

El trabajo del actor con los opuestos complementarios en Eugenio Barba

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Diego Manara (*)

Resumen: El análisis buscará, en primer lugar, estudiar algunas nociones filosóficas que consideran el problema de los opuestos, para luego indagar sus huellas en el cuerpo teórico de Eugenio Barba. A partir de los conceptos investigados, se analizará la utilidad que tiene para el actor el conocimiento de los opuestos complementarios y cómo intervienen en su labor creativa.

Palabras clave: Actuación – actor – técnica – filosofía – improvisación – dialéctica

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 20]

Los opuestos son complementarios. Es la lección enseñada por la danza y el arte, es el pensamiento de sabios y científicos, el lema en el escudo de armas de Niels Bohr, el lema de nosotros, la gente que estudia las leyes ocultas de la acción física y los secretos pre expresivos del actor. (Eugenio Barba)

Opuestos complementarios: conceptos filosóficos

1. Dualismos

A lo largo de la historia del pensamiento humano han existido - y aún hoy perviven - distintos dualismos. Sistemas de pensamiento que postulan la existencia de dos términos claramente diferenciados, siendo en algunos casos, órdenes o categorías antagónicas, opuestas e irreconciliables. En el pensamiento dualista, la relación entre los opuestos no es tan importante como sí lo es su diferenciación. Así aparecen como pares de opuestos la materia y el espíritu, el cuerpo y el alma, lo bueno y lo malo. Estos pares de opuestos han sido fundamentales en la estructuración del pensamiento humano occidental. Uno de los primeros filósofos dualistas ha sido Platón. En su dualismo, lo ideal y espiritual se oponían a lo sensible y material, privilegiando claramente lo primero por sobre lo segundo. Las cosas que percibimos no constituyen la verdadera realidad: son sólo apariencias, reflejos, copias (Platón: 198 1b: 365). Así, sólo uno de los términos, en este caso lo espiritual, es valorado de manera positiva, en detrimento del otro.

En el siglo XVII, la filosofía cartesiana basó su visión de la naturaleza en una división fundamental: la res cogitans y la res extensa. El pensamiento enfrentado a su opuesto: la cosa no- pensante, poseedora de extensión. La esencia o naturaleza toda del espíritu consiste solo en pensar, mientras que la naturaleza de la materia consiste sólo en ser extensa. Por lo que, en su dualismo, como dos reinos separados e independientes, la extensión se opondrá al pensamiento, ya que no hay absolutamente nada de común entre ambos (Gutiérrez Sáenz, 1979: 106).

Estas proposiciones dualistas se han extendido también y aquí nos acercamos un poco más al campo teatral al estudio del hombre, dividiéndolo en dos términos opuestos. El ser humano fue escindido entonces en Cuerpo y Alma. Para Platón, el alma pertenecía al mundo espiritual de las ideas mientras que el cuerpo se asociaba con el mundo sensible y material. Incluso la concepción pla-

tónica del alma fue descrita mediante una imagen dual: el mito del carro alado (Platón, 1981a: 319). Asimismo, en el pensamiento de los primeros cristianos muy abundante en imágenes dualistas una de las dicotomías principales, más evidentes y fundamentales es la de cuerpo alma, de la cual se derivan muchas otras oposiciones. En estas dicotomías, una de las dos opciones siempre es la preferida y la considerada mejor; como perteneciente a una categoría más grande, como lo bueno o lo verdadero (San Agustín, 2000: 241). El hombre así, en la dicotomía alma cuerpo, ha sido asociado con solo uno de los dos términos, en detrimento del otro.

Pero nuevamente es en el pensamiento cartesiano donde la oposición entre alma y cuerpo es llevada a su máxima expresión, como dos términos que se niegan y excluyen recíprocamente (Hamelin, 1949: 284). La filosofía dualista de Descartes ejerció una gran influencia sobre el modo de pensar occidental, hasta el día de hoy. El racionalismo expresado en la frase *cogito ergo sum* "pienso, luego existo" llevó al hombre occidental a considerarse identificado con su mente, en lugar de hacerlo con la totalidad de su ser. La mente fue separada del cuerpo y se le asignó la tarea de controlarlo.

La dualidad cuerpo -mente, por supuesto, también alcanzó al ámbito del conocimiento teatral. La subvaloración del cuerpo implicó que las nociones de técnica corporal tampoco fueran tomadas seriamente en consideración. Recién a fines del siglo XIX y principios del XX se produjo en Occidente el debate sobre la cultura del cuerpo del bailarín y el actor (Magrau, 2008: 434).

2. Devenires y dialécticas

A diferencia del dualismo, donde los opuestos se niegan y excluyen mutuamente, las ideas de devenir venir a ser y dialéctica implican cierto dinamismo entre los dos extremos contrarios. Ambas nociones se relacionan con el movimiento y la posibilidad de pasar de un término a su opuesto.

Uno de los primeros problemas que se planteó el hombre fue explicar el principio primero del universo, lo que en sí conllevaba otras dos cuestiones. Por un lado, comprender la relación entre la unidad del mundo y la pluralidad de fenómenos de la naturaleza, y por otro, entender el vínculo existente entre la mutabilidad y la permanencia de las cosas. En ese contexto, el pensa-

miento de Heráclito postulaba que la unidad está formada por opuestos. Según él, estos elementos contrarios siempre están en estado de tensión dinámica, de manera que cualquier forma determinada es el resultado del equilibrio entre fuerzas opuestas. Según su principio del devenir, todo cambia, todo fluye, todo está en movimiento (Mondolfo, 2007: 365). El reposo y la estabilidad son un engaño de los sentidos. El cosmo brota a través de la pugna de opuestos y él mismo es la unidad escondida de estas oposiciones. En otras palabras, es el paso inevitable de un opuesto a su contrario lo que determina el flujo universal (ibídem, 374). La noción de devenir a diferencia del pensamiento dualista que separa los opuestos empuja a uno hacia el otro. De esta manera, lo inherente al ser es esta oposición dinámica, donde ninguno de los dos términos opuestos es más o menos valioso que el otro. Ambos son importantes.

Por su parte, el término *dialéctica* ha tomado distintos significados a lo largo de la historia de la filosofía. Nicola Abbagnano (1971) esboza cuatro conceptos principales de dialéctica, de los cuales el cuarto es el que actualmente está más difundido en filosofía y es al que se le hacen más frecuentes referencias en el lenguaje común. Este significado aparece con el idealismo alemán de Fichte y Hegel. La lógica de Hegel se basa en el enlace dialéctico de conceptos contradictorios y su resolución en un tercer término. Las cosas son contradictorias en sí mismas. La identidad es la determinación de lo simple inmediato y estático, mientras que la contradicción es la raíz de todo movimiento, el principio de todo automovimiento y, solamente aquello que encierra una contradicción se mueve. Así, una cosa es ella misma y no lo es, porque todo cambia y se transforma en otra cosa. Según Hegel, toda la realidad está dialécticamente en movimiento. Y la realidad, en cuanto dialéctica, está pues regida y movida por la contradicción, constituida como oposición de contrarios (Durant, 1978: 338).

