaneciendo en el tiempo-espacio y como él lo plasma "...que todos los que tratan de raspar los bordes de nuestra sombra no lograrán borrarla" (Ibíd.:289).

Lo anterior es un ejemplo claro de cómo Eugenio Barba utiliza la negación u oposición en su labor teatral y cotidiana, del rechazo que siente ante dejarse llevar por lo convencional y de cómo estimula a su grupo de teatro a ir contra de aquello que no sea lo que realmente los motive a hacer teatro. Puesto que así como sostiene en las citas anteriores el autor, mientras se tenga la convicción y creencia en el trabajo realizado, no habrá huella que dejen que pueda ser borrada.

UN TERCER TEATRO

La oposición no es sólo un término teatral en Barba. No es sólo un ejercicio de entrenamiento, no es nada más una premisa actoral que descubrió como resultado de su investigación en técnicas orientales y occidentales. Fue una forma de impulso en el inicio de su grupo de teatro y es una consideración propia, de sí mismo en el trabajo que emprende. Es completamente coincidente con su teoría del Tercer teatro.

El teatro que vive esta condición, que no encarna un patrimonio con orígenes profundos, ni se ata a una tradición para reproducirla o contradecirla, para negarla dialécticamente o para renovarla, es el Tercer Teatro. (Ibíd.:264)

Esto no significa marginalidad, tampoco discriminación. Existe una diversidad de grupos de teatro que han sobrevivido a diversas circunstancias opuestas, no sólo la marginación o el rechazo. Muchos grupos se conforman en carencias, en el no poseer las circunstancias, el espacio, el recurso económico

suficiente. Se nutren en suplir dichas faltas, en la conformación férrea a través de las deficiencias mismas que puede experimentar su labor. Esto mismo es lo que los vuelve “extranjeros”, la desprotección que los impulsa a buscar sus propios medios. Estos medios conseguidos, es lo que les otorga nuevas calidades de trabajo, la búsqueda de adaptarse a una realidad teatral tan adversa genera nuevas técnicas que construyen la biodiversidad teatral que conforma el Tercer Teatro.

Este teatro se conforma de regiones con grupos, sin raíces concretas y sin patria, que han abandonado sus entornos teatrales para buscar esa herencia que les pertenece por existencia, la herencia de ellos hacia ellos mismos. Cuando Barba se refiere a este término, lo hace en el entorno del rechazo al nombre, escuela, tradición y nacionalidad. Lo hace invocando a lo que uno mismo es y lo que el aprendizaje nos hace entender. “La herencia de nosotros a nosotros mismos” no es más que una invitación a abandonar todo costumbrismo que rige al actor en labor y, por lo mismo, al reencuentro con los propios objetivos, por medio de una autoexploración concienzuda y la búsqueda de nuestro particular legado. Por esto, en el Tercer Teatro no puede observarse un apego a las necesidades colectivas de una sociedad, mucho menos de una comunidad teatral típica. Los grupos que lo integran se hallan en una búsqueda del propio sentido que nunca responderá a ningún otro asunto que no sea una necesidad fundamental del mismo.

El tercer teatro se define precisamente por la ausencia de un sentido común. Es el conjunto de todos aquellos teatros que son, cada uno para sí mismo, constructores de sentido y cada uno de los cuales, por lo tanto, define en forma autónoma el propio sentido personal de la acción de hacer teatro (Ibíd.:268).

El tercer teatro orbita alrededor de un planeta teatral, son los anillos como los de Saturno que rechazan el centro teatral y se mantienen únicamente rotando

alrededor. Esta gravedad que estos anillos no aceptan ni se someten a ella es la que les permite mantenerse a esa distancia, suficiente para permitirles girar pero al mismo tiempo no pertenecer. Esta no pertenencia, pero al mismo tiempo inclusión es la que hace del Tercer Teatro la periferia teatral que innova y trasciende dentro de sus propios límites, bajo sus propios términos. No es un teatro para la sociedad sino para sí mismo, que toca al espectador por medio de la empatía, sin buscar transmitir un mensaje. No se arraiga en el que lo presencia por querer decir algo importante, sino porque precisamente refleja un proceso vivo dentro de un grupo de personas realizando su labor con honestidad y con rebeldía, a las afueras de un entorno teatral desvencijado, que es el mismo que les otorga el valor para continuar en su barcos de piedra, en esa tercera orilla, como una isla flotante.

Ellos, el Odin Teatret son la tercera orilla, no el borde que se deja ni al cual se espera llegar sino una isla flotante, que después se vuelve un conjunto de barcas junto con los demás grupos que se hallan en la misma búsqueda, un conjunto de naves que no son ni primera, ni segunda orilla, la tercera, que lucha contracorriente para permanecer ahí, en sus propios términos.

LAS NUMEROSAS PUERTAS DEL TEATRO

Una más de las metáforas barbianas que manifiestan su pasión por la negación, oposición y rechazo se encuentra en una comparación con dos puertas que deben utilizarse, según su concepción del teatro. La metáfora de las dos puertas habla de entrar por el teatro conociendo el pasado, a los teóricos que ya tanto se han mencionado, Craig, Appia, Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, Copeau, conociéndolos en la medida de lo posible, sabiendo que sus aportaciones son invaluable. Esta es la primera puerta, por la que hay que entrar. Sin embargo existe también una segunda puerta por la cual hay que aprender a salir cuando estos conocimientos han limitado el pensamiento, volviéndose estrecho, cuando

sus límites ya no están dentro de lo que se piensa y con lo que se quiere del teatro mismo.

Se debe aprender a entrar y salir mientras se le permita al actor hacerlo. Volver a lo que se conoce, pero después dejarlo a un lado y salir de ello para crear cosas que sean auto-significantes en su camino del escenario. Como se ve, para Barba, oponerse a lo que se conoce resulta ser el camino al descubrimiento significativo, al crecimiento que realmente puede ser importante para el actor. La oposición que enriquece. Más allá que como parte de su técnica de exploración y creación teatral, la oposición va a la raíz fundamental del ente teatral. Debe arraigarse en su forma de percibir el mundo y debe ser su respuesta natural ante cualquier convencionalismo teatral.

La rebeldía, el rechazo, la negación, todas son la misma. Son en varias facetas la misma oposición que rige no sólo a Barba, sino la Antropología teatral, al Odín Teatret. Es no un concepto, sino una concepción de la vida misma, en la cual todo se percibe por medio de tensiones, oposiciones que se complementan.

A menudo he hablado del teatro como un cuerpo hemofílico que pierde sangre al chocar con la realidad; del teatro como un ghetto de libertad, un huerto flotante, una fortaleza llena de oxígeno; del teatro como una canoa que rema contra la corriente permaneciendo en el mismo lugar como la tercera orilla del río; del teatro como una casa con dos puertas, una para entrar y otra para huir; del teatro como el pueblo de un ritual vacío; del teatro como un barco de piedra capaz de hacernos viajar en el océano del tiempo. (...) Son metáforas que se refieren a un oficio que vale sólo si se trasciende y busca su valor intentando liberarse de su función de mero espectáculo. (Barba, 1998:338)

Habla del carácter contradictorio del teatro. No solamente él y su grupo de teatro, no solamente la técnica, sino el teatro mismo, según Barba, va en oposición con la clase de civilización que se vive ahora. Nos encontramos en la época de la inmediatez. Donde los recuerdos son desechables, donde se busca la comunicación inmediata con una cantidad elevada de personas y por un precio módico. Respecto a ello, el teatro va en el sentido opuesto. Las producciones cuestan precios elevados y son para un número de espectadores reducidos. El recuerdo, que es lo único perdurable de la experiencia escénica, queda ahora borrado entre un mundo de imágenes y acumulaciones de eventos. Esta oposición es lo que precisamente establece su perdurabilidad. El remar en contra de la corriente es la batalla de los artistas escénicos, y sus barcos son aquellos que tantas veces Barba ha nombrado como Islas flotantes. “¿Qué hacer con el teatro? Mi respuesta si tengo que traducirla en palabras, es la siguiente: una isla flotante, una isla de libertad”. (Barba, 2008:85)

De esta manera abre un marco en el cual la libertad es el fruto del rechazo y de la negación. El teatro es el lugar en el que se permite oponerse para encontrarse, el espacio sagrado donde el rechazo y la libertad confluyen para otorgar cualidades al actor, donde del fruto de estas tensiones se obtiene un resultado excepcional.

Es el lugar en el cual se puede decir “no” sin hundirse en la negación de las obligaciones y los vínculos. Es el lugar del Rechazo que no se separa de la realidad circunstante; es más, es donde el acto de rechazar puede ser cincelado como una joya (Ibíd.:85).

Pareciera que este camino de lo opuesto puede conducir a la soledad, como en el título de su libro *Soledad, Oficio y Rebeldía*, pero lo cierto es que muchos grupos en la actualidad se encuentran en la misma búsqueda, guiados por semejante impulso de oposición, teniendo como meta sus propios ideales. Eugenio Barba, sólo ha sido un estandarte ejemplar de todos ellos. Lo que se

logra a través de la oposición al tiempo, a los congéneres es la diferencia. Es el más valioso tesoro y es lo que se guarda encarecidamente. “La diferencia que infunde respeto” (Ibíd.:12) es aquella que se logra a través del rechazo y es la que se consigue difícilmente, “una conquista difícil” (Ibíd.:12).

La distinción o diferencia no quiere decir separación, es el mantener orbitando en los anillos de Saturno, no es la separación de toda técnica o todo autor, es la elección de ser diferente y permanecer de ese modo. Como él mismo lo expresaría “cultivar la diferencia” (Ibíd.:33). Cuando dicho autor menciona viajar hacia la diferencia lo hace hablando de que el viajar les ayuda a evadirse de su cultura, de lo que reconocen, de sus comodidades y costumbres que pudieran ir cultivando con el tiempo. Viajar es oponerse para no arraigarse. Defender su no-pertenencia es lo que lo lleva a ser emigrante, a crear el teatro como “isla de disidencia”. Incomprensible. No siempre justificable. Esencial.”

Es resistir a aquellas cosas consabidas que remiten a seguridad, a hogar a la comodidad de la que hacía mención antes. La que provoca el viaje. El viaje para Barba es resistencia, la resistencia es oposición que lleva a la creación honesta y partiendo de la nada.

¿Resistir a qué? No vivimos en tiempos de dictadura.

Resistir quiere decir oponer resistencia a aquella voz seductora que desde el fondo de cada uno susurra: esta es tu tierra. Acá te puedes parar (Ibíd.:31).

Otra forma de oponerse es repetir para permanecer. Resistir al paso del tiempo, al olvido, que mediante la repetición se perdura el carácter realmente importante del teatro: la lucha en contra de lo inasible de los momentos que genera el quehacer teatral. Si como entes creativos sólo se dispone de instantes, la repetición es lo que perpetúa nuestro bagaje emocional.

