

EL TEXTO TEATRAL ORGÁNICO



**Universidad
del Valle**

María Alejandra Morales Serna

Departamento de Artes Escénicas

Facultad de Artes Integradas

Universidad del Valle

Santiago de Cali, enero de 2017

EL TEXTO TEATRAL ORGÁNICO

MARÍA ALEJANDRA MORALES

Trabajo de monografía para optar el título de Licenciada en Arte Dramático

Director

EVERETT DIXON

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS

DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS

SANTIAGO DE CALI

2017

Para todos aquellos seres orgánicos que arrojaron tierra para sembrarme.

*Agradezco a mis padres y hermanos por soportar tantas mareas; por la paciencia y
apoyo incondicional en cada proceso de mi vida.*

*Agradezco a mis compañeros y amigos por el reflejo y la luz que me brindaron en cada
reto caleidoscópico.*

*Agradezco a mis maestros quienes sobrevivirán por siempre en mis cimientos, en mi
trabajo futuro.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
TÉRMINO <i>ORGANICIDAD</i> DESDE PLANOS GENERALES	10
Otras disciplinas	10
Estímulos del teatro invisible	13
El tao de la voz.....	18
Efecto de <i>organicidad</i> de Eugenio Barba	19
¿Espontaneidad es lo mismo que <i>organicidad</i> ?.....	20
Verdad escénica vs. <i>Organicidad</i>	23
CAPÍTULO 1. EL TRABAJO DE TRES MAESTROS Y CUATRO DISCÍPULOS QUE APUNTA A LA ORGANICIDAD	26
1.1. Konstantín Stanislavski y María Ósipovna Knébel	26
1.1.1. “Voz, voz y más voz”	29
1.1.2. Relajación de los músculos.....	31
1.1.3. El lenguaje y sus leyes	32
1.1.4. Entonaciones o esquemas fonéticos (subidas y bajadas)	34
1.1.5. Pausas.....	35
1.1.6. Acentuación.....	36
1.1.7. Subtexto y monólogo interno	37
1.1.8. Tempo ritmo del discurso	38
1.1.9. Lógica y continuidad en las acciones físicas.....	39
1.1.10. Visualización	40
1.1.11. Análisis activo de la obra y del papel	42
1.2. Jerzy Grotowski y Thomas Richards	44

1.2.1. La voz y la respiración	45
1.2.2. Thomas Richards	49
1.2.3. Sobre las acciones físicas.....	53
1.2.4. Diferencia entre actividad, gesto, movimiento y acciones físicas.....	55
1.3. Peter Brook, Cicely Berry y Yoshi Oida.....	56
1.3.1. Trabajo con el texto	59
1.4. Cicely Berry.....	61
1.4.1. Aspectos generales de la voz	63
1.4.2. Desarrollando la voz.....	64
1.4.3. Relajación y respiración	65
1.4.4. Musculación y palabra	67
1.4.5. Escuchar la lengua.....	68
1.4.6. Voces del pasado: nuevos enfoques	71
1.5. Yoshi Oida.....	72
1.5.1. El texto.....	76
1.5.2. <i>Jo, Ha, Kyu</i>	78
CAPÍTULO 2. ENTREVISTA A ACTORES PROFESIONALES SOBRE EL MANEJO DE LA ORGANICIDAD EN EL TEXTO	81
2.1. Cesar Badillo.....	81
2.2.1. La organicidad	82
2.2.2. La técnica.....	85
2.2.3. Entrenamiento vocal y corporal del grupo.....	87
2.2.4. Abordaje del texto en la creación colectiva del Teatro La Candelaria	87
2.2.5. Apreciaciones sobre la entrevista	89