3. Opuestos complementarios

Como hemos visto, las nociones de devenir y dialéctica acercan a los términos contrarios manteniéndolos diferenciados. Ahora analizaremos cómo el principio de Polaridad intenta resolver las antinomias reconciliando a los opuestos como dos polos extremos pertenecientes al mismo género. La polaridad es uno de los siete principios enumerados en el Kybalión donde se resumen las enseñanzas de la antigua filosofía hermética, y sostiene que todas las cosas son duales, con su par de opuestos. Explica que hay dos polos en cada cosa y que los opuestos son en realidad idénticos en naturaleza, y su diferencia consiste, simplemente, en una variación de grado (Tres Iniciados, 2007: 25). Por lo tanto, allí donde hallemos algo, también hallaremos su opuesto: es decir, a ambos polos. Calor y frío, como opuestos, realmente son la misma cosa, son temperatura, y la diferencia consiste, sencillamente, en distintos grados de esa temperatura. La imposibilidad de pensar en dónde termina el calor y ha empezado el frío se emparenta más con la idea de gradualidad que con la de oposición. ¿En qué punto termina la oscuridad y empieza la luz? En luz/oscuridad encontramos también manifestación de este principio, ya que ambas cosas no son sino la misma, y la diferencia

es causada por el diverso grado entre ambos polos del fenómeno visual.

Otro principio de Polaridad es el desarrollado por Friedrich Schelling. Para Schelling, la polaridad, definida como identidad en la duplicidad o duplicidad en la identidad, se encuentra en la gravitación, el magnetismo, la electricidad, la afinidad química y hasta en la sensibilidad animal y humana (Colomer, 1995: 102). La variedad y las diferencias de cuerpos resultan de la diversidad de combinaciones posibles entre dos fuerzas de signo contrario. Atracción y repulsión constituyen los dos factores opuestos dinámicamente entre sí sobre los que se basa la existencia y el movimiento del mundo (Schelling, 1985: 22).

Mientras que la filosofía occidental se debate entre espíritu y materia, sujeto y objeto, siempre colocando a dos elementos absolutos y opuestos que se confrontan entre sí, y tratando de determinar cuál es el correcto o el incorrecto, el verdadero o el falso, el pensamiento oriental tiende a considerar a los opuestos como complementarios no absolutos, ya que ambos forman parte de un todo y se interrelacionan entre sí, afectándose recíprocamente, por lo que ninguno de ellos es absoluto. Las principales filosofías del Oriente coinciden en la creencia de una relación armoniosa entre el hombre y el cosmos, donde ambos poseen una esencia común. Todas las cosas específicas y los sucesos particulares percibidos por los sentidos están conectados e interrelacionados, y no son sino diferentes aspectos o manifestaciones de una misma realidad última. Es el concepto del continuo indiferenciado donde son reducidas todas las entidades individuales.

Esta tendencia al monismo le ha permitido al pensamiento oriental superar las dificultades filosóficas del dualismo entre alma y cuerpo. La unidad de este monismo comprende lo que es y lo que no es. Las filosofías orientales insisten en que las cosas son tanto por sí mismas como por su relación a otras, y que el universo es igualmente Uno y Múltiple (Chan, Conger, Takakusu, Suzuki y Sakamaki, 1954: 44).

En el hinduismo, por ejemplo, observamos la existencia de la escuela *awaita ved nta*, que afirma la verdad suprema de la no dualidad de la realidad. Entre cada una de las almas individuales *atma* y lo *Absoluto*, el alma universal *brahman* que es el principio impersonal que sostiene todo el universo, existe una relación de identidad (ibídem, 52). Brahman es la única realidad. No hay dualismo entre el mundo material y espiritual y, menos aún, entre alma y cuerpo. Es la influencia de la ilusión *maia* que hace creer a cada alma que es un cuerpo y que está separada de Brahman y que es diferente de él.

Por otro lado, en la filosofía budista uno de los principios fundamentales es el de la identificación recíproca. Este principio significa la identificación sintética de dos ideas opuestas, como la aleación de dos metales, así la diversidad también se convierte en unidad:

Ideas tales como la de ver el nómeno en el fenómeno, ver el movimiento como calma o la calma como movimiento, identificar la acción y la inacción, la pureza y la impureza, la perfección y la imperfección, lo uno y lo múltiple, lo particular y lo general, permanencia e impermanencia, son alcanzables por

medio de esta teoría. Es una de las ideas más importantes [...] para una clara comprensión de la doctrina budista. (ibídem, 151)

El budismo zen también sostiene la identificación de dos ideas contrarias, basada en la identidad entre ser y no ser:

Zen no enseña la absorción, la identificación o la unión, porque todas estas ideas se derivan de una concepción dualística de vida y mundo. En Zen hay una integridad de las cosas que rehusa ser analizada o separada en antítesis de cualquier especie. (ibídem, 196)

En lugar de empezar con dualismo o pluralismo para llegar a una identificación o unificación, el budismo zen intenta directamente mantenerse en un mundo de talidad. Lo que se busca es la experiencia absoluta del mundo como tal y en cuanto tal. Mediante la meditación profunda se desarrollan formulaciones basadas en la paradoja o el oxímoron, que promueven despojarse del pensamiento racional para experimentar la verdad elevada.

El budismo también profesa la *vía media*, que es el camino de la moderación, por el cual Gautama Buda llegó al nirvana y que supone la huida de los extremos (ibídem, 192), Doctrina similar a la armonía central del Confucianismo. Las enseñanzas de Confucio se centran en la ética de una buena conducta en la vida, entendida como la moderación en todo.

También puede entenderse esa *vía media* en el sentido de un principio universal. Es lo que postula el taoísmo. El principio cosmológico y ontológico de todas las cosas es el Tao: concepto de unidad absoluta y al mismo tiempo mutable, que conforma la realidad suprema. El *tao* es la unidad primigenia que no puede ser expresada ni comprendida por el pensamiento humano. Lao Tsé concibe al Tao tanto como lo que es como lo que no es, es el fundamento de todas las cosas y está en todas las cosas (ibídem, 101).

En el *Tao Te King* se explica que “todas las cosas poseen *yin* (principio pasivo o femenino) y contienen yang (principio activo o masculino), y la mezcla con la fuerza vital (*ch'i*) produce la armonía” (ibídem, 81). Este punto es desarrollado por *Chuang Tsé* hasta convertirse en una teoría de la complementariedad de los contrarios. Es la teoría de *yin y yang* o de los principios universales pasivo/femenino y activo/masculino. Se trata de dos fuerzas opuestas en conflicto permanente una con la otra, conduciendo así a la contradicción y el cambio perpetuos. Sin embargo, estos opuestos no implican una conflictividad absoluta sino relativa, dada la posibilidad de que uno pueda tornarse en el otro y viceversa. Esta doctrina sostiene que todo lo que sucede en el universo es resultado de la interacción de ambos principios universales. Son los cambios cíclicos entre *yin y yang* los que mueven el universo y los que permiten armonizar la naturaleza y la vida del hombre. Por el contrario, el estancamiento en una sola forma solo atraería la desarmonía.