Repetir, repetir, repetir. La acción en el teatro está hecha para ser repetida, no para alcanzar un objetivo y proseguir más allá. Repetir significa resistir, oponer resistencia al espíritu del tiempo, a sus promesas y amenazas. Sólo después de haber sido repetida y fijada, una partitura puede comenzar a vivir (Ibíd.:86).

Eugenio Barba habla de muchas y variadas maneras acerca del tema de interés en la presente investigación. Como una forma de enseñanza, como un estilo de vida, como una manera particular de construir una cultura de grupo y por último como una actitud del actor.

La disciplina artística es el camino del rechazo. La técnica teatral y la actitud que esta presupone, es un ejercicio continuo de rebelión, sobre todo contra uno mismo, contra las propias ideas y programas, contra la comodidad de la propia inteligencia, del propio saber y sensibilidad. Es la práctica de una desorientación voluntaria y lúcida en búsqueda de nuevos puntos de orientación (Ibíd.:137).

Aquí es donde resume a que se refiere el rechazo, aquella oposición de la que ya tanto se ha hablado. Rebelarse contra uno mismo simboliza el olvido de lo que se ha concebido dentro del quehacer propio, aquellas ataduras que tiene el actor por su nacimiento o por sus propias ideas acerca del arte escénico. Es completamente necesario para no conservar prejuicios, ideas implantadas, evitar la confianza y aquello que permite el conformismo en el actor. Es parte también de la disciplina rigurosa que se propone en la Antropología Teatral, esa negación del cuerpo y sus exigencias, muestra un ascetismo que se debe conservar para evitar un artista viciado, con flojera o conformidad; como menciona Eugenio Barba “El ejercicio es el camino del rechazo: enseña la renuncia a través del esfuerzo y el cansancio para una tarea humilde” (Barba, 2009:80). Es también explorar los límites de nuestra sensibilidad y apreciación del mundo, y que a través del rechazo las fronteras de lo que vemos y consideramos como plausible o bueno, “correcto”

se vean desplazadas por aquellas concepciones que en el fondo va de acuerdo con quien se es y lo que realmente se piensa.

Cuando habla de una desorientación, no es más que partir desde el punto en que se sabe poco, pero se explora todo. Donde no hay cánones y puntos a seguir, y solamente se busca una orientación que permita lograr los objetivos del actor. Es importante que esta actitud que se propone hacia la concepción de la vida teatral, de universo teatral propio, no sea desmedida. Entre cada tensión provocada por una oposición, un rechazo o una negación, debe haber una proporción justa que permita no sólo la libertad, sino la creación. El equilibrio entre cada tensión abrirá paso a una ruta creativa adecuada.

El Odín Teatret y su director han hecho la diferencia a través y por medio del camino de la oposición y su constancia ha dejados frutos que no morirán fácilmente, frutos que se extienden a los “aún no nacidos” como diría Barba. El tercer teatro, las islas, flotantes, el camino del rechazo, los anillos de Saturno, Antígona, el ISTA, todos ellos son variantes de la oposición que plantea en las reglas de la Antropología Teatral. La oposición es corporal, pero también es forma de existencia, tendencia, camino a recorrer.

LA COMPLEMENTARIEDAD DE DOS GRANDES CREADORES DE LA TEORÍA Y PRÁCTICA TEATRAL

“Porque a diferencia de lo que sucede con las formas sutiles de la materia y con el arte, en el mundo de los hombres los contrarios se abrazan de manera sanguinaria” (Barba, 1998:20).

“La naturaleza enseña que los contrarios son complementarios. Lo enseña también el arte” (Ibíd.:19).

De acuerdo con lo que se ha analizado en los capítulos anteriores, las técnicas de Constantin Stanislavski y Eugenio Barba son vastas y comprenden diversos conceptos. Sin embargo, el concepto de la oposición, también se vincula a varias facetas de la investigación actoral hecha por Stanislavski. Se debe esclarecer que se entiende por oposición la tensión de fuerzas materiales, ideológicas o espirituales, tangibles o intangibles que pueden ocurrir en la labor teatral. Es la negación o contraposición entre dos partes que generan una lucha, una batalla cuyos resultados siempre benefician al actor.

Todo lo anterior se enmarca dentro del principio de la oposición, que es el principio de la vida, oposición es tensión. Drama o conflicto es tensión. El arte es una relación de tensiones. (Cardona, 1989:27.)

El teatro mismo es oposición. La dramaturgia que da vida al arte escénico está hecha de tensiones que le permiten existir y funcionar. Incluso, yendo más allá, en el nivel de la interacción social, tanto a Stanislavski como a Barba el reaccionar de una manera opuesta a las circunstancias de su tiempo les permitió destacarse mediante metodologías que se resistían a encajar dentro de su entorno artístico, y que sin embargo han logrado grandes avances dentro de la creación actoral, dejando una huella imborrable en el arte teatral.

Dentro del cuadro comparativo 1 se establecen distintos aspectos que permitirán ejemplificar de manera más precisa la oposición de ambos autores con respecto al medio teatral en el que se desarrollaron. Por medio de dicho cuadro puede concluirse que, para ellos, la generación de tensiones con su entorno es una constante a lo largo de su vida. El camino del rechazo, como después lo nombraría Barba, les permitió encontrar solidez y convicción en su labor. Los dos son meticulosos, contienen esa pasión inextinguible que los guía a través de la investigación constante. Buscan la limpieza dentro del espectáculo teatral y crean metodologías encaminadas al mejoramiento actoral.

CUADRO 1 LA OPOSICIÓN DE STANISLAVSKI Y BARBA A SU ENTORNO TEATRAL		
CAMPO	Constantin Stanislavski	Eugenio Barba
LA CONCEPCIÓN DE LA LABOR ACTORAL DE SU ÉPOCA	Stanislavski se oponía radicalmente al <i>star system</i> imperante y luchó por mejorar la calidad de los montajes. Estaba en contra de los “primeros actores” figuras inamovibles de las marquesinas que trabajaban con base en estereotipos y clichés. Consideraba que los actores debían tener más ensayos y preparar más arduamente su personaje.	En la década de los 60 la preparación actoral había retomado nuevas fuerzas por medio de academias y escuelas profesionales de artes. Eugenio Barba por su parte formó un grupo de teatro con actores que en su momento no tenían preparación académica y que no habían sido aceptados en una escuela convencional de actuación.
CREACIÓN DE UNA TÉCNICA ACTORAL	Se opuso a la falsedad imperante en la escena, buscó la naturalidad a toda costa. Impuso la disciplina y la verdad escénica, así como distintos conceptos como la creencia y las acciones físicas, que en esa época eran desconocidos y hasta mal vistos en el entorno teatral. Agregó mayor preparación a la puesta en escena.	Desarrolló metodologías propias de acuerdo con sus necesidades particulares. Desde la preparación actoral hasta los montajes elaborados se opone a la creación tradicional, explorando distintas técnicas, la mayor parte de ellas no actorales (en el sentido conocido de la palabra) Tituló a esta técnica Antropología Teatral. Dentro de la creación de cada espectáculo siempre hay un contrasentido o un aspecto que se opone, lo cual refuerza el contenido del montaje.
CONCEPCIÓN DEL DIRECTOR HACIA EL ACTOR	Reniega del actor como una figura hecha únicamente para el lucimiento. Luchó contra ello instando a sus actores a evitar	No concibe al actor como un ente aislado. Une la danza y el teatro, creando la figura del actor-bailarín.

	todo tipo de personalismo y egoísmo sobre las tablas.	
CONCEPCIÓN DEL ACTOR	Los actores que trabajaban con Stanislavski tenían un trabajo de oposición que era primordialmente entre la concepción externa e interna del actor en el personaje, refiriéndose a la contención de sentimientos que no se expresaban en acciones físicas	Dentro del trabajo actoral se contempla como una premisa el trabajo de oposición que puede ser a nivel muscular, en la dirección de movimientos, a nivel de pensamiento o en la negación de la acción.
METODOLOGÍA DE TRABAJO	Stanislavski tuvo una oposición metódica pues en sus primeros estudios se basó en la emoción y el sentimiento (memoria de las emociones) y luego en la realización de acciones concretas y razonadas (acciones físicas).	Gran parte de su metodología consiste en que se niegue lo que se aprende, buscando una adaptación personal del entrenamiento, una redefinición propia del trabajo actoral. La oposición a aceptar lo consabido, lo obvio, es un parámetro esencial en su trabajo.
PERCEPCIÓN SOCIAL	Fue rechazado por creérsele demasiado exigente, tirano. Fue abandonado por algunos de sus alumnos. Entre diversos miembros de la sociedad rusa y del extranjero fue ensalzado.	Al principio de su labor fue rechazado por la sociedad y el público de su tiempo. La oposición que ha sufrido el Odín Teatret, ha reforzado su unión y su ideología. Actualmente cuenta con reconocimiento a nivel mundial.

Para Barba, la oposición es un principio fundamental en su labor, es la tensión que mantiene vivo el drama dentro de la escena. La oposición se manifiesta sobre las tablas de muchas y variadas formas, dentro y fuera del cuerpo del actor, es la negación-rechazo y a la vez aceptación que mantiene al mundo teatral girando. En Stanislavski el trabajo del histrión también requiere oposiciones y tensiones que permiten que la creación sea creíble. Él supone que recreando la naturaleza, la vida diaria el actor puede encontrar pautas para generar personajes acertados. ¿Qué mejor ejemplo que nuestra existencia cotidiana, plagada de sinsabores y delicias, de amor, desamor, felicidad y tristeza? Si en la realidad la oposición es una parte importante y fundamental, lo mismo debe ser en el teatro. Los dos autores están conscientes que sin oposición no hay drama, y para ellos es vital. Las distintas formas en la que buscan representarlo es algo accesorio, que refuerza la hipótesis planteada.

En sus estudios particulares, cada autor ha hecho énfasis en distintas facetas del trabajo actoral en las que la oposición resulta fundamental. Como

puede observarse en el cuadro comparativo 2 los teóricos ya mencionados manejan el concepto de la oposición como un elemento importante dentro de sus estudios sobre el arte teatral. Sin embargo, Barba se dirige más hacia el cuerpo del actor lo cual parece evidente si se examina su metodología y faceta dentro del desarrollo de su teoría. Barba no se dedica tanto a definir la interioridad del actor como Stanislavski.