2.2. Héctor Bayona.....	90
2.2.1. Sus inicios y recorrido del Teatro Libre	90
2.2.2. La organicidad	91
2.2.3. Trabajo con el texto	91
2.2.4. Enseñanza.....	94
2.2.5. Lo propio y lo ajeno.....	95
2.2.6. Apreciaciones sobre la entrevista	96
2.3. Camilo Carvajal.....	96
2.3.1. La organicidad	97
2.3.2. ¿Cómo procura la organicidad en su actuación? ¿Qué lo convierte en un actor orgánico?.....	97
2.3.3. Ejercicios para encontrar la organicidad	99
2.3.4. La diferencia entre espontaneidad y organicidad.....	100
2.3.5. Cómo estimular la organicidad en los actores	101
2.3.6. Referentes teóricos	101
2.3.7. Apreciaciones sobre la entrevista	103
2.4. Fernando Montes.....	103
2.4.1. Experiencia en Francia e Italia.....	104
2.4.2. Su relación con Grotowski.....	105
2.4.3. Etapas de Grotowski.....	107
2.4.4. El trabajo con el texto	108
2.4.5. La organicidad	110
2.4.6. Apreciaciones sobre la entrevista	111

CAPÍTULO 3. EJERCICIOS QUE APOYAN LA ORGANICIDAD EN EL TEXTO113

3.1. Konstantin Stanislavski y María Ósipovna Knébel.....	114
3.2. Jerzy Grotowski	116
3.3. Peter Brook.....	120
3.4. Cicely Berry.....	124
3.5. Yoshi Oida.....	127

CAPÍTULO 4. CONCLUSIONES GENERALES131

4.1. Konstantin Stanislavski y María Ósipovna Knébel.....	131
4.2. Jerzy Grotowski y Thomas Richards	132
4.3. Peter Brook, Cicely Berry y Yoshi Oida.....	135
4.4. Notas personales.....	137
4.4.1. Lo propio	138
4.4.2. Lo natural	140
4.4.3. Lo vivo	141
4.4.4. Lo conjunto.....	142
4.4.5. El esqueleto	143

BIBLIOGRAFÍA145

INTRODUCCIÓN

El simple acto de intentar explicar el término *organicidad* en el teatro –un arte constituido de artificios y “efectos de realidad”– ya es en sí inorgánico: en el afán de racionalización o conceptualización de algo natural, instintivo, se puede perder la esencia original que lo caracteriza. Un consuelo es *La paradoja del comediante* de Denis Diderot (1997)¹; esta constante dualidad entre lo pensado y lo hecho, entre la teoría versus la práctica en nuestro campo de acción, funciona como alambrado al problema de la carencia de organicidad en el texto teatral.

Propongo este proyecto de monografía al considerar la palabra como principal materia prima de mi creación artística en general; no hablo exclusivamente de la palabra pronunciada en el escenario, sino del puro acto de transmitir sensaciones o ideas concretas a través de la construcción lógica de un conjunto de palabras, sea de forma escrita u oral.

Aunque el foco de este documento sea la palabra encarnada por el actor, no por el dedo del escritor, este último puede aprovechar los diferentes planteamientos que aquí se abordarán y aplicarlos a su profesión, pero si un actor no detecta lo orgánico en la palabra escrita por el autor, en la palabra del personaje, del director, de sus compañeros, de su persona, le costará más la organicidad en el texto, pues son todas estas voces las que contribuyen. Otra razón para la realización de este proyecto de monografía, es la necesidad de recapitular el trabajo propio realizado en la escuela, examinando, quizá, puntos pasados por alto en todo el proceso.

La idea es analizar y llevar a la praxis –a través de algunas formas de trabajo ejemplificadas con ejercicios propuestos por los autores seleccionados–, los principales elementos y aportes hacia el trabajo con el texto teatral en busca de la organicidad, enriqueciendo, de esta manera, el concepto en el ámbito de la terminología teatral.

¹ Éste afirma que la carencia absoluta de sensibilidad es la que prepara actores sublimes: ellos se preocupan por observar, imitar, coleccionar verdad dentro de ellos mismos, crear con la cabeza, pero los que luego van a sentir son los espectadores.

La recolección de algunos ejercicios de los autores no aparece aquí a modo de recetario para que el actor solucione sus defectos en el habla escénica de manera fácil y rápida, sino, desde la transmisión de interrogantes propios reflejados en propuestas magistrales, contribuir a que cada lector adapte sus búsquedas personales hacia el encuentro con la palabra orgánica desde la conciencia de un trabajo personal y colectivo.

TÉRMINO ORGANICIDAD DESDE PLANOS GENERALES

Teóricos en el ámbito teatral, directores y actores aspiran a un determinado tipo de actuación y la mayor parte prefiere una organicidad escénica. Ahora, ¿qué es la organicidad? Empezaré exponiendo algunas influencias teóricas respecto a la construcción del concepto en general y en el teatro.