Cabe aclarar que la teoría de *yin y yang* no es de modo alguno dualista porque estas dos fuerzas no son sino diferentes aspectos de una única realidad que las

contiene: *tao*. Nada es completamente *yin* ni completamente *yang*. Además, ambos términos poseen una relación de interdependencia: no pueden existir el uno sin el otro. Así, como el día no puede existir sin la noche, “*Yang* no puede existir por sí mismo: sólo puede existir cuando se alfa con *yin*. De parecida manera, *yin* no puede manifestarse solo; únicamente lo puede hacer cuando se acompaña de *yang* (ibídem, 110). Al mismo tiempo, toda fuerza *yin* tiene su aspecto *yang* y viceversa. Si observamos el símbolo *Taiji*, que caracteriza la dinámica *yin y yang*, notaremos la existencia, dentro de la mitad blanca, de un punto negro y, dentro de la mitad negra, un punto blanco. Se representa así la idea de que ambos polos pueden subdividirse a su vez en *yin y yang*. Según esta idea entonces, cada ser posee un complemento del que depende para su existencia y que a su vez existe dentro de sí mismo. Se deduce que nada existe en estado puro ni tampoco en absoluta quietud, sino en una continua transformación.

Esta noción de dos polos opuestos y de la perpetuidad del cambio es frecuente en el pensamiento chino a través de su historia. Ya estaba presente en el I Ching, cuyos hexagramas suponen un universo regido por los cambios cíclicos y la relación dialéctica entre opuestos: “Las líneas continuas representaban una fuerza originaria luminosa y ‘masculina’ (Yang), y las líneas rectas quebradas una fuerza oscura y ‘femenina’ (Yin)” (Bauer, 2009: 53). El libro de las mutaciones indica cómo se generan los cambios a partir de la comprensión de la relación que existe entre los acontecimientos (ibídem, 54). En el I Ching toda situación contiene el principio contrario al del signo que lo rige, siendo esta complementariedad la que conduce a un nuevo estado de cosas (Chan et al., 1954: 96).

Eugenio Barba: conceptos teatrales

1. Barba y Grotowski

El encuentro con Jerzy Grotowski fue uno de los hitos fundantes en la trayectoria de Barba (Sabater, 2008: 1). Desde una perspectiva historiográfica, Grotowski y Barba se encuentran en el punto de llegada de una tradición de directores pedagogos, que se inicia con Stanislavski y que marca el siglo XX teatral (De Marinis, 2004: 14). En varias oportunidades, el mismo Barba suele referirse a estos directores como sus antepasados, en una genealogía teatral de la que él mismo se siente heredero.

Además de heredero de Grotowski, Barba también ha sido fundamental en la divulgación de su teatro en los años sesenta gracias a la publicación de *En busca de un teatro perdido* y *Hacia un teatro pobre*, donde se desarrollan las ideas teatrales del maestro polaco:

“Reconozco en Jerzy Grotowski a mi Maestro. Y sin embargo, no me siento ni su alumno ni su secuaz. Sus preguntas se han vuelto las mías. Mis respuestas son cada vez más diferentes de las suyas” (Barba, 2004: 212).

Pues entonces, para comprender el pensamiento teatral de Eugenio Barba, no deben dejar de considerarse algunas de esas preguntas que fueron de Grotowski, aunque las respuestas de ambos luego difieran entre sí. De las enseñanzas que Eugenio Barba suele rescatar de su experiencia como asistente de dirección de Grotowski en el período entre 1961 y 1964, aquí destacaremos aquellas

que se relacionan con la noción de los opuestos complementarios.

En el opúsculo titulado *La posibilidad del teatro*, leído por Barba apenas llegado a Opole, Ludwik Flaszen y Grotowski exponían algunos puntos de su visión teatral. Allí ya hablaban de una dialéctica de apoteosis e irrisión. Esta dialéctica sería el modo en el cual, tanto el conjunto de los actores como el conjunto de los espectadores, tomarían conciencia del arquetipo. Estos mitos y arquetipos, que se relacionaban directamente con el inconsciente colectivo, recibían por parte de Grotowski un tratamiento transgresor y dialéctico (De Marinis, 2004: 34). Este procedimiento consistía en la construcción de contrastes grotescos que profanaban las altas/nobles ideas que el arquetipo implicaba, a través del juego y recursos teatrales bajos/viles. A fin de destacar la relación entre ritual y divertimento, Grotowski trataba los textos clásicos “con una especie de cinismo y al mismo tiempo con reconocimiento y solemnidad” (Castaño, 2011: 46). Luego, Barba presenciaría el hecho concreto de la dialéctica de apoteosis e irrisión, no ya como teoría abstracta sino directamente como espectador en el espectáculo *Kordian*. Y observaría, por ejemplo, el uso combinado de blasfemias y letanías. Esta síntesis de elementos laicos y religiosos que despertaba entre los espectadores polacos resonancias ambiguas y contrastantes constituía una de las premisas técnico-teatrales de Grotowski en esos años. Por lo tanto, la intención no era meramente reconstruir el arquetipo de manera literal, pero tampoco rechazarlo. Sostenía Barba, 1965, que era “necesario crear una tensión sino, adaptar un procedimiento de rechazo y de aceptación, exactamente una dialéctica de escarnio y apoteosis” (citado en Carol Müller, 2007: 59). Si bien el uso del término dialéctica para referirse a este procedimiento teatral puede remitir a un movimiento tesis *antítesis* síntesis, aquí lo que parece existir es la identidad entre dos ideas opuestas y contrastantes. O al menos, la búsqueda de esa identidad. Una identidad similar a la identificación recíproca postulada por algunas corrientes budistas. De hecho, Barba (2000: 53) relaciona la dialéctica de apoteosis e irrisión con el pensamiento budista del que Grotowski era gran conocedor y en particular, con la escuela Madhyamika de Nagarjuna que predica la doctrina del Sunyata. Este procedimiento dialéctico donde se sintetizaban elementos opuestos y contrastantes también se producía desde el trabajo de los actores, quienes se servían de sus signos para despertar el arquetipo, mediante una lógica paradójica. Pero ¿en qué consistía exactamente esa lógica paradójica? Explica Barba (2000: 44) que se trataba de la coherencia orgánica fundada en la disciplina física y psíquica de la técnica. La técnica era, por lo tanto, lo que daría coherencia a la actuación, uniendo la dualidad cuerpo mente del actor:

en la raíz de la pregunta fundamental Grotowski levantó un tótem: la técnica [...] La técnica era lapremisa para una unión difícil, incluso precaria, de aquello que en la vida cotidiana está dividido: el cuerpo y la mente, la palabra y el pensamiento, la intención y la acción. (Barba, 2004: 213)

Como en la paradoja, la técnica busca reconciliar los polos opuestos. Durante esa época, Grotowski desarrolló diferentes ejercicios, que paulatinamente fueron desprendiéndose de los ensayos y de las necesidades particulares de los espectáculos para ir ocupando mayor tiempo y dedicación. No eran ejercicios meramente acrobáticos o físicos, sino que se trataba de ejercicios psicofísicos que buscaban el trabajo conjunto del cuerpo y de la mente (Ruiz, 2008: 379). En algunos casos, este training consistía en ejercitar de forma concreta sobre direcciones o sentidos opuestos. Grotowski (1970: 102) describe así a los ejercicios plásticos:

Su principio fundamental es el estudio de los vectores opuestos. Es particularmente importante el estudio de los vectores de los movimientos contrastantes (la mano hace movimientos circulares en una dirección y el codo en la dirección opuesta) y en imágenes contrastadas (las manos aceptan mientras los pies rechazan).