CUADRO 2 EL CONCEPTO DE OPOSICIÓN EN LAS TEORÍAS DE CONSTANTIN STANISLAVSKI Y EUGENIO BARBA		
	Constantin Stanislavski	Eugenio Barba
OPOSICIÓN INTERNA	El actor se encuentra en una contraposición constante al estar consciente de su acción en escena como un observador juicioso, mientras que al mismo tiempo se desenvuelve como un personaje con emociones e intenciones propias. Oposición en el actor que se observa a sí mismo mientras actúa.	La oposición corporal debe ir acompañada de la oposición mental, el salto en el pensamiento, la negación de lo ya conocido que ocasiona establecer juicios o bases trilladas en el trabajo. Si el actor “niega” lo conocido, tiene un estímulo para su imaginación.
OPOSICIÓN INTERNA-EXTERNA	Oposición emocional y de características en la creación del personaje: El actor debe considerar que su personaje no es sólo “bueno” o “malo” sino que por cada cualidad o defecto que tiene, posee otro que se opone, y no sólo en cuanto a sus características físicas sino de la misma manera a las emocionales.	Oposición de calidades energéticas en el actor: Pueden describir energía femenina y masculina, lo suave y lo fuerte, el orden y el caos. Se traducen en la calidad de los movimientos que el actor realiza físicamente (<i>keras-manis, lascia-tandava</i>)
	Oposición tempo ritmo en el personaje y entre personajes: Donde el cambio de ritmo genera interés y vivacidad. Dicha oposición es interna y externa.	Contraposición en el ritmo: Donde se busca eliminar la monotonía en un espectáculo, donde hay alternancia y variación. Hace uso de los conocimientos dancísticos para ver el ritmo no sólo desde la palabra o el movimiento, sino desde una perspectiva

		corporal.
		Oposición entre direcciones energéticas previa al desplazamiento: Es la energía que se irradia por la acción que se busca realizar y aquella que se opone a la realización de la acción (Sats)
	Oposición texto-subtexto: Donde lo que se dice es lo opuesto de lo que se realiza y que depende de las circunstancias dadas del personaje	Oposición partitura-subpartitura: Donde la subpartitura -que es el flujo mental del actor- se puede contraponer a la partitura, es decir lo que se realiza en escena.
	Oposición entre acción interna-externa: Donde el exterior del actor no realiza ninguna acción aparente y en su interior tiene toda su energía trabajando.	Micro y macroacción: En el contenido del movimiento pequeño para una forma muy grande. Las acciones pequeñas o movimientos que se complementan y tienen valor a través de los que son grandes y viceversa.
	Ley de la contraposición: De carácter vocal o de la expresión oral, obliga a subrayar las palabras contrapuestas que expresan ideas en el personaje.	Oposición primaria: Entre la columna vertebral y el piso, donde la gravedad siempre atraerá al cuerpo hacia el piso y la columna vertebral buscará mantenerse erguida.
OPOSICIÓN EXTERNA (CORPORAL)		Oposición muscular: Entre grupos de músculos que trabajarán en distintas direcciones, o con distintas intenciones.
		Contraimpulso-impulso: El actor inicia cualquier movimiento de su cuerpo con el que corresponde como contrario, ampliando la acción
		Oposición de trazo escénico: donde el desplazamiento del actor dentro del escenario comienza desde su dirección opuesta (Ópera de Pekín)

Recuérdese que no sólo es importante una oposición marcadamente corporal o visible, sino también aquella que es invisible, que transcurre dentro de la mente, la energía y las emociones del actor. Barba señalaba que a través de la oposición ocurría lo siguiente:

...el actor permite al espectador no sólo una distinta percepción del cuerpo, sino también una distinta percepción del tiempo y el espacio... Sólo dominando la oposición material entre peso y columna vertebral, conseguirá el actor dominar una norma, en su propio trabajo, con la cual afrontar todas las demás oposiciones físicas, psicológicas, sociales que caracterizan las situaciones que el analiza y articula en su proceso creativo (Barba, 2009:340)

Por ello se hace énfasis en que no sólo se tome en cuenta la concepción barbiana, sino de la misma manera aquella que, de manera más velada, realizó Stanislavski. Por ello, aunque ambas concepciones difieren en muchos sentidos, las dos privilegian el uso del cuerpo de manera minuciosa, uno por medio de las acciones físicas y otro con la extracotidianidad. La visión particular de cada autor está ligada a su tiempo y necesidades. Stanislavski enseña mediante ejemplos de una clase de teatro. En sus libros *Un actor se prepara* y *La construcción del personaje*, escribe una historia en la que Kostya, el alumno, va aprendiendo sobre la actuación. Barba escribe en metáforas que involucran imágenes, seres que no existen, ciudades jamás vistas. El ruso es consecuente en su manera de hacer teatro, busca una naturalidad que conmueve al espectador por su cercanía con la vida real. El italiano conmueve a través de lo que nunca se ha visto, lo que sorprende y desgarrar por ser tan nuevo a nuestros ojos. Uno del siglo XX, el otro del XXI y sin embargo más parecidos de lo que se considera.

Por otro lado, es muy sencillo notar que la oposición en cuanto a la estética del cuerpo y a las fuerzas corporales se refiere, es materia de Barba, y que Stanislavski pensó mucho más en la oposición interior, al referirse de manera repetida a aquella contraposición que el actor debía realizar en su tempo-ritmo y a

aquella entre la acción interna y externa. Stanislavski puso sus intenciones en la interioridad del actor y en la última etapa de su trabajo como director unió la línea interior del personaje a la acción física, que es el plan que debe guiar y traducir los esfuerzos del actor.

En la última etapa de su vida, Stanislavski comprendió perfectamente la importancia de la partitura de la acción física. Mientras que durante su primeros años se dedicó al proceso de que sus actores le dieran vida a los personajes de una manera natural y realista, en sus últimos años se dio cuenta de que para que un personaje viviera, era necesario que el actor tuviera un punto fijo al cual volver en caso de que perdiera la concentración o se dejase llevar por las emociones. Ese punto son las acciones físicas. Este autor ruso se dio cuenta de que era la parte más importante del trabajo actoral y que debía prestárseles especial atención:

El movimiento y la acción, nacidos en las profundidades del alma, y que siguen una línea interna, son imprescindibles para el artista de teatro (Stanislavski, 2009:93).

...Tanto en esos procesos, como ahora en la esfera del movimiento plástico, la atención física desempeña un importante papel. Es importante que esa atención se mueva junto con la energía de forma constante, porque esto ayuda a crear una línea ininterrumpida, que es tan esencial en el arte (Stanislavski, 2009:95).

A lo largo de esta investigación se ha hablado de dos grandes teóricos. Cada uno de ellos se especializó en distintos factores de la creación del actor. Para crear una técnica que sea completa en el contenido, ambos pueden unir sus grandes aportaciones para que pueda realizarse el trabajo del actor en forma complementaria. Ahora, recuérdese que en términos temporales hubo distintos maestros que se ubicaron entre Stanislavski y Barba y que formaron parte de la enseñanza que recibió este último. Entre ellos (en orden cronológico) Meyerhold, Craig, Schlemmer y Grotowski (el que mayor influencia ejerció sobre él) quien

apunta: “Meyerhold basó su trabajo en la disciplina, en la formación exterior; Stanislavski en la espontaneidad de la vida diaria. Éstos son, de hecho, los dos aspectos complementarios del proceso creativo” (Grotowski, 1970:179).

¿Qué acaso no las palabras de Jerzy Grotowski, (escritas mucho antes de que Barba creara el Odin Teatret) son prueba fehaciente de que el trabajo externo y el interno pueden complementarse para otorgar al actor un proceso creativo total? Eugenio Barba se considera a sí mismo como discípulo de Meyerhold y su trabajo se ejerce de manera constante sobre la exterioridad del actor, y aunque sí es importante el mundo interior de la interpretación, deja que los actores construyan de manera personal las causas, motivaciones y sentimientos que los llevarán a través de la interpretación. Stanislavski, por su parte, inició sus estudios sobre el teatro abordando la creación interior del personaje y aún en su última etapa, cuando las acciones físicas son la guía, existe un trabajo fuerte y marcado en los pensamientos y el razonamiento del actor.

Constantin Stanislavski abordó en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* que es totalmente de su autoría, (es decir sin recopilación de material póstumo, sin trabajo de discípulos que editaran material después de su muerte) todo el trabajo interno del personaje, la memoria emocional, el trabajo imaginativo, la creación de sensaciones y pensamientos en el actor. Poco a poco a través del libro: *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* llegó al trabajo externo, el manejo del tempo ritmo, del cuerpo y la voz, la caracterización que en su gran mayoría es externa. Al llegar a *El trabajo del actor sobre el papel* (mismo que él no escribió de manera directa pero que sus compiladores Kédrov y Knipperchéjova transcribieron a partir de sus dictados en clase) se puede observar que su concepción dio un vuelco importante. Se hizo consciente de que se debía llegar a las emociones desde un lugar diferente en la construcción de un personaje. Eugenio Barba, por su parte, incorporó a su técnica de actuación principios corporales semejantes en varias partes del mundo. Ha dado prioridad al entrenamiento corporal que permite al actor tener un cuerpo sumamente preparado, ha incorporado técnicas dancísticas

y una exploración que comienza desde la auto-observación del actor y el control de su fisicalidad.

En un apartado de *El arte secreto del actor*, Franco Ruffini² expone las similitudes del método de Stanislavski y el de Barba. A través del concepto de la mente y cuerpo dilatados logra llegar a la conclusión de que aunque ambos se obtienen de manera distinta dentro de uno y otro teórico, el resultado, (el actor-en-vida) es el mismo. Mientras que en el caso del teórico italiano la mente dilatada obedece a 3 principios: la peripecia, la desorientación y la precisión, en el caso de Stanislavski el proceso mental que siguen los alumnos para obtener la vivencia corresponde a los mismos principios, que son análogos a un diálogo socrático que es el que Torstov (el docente en las narraciones de Stanislavski) sigue con sus alumnos.

Dentro de esta búsqueda de la mente dilatada, la peripecia mental es un rasgo que incluye la negación u oposición:

La peripecia mental corresponde al “salto” de la acción en vida, es decir, a la “acción negada”... El salto energético que se opone a la inercia y vuelve imprecisa la acción, podrá incluso llamarse una peripecia física... (Barba 2009: 67).

Sosteniendo la interpretación de Ruffini, en el caso de Stanislavski, el mismo método de peripecia mental se sigue al momento de la indagación sobre el personaje, es decir las preguntas que Torstov dirigía a sus alumnos en la búsqueda de la creencia, buscando cambiar “el curso del pensamiento y liberarlo de lugares comunes” (Barba, 2009:67). La desorientación de la cual se habla corresponderá en ambos teóricos a la negación (oposición) con lo que ya se conoce, que hace que el actor se asombre a sí mismo, pues a la par de que sale

² Franco Ruffini: Dramaturgo, académico e historiador teatral italiano. Ha trabajado de manera continua con Eugenio Barba y es fundador junto con él del ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral). Ha publicado investigaciones propias relativas al teatro del siglo XIX, tocando a autores como Stanislavski, Grotowski y Artaud.

de sus lugares comunes, evitando el cliché, explora nuevos campos dentro de su creación.