Otras disciplinas

Este concepto resulta ser demasiado amplio y ambiguo, remitiéndonos casi inmediatamente a su adjetivo *orgánico*, el cual es manejado por distintas áreas del conocimiento; tomaré, en este caso, el concepto simple de la biología y la psicología, desde sus distintas perspectivas en las que no ahondaremos.

En la psicología, según un diccionario de su disciplina, la palabra *orgánico* “es lo relativo a un órgano, a lo que constituye un todo y una unidad natural.” (Dorsch, 1985, pág. 540). También aparece la palabra *organicismo* que se define como “la teoría que atribuye toda enfermedad a la lesión material de los órganos. Los desórdenes psicológicos pueden dar lugar a síntomas somáticos, aun cuando no existan lesiones demostrables.” (Székely, 2010, pág. 556). Aquí el concepto se usa para distinguir pacientes psicológicos o no orgánicos de pacientes orgánicos, es decir, con daños físicos en su organismo que afectan sus conductas y funciones cognitivas, para lo cual se han creado varias baterías, instrumentos o test que evalúan este cuadro. Puntualmente, lo que me interesa de la anterior definición, es la relación del término *orgánico* con lo biológico, con lo no impuesto por voluntad del ser humano (conciencia), sino por leyes de la naturaleza de los organismos vivos.

En la biología, lo *orgánico* (adjetivo), “es aquello derivado de los seres vivos, o que tiene las propiedades de un ser vivo; que tiene carbono, moléculas”; *organicismo u holismo* (sustantivo) “es la integración de un organismo como una unidad”; *organífico* (adjetivo) significa “que hace una estructura organizada” y *organísmico* (adjetivo de organicismo) “es un organismo considerado como un todo. También son factores o

procesos implicados en el mantenimiento de la vida de un organismo.” (Lawrence, 2003, pág. 447). Aquí se relaciona el término con el elemento carbono, que “es la base química para la mayoría de las moléculas que son importantes para el mantenimiento de la vida” (Wertheim, 1988, pág. 76), y se asimilan los organismos como un conjunto.

Por otra parte, existe una *teoría general de los sistemas* desarrollada por el biólogo y filósofo austriaco Ludwig von Bertalanffy, quien intenta explicar la organización general en todos los campos de investigación y cómo interactúan o funcionan las partes de un todo (sistema), que posteriormente se muestra ante su entorno como una unidad. Según Bertalanffy (2001): “es necesario estudiar no sólo las partes y procesos aislados, sino también resolver los problemas decisivos hallados en la organización y el orden que los unifica, resultantes de la interacción dinámica de partes y que hacen el diferente comportamiento de estas cuando se estudian aisladas o dentro del todo.” (Pág. 67)

Según Bertalanffy (2001), en esta teoría existen sistemas abiertos (los organismos vivos –células, plantas, animales, ser humano– y las organizaciones sociales) en los cuales existe un intercambio (importación y exportación) de materia con el entorno. Los sistemas cerrados (las máquinas o creaciones recursivas del hombre que no tienen la capacidad de crecer, transformarse, interactuar ni organizarse) no tienen ese intercambio; de esta teoría se desprende un *principio de organicidad* –sólo aplicable a sistemas abiertos–, fundamentado en la idea de que todo sistema, dentro de sus relaciones internas, tiende siempre a una *entropía* (tendencia al caos, destrucción, desorden) que luego es reestablecida por la *neguentropía* (organización).

De lo anterior se deduce que, independientemente de la disciplina en la que se encuentre inmerso un sistema, no se deben asumir separadamente sus elementos sino se tiene conciencia del todo global, y que si esas partes están en comunión con lo interno y externo al sistema, ocurre un equilibrio. Es igual en el teatro. Con esto adiciono entonces, a la lista de características de lo orgánico, que es también aquello que posee armonía, orden y es funcional.