Barba (2005a: 230) resalta la importancia que tenía para Grotowski el trabajo con los opuestos: “en la práctica se encarnizaba sobre el oxymoron, sobre la presencia simultánea de los opuestos, sobre las contradicciones en términos, encarnadas en el cuerpo del actor”. En el desarrollo de estos ejercicios fue fundamental la influencia del teatro chino. Grotowski había estado en China en 1962 y había observado un contra impulso contrario y previo al impulso de la acción en sí:

Se había dado cuenta de que el actor chino inicia una acción en el sentido opuesto a la dirección que quiere lograr. Si él quiere ir hacia la izquierda da un paso a la derecha y luego va a la izquierda. Esta observación se había convertido en un instrumento de trabajo eficaz que habíamos bautizado *principio chino*. (Barba, 2000: 57)

En la dinámica contraimpulso - impulso del principio chino se observa un intento por lograr la complementariedad de los opuestos en la técnica del actor. Algo que Barba desarrollaría luego con la antropología teatral. Otro carácter paradójico de la técnica actoral desarrollada por Grotowski junto a Eugenio Barba, aparte de su condición psicofísica y de trabajo con los vectores opuestos, es lo que De Marinis (2005: 53-54) llama la *bidimensionalidad* de la acción escénica. Cuando en una entrevista de 1964, Barba pregunta a Grotowski “¿Cómo logra usted combinar la espontaneidad con la disciplina formal?”, el maestro polaco explica la necesidad de ciertos ejercicios para cada parte del cuerpo y concluye:

De cualquier manera, el principio decisivo sigue siendo el siguiente: mientras más nos preocupe lo que está escondido dentro de nosotros [...], más rígida debe ser la disciplina externa; es decir, la forma, la artificialidad, el ideograma, el signo. En eso consiste el principio general de la expresividad. (Grotowski, 1970: 34)

En otras palabras, lo que Grotowski había descubierto era la importancia de trabajar en forma simultánea con

los opuestos, de manera tal que cuanto más próximo se encontraba a uno de los términos, más se acercaba a su contrario: “Para Grotowski la espontaneidad y la disciplina son dos opuestos que no se excluyen, sino que se ayudan: la espontaneidad necesita de una disciplina, de un preciso diseño de acciones para ser expresada” (Ruiz, 2008: 377). De Marinis (2004) lo analiza así:

Recordemos otras importantes polaridades, entendidas como relaciones dialécticas indisolubles, es decir, como dos términos independientes entre sí pero indispensables ambos: por ejemplo espontaneidad versus precisión, o bien libertad versus precisión, despojamiento versus partitura, características todas indispensables para el actor. Efectivamente, el hecho de despojarse, de darse, de ofrecerse en una entrega total y sincera – Grotowski insiste especialmente en esto a partir del teatro pobre –, debe tener lugar siempre en el interior de un cuadro estructurado. La estructura impide que, tanto quien la produce como quien eventualmente asiste, caigan en el caos y en la confusión. La improvisación garantiza la espontaneidad, la libertad, la vitalidad pero, una vez más, la improvisación debe tener lugar dentro de un cuadro estructurado puesto que se trata siempre de una improvisación en la partitura, no de la partitura, se improvisa dentro de una estructura. La improvisación es fundamental porque garantiza la presencia integral de quien actúa en una performance, garantiza la espontaneidad aunque se trata de una espontaneidad de segundo grado, reconquistada. (pp. 52-53)

Después Grotowski cambiaría su forma de trabajo con los actores, evolucionando hacia otras fases. Pero Barba ya no estaría en Polonia.

2. Barba y el Odin Teatret

En 1964, Barba creó su propio teatro en Oslo, el Odin Teatret. Barba (1987: 345) ha destacado las características del dios para referirse también a su teatro: “estamos reunidos aquí, actores y público, para desenmascarar nuestro aspecto odiniano que se oculta en nuestra oscuridad, y para confrontarnos con él a la luz del día”. En tal sentido, Odín, como principal dios de la mitología escandinava, es poseedor de una mitología rica en dualidades, donde se combinan luz- oscuridad, vida- muerte, (Belmonte Carmona y Burgueño Gallego, 2003: 158-159). Ferdinando Taviani lo describe como “el dios de esta sabiduría que equilibra los polos y fuerzas opuestas, sabiduría entendida como tensión y no como la ilusoria negación del supuesto Mal” (Barba, 1987: 345). Junto a las dualidades y ambigüedades que conlleva el dios Odin, el teatro de Barba posee también otro emblema:

Es el blasón que Niels Bohr diseñó para sí cuando el Rey de Dinamarca lo nombró noble por sus méritos científicos. Eligió el símbolo chino del Yin y el Yang y lo rodeó con la frase en latín “Contraria sunt complementa. (Barba, 1998: 19)

Estas imágenes no sólo ilustran al Odin Teatret, sino que además identifican las líneas de trabajo que el teatro de

Eugenio Barba ha desarrollado durante años. Al comienzo, en el training actoral del Odin Teatret se observaba aún la herencia de Grotowski: la concepción de la técnica como una herramienta de trabajo psicofísica donde el actor improvisa dentro de una estructura (Barba, 2004: 28-29).

Una de las consignas que desarrolla Eugenio Barba en los primeros años del Odin Teatret se relaciona con la exigencia de una disciplina que paradójicamente libere al actor (Barba, 1987: 15). El training, en consecuencia, no consistía sólo en la forma fija del ejercicio sino también en la superación de esa forma fija. Así, una vez asimilados y dominados los ejercicios en forma precisa, cada actor buscaba individualmente personalizarlos según su propio ritmo:

Aprender cada ejercicio de manera fría, asimilarlo pacientemente a través de un largo trabajo, fundirlo con otros de forma que esto se convierta en una especie de gran ola éste es el camino que conduce al entrenamiento individual, modelado sobre su ritmo orgánico, sus necesidades, sus motivaciones. Dicho de otro modo, es necesario que el actor [...] disciplinase sus reacciones a través de las formas fijas de los ejercicios. (ibídem, 76)

Es en este ritmo orgánico, que difiere de un individuo a otro, donde reside la libertad que le permite al actor crear una justificación interna propia dentro de la estructura fija. De esta manera, el entrenamiento deja de ser la búsqueda de una destreza mera mente física o acrobática para convertirse en una actividad psicofísica. Lo mismo sucede con el entrenamiento vocal, donde es necesario primero aprender el texto de memoria para que el actor pueda olvidarse de tener que recordarlo y entonces poder trabajar con su voz de manera libre y de acuerdo a imágenes personales (ibídem, 100).

La comprensión de esta relación complementaria entre dos aparentes contrarios - como son la disciplina y la libertad - fue lograda por Barba después de algunos intentos fallidos. De hecho, en los primeros años del Odin, la incorporación al training de técnicas de teatro oriental llegó en algunos casos a frenar las reacciones orgánicas de los actores (ibídem, 99). Era, entonces, necesario encontrar un justo equilibrio, un término medio entre los dos extremos para así evitar caer, ya sea en la frialdad de formas impuestas desde el exterior o en el caos del desbordamiento físico. Porque el otro extremo en que el actor puede incurrir es el descontrol físico y emocional carente de forma. Un “derramamiento inerte de un magma emotivo” (Barba, 1987: 140) evitable sólo mediante el condicionamiento de la disciplina técnica. El entrenamiento del actor en el Odin contempla entonces la necesidad de repetición, personalización, virtuosismo y libertad. Entendidos cada uno, no como opuestos, sino como momentos complementarios de un proceso dialéctico:

Un largo trabajo, casi mecánico, repetitivo, poco “creativo”, conduce lentamente a un control, a un dominio, a un “saber”, a una técnica, a una superación de la técnica y entonces desemboca en una con-

dición de libertad de libre elección: poder decidir qué hacer y ser capaz de ejecutarlo inmediatamente, sin pensar, con todo su ser. (ibídem, 125)

Así, la disciplina en la precisión de los detalles que parece negar la espontaneidad del actor, por el contrario, lo libera.