La oposición dentro del proceso mental, definiéndose como aquella que niega lo que ya se conoce, busca por nuevos rumbos, en la búsqueda de la creencia-vivencia en Stanislavski y de la mente-en-vida en el caso de Barba, es similar. Esta mente en vida corresponderá a un cuerpo-en-vida, en el teórico ruso, refiriéndose a la caracterización, y en el caso de Barba a todo el proceso corporal que tiene como fin dilatar la presencia del actor.

Dentro de otro de los factores coincidentes entre ambas teorías está además el siguiente. Como se ha mencionado en un capítulo pasado, y como decía Stanislavski, el actor que se observa produce una oposición en sí mismo, siendo y no siendo, contemplando sus lágrimas y siendo su más severo crítico mientras también es el personaje y siente su propia tristeza. Lo mismo describiría años más tarde Julia Varley, una de las actrices más reconocidas del Odín Teatret y discípula de Barba, sobre uno de sus personajes más famosos: “Yo soy Doña música y no lo soy. Soy la actriz y no lo soy. Soy Julia y no lo soy. Soy y no soy. Voy adelante y atrás en el tiempo, como aquellas partículas que saltan y bailan en un átomo” (Varley, 2009:210).

La oposición que viene después de aquella que se tiene con el piso y la columna vertebral es ésta. La oposición actor-personaje. El estira y afloja que tendrán actor y personaje es lo que mantiene la vida en el escenario. Esas sensaciones que se unen y se separan en todo momento, el desdoblamiento que el espectador nunca percibe, la auto-observación que siempre existe, es parte de la magia. Como se puede observar, no sólo lo decía Salvini antes de Stanislavski, sino que es un proceso actoral que permanece y que para los actores del Odín Teatret es una forma de coexistir con sus personajes. Por tanto, la oposición, concepto que se ha manejado desde el inicio de esta investigación, puede ser la fuerza que una las dos técnicas abarcándola desde las distintas facetas de cada uno de los autores.

Directores de gustos diametralmente diferentes en lo que respecta al final del espectáculo, como Stanislavski y Meyerhold, pueden compartir los mismos fundamentos en el arte. Lo que se vuelve esencial en el teatro es la construcción de una realidad paralela, cualquiera que sea su apariencia estilística.

Porque la diferencia más significativa no es el estilo, sino el ansia de búsqueda científica y el encarnizamiento contra las certezas y seguridades del teatro, de su modo de ser arte y de su función en la sociedad (Barba, 2009:245).

COMPLEMENTARIEDAD A TRAVÉS DE LAS ACCIONES FÍSICAS

Las visiones de los dos autores que han sido pilares de esta investigación son complementarias, los dos buscan lo mismo. Cada uno se enfoca en algunos campos de la labor teatral con respecto a la oposición, pero ambos puntos de vista rellenan vacíos en la teoría del otro. El propio Stanislavski, sin saberlo, ha tendido el puente entre una y otra técnica, cuando afirma que el cuerpo del histrión es la base sólida desde donde se construye la interioridad.

Deben ustedes desarrollar, corregir y poner a punto su cuerpo para que todas sus partes respondan al complejo trabajo a el asignado por la encarnación del invisible sentimiento (Stanislavski, 2009:314).

En su última etapa Stanislavski estableció que las acciones físicas eran el fundamento sobre el cual se podían construir las emociones, creó el lazo que une el día de hoy estas dos técnicas. Eugenio Barba a su vez, aborda las acciones físicas dentro de su trabajo, dado que menciona en muchos momentos el término de la acción física y la acción interna. La lógica de las emociones o de los pensamientos razonados se manifiesta en acciones precisas, es decir, el correcto

uso de la interioridad se manifiesta en un uso corporal adecuado: “Si debo indicar la acción física a un actor, entonces sugiero que la reconozca por exclusión, distinguiéndola del simple “movimiento” o del simple “gesto”” (Barba, 2008:104).

Mientras que Stanislavski siente fascinación por crear las profundidades de la mente humana en un personaje, Barba opta por no sumergirse en dichos temas e incluso adopta una postura opositora: “No creo que exista un único método para hacer germinar la interioridad. Creo que el método sea en negativo: no impedir que la interioridad se desarrolle” (Barba, 2008:105). Sin embargo, considera que debe haber más que las acciones orgánicas es decir, que esto debe tener más profundidad, para evitar que el actor sólo parezca realizando trazos. La acción orgánica debe partir del tronco, del centro del cuerpo pero a su vez debe tener un motor interior que la incentive y que le dé su razón de existir. “Es evidente que no basta la acción orgánica. Si esta no se habita al final con una dimensión interior, la acción quedará vacía y el actor parecerá preestablecido por la forma de su partitura” (Barba, 2008:105).

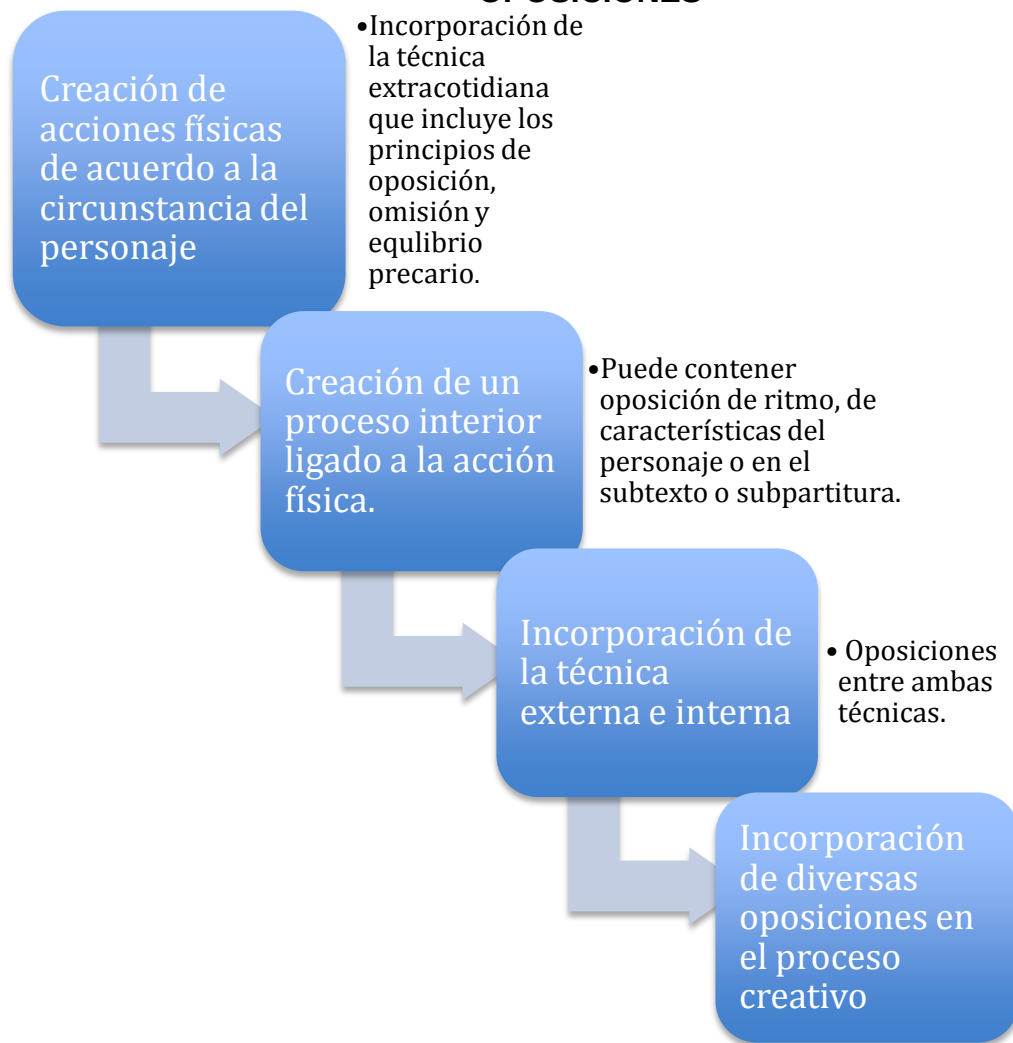
Es ahí donde se muestra que es necesario trazar una ruta que vaya desde las acciones físicas a la creación de la interioridad del personaje, de regreso de nuevo a ellas y hacia la extra-cotidianidad. Ahí se encuentra la complementariedad de estas dos grandes técnicas actorales: en que por medio de las acciones físicas se puede encontrar que ambos se vinculan en el trabajo del actor. Si se establecen acciones físicas, extracotidianas o no -y mediante ellas se sigue el mismo proceso creativo de las intenciones del personaje, las emociones y deseos interiores-, puede llegarse a un conocimiento total que por otra parte sea pulcro y limpio en el cuerpo. Las acciones, no por ser extracotidianas dejan de tener una motivación interior, lo que debe buscar hacerse es explorar dicha motivación desde un punto de vista analítico como el que establecía Stanislavski en su última etapa. Dicho tránsito ocurriría de la siguiente manera:

- 1.-Comenzando desde la creación física de las acciones físicas y extracotidianas que lleven al actor al trabajo corporal.

- 2.-Involucrando dichas acciones a una motivación psicológica-emocional y utilizando la metodología stanislavskiana que las justifique.
- 3.-Regresando al cuerpo como base en todo momento, pero agregando una interioridad muy definida, ligada a un proceso emocional del personaje.
- 4.-Incorporando dentro del proceso diversas oposiciones que se aplicaban dentro de la metodología de ambos teóricos.

En el diagrama A se especifica con más claridad el proceso donde las teorías mencionadas podrían asimilarse dentro de una creación de personaje.

CUADRO 3 PROCESO DE CREACION DE PERSONAJE A TRAVÉS DE LAS OPOSICIONES



Tratando de esclarecer la metodología a seguir, se citará un ejemplo que resulte familiar al lector. El personaje de Julieta en la tragedia de William

Shakespeare, *Romeo y Julieta*. Supóngase que se va a realizar un montaje contemporáneo con base en la obra. De acuerdo a lo propuesto, se comenzaría estableciendo las acciones físicas de Julieta que, de acuerdo a Stanislavski, deberían ser muy detalladas, incluyendo factores situacionales o emocionales. En la escena del balcón, donde Romeo y ella se despiden, es menester conocer la situación social, moral y emocional en la que se encuentran para determinar las acciones que realizarán (como abrazarse, separarse, ir hacia un extremo del balcón, bajar o subir de él), el volumen de voz que tendrán o su disposición dentro del escenario. A las acciones físicas habrá que agregársele la técnica extracotidiana, donde éstas sean ejecutadas de manera limpia y con precisión corporal, tomando en cuenta el equilibrio precario, la omisión y aquello que mantenga al actor “dilatado en cuerpo y mente” es decir con la presencia escénica que se busca y cuyos principios son parte de la Antropología Teatral.