Se podría decir, entonces, que algo *orgánico* es algo que presenta condiciones para tener vida, que sigue las leyes naturales y es el resultado de un conjunto armónico de elementos que llevan a cabo un proceso determinado. El ser vivo y su entorno, por cualquier foco que se estudie, inevitablemente posee un orden que apunta a ese funcionamiento vital. Por ejemplo: un organismo vivo se compone de varios órganos que se retroalimentan constantemente y que sólo funcionan en comunión. Cada órgano es importante, por pequeño que sea, y si tan solo uno de estos dejara de cumplir su función, el organismo moriría; no se podría vivir sólo con el cerebro –a pesar de que le demos la mayor importancia junto con el corazón–, o funcionar sólo con los pulmones, o con el hígado. Necesitamos de esa interrelación, que encuentro perfecta como creación de la naturaleza, para el funcionamiento de nuestro cuerpo. Otro ejemplo puede ser la relación simbiótica que se construye en un ecosistema cuando algún animal se alimenta de las plantas y luego como abono a la tierra, deja su excremento que permite el crecimiento de más plantas con ayuda de la lluvia y la luz solar:

La energía fluye a través de los ecosistemas a medida que los organismos capturan y almacenan energía y la transfieren a otros organismos cuando son comidos. Los organismos se agrupan en niveles tróficos (la cadena alimenticia), de acuerdo con el número de pasos a través de los cuales pasa la energía para alcanzarlos (Purves, 2003, pág. 1005).

Otro ejemplo de lo orgánico como acto de comunión, saliéndome del plano de los seres vivos, es un órgano (instrumento musical) que está compuesto de diferentes teclas con distintas tonalidades de sonido cada una, y que juntas forman la melodía a partir de la partitura escrita por el compositor.

Para relacionar lo orgánico directamente con nuestra disciplina artística, de la misma manera en que el corazón o la tecla del órgano actúan como parte de un todo, el actor debe ser consciente de la comunión entre los diferentes elementos del drama y del grupo, en el que él o ella es solo una pequeña pieza. Así mismo, el director debe ser consciente de las habilidades de cada actor y el aporte que cada uno, desde sus capacidades, puede brindar al montaje para que fluya la intención artística y humana común. La organicidad,

por lo tanto, no aparece únicamente con la capacidad del actor “ser verdadero en escena”, sino por su asonancia con el entorno creativo y consigo mismo. Para entender, entonces la organicidad en la voz, en la palabra, en el texto, hay que entender o recordar primero por qué se está situado en ese grupo, esa obra en particular, en ese personaje, en esa escena.

De manera general, son varios los elementos que contribuyen a que se logre un *texto orgánico* independiente del cómo se diga y es, precisamente, mi intención evidenciarlos en la presente monografía.

Uno de los casos que se repite comúnmente, dentro de los montajes teatrales, es cuando uno de los actores –o varios–, aún con el consentimiento del director, intenta brillar por encima de sus compañeros de escena; es normal que unos actores brillen más que otros por la calidad de su trabajo o por la acertada y sincera participación que puedan desarrollar en la propuesta, pero el problema aparece cuando su acción se convierte en mero exhibicionismo de virtudes técnicas pretendiendo resaltarlas por encima de la situación de la obra y censurando, por ende, la comunión y el orden colectivo creado. Stanislavski (1986a)² compara a los actores exhibicionistas de sus dotes vocales (correcta técnica de entonación, buena composición de la frase), quienes, según éste, hacen cosquillas al tímpano del espectador, con esos vendedores de instrumentos a quienes no les interesa, en lo más mínimo, transmitir la idea de algún compositor musical sino vender el instrumento.

Estímulos del teatro invisible

Una de las dinámicas generadoras para el tema de esta monografía –por las probabilidades creativas que arroja respecto a la reacción de los actores y de los espectadores– fue *el teatro invisible* propuesto Augusto Boal³ dentro de su *teatro del oprimido*. Boal propone ejercicios en pro de la concientización de problemáticas sociales

² Págs.84-85.

³ Autor, dramaturgo, actor, director y pedagogo teatral brasileño.

en los contextos con que ha trabajado, la mayoría sectores marginales y con mucho material humano por explorar dentro del ámbito teatral. Las técnicas de este tipo de teatro se comprenden en unos juegos y dinámicas múltiples donde posteriormente se analizan las opresiones y relaciones de poder en diferentes situaciones, y de la misma manera, su posible solución.