El problema de la espontaneidad extiende la relación complementaria entre disciplina y libertad del training al trabajo actoral durante los ensayos y durante el espectáculo. En el entrenamiento, aún dentro de la estructura fija y disciplinada de los ejercicios, el actor es libre. En los ensayos, a medida que crece la construcción de una partitura fija, precisa y repetible, esa libertad se va limitando. Mientras que el espectáculo finalmente:

es una red minuciosamente anudada que debe infringirse, a fin de que se liberen, en un futuro imprevisto, fragmentos de nuestro pasado, de nuestras experiencias. Cada noche los actores combaten contra esa red. Cada noche tratan de fundir, de anular la rígida estructura de hierro en la cual se revelan [...] es lo que hace [...] del gesto rígidamente fijado por el actor, un gesto que cada noche parece reencontrar la fuerza de una acción improvisada. (ibídem, 264-265)

La cuestión reside entonces en reencontrar esa espontaneidad dentro de la estructura de las acciones. De Marinis (2005: 51-52) explica que la espontaneidad en el teatro de Eugenio Barba - al igual que en el de Grotowski - se trata de una espontaneidad recuperada de segundo grado. Es decir, que se trata de una espontaneidad que el actor alcanza luego de conseguir dominar la artificialidad de sus acciones físicas. El trabajo del actor por lo tanto debe ir hacia las dos direcciones en forma simultánea. Hacia la espontaneidad y hacia el control sobre sí mismo. Para ilustrar esta doble tarea actoral, Barba (1987) compara la improvisación con una travesía:

Es el viaje de una nave con sus etapas precisas, es la indicación de una ruta bien definida. Pero el modo en que transcurre el viaje, las bonanzas y las tempestades, los acontecimientos entre uno y otro puerto, todo esto no lo sabemos. Son ustedes quienes rellenan los vacíos, quienes los deciden. [...] Si no existe un punto de referencia, entonces todo es posible. Es decir: nada es posible. (pp. 156-157)

Estos dos momentos del trabajo creativo del actor deben estar perfectamente equilibrados y coexistir en plena armonía. Un trabajo frío y preciso del actor con sus acciones pero que necesariamente debe contener el calor de su universo emotivo y personal:

Dos momentos que también están presentes en el trabajo del actor: por una parte, un dejarse ir, un sentirse libre y seguro para decir y hacer incluso las cosas más extrañas, injustificadas, personales; por otra parte, un análisis meticuloso, una mirada de sargento que somete todo a un examen frío sin sentimiento, despiadado, que sólo tiene en cuenta los datos objetivos. Es en el equilibrio entre calor y frialdad, entre

ingenuidad y desencanto, entre “religión” y “ateísmo” donde el trabajo creativo del actor (del director, del grupo) se desarrolla. En el interior de cada uno de los trozos puede encontrarse la copresencia de estos dos momentos. (ibídem, 161)

Años más adelante, a partir de las sesiones de la ISTA, Barba observa la existencia de una sub partitura, que es paralela y simultánea al desarrollo de la partitura de acciones. Dentro de esta sub partitura que “está constituida por imágenes detalladas o reglas técnicas, por relatos y preguntas a sí mismo o ritmos, por modelos dinámicos o situaciones vividas o hipotéticas” (Barba, 2005a: 179) es donde el actor improvisa sin modificar la forma exterior de su diseño de acciones. De hecho, en 2005 las sesiones de la ISTA tuvieron como tema central el de la improvisación. Allí, se estudiaron las relaciones complementarias entre partitura e improvisación, donde una es la contracara de la otra. Las sesiones partieron de la premisa de que la dialéctica entre técnicas de improvisación y técnicas de memoria constituye la base de la vida escénica (Barba, 2005b).

3. Barba y la ISTA

En las sesiones de la ISTA, Barba ha reunido a maestros del teatro oriental y occidental, comparando los diversos métodos de trabajo a fin de encontrar el substrato común a todas las formas de representación teatral. En este contexto de transculturalidad y en el marco de la antropología teatral, analizaremos las elaboraciones teóricas de Eugenio Barba en relación con los opuestos complementarios.

Uno de los primeros postulados de la antropología teatral tiene que ver con la existencia de una técnica extra cotidiana, que se contrapone a una técnica cotidiana. El uso del cuerpo es sustancialmente distinto en la situación de representación que en la vida cotidiana. Esta distinción es definida por Barba como una oposición, con principios opuestos donde “las técnicas cotidianas del cuerpo se caracterizan en general por el principio del menor esfuerzo [...] Las técnicas extra cotidianas se basan, por el contrario, en el derroche de energía” (ibídem, 203). No se trata de mera diferenciación, sino de una relación dialéctica basada en la tensión del alejamiento entre la cotidianeidad y la extra cotidianeidad. Existe una distancia, donde ambas técnicas están alejadas pero sin llegar a ser extrañas entre sí: “podríamos decir que las técnicas extra cotidianas del cuerpo están en una relación [...] de tracción antagonista con las técnicas de uso cotidiano” (Barba, 1987: 211). El actor debe romper los estereotipos de lo cotidiano, aún antes de querer expresar algo de manera intencional. Se trata de un nivel pre-expresivo. La ruptura de los automatismos cotidianos no es aún un acto de expresión, pero sin ruptura no hay expresión. Sin este rompimiento, el cuerpo está “condenado a parecerse a sí mismo, a presentar y representarse sólo a sí mismo” (ibídem, 219). En consecuencia, para representar lo que no es o más de lo que es debe abandonar los automatismos de la vida cotidiana. Esta calidad energética, anterior a la intención expresiva, Barba (2005a: 25) también la denomina bios escénico, porque corresponde a un nivel biológico que abarca a

la totalidad de los actores de todos los tiempos, culturas y técnicas. Se trata pues de un cuerpo en vida obtenido mediante el uso de técnicas extra cotidianas, que se hallan en tensión dialéctica con aquellas que caracterizan el uso cotidiano del cuerpo.

Al hablar de técnicas extra cotidianas del cuerpo, parecería que Barba se refiere sólo a acciones físicas y no mentales. Cuando en realidad, el actor es considerado siempre como una unidad psico-física y el cuerpo-vida implica una dilatación de la energía del actor. Energía, cuya densidad semántica es, en varias oportunidades, explicada por Barba mediante vocablos de origen japonés o hindú. Uno de ellos, proveniente del teatro Nô, *eskihái*, y traduce energía como acuerdo profundo entre espíritu y cuerpo (Barba, 1987:226). Es decir, que, si bien se habla de un cuerpo dilatado, existe una correspondencia entre la dilatación corporal y la dilatación mental:

Se trabaja sobre las energías. Así como no existe una acción vocal que no sea al mismo tiempo acción física, tampoco existe una acción física que no sea también mental. Si existe un entrenamiento físico, debe existir un entrenamiento mental. Es necesario trabajar sobre el puente que une la orilla física y la orilla mental del proceso creativo [...] El “cuerpo dilatado” evoca su imagen opuesta y complementaria: “la mente dilatada. (Barba y Savarese, 2010: 55)

Cuando esta dilatación del cuerpo- mente del actor sucede, aparece lo que comúnmente llamamos la presencia del actor. Barba se sirve de una construcción verbal paradójica para referirse a esta presencia escénica: estar decidido. Esta expresión le permite superar la dicotomía cuerpo-mente, donde uno expresaría lo que el otro le ordena. Pensar al cuerpo como un instrumento del actor implica a la vez considerar la existencia de un instrumentador. Pero al estar decidido el actor se mantiene en su unidad y evita que su mente conduzca las acciones que su cuerpo ejecuta (Barba, 2005a: 57-60).