Después de que estas áreas estén cubiertas, el proceso de creación interior ya comenzado por medio de las acciones físicas y su análisis, tendrá que ser ligado a lo extracotidiano en el cuerpo del actor, para que sean reforzadas las partes anteriormente mencionadas. Es decir, se analizará el proceso emocional de una Julieta que está dejando ir a su amado y que lucha contra ciertas convenciones sociales y entre emociones como el amor, el miedo y la incertidumbre. Dichas emociones completarán lo hecho de manera corporal y le darán matices únicos a cada una de las acciones físicas. De cualquier manera siempre se retornará a lo ya encontrado, enriqueciéndolo con un trabajo de interioridad consciente.

De acuerdo al último punto planteado, las oposiciones deberán existir en diversos puntos del proceso. Puede, por ejemplo, crearse una oposición en la calidad energética de Julieta, entre el Keras y Manis (los movimientos fuertes y suaves según la tradición balinesa) en distintos momentos de la escena, o en el trazo escénico donde se aleja de Romeo, cuando en realidad quiere acercarse. También en sus características personales, reforzando no solamente el lado dulce ya tan conocido del personaje, sino su parte valiente y retadora, o en el trabajo vocal, donde puede acentuar de manera contrapuesta dos partes importantes del

texto que pronuncia. Las anteriores oposiciones son el lazo que unirá ambas técnicas, tanto la analítica de las acciones físicas, como la del quehacer físico, la de la extracotidianidad. Por tanto, para que exista una complementariedad entre los sistemas actorales de Stanislavski y Barba, debe tomarse como punto de partida el concepto común que se ha desarrollado en esta investigación: el principio de oposición.

En relación a lo investigado, en ambas técnicas se abarca la oposición en determinadas ocasiones desde distintas perspectivas, en otras, desde las mismas (como por ejemplo en el tempo-ritmo). La diversidad de campos en los que el concepto de la contraposición puede ser aplicado, permite que se utilice en variadas facetas del arte del actor, pues todas ellas se complementan y se enriquecen respectivamente. Al abordar la oposición como el núcleo desde el cual se desarrolla la creación del personaje, las dos técnicas pueden fusionarse y sólo trabajar contemplando la tensión y sus repercusiones en la escena. La distinta naturaleza de las oposiciones aquí enumeradas, proporciona innumerables posibilidades para el actor en cuanto a ejercer las que considere necesarias dentro del proceso tanto de conformación actoral, como de invención de un personaje.

En cuanto a la técnica corporal, la concepción barbiana del trabajo de oposiciones podría ser sintetizado citando las palabras de la Dra. Pamela Jiménez³:

Las oposiciones corporales, es decir, el movimiento basado en contrastes que hacen posible la dilatación del actor, y por tanto, dilatan la visión del espectador que no está viendo algo cotidiano. Se va creando de esta manera un comportamiento escénico artificial pero creíble: una incoherencia coherente. El nuevo trabajo

³ Pamela Jiménez Draguicevic: Catedrática, investigadora y directora teatral en la Universidad Autónoma de Querétaro, escritora de varios libros con respecto a las teorías de Stanislavski y Eugenio Barba.

del sistema nervioso y muscular crea un trabajo artificioso, pero que sigue un proceso completamente biológico, orgánico, en el que entran en juego cada uno de los diferentes músculos.

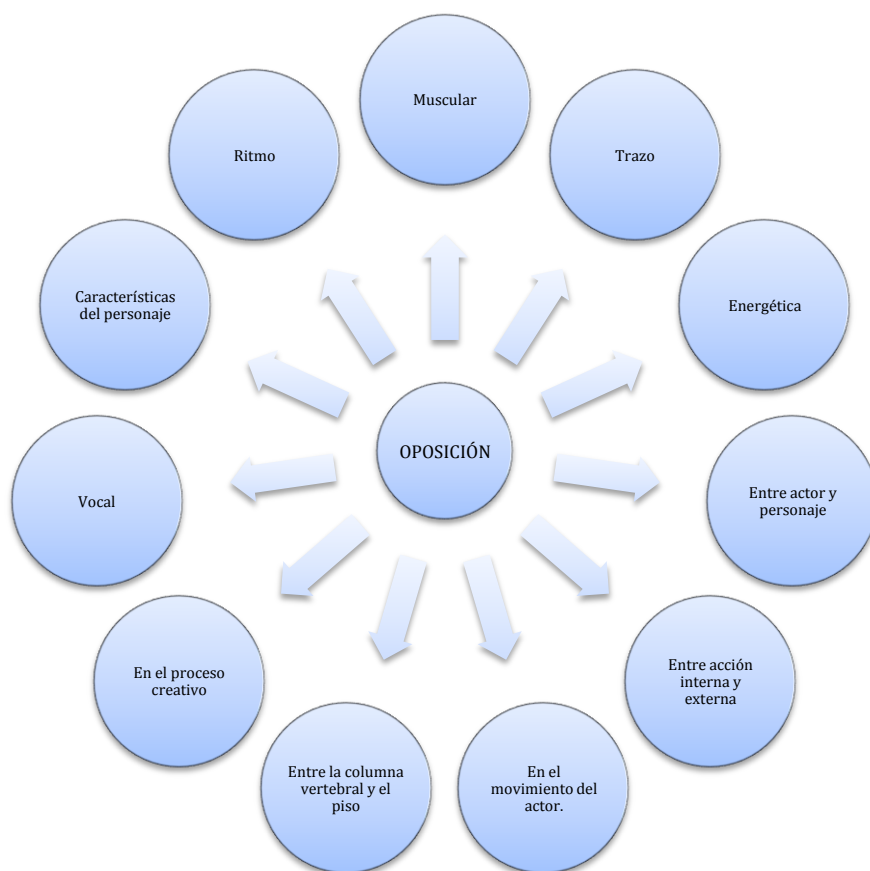
Es una segunda naturaleza dentro de un sistema codificado, lleno de vida. Las oposiciones hacen posible no sólo que el cuerpo y la mente estén razonando simultáneamente, en el sentido de que no sólo hay que pensar qué músculo se opone a otro para romper la cotidianidad acostumbrada y llegar incluso a un equilibrio de lujo, sino que hacen posible el principio de la omisión. (Jiménez, 2014:24).

De la misma manera, podría citarse un punto importante acerca del trabajo de Stanislavski respecto a las oposiciones, en especial a las de texto y subtexto, así como a la contradicción en el tempo-ritmo de los personajes. Ello se refiere a que en ocasiones se maneja una contradicción en las palabras dichas en el escenario y lo que ellas significan; el personaje puede aparecer en calma relativa, mientras lo que sucede en su interior es una crisis emocional, lo cual provocará que los textos que se dicen adquieran un significado totalmente distinto, y inducirá al actor a trabajar con dos ritmos opuestos, uno en aparente tranquilidad y el otro en una aceleración interna. En *-El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación-*, el propio Stanislavski elabora un ejemplo con el alumno de teatro *Kostya*, que realiza una escena en donde hay una contraposición marcada en el texto-subtexto y el tempo-ritmo, y hace la siguiente observación:

Cuanto más analizaba la situación creada después de la catástrofe, más conmovido me sentía; y cuanto más me traicionaba, más afanosamente fingía despreocupación.

Así se crearon espontáneamente dos ritmos: el interior veloz, y el exterior, forzosamente lento. En esta fusión de los dos extremos yo sentía la verdad, y ésta me conmovía más aún (Stanislavski, 2009:258).

En el diagrama B se enumeran los distintos tipos de oposición encontrados a lo largo de esta investigación, sin establecer distinción entre el teórico (es decir, Stanislavski o Barba) que los consideraba importantes en la labor actoral. En dicho diagrama, la oposición entre acción interna y externa abarcará al texto-subtexto y a la partitura-subpartitura pues ambos se encuentran englobados en los procesos que contratan lo físico con lo mental. Asimismo, el movimiento del actor se refiere al uso del contraimpulso- impulso y al manejo de la contraposición entre micro y macroacciones. La contraposición en las características del personaje hacen mención a aquellas emocionales y físicas.



CUADRO 4 DISTINTOS TIPOS DE OPOSICION EN LAS TEORÍAS DE BARBA Y STANISLAVSKI

COMPLEMENTARIEDAD A TRAVÉS DE LA DIRECCIÓN ESCÉNICA

Recuérdese que las oposiciones pueden encontrarse asimismo en la parte externa del montaje, durante el proceso, en la interacción con el equipo de trabajo, incluso entre el director y la actriz. De hecho, para Julia Varley el proceso externo de un montaje donde existe la oposición incentiva a todos sus participantes. En el Odin Teatret la tensión es parte continua de su proceso creativo: “En esta atmósfera enrarecida, intensa, saturada de tensiones en sí misma y con los otros, sobre todo con el director, el espectáculo, fatigosamente va tomando forma y se transforma en un ser de siete vidas” (Varley, 2009:152). Esas fuerzas que generan resistencia entre sí, a veces pueden ser las que involucran el trabajo creativo, donde el actor que ha trabajado solo durante un buen tiempo, de repente se encuentra con que debe ajustarse al trabajo de otros más o ajustarse a una temática que no había contemplado. Es un ajuste que enriquece y que al mismo tiempo embarnece la partitura de acciones que ya se había creado. Dicha tensión que provoca contrasentidos en el actor y en el director, mantiene la energía de la escena con un flujo constante.

Mi autonomía como actriz encuentra su correspondencia en la capacidad de apoyo y oposición, de colaboración y competencia, de encuentro y desencuentro con el director. Es una actitud necesaria para mantener viva y fecunda una relación creativa (Varley, 2009:237).