El concepto de *teatro invisible* surge de la representación no evidenciada directamente sobre un espacio determinado. Según Boal (2004):

Consiste en ensayar una escena que contenga las acciones que al protagonista le gustaría experimentar en la vida real. Seguidamente, se actúa la escena en el lugar donde podrían acontecer tales hechos, y ante espectadores que no saben que lo son y que, por tanto, se comportan como si la escena actuada fuera real: con lo cual, la escena se vuelve real. La ficción penetra la realidad. Lo que el protagonista ha probado en potencia se hace acto. (Pág.257)

Boal (2004) propone el concepto de “especta-actores” para las personas que evidencian la situación porque afirma que cada ser humano es capaz de observar la situación y de observarse a sí mismo en situación. Dentro de esta dinámica existe un texto base compuesto por los actores o por el mismo director, el cual se modificará según las circunstancias para adaptarse a las intervenciones de los “especta-actores”.

De lo anterior se observa que esta estructura relacional del actor con el público, permite cierta *organicidad* en sus diálogos al enfrentarse a la vida real y no a una convención escénica: una cosa es actuar para el medio teatral, para los directores, para los compañeros; otra muy distinta es actuar para un público que paga una boleta y que busca introducirse en otro mundo ficcional escapando de la realidad cotidiana, pero otra, más distinta aún, es actuar para aquel que dentro de sus espacios cotidianos, no se percata de que la pelea de esposos que está presenciando en la esquina de su casa mientras espera el transporte público, es teatro. Este último espectador, quien no juzga bajo criterios académicos, conceptuales y técnicos, aportará desde su sensibilidad como ser humano la pauta de si el actor está viviendo o no la escena; el actor en esta dinámica debe *ser o ser*, no aparentar. Si actúa ante estos puede perder su atención.

La presente monografía surgió después de haber experimentado lo más cercano a la organicidad en el texto y en la situación ficcional en distintas circunstancias de teatro invisible –no precisamente desde el planteamiento de Boal– procurando trasladar, posteriormente, esta sensación a la escena convencional:

La primera experiencia fue una monitoria desarrollada en la Universidad del Valle por el programa de Licenciatura en Arte Dramático en comunión con la Facultad de Salud: “pacientes simulados”. Esta actividad se realizaba específicamente para una clase de los estudiantes de medicina en la sede San Fernando de la Universidad del Valle (seminario de semiología⁴) donde debían aprender a leer a sus pacientes no sólo desde los distintos síntomas orgánicos (la evidencia física de la enfermedad) o de lo que manifestaran textualmente, sino también a través del lenguaje psicofísico. El actor, a quien se le facilitaba en forma de libreto la historia clínica y familiar del paciente, los síntomas determinados –que no sólo se debían expresar verbalmente al médico sino padeciéndolos con precisión–, y el diagnóstico final del que, únicamente, éste podía tener conocimiento. Dentro del desarrollo de la actividad ocurrían reacciones inesperadas, tanto por parte del estudiante-medico como del actor: algunos estudiantes-médicos, por ejemplo, no se tomaban en serio la actividad por la poca costumbre con la convención; el cambio de esa percepción dependía, la mayoría de las veces, de la seriedad del actor al realizar su trabajo. No había cabida para las exageraciones gestuales, además porque la actividad era grabada y la sesión sería el registro para muchos semestres próximos –la actuación ante cámaras debe ser más sutil –: el actor no podía aparentar sino *ser o ser* el paciente. Del buen desempeño durante la consulta del estudiante-medico, dependía su nota de parcial, y en la línea paralela ficticia, la vida de una persona.

Esta experiencia la asumí como una especie de teatro invisible, en el sentido de que actuábamos con y para no actores, quienes aun teniendo conciencia de que era una

⁴ La semiología, en medicina, es la rama que se encarga del estudio de los signos y de los síntomas de las enfermedades, los interpreta y ordena, a fin de llegar a un diagnóstico. En este proceso que conduce al diagnóstico, hay una etapa en la que se recoge la información mediante la historia clínica y luego el examen físico. Después se ordena la información hasta quedar en condiciones de plantear las hipótesis diagnósticas más probables.

actividad pedagógica, se metían de lleno en su rol social. El tema de la *organicidad* se evidenció cuando actores que en escena eran muy histriónicos, recursivos y, a veces, los textos les salían recitados, en esta actividad –ya fuera por la presión de cuidar la nota académico de los estudiantes-médicos, por la relación personal con los temas de la salud y violencia inmersos en los personajes o por la vergüenza de quedar sobreactuados en los videos– vivían de verdad al personaje y la situación sin algún tipo de “juego actoral”, hasta defenderlo, en algunos casos, de ciertas agresiones médicas.