La inseparabilidad obvia de cuerpo -mente en el comportamiento cotidiano es algo que el actor debe reconstituir en su comportamiento extra cotidiano. No importa si el actor parte del diseño exterior de la acción o de la motivación interna de la acción. La energía mental, interior, invisible debe fusionarse con la energía material, corporal, visible para el espectador:

En ambos casos, el objetivo es la totalidad, el encuentro y la integración con el polo complementario que no se incluyó inicialmente: quienes empiezan con un “sí mágico” o cualquier otro proceso mental, deben materializarlo en presencia perceptible sensorialmente para el espectador. Y quienes han adquirido un comportamiento aculturado deben integrar su universo mental-emocional. Una forma no es mejor que la otra (Barba, 1988: 292)

Barba observa que algunas tradiciones escénicas pueden diferir en el punto de partida, pero no tanto en su esencia. Sea cual sea el caso, el actor une a su comportamiento corporal una dimensión mental, formada por intenciones psicológicas, imágenes poéticas, lógicas emocio-

nales, asociaciones personales, subtextos, sub partituras, etc. De esta manera:

... toda acción es como un vestido con un forro. El forro, que habitualmente no se ve desde el exterior, es para el uso del actor. Algunos actores prefieren partir del forro, otros del vestido. No existe un dualismo vestido-forro. No es decisivo de dónde se parte. Al final el vestido y el forro deben ser una unidad: un cuerpo-mente. (Barba, 2005a: 179)

La totalidad del proceso creativo del actor está constituida por dos polos inseparables: los aspectos físico y mental. La precisión en los detalles de la partitura física, por un lado, y la elaboración de una sub partitura invisible antes los ojos del espectador, por el otro. Es pues trabajo del actor aprender a unir en forma recíproca y complementaria ambos polos, como as dos caras de una misma moneda. Al respecto, Barba enfatiza el trabajo del actor con los *sats*, ya que, al detenerse la acción, el pensamiento continúa internamente, permitiéndole evitar la separación entre pensamiento y acción física (ibídem, 95).

Uno de los principios constantes, recurrentes y transculturales que se enumeran en la antropología teatral se relaciona con la alteración del equilibrio corporal. El actor o bailarín desarrolla “un equilibrio de lujo, un equilibrio inútilmente complejo, aparentemente superfluo y que usa muchas energías” (Barba, 1987:187). Aun cuando uno intente permanecer inmóvil, el cuerpo humano realiza números o micro movimientos para repartir el peso entre las dos piernas, y mantener así la posición erecta. Este equilibrio puede ser modelado y amplificado para potenciar la presencia del actor. Barba observa que en el teatro oriental, así como en la danza clásica europea y en la pantomima de Èttiene Decroux, el actor -bailarín desarrolla un equilibrio precario o de lujo. Se trata de una técnica extra cotidiana en la que se busca de manera consciente y controlada deformar el equilibrio corporal. Estas técnicas son contrarias a las posiciones de equilibrio cotidiano que implican el mínimo esfuerzo (Barba y Savarese, 2010: 176). La finalidad de este particular equilibrio extra cotidiano es llevar al extremo las fuerzas opuestas que operan sobre el cuerpo. Por un lado, la fuerza de gravedad que da peso al cuerpo y, por otro lado, la fuerza contraria que utiliza el actor para erguirse y despegar del suelo.

Otro de los principios de la antropología teatral, que ha sido utilizado por distintos actores, en épocas y lugares distintos, se relaciona con la existencia de una tensión entre fuerzas opuestas en el cuerpo del actor. Esta coexistencia de oposiciones caracteriza la actuación a distintos niveles porque “donde hay oposición hay vida, una dialéctica física que el espectador percibe, incluso cuando no consigue descubrir las intenciones detrás de las tensiones que modelan las energías del actor” (Barba, 1987: 142). Esta ley es lo que Barba y Grotowski habían llamado principio chino en los años ‘60 y que luego el maestro italiano comprende como una regla que abarca todas las representaciones teatrales de Oriente. Así también se observa en el trabajo de Meyerhold, con su principio del rechazo u *otkaz*: toda acción es iniciada

en la dirección contraria a la que el actor se dirige. Es un principio de negación por el cual “el actor niega una acción inminente antes de llevarla a cabo, mediante la ejecución de su opuesto complementario” (Barba, 1985: 19) Junto al Odin Teatret, Eugenio Barba se servirá de la palabra escandinava *sats* para denominar al momento previo a la acción, al impulso retenido. En una de sus primeras definiciones del *sats*, Barba (1987) expresa la relación con el principio de la oposición:

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 delante [...] encontrar el momento del *sats*, la oposición básica que, de acción en acción, caracteriza la dialéctica del bios, del organismo viviente. (p. 146)

Así pues a cada impulso le corresponde un contra impulso en la dirección contraria. A partir de las sesiones de la ISTA, Barba desarrolla aún más este principio de oposición. Utilizando la riqueza semántica de algunos vocablos utilizados por los maestros del teatro oriental, vincula a este principio con la capacidad de resistencia. Es decir, la capacidad de poner -oponer- algo que resista a otra cosa. Dos fuerzas opuestas actúan en forma simultánea en cada una de las acciones que el actor realiza. Por ejemplo, la acción de extender un brazo se realiza como si se resistiera a una fuerza que obliga a flexionarlo. Este trabajo de oposición donde una fuerza empuja a la acción y otra fuerza retiene, genera una amplificación de la presencia del actor ante los sentidos del espectador. Otro ejemplo de la tensión entre fuerzas opuestas, Barba lo encuentra en el mimo. Refiriéndose al trabajo de Èttienne Decroux, Barba (1993) se pregunta:

¿qué cosa es exactamente el “caminar en el lugar” sino una contradicción in terminis, o mejor una conjunción de opuestos? Caminas y no te mueves, avanzas permaneciendo sobre el mismo pedazo de suelo [...] El caminar en el lugar, en esencia, es la prueba de la enantiodromía, de la búsqueda de los contrarios en el teatro. (p. 243)

Esta búsqueda de los contrarios puede referirse a las oposiciones entre distintas partes del cuerpo, o a momentos sucesivos y contrarios dentro de la danza-actuación.

Hasta aquí, al hablar de energía, se ha mencionado su carácter extra cotidiano que dilata la presencia del actor, así como su condición psico-física.