Para Stanislavski dentro de su metodología la oposición con sus actores consistía en evitar la superficialidad, los clichés. Así como el Torstov de sus libros (el maestro dentro de *Un actor se prepara*) el mismo paraba escenas en los ensayos para rectificar en los actores, para negar la existencia sobre las tablas de cualquier automatismo. Su lucha como director consistía en sacar a los actores de su tiempo de lo ya conocido, lo familiar. Era de cierto modo una provocación, que

probablemente en los inicios de la creación de su sistema no eran comprendidos y tal vez constantemente malinterpretados. Un ejemplo muy claro de la disposición de los actores en tiempos de este teórico, se encuentra en el siguiente párrafo de William Macready, actor y director londinense de finales del siglo XVIII:

Durante los ensayos (...) hacer cualquier despliegue de pasión o energía hubiera sido exponerse al ridículo o a las mofas del salón de ensayos (...) cuando yo daba ciertas indicaciones a los actores durante los ensayos, la respuesta era de “señor nunca puedo actuar durante los ensayos, pero lo haré la noche de la representación”.
(Jiménez, Ceballos, 1985:78)

El hacer repetir una y otra vez a un actor una escena, podía ser visto como depreciación, menosprecio o incompetencia, para Stanislavski era únicamente negarse, rechazar los procesos falsos en la emotividad de los que actuaban, pero todo esto con el objeto de impulsar al actor, de hacerle mejorar. Barba como director usa la oposición como una herramienta de descubrimiento, de creación efectiva, de desorientación que lleva al encuentro paradójico con uno mismo. Así como confronta a sus actores ofreciéndoles opciones para crear que se contraponen entre sí. De hecho, en el proceso de ensayos, la negación es una constante: “Partía del opuesto, desarrollaba la acción y la imagen contraria a la explícita de la situación sobre la cual estábamos trabajando.” (Barba, 2011:169)

Del mismo modo, en el trabajo con sus actores, la relación director-actor se ve en varios momentos contrapuesta, no en el sentido malo, sino en el sentido en el que el director estimula a sus actores haciéndolos dudar, sacándolos de su zona de confort y negándoles la posibilidad de repetirse o continuar bajo sus manierismos, (es decir las formas repetidas, los tics dentro del escenario) que en algunos casos puede ser un yugo pesado para el actor. Como menciona Roberta Carreri, otra de las actrices que han trabajado con Barba durante muchos años:

Las palabras de Eugenio son a la vez racionales e irracionales, ayudan, sorprenden, clarifican, confunden, hieren y mistifican. Muchas veces expresan lo opuesto de lo que han dicho ayer. A posteriori puedo ver que nos descoloca para hacernos salir del capullo. A veces se logra pero no siempre (Barba, 2010:141).

Por otro lado, también sugiere la idea de desarrollar distintos aspectos del montaje apoyándose en la oposición, no solamente a nivel escénico sino de la misma manera en los elementos que conforman un montaje, desde el uso de objetos que niegan la acción que está por realizarse, (como por ejemplo asesinar a alguien con una flor en vez de con una espada) hasta la implementación de elementos como la música o la iluminación. Esto mismo puede ofrecer al espectador una multitud de significados, que enriquece la experiencia teatral:

Desde el primer ensayo para un nuevo espectáculo, la música constituía para mí un instrumento particularmente apto para agudizar la dramaturgia orgánica. Modelaba el tiempo entrelazando, concordando u oponiendo los acentos de la música con los sats (impulsos energéticos) del actor. (Barba, 2010:91)

Para Eugenio Barba, un punto que es necesario vigilar desde la dramaturgia del director, es la contraposición en las acciones físicas, lo que él llama la “negación de la acción” (Barba, 2010:110) consistente en la sustitución de las acciones físicas evidentes en el montaje por otras que no sólo no lo hagan evidente, sino que lo oculten, lo nieguen. Un ejemplo que enumera este autor consiste en la acción de sustituir una bofetada con una caricia. Para el actor siempre contendría la acción de abofetear y en una minúscula parte de la caricia debería tener este contenido, sin embargo lo que el espectador podrá observar será la acción de abofetear. “Este procedimiento tenía un doble fin: era un factor determinante para *extrañar la acción*, y obligaba al actor a *negar la acción ejecutándola*” (Ibíd.: 110). Lo anterior puede remitirnos al subtexto o a la acción

interna que se opone a la externa, que el mismo Stanislavski mencionaba en sus escritos y trabajaba con sus actores.

En otra faceta, ambos directores sugieren el abandono de sí mismos cuando se trata de terrenos teatrales, y no refiriéndose a la autodestrucción o desinterés, sino al abandono de sus preferencias personales, automatismos y costumbres. Stanislavski, por ejemplo, decía: “Deja los zapatos sucios a las puertas del escenario”. (Stanislavski, 1938:18) como si quisiese decir que cada actor debía dejarse a sí mismo en la puerta, para albergar a otro ser; o también “...amar al arte en ti mismo y no a ti mismo en el arte” (Ibíd.: 22). La negación de uno tiene el objetivo de dejar a Barba y, como sus propias actrices explican en libros de su autoría, puede rechazar diversas escenas ya creadas para un montaje, y ellas deben aprender a aceptar el rechazo, la destrucción del propio trabajo, con el fin de crear aquello que realmente sea funcional para la escena. Barba mismo busca trabajar mediante la oposición, Stanislavski de la misma manera.

Por tanto existen varias formas de manejar la oposición en la dirección escénica que estimulan el trabajo creativo y que al trabajar con los actores que realizan su proceso de creación a través de las oposiciones ya antes mencionadas, se complementan con una labor de dirección orientada por dicho concepto. En la siguiente tabla se desglosan los contenidos encontrados en las teorías de ambos autores:

CUADRO 5 OPOSICIÓN EN LA DIRECCIÓN ESCÉNICA	
Proceso de oposición	Autor
En el proceso inicial de los ensayos, iniciar desde el punto contrario al tema elegido.	Barba
La oposición a la repetición de clichés o sentimientos vacíos.	Stanislavski
Buscar la negación en las acciones físicas del actor.	Barba
El abandono (negación) del actor mismo en su proceso de creación.	Stanislavski
La oposición de los elementos que rodean al montaje (música,	Barba

vestuario, escenografía) con respecto al tema.	
La oposición hacia la banalización del hecho teatral.	Stanislavski
La oposición al ego y exhibicionismo del actor.	Stanislavski

COMPLEMENTARIEDAD A TRAVÉS DEL MANEJO DEL TEXTO TEATRAL

Dentro de sus escritos, Barba habla de dos modalidades en que una compañía emplea los textos en un montaje. Expone que se puede *trabajar para el texto* (Barba, 2010:203), sabiendo que es el punto central en torno al cual gira el montaje. Si se quiere ejemplificar lo anterior, se estaría hablando del teatro comercial, de aquel en el cual el texto conforma el espectáculo y determina el número de integrantes y lo que se hará. Aunque en esta modalidad haya un director que imprime su visión propia de la dramaturgia, las palabras son las que moldean dicha visión.

La otra forma es *trabajar con el texto* que involucra elegir varios escritos pero no para utilizarlos al pie de la letra, sino como una materia prima que incita a la creación; es sólo uno de los varios elementos del montaje, que puede ser maleable en las manos del director. Este tipo de trabajo es muy común en el teatro alternativo, donde los textos pueden incluso descomponerse, traducirse, ser inconexos, sin que esto afecte la calidad del espectáculo. Barba hace la diferenciación sin menospreciar a uno u a otro, sino sólo para establecer su manera de trabajar. Para él es importante *trabajar con el texto*. Sin embargo, para Stanislavski fue materia de estudio el trabajar para el texto, es decir en la interpretación de la intencionalidad del personaje, la búsqueda de un subtexto, la preparación de meses sobre las obras de Anton Chéjov, por ejemplo:

Stanislavski y Barba abarcan distintas concepciones de un espectáculo. Barba los hace de manera concatenada y simultánea, Stanislavski, tratando de darle los matices adecuados a un texto, trabajando para él, en función de que las interpretaciones, ambientación y lenguaje visual y corporal sean lo correspondiente a la labor dramática. Barba no trabaja de ese modo, apuesta

por la interpretación independiente de cada espectador, mientras que Stanislavski buscaba unificar criterios a la hora de que un espectador observara el hecho teatral. Mientras que las dos visiones son disímiles, existe la línea que los vuelve complementarios.

Ambas maneras de trabajar, como se exponía antes, ofrecen distintas opciones al espectador, y son tan válidas la una como la otra. Al utilizar estas dos técnicas que trabajan de manera tan distinta se reúne lo que los hace valiosas, se extrae la esencia para poder llegar a conformar un método nuevo que permita realizar una conjunción del teatro dramático, del teatro alternativo o del de experimentación. Trabajando *para el texto y con el texto* puede obtenerse un producto innovador que sea más exigente con el actor, pero al mismo tiempo más bondadoso con el espectador.

Una conjunción de estas dos metodologías podría ser, por ejemplo, en un montaje basado en un texto teatral conocido donde algunas de las escenas tuvieran el argumento del texto respetado en su totalidad, es decir sin hacer omisiones, cortes o cambios, mientras que otras pudieran tener múltiples interpretaciones y fueran tratadas de modo alternativo, en el uso de diferentes espacios o técnicas, incluso entremezclándose personajes o situaciones, para un momento después regresar a lo familiar del texto ya consabido. Otro ejemplo podría ser en un montaje completamente trabajado *para el texto*, que en su inicio o final sólo *trabajen con él*, reinterpretándolo, y otorgándole matices diferentes que sorprendan al espectador, dándole un inicio o un final completamente distinto.

LA COMPLEMENTARIEDAD DE DOS AUTORES DE DISTINTOS SIGLOS

Existen varias culturas alrededor del mundo que mencionan a los opuestos como probables de ser complementarios para enriquecerse. El Yin y el Yang en el taoísmo expresan el mismo principio, donde el blanco y el negro representan el todo y sin la otra parte están incompletos, así mismo en la Opera De Pekín, el Teatro Noh y la Danza Balinesa se mencionan principios que son contrarios o manejan la oposición con la finalidad de estimular y enriquecer el trabajo del actor.