La temperatura de la energía es otro de los aspectos que también desarrolla Eugenio Barba. En la energía de la actuación se percibe la existencia de dos polos: Anima y animus. La temperatura de la energía tiende a confundirse con la polaridad de los sexos, sin embargo “Anima y Animus indican una concordia discors, una interacción entre opuestos que recuerda a los polos de un campo magnético, a la tensión entre cuerpo y sombra. Sería arbitrario darles connotaciones sexuales” (Barba 2005a: 103). En esta concordancia discordante los polos de la energía, que poco tienen que ver con cualidades mascu-

linas o femeninas, se relacionan, en cambio, con el modo en que son ejecutadas las acciones. El polo llamado Animus tiene que ver con una actuación fuerte, vigorosa, agitada. En tanto que la energía Anima es una energía ligera, suave, delicada, gentil. No existe una energía propia de los hombres o propia de las mujeres. El cuerpo del actor/actriz al ser ficticio y no representarse meramente a sí mismo no es ni masculino ni femenino, es el cuerpo de la energía que decide representar. Es tarea de cada actor romper los estereotipos de comportamiento social hombre mujer y encontrar la tendencia individual de su propia energía. Incluso un personaje masculino puede ser actuado desde una energía suave y un personaje femenino mediante una energía fuerte. Es durante su iniciación en la profesión cuando el actor puede salvaguardar el doble perfil de su energía o, por el contrario, mantener sólo una tendencia unilateral y, de esta manera, reducir la cualidad de su energía a uno de sus polos (ibídem, 101). Sobre todo, en el nivel pre expresivo o durante el training el actor no debería tener en cuenta lo masculino ni lo femenino para así poder explorar y desarrollar la complementariedad bipolar de su energía (Barba, 2010: 354-355).

En la energía actoral, por lo tanto, anima y animus no son opuestos irreconciliables sino extremos separados por una gama de matices. Entre ambas energías existe una relación dinámica y es parte del trabajo del actor saber cómo dosificarla temperatura de su propia energía. Para ello es fundamental:

la presencia simultánea de Animus y Anima, la capacidad del actor de explorar la gama entre uno y otro polo, de mostrar el perfil dominante de su energía y revelar su doble: vigor y ternura, ímpetu y gracia, hielo y nieve, sol y llamas. (Barba, 2005a: 104-105).

Se entiende pues que el arte del actor consiste en ir alternando sucesivamente entre una energía fuerte y una energía suave. Sin embargo, dicho arte sólo alcanzará la excelencia cuando logre además la capacidad de expresar esas dos energías al mismo tiempo.

El trabajo del actor: consideraciones personales

Al recorrer el corpus teórico de Eugenio Barba, encontramos varios conceptos que se relacionan directamente con la noción de opuestos complementarios. Ahora, a la luz de los conceptos filosóficos desarrollados anteriormente, destacaremos la importancia que tienen para el trabajo del actor.

La palabra dialéctica es una de las primeras que aparece en los años de trabajo y aprendizaje de Barba junto a Grotowski. Como dijimos anteriormente, el uso del término dialéctica ha tenido diferentes acepciones a lo largo de la historia. En este caso el de la dialéctica de apoteosis e irrisión parece remitir más a la identidad o simultaneidad entre los opuestos que al movimiento por el cual se pasa de uno a otro. O al menos, a la búsqueda de esa identidad. Una identidad similar a la identificación recíproca postulada por algunas corrientes budistas, de las cuales tanto Barba como Grotowski tenían conocimiento (Magrau, 2008: 437).

Por otra parte, el Odin Teatret, ya desde la referencia al dios escandinavo y al blasón de Bohr, anuncia la importancia que han de tener el trabajo con los opuestos complementarios. En el análisis de la relación entre repetición y espontaneidad, vimos que no se trata de categorías puramente antagónicas, donde por un lado se pueda agrupar a los términos disciplina/precisión/detalles/partitura/estructura y por el otro, a la libertad/improvisación/espontaneidad/sub partitura. Dice Barba (2005a: 75) que tal contraposición expresa un desconocimiento del oficio del actor. Y que tal pensamiento dualista sólo es consecuencia de la presunción de saber por parte de teóricos y filósofos, siendo Diderot y su paradoja uno de los principales exponentes de tal concepción.

Si retomamos la denominación espontaneidad recuperada de segundo grado de Marco De Marinis (2005) veremos que existe una relación que vincula ambos términos. Porque si en este segundo grado se recupera la espontaneidad es porque en un primer grado se perdió. Y nada se pierde sin antes haber estado de alguna manera. Reconstruyendo podemos deducir que existe un grado cero, donde reinan los términos asociados con la espontaneidad, que luego deja lugar a su opuesto, los términos asociados con la fijación: la espontaneidad se pierde. Para finalmente alcanzar ese segundo grado donde la espontaneidad reaparece en conjunción con su opuesto. Estos diferentes momentos del trabajo creativo del actor parecen similares a los momentos complementarios de un proceso dialéctico donde “toda idea o situación del pensamiento o las cosas conduce irresistiblemente a su opuesto y luego se une a él para formar un todo más elevado o más complejo” (Durant, 1978: 338). Así entonces, la cuestión reside en reencontrar la libertad dentro de las formas fijas del *training* así como la espontaneidad dentro de la estructura de las acciones.

Más allá de si el actor parte de uno u otro polo, Barba destaca la importancia de que al final del proceso creativo coexistan ambos en un justo equilibrio. Como en el principio de polaridad, donde frío y calor expresan distintos grados de una misma temperatura, así Barba (1987: 161) habla de la complementariedad entre un trabajo frío y preciso del actor con sus acciones pero que necesariamente debe contener el calor de su universo emotivo y personal.

Estos pares de opuestos que se revelan como complementarios conducen a otro par como el de partitura y sub partitura. En el primero se condensan los atributos de fijación, precisión, repetición y detalle mientras que en el segundo se desarrolla un espacio donde el actor puede improvisar con cierto grado de libertad. El prefijo sub no implica que exista una relación de subordinación de la sub partitura respecto a la partitura de acciones. Según Barba ambas coexisten en forma simultánea y se diferencian en cuanto que una es visible y la otra, invisible.

Esto a su vez nos lleva a la relación cuerpo-mente. Desde el período en Opole, Barba, junto a Grotowski han destacado el aspecto psico-físico de los ejercicios que componían el *training* de los actores. Característica que se sostiene y desarrolla cuando Barba trabaja junto a los actores del Odin. El *training* que empieza a individualizarse a partir del descubrimiento del ritmo personal de cada actor desemboca luego en el descubrimiento pop

arte de la antropología teatral que a la dilatación corporal corresponde una dilatación mental del actor. En tanto el actor esté siempre totalmente involucrado en el aquí y ahora, no hay dualismo posible: el actor es unidad cuerpo -mente. En la expresión paradójica estar decidido no hay mente que ordene ni cuerpo que obedezca. La mente piensa en movimientos, el cuerpo se mueve en pensamientos. Esta presencia total en el presente no es muy diferente a la experiencia de talidad que profesa el budismo zen. Salvando por supuesto las distancias de que en un caso se trata de técnicas artísticas y en el otro de técnicas espirituales.

La dilatación del cuerpo-mente del actor es alcanzada mediante un uso antieconómico de sus energías. En el marco de la antropología teatral, Eugenio Barba distingue y opone una energía extra cotidiana de una cotidiana. No se trata de una oposición absoluta como la que puede existir entre las técnicas cotidianas y las técnicas del virtuosismo o de las destrezas circenses. A través de ciertos principios que invierten o llevan al extremo las lógicas de lo extra cotidiano, éste se aleja, pero no tanto de lo cotidiano. Uno se define a partir del otro.