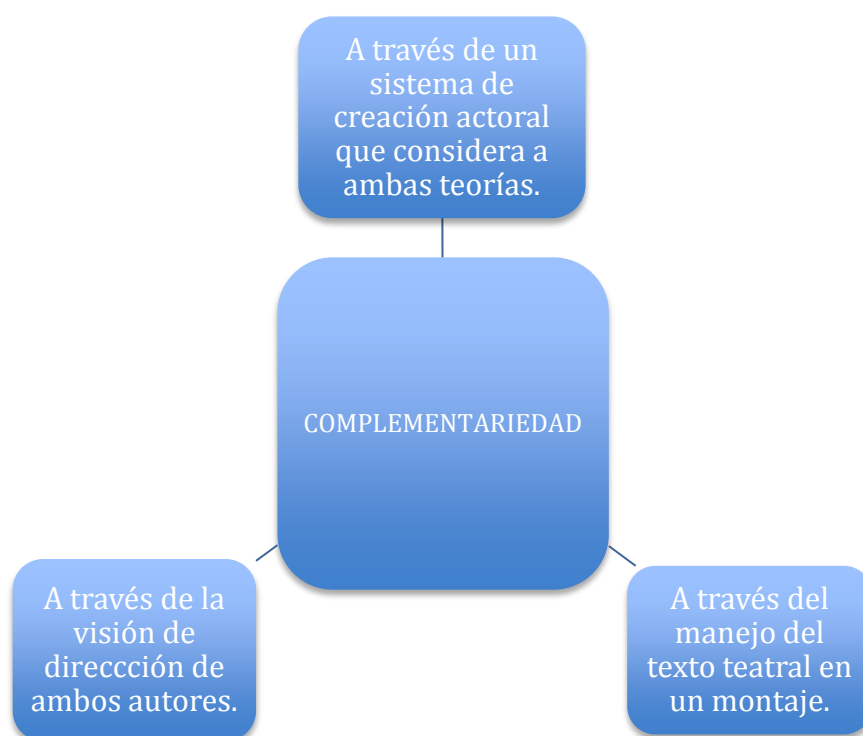
En el cuadro comparativo 4 se mencionan algunas de las técnicas que hablan de la complementariedad de los opuestos:

CUADRO 6 CONCEPTO DE OPOSICIÓN EN DISTINTAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS					
Ópera de Pekín China	Teatro Noh Japón	Danza Balinesa	Stanislawski	Grotowski	Barba
Uno de los principios que rige todo el movimiento de los actores, es que se debe iniciar en la dirección opuesta a la que se dirige. Ésto amplía el movimiento y lo enriquece.	La energía básica, denominada Koshi, sólo se obtiene cuando se realiza una tensión de fuerzas opuestas, ya sea entre el suelo y el cielo, entre el atrás y el adelante, con lo cual se obtiene el <i>hippari hai</i> , así llamada a la atracción de fuerzas opuestas.	La contraposición se da en la forma del <i>Keras</i> y <i>Manis</i> , distintos tipos de calidades de movimiento que contraponen lo duro, fuerte y vigoroso, con lo delicado, suave y tierno	Oposición psicológica, en la contradicción de texto y subtexto con significados opuestos. Oposición entre la <i>inmovilidad externa</i> y la <i>intensidad interna</i> del actor en el momento de la representación.	La expresión <i>vía negativa</i> , que es un proceso de eliminación. El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto? Sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos.	La energía se obtiene como consecuencia de una tensión entre fuerzas opuestas. A esto se le llama el <i>principio de oposición</i> . Parte de él consiste en que todo movimiento debe iniciar en la dirección opuesta a la que se dirige, la <i>negación</i> del movimiento.

Los dos autores que se han estado mencionando a lo largo de esta investigación representan los polos contrarios de la creación a nivel actoral, dramaturgica y de dirección, además representan épocas distintas en la historia del teatro. Una unión de ambas técnicas podría ser la forma más certera de poder abarcar muchas de las facetas de la teoría teatral. Por un lado, tomando los principios stanislavskianos, se toma en cuenta a todos aquellos precedentes a él; complementando esa teoría con la de Barba se incluye a los teóricos modernos.

Debe tomarse en cuenta que ambos son parteaguas en el campo de la técnica actoral, que la influencia que ejercen en el teatro contemporáneo es

palpable. Como resultado de esta investigación se ha puesto de manifiesto que su complementariedad puede ser considerada bajo distintas acepciones. Una de ellas, a través de un nuevo sistema actoral que con base en la oposición incluya a ambas, otra a través del manejo de un texto en un montaje teatral que puede ser trabajando *con el texto y para el texto*, y la última a través de sus técnicas de dirección. En el siguiente cuadro (Diagrama 3.3) se expresa con más claridad lo antes expuesto:



CUADRO 7 COMPLEMENTARIEDAD DE LAS TEORÍAS DE STANISLAVSKI Y BARBA

Es por ello que, las dos visiones del teatro no están tan lejos una de otra, es más, estando unidas pueden producir un resultado mejor. Usando distintas combinaciones de oposiciones, como las antes mencionadas en el diagrama 3.2 el trabajo del actor no sólo podrá tener más claridad, sino, a su vez, más veracidad y una dirección muy definida. Las oposiciones no tienen por qué hacer diferenciación entre técnicas, pueden ser incorporadas a cualquier parte de la labor actoral y, mediante la tensión de fuerzas que provoca la oposición, se

pueden lograr sin inconvenientes. Stanislavski, sin saber, abarcó varias facetas de la oposición de manera interior y exterior en el histrión. Eugenio Barba, por su lado, escogió trabajar con otras tantas más que nada a nivel corporal. De manera curiosa, no coincidieron entre sí más que en el concepto de tempo-ritmo, es decir en la necesidad de obtener una oposición y variación de los tiempos en el escenario, pero partiendo del mismo planteamiento, se ofrecen varios matices que completan los puntos ciegos del otro, es por eso que aún con una diferencia temporal de más de medio siglo, estos dos teóricos de teatro pueden ofrecer una sola metodología que lleve al actor a una creación total, y sobre todo sólida.

METODOLOGÍA TOTAL DE LA OPOSICION COMO MÉTODO PARA LLEGAR A LA COMPLEMENTARIEDAD EN LAS TEORIAS DE STANISLAVSKI Y BARBA

Aunque podría parecer que Stanislavski no trabajó la oposición como tema importante en su sistema, la realidad es que la necesidad de buscar contraposiciones o negaciones en la labor del actor es mencionado en numerosas ocasiones y, aunque no haya tenido una claridad en otorgarle validez al concepto como una premisa en su trabajo como tal, no significa que no hubiese trabajado con él ni que no fuera importante. De hecho, el mismo Eugenio Barba, en una entrevista breve habló del tema:

Stanislavski seguramente trabajó implícitamente las oposiciones porque hizo mucho hincapié en las acciones físicas sobre todo en su última etapa (acciones físicas). Los pedagogos y directores han usado diversos términos para modos de trabajar parecidos, él (Stanislavski) trabajó con el llamado **ritmo** pero bajo este término desarrolló más aspectos que sólo el ritmo, entre ellos, la inevitable segmentación de las acciones y la precisión de ellas, en ello estaban implícitas las oposiciones. (Entrevista realizada por Pamela Jiménez Draguicevic, el 25 de marzo, 2014 en Holstebro-Dinamarca).

El que dos metodologías ya conformadas se completen es bastante factible, si se analiza lo siguiente: Barba mismo en su Antropología Teatral constituyó sus planteamientos fundiendo varias disciplinas y técnicas, como el Teatro Noh, Kabuki, Comedia del Arte, Danza Balinesa, Odissi y hasta el ballet mismo. Tomó los principios que eran similares para crear la Antropología Teatral que ya se ha mencionado a lo largo de esta investigación.

De hecho algunos expertos como Silvina Díaz⁴ teórica teatral argentina, afirma que es una suma de principios de diferentes teóricos teatrales del siglo XX: “La Antropología Teatral propone un programa estético que sintetiza los principios planteados por Antonin Artaud y por Jerzy Grotowski” (Díaz, 2009:1) Refiriéndose a la gran influencia que recibió de estos dos autores para conformar sus principios.

Stanislavski, por su parte, tomó bases de Saxe-Meiningen y de las corrientes artísticas contemporáneas a él. Se apoyó en las nociones del teatro clásico que aún se llevaban a cabo en su época y las complementó con los postulados naturalistas que contenían una reproducción fiel de la realidad, lo cual desembocó en la creación de su Sistema, que contenía como una de sus premisas un análisis profundo de la psique humana, que llevaría al actor a representar la vida en escena de una manera compleja, casi real.

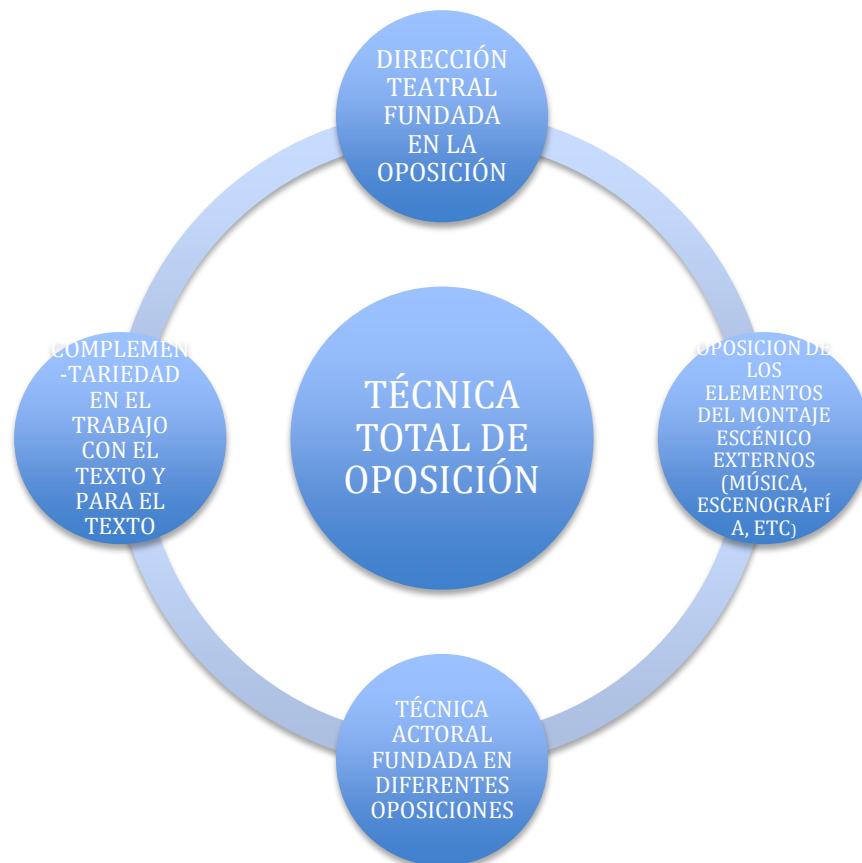
Con base en lo antes explicado, se propone la creación de una técnica total, fundamentada en la oposición y donde todos los factores de la realización escénica utilicen distintos principios de los autores. Se han expuesto en este capítulo cuatro diferentes factores que pueden determinar una creación teatral completa:

- Una aproximación al texto desde ambas técnicas. La de Stanislavski que trabaja *para el texto*, y la barbiana, que a su vez trabaja *con el texto*, lo cual ofrece una opción a que se complementen.

⁴ **Silvina Díaz** es Doctora en Artes por la Universidad de Buenos Aires, investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Forma parte del GETEA, Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

- Una síntesis de diversas maneras de otorgarle a la dirección escénica una cualidad *opositiva* que se traduce en una exploración más ardua por parte del director y del actor.
- Una técnica actoral basada en las oposiciones encontradas en dichos autores.
- Una contraposición de los elementos del montaje escénico con respecto a la labor escénica, que enriquece los significados y a su vez los complementa.

Dichos factores engloban de manera sólida el montaje escénico y sus distintas facetas y permiten tener un apoyo sólido para el creador, el cual puede remitirse siempre a los contenidos antes explicados en la presente tesis. El siguiente esquema, (diagrama D) lo explica con más claridad:



CUADRO 8 TÉCNICA TOTAL DE OPOSICIÓN

Es así como, a través del conocimiento de las distintas formas de contraposición, de negación, de tensión dentro de distintos momentos del proceso creativo puede hallarse un factor común que permita ligar de manera más efectiva lo expuesto a principios del siglo XX por el teórico ruso Constantin Stanislavski, y el estilo de trabajo del fundador del Odín Teatret y la Antropología Teatral, Eugenio Barba. Es probable que la labor del teórico ruso haya sido continuada por el italiano. Son subsecuentes, provienen de distintos contextos sociales y artísticos, mas pueden complementarse dentro de la búsqueda de factores similares en su metodología, que es lo que se ha buscado comprobar en la presente investigación.

CONCLUSIÓN

A través de la extensa investigación de las técnicas y teorías aportadas por Constantin Stanislavski y Eugenio Barba, se ha logrado ahondar en el concepto de oposición, no sólo desde el punto de vista de éste último autor, sino desde ambas visiones, y de cómo prevalece dentro de la puesta en escena aún en la actualidad. El sistema Stanislavski, contenido en numerosos libros y a través de la enseñanza de distintos maestros, sigue vigente y es la materia prima de muchas academias y escuelas de teatro alrededor del mundo. El trabajo del texto y el subtexto, y de cómo pueden llegar a contraponerse es una de las enseñanzas principales a los jóvenes estudiantes del arte escénico. Por su parte, el trabajo de Eugenio Barba continúa en nuestros días por medio de su grupo de teatro, el Odin Teatret y su laboratorio de enseñanza ubicado en Holstebro, Dinamarca. Desde los inicios de la conformación de la Antropología teatral y hasta la fecha, el concepto de oposición es uno de sus tres fundamentos. Asimismo, se ha logrado establecer una unión entre ellas a través de la llamada *Técnica Total de Oposición*, donde se contempla no solamente la labor actoral, sino también de dirección y producción, y de la cual se ha hablado extensamente en el capítulo tercero de la presente tesis. En dicha técnica se fusionan ambas visiones de una manera armónica que permitirá al actor construir interioridad y exterioridad de un personaje.

Dentro de los hallazgos más importantes dentro de esta investigación se encuentra el haber encontrado a través, de la investigación, que la parte del trabajo actoral interior sí es abarcado en los estudios de Eugenio Barba. Dentro de las hipótesis se establecía que la técnica actoral de este autor era sobre todo corporal, sin embargo, ahora se concluye que la Antropología teatral también engloba aspectos mentales del actor, aunque no sea no de la manera esperada o convencional. Eugenio Barba trabaja la interioridad de sus actores a través de la auto conciencia del actor y el uso de su mente como elemento favorecedor de la situaciones teatrales. El pensamiento del histrión dentro del trabajo del actoral, aunque no es conducido hacia el personaje en el trabajo barbiano, sí es utilizado como una herramienta que permite lograr la emotividad a través de la subpartitura,

es decir las imágenes mentales, experiencias personales, bagaje intelectual, emotividad aplicada a la escena. Se ha llegado a tal conclusión a través de la lectura de fuentes bibliográficas de autores y alumnos suyos donde se enfatiza que el trabajo corporal es importante, pero que el proceso psicológico entre actor-director es una faceta principal, así como el trabajo interpersonal de cada uno de los que colaboran con él.

Lo anterior refuerza uno de los objetivos de esta investigación, el cual es encontrar un matiz diferente de la Antropología Teatral de Eugenio Barba, enfocado hacia la construcción interna del personaje al vincularse con la metodología de Stanislavski. Otro de los objetivos de la presente investigación es encontrar similitudes entre dichas técnicas, lo cual ha sido logrado al poder establecer características parecidas en cuanto a la percepción de dichos autores de la necesidad de un rigor y autodisciplina en la creación del actor, así como en la lucha contra las condiciones del teatro en cada uno de sus momentos históricos y la necesidad de realizar innovaciones dentro del oficio actoral.

Como se ha descrito antes, la creación de la *Técnica Total de Oposición* cumple con varios de los objetivos de la investigación, al ofrecer al actor un proceso para la creación de personaje que es claro, sencillo en su comprensión y ejecución, pero sobre todo, más cercano a su contemporaneidad, puesto que abarca elementos del teatro convencional así como del teatro alternativo que podrían considerarse opuestos, pero que a su vez son complementarios dado que ofrecen posibilidades de trabajo en todos los segmentos de la creación del actor, la corporal, la psicológica y la mental. El principio de oposición ha sido, por lo tanto, traducido y reinterpretado dentro del sistema creado por Constantin Stanislavski, encontrando que es una parte importante de su teoría y práctica, aunque no sea nombrado de tal manera.

Otro de los puntos a considerar dentro de los logros de objetivos en esta tesis consiste en el hecho de que ambas técnicas, la stanislavskiana y la barbiana

han sido comúnmente consideradas por las comunidad escénica y artística como metodologías solitarias y rigurosas, es decir, que se imparten de manera aislada, siguiendo una serie de patrones, normas o reglas. Sin embargo, la presente investigación demuestra que pueden tomarse distintos ángulos de ambas y conformar una técnica más, que puede ser de un uso más versátil que si se trabaja con una sola. La creación de la técnica de oposición total permite hacer de las teorías y prácticas de Stanislavski y Barba un material más maleable, con más posibilidades de exploración y diversificación. Esta misma técnica permite a su vez que se promueva la investigación de más formas de trabajo teatral que puedan ser incorporadas entre sí para provocar una nueva forma de metodología teatral contemporánea.

Con lo anterior descrito se comprueba que, al haber obtenido una técnica sólida y con fundamentos coherentes por medio de la presente tesis, pueden realizarse tomando como base el presente material: cursos, talleres, ponencias o sesiones de trabajo con actores profesionales, que enfoquen el material teórico a través de distintos ejercicios, para su puesta en práctica. De la misma manera, la metodología de la *Técnica Total de Oposición* puede ser utilizada directamente en un montaje teatral a través de la conducción de un director que abarque las oposiciones como parte de su proceso de orientación para la creación actoral y de los elementos externos de dicho espectáculo. Es importante mencionar que la *Técnica Total de Oposición* no es exclusiva de un estilo de teatro, es decir, tradicional, contemporáneo, alternativo, musical, etc., así como tampoco lo es de un género teatral como la comedia o el drama; puede ser aplicada para cualquier propósito actoral o de generación de espectáculos, y desde cualquier ángulo. Incluso en su totalidad o de manera parcial, pues puede dividirse en fragmentos que sean aplicables a necesidades particulares y funcionar de acuerdo a su propósito de cualquier manera.

Por lo tanto, se concluye que en la presente tesis se han comprobado las hipótesis planteadas en un inicio, así como los objetivos trazados por medio de la

investigación. A través de la exploración de distintas y numerosas bibliografías se ha encontrado suficiente información que ha permitido, no sólo lo anteriormente nombrado, sino también la construcción de nuevos datos que permiten enriquecer la profesión actoral contemporánea. Es importante que la teoría y técnica teatral evolucione pronto. Al Teatro la tecnología y la inmediatez de los medios de comunicación no solamente la vuelven obsoleta, sino por ser una experiencia vivencial (se requiere la presencia física y mental del espectador) se vuelve particular, efímera. El arte teatral requiere una transformación que le permita salir de cánones o formatos preestablecidos para poder sorprender al espectador que, en ocasiones, ya se halla cansado de la repetición en todas las facetas de su vida. La complementariedad, a través de la oposición, no sólo involucra fusión y enriquecimiento, sino también novedad, y una propuesta firme, plataforma desde la cual el actor puede repensar sus metodologías de la creación de un personaje. La técnica de un actor no sólo es física sino también mental y no debe olvidarse que ambas deben funcionar con armonía y sincronía.

BIBLIOGRAFÍA

Aslan, Odette. 1979. *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Editorial Gustavo Gili. España.

Bal, Mieke. 2002. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. CENDEAC, España.

Barba, Eugenio. 1992. *La canoa de papel*. Col. Escenología. México.

Barba, Eugenio. 1992. *Más allá de las islas flotantes*. Col. Escenología. México.

Barba Eugenio. 1998. *Teatro: soledad, oficio y rebeldía*. Col. Escenología. México

Barba, Eugenio. 2008. *La tierra de cenizas y diamantes*. Col. Escenología. México.

Barba, Eugenio. 2008. *La conquista de la diferencia*. Editorial San Marcos. Perú.

Barba, Eugenio/Savarese Nicola. 2009. *El arte secreto del actor*. Col. Escenología. México.

Barba, Eugenio. 2010. *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Editorial Artezblai. España.

Boleslavski, R. /Chéjov, M. 1998. *Constantin Stanislavski. El arte del actor*. Col. Escenología. México.

Cardona, Patricia. 1989. *Los principios de la pre-expresividad según la antropología teatral*. Revista Tramoya (octubre-diciembre), Universidad Veracruzana. México.

Carrerri, Roberta. 2011. *Rastros. Training e historia de una actriz del Odín Teatret*. Editorial Artezblai. España.

Ceballos, Édgar (Compilador). 1999. *Principios de dirección escénica*. Editorial Escenología. México.

Grotowski, Jerzy. 1970. *Hacia un teatro pobre*. Editorial Siglo veintiuno. México.

Jiménez Draguícevic, Pamela. 2011. *Tres grandes vertientes del entrenamiento actoral: Stanislavski, Meyerhold y Grotowski*. Ediciones UAQ. México.

Jiménez Draguícevic, Pamela. 2014. *La extracotidianidad en el proceso escénico. Reflexiones a partir de apuntes sobre el Odín Teatret*. Editorial Fontamara. México.

Jiménez, Sergio/ Ceballos, Edgar. 1985. *Técnicas y teorías de la dirección escénica. Volumen 1 y 2*. Grupo Editorial Gaceta. México.

Knébel María. 1996. *El último Stanislavski. Análisis activo de la obra y el papel*. Editorial fundamentos. España.

Núñez, Nicolás. 1987. *El teatro antropocósmico*. SEP. México

Stanislavski, Constantín. 1938. *Ética y disciplina. Método de acciones físicas*. Editorial Gaceta. México.

Stanislavski, Constantín. 1977. *El trabajo del actor sobre su papel*. Editorial Quetzal. Argentina.

Stanislavski, Constantín. 1998. *La construcción del personaje*. Alianza Editorial. España.

Stanislavski, Constantín. 2004. *Un actor se prepara*. Editorial Diana. México.

Stanislavski, Constantín. 2009. *El arte escénico. Con un ensayo de David Magarshak*. Editorial Siglo Veintiuno. México.

Stanislavski, Constantín. 2009. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Editorial Alba. España.

Stanislavski, Constantín. 2010. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Editorial Alba. España.