A fin de aclarar la relación de las técnicas extra cotidianas con los opuestos complementarios podemos ver cómo en lo concreto funcionan algunos de los principios de la antropología teatral. El uso de un equilibrio de lujo implica extremar las tensiones de las fuerzas opuestas que operan sobre el cuerpo del actor. A una fuerza de gravedad que empuja el cuerpo hacia abajo se le opone otra, que empuja al actor a erguirse verticalmente. Además, esta coexistencia de oposiciones caracteriza la actuación a distintos niveles. Es lo que Barba desarrolla bajo el título de principio de la oposición. Impulsos y contra impulsos. Vectores opuestos entre distintas partes del cuerpo. Direcciones contrarias. La coexistencia de dos fuerzas opuestas que actúan simultáneamente en cada una de las acciones. Finalmente, otra presencia de opuestos complementarios la observamos en la temperatura de la energía de la actuación, cuyos polos son *anima* y *animus*. Barba explica que no se trata de opuestos irreconciliables sino extremos separados por una gama de matices. Entre ambas energías existe una relación dinámica, cuyo conocimiento le permite al actor dosificar la temperatura de su propia energía.

El pensamiento dualista que desde Descartes ha dominado la cultura occidental no deja ajeno al teatro y al modo de reflexionar sobre la profesión del actor. La pregunta de si se debe comenzar a trabajar el personaje desde adentro o desde afuera. La cuestión de si tal actuación o estética teatral hace hincapié en la forma, o por el contrario, en su contenido. Son expresiones recurrentes y ejemplos de pensamientos duales, donde dos términos se conciben como opuestos sin reconciliación posible. El conocimiento de la existencia de estos opuestos complementarios puede ser de ayuda al actor. Y no sólo el conocimiento, sino el aprendizaje de cómo usarlos. Un actor que comprenda de qué manera se complementa la espontaneidad con la precisión. Que comprenda cómo trabajar la relación entre su cuerpo -mente. Que pueda conocer y utilizarlas fuerzas opuestas que intervienen en su equilibrio corporal. Un actor que pueda implementar técnicas extra cotidianas mediante oposiciones múlti-

ples o sucesivas en el desarrollo de sus acciones. Y que pueda explorar la bipolaridad de su energía.

Referencias bibliográficas

- Abbagnano, N. (1971). Cuatro conceptos de dialéctica. En F. Moll Camps (Trad.), *La evolución de la dialéctica* (pp. 11-24). Barcelona: Martínez Roca.
- Barba, E. (1985). *The dilated body*. Roma: La Goliardica-Zeami libri.
- Barba, E. (1987). *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires: Firpo & Dobal.
- Barba, E. (1988). La terza sponda del fiume. En *Teatro e Storia*, vol. 5, pp.287-297. Recuperado en Junio 2015, de http://www.teatroestoria.it/indici.php?id_volume=68
- Barba, E. (1993). Lettera di Eugenio Barba a Marco De Marinis. En *Teatro eStoria*, vol.16, pp. 241-249. Recuperado en Junio 2015, de <http://www.teatroestoria.it/administrator/upload/pdf/tes16007.pdf>
- Barba, E. (1998). *Teatro: Soledad, oficio, rebeldía*. México: Escenología.
- Barba, E. (2000). *La terre de cendres et diamants: mon apprentissage en Pologne, suivi de 26 lettres de Jerzy Grotowski à Eugenio Barba*. Saussan: L'Entretiens.
- Barba, E. (2004). *A mis espectadores: notas de cuarenta años de espectáculos*. Asturias: Oris Teatro.
- Barba, E. (2005a). *La canoa de papel: tratado de Antropología teatral*. Buenos Aires: Catálogos.
- Barba, E. (2005b). *Improvisation: Memory, repetition, discontinuity*. Recuperado en Julio 2015, de http://ista.odinteatret.dk/ista/ista_sessions_frameset.htm
- Barba, E. y Savarese, N. (2010). *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. Lima: San Marcos.
- Belmonte Carmona, M. y Burgueño Gallego, M. (2003). *Diccionario de Mitología: dioses, héroes, mitos y leyendas*. Madrid: Diana.
- Bauer, W. (2009). *Historia de la filosofía china: confucianismo, taoísmo, budismo*. Barcelona: Herder.
- Castaño, C. (2011). Encuentros con Eugenio Barba en Cali. En *Memorias de Teatro*, no 9, 2011, pp. 36-49. Recuperado en Enero 2014, de <http://www.odinteatret.dk/media/403275/Revista%20Memorias%20de%20Teatro%20N%20C2%BA%209.pdf>
- Chan, W., Conger, G., Takakusu, J., Suzuki, D.T. & Sakamaki, S. (1954). *Filosofía del Oriente*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Colomer, E. (1995). *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. Barcelona: Herder.
- De Marinis, M. (2004). *La parábola de Grotowski: el secreto del "novecento" teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador: comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- Durant, W. (1978). *Historia de la filosofía: la vida y el pensamiento de los más grandes filósofos del mundo*. México: Diana.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores.
- Hamelin, O. (1949). *El sistema de Descartes*. Buenos Aires: Losada.
- Magrau, Ll. (2008). *La recepción del actor clásico oriental en la antropología teatral de Eugenio Barba*. En *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, No 33-34, 2008, pp. 431-448. Recuperado en Septiembre 2015, de <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252300>
- Mondolfo, R. (2007). *Heráclito: textos y problemas de su interpretación*. México: Siglo XXI Editores.
- Müller, C. (coord.) (2007) *El training del actor*. México: UNAM.
- Platón (1981a). Fedro. En J. D. García Bacca (Trad.), *Platón: Obras completas* (Tomo 3, pp 239-373). Caracas: Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.
- Platón (1981b). República. En J. D. García Bacca (Trad.), *Platón: Obras completas* (Tomo 8, pp 317-551). Caracas: Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX: un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezbai.
- Sabater, S. (2008). Elogio académico a Eugenio Barba. En *Territorio Teatral*, No 4, Julio 2009. Recuperado en Enero 2014, de http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n4_03.html
- San Agustín (2000). *Las confesiones, edición de O. García de la Fuente*. Madrid: Akal.
- Schelling, F. W. J. (1985). *Bruno o sobre el principio divino y natural de las cosas*. Barcelona: Orbis.
- Tres Iniciados (2007). *El Kybalión*. México: Lectorum.

Abstract: The analysis will seek, in the first place, to study some philosophical notions that consider the problem of opposites, and then investigate their traces in the theoretical body of Eugenio Barba. Based on the concepts investigated, the utility that the actor has for knowledge of complementary opposites and how they intervene in their creative work will be analyzed.

Key words: Acting - actor - technique - philosophy - improvisation - dialectic

Resumo: A análise procurará, em primeiro lugar, estudar algumas noções filosóficas que consideram o problema dos opostos, para depois indagar suas impressões no corpo teórico de Eugenio Barba. A partir dos conceitos pesquisados, analisar-se-á a utilidade que tem para o actor o conhecimento dos opostos complementares e como intervêm em seu labor criativo.

Palavras chave: Atuação – ator – técnica – filosofia – improvisação – dialética

(*) **Diego Manara.** Actor (UNA) director y profesor de arte en teatro.