La segunda experiencia fue en una campaña contra la trata de mujeres del país encabezado por la Cancillería donde al amarrarme con unas cadenas de hierro en un poste de la ciudad y dejarme allí por horas, se observaba la reacción de los transeúntes. La idea era generar conciencia de la problemática social desde esa imagen, y tantear la preocupación común de los ciudadanos por este tipo de situaciones; la mayoría ni se percataban, pero los que sí se lo creían, intentaban romper las cadenas con cualquier artefacto o llamar a la policía. Como *deux ex machina* aparecían los líderes de la campaña a dar el discurso de concientización. Esta situación fue más acorde a la propuesta de Boal.

La tercera experiencia ocurrió en el taller de actuación, durante el desarrollo de la tarea de diálogos, en el tercer semestre de la carrera. En este caso trabajamos los “diálogos de Platón” y, con mi compañera Mayerly Soto, interpretamos el diálogo entre Gorgias-Sócrates sobre *la retórica*, y el de Menón-Sócrates sobre *la virtud*. Ambas, en ese entonces, teníamos la costumbre de decir todos los textos muy acelerados, sin digerir las palabras de los autores. Existía también cierta dificultad de expresarnos fluidamente con el lenguaje sofisticado de los filósofos de esa época, pues no existía la plena comprensión de todos los argumentos en cada discurso de los exponentes. Al principio había mucha preocupación por el aprendizaje del texto al pie de la letra, y como no se lograba, se conversaba con palabras propias aprendiéndonos, únicamente, el orden de los temas y procurando encontrar los impulsos para pasar de uno a otro; luego cada una se iba a su casa a “intentar fijar las palabras del texto verdadero” para evitar la imprecisión, y efectivamente, en el transcurso de los ensayos, el texto fue quedando más aprehendido en cada una. Los diálogos estaban mucho mejor, más seguros, pero sentíamos que faltaba

algo para que no sonaran tan mecánicos: *organicidad*. ¿Cómo hacer para que los discursos surgieran de nosotras? Empezamos a indagar. En una ocasión ensayamos en la cafetería de idiomas, una frente a la otra, e, intencionalmente, el texto fue dicho para las otras mesas; a pesar de las confusas reacciones del público improvisado, sin abandonar el ejercicio, el texto empezó a tener sentido: se ponían las pausas necesarias para digerir el pensamiento y se dejó de actuar, con poses y rostros de dificultad, que estábamos pensando (recuerdo en una clase donde mostramos uno de los diálogos, que el maestro Alejandro González me puso cinta adhesiva en la frente para evitar el exceso de gestualidad en el entrecejo que tenía al hablar en escena y en la vida real). Mi compañera y yo nos percatamos del descubrimiento y continuamos ensayando en espacios públicos; esto, a nuestro juicio, arrojó mejores resultados además porque agregábamos situaciones concretas para no parecer dos locas ensayando una tarea de teatro, y, a la vez, evaluando la credibilidad que pudiéramos emanar. Eso fue, probablemente, la semilla de lo que ambas llamábamos *organicidad en el texto*; interiorizar esa sensación nos ayudó inmensamente en la muestra, además, por supuesto, de las indicaciones del maestro González: se logró ritmo en el texto, coherencia del tema, línea de pensamiento, lanzamiento y recepción de los impulsos con el partener, escucha verdadera, triangulación y proyección de la palabra hacia el público y el partener, etc.

Estas circunstancias son provechosas cuando el actor lleva esa experiencia de la situación real a la escena; no quiero decir con esto que para ser orgánico obligatoriamente hay que hacer teatro invisible, pero esa sensación del actor enfrentarse a públicos reales que estimula ese “yo soy” el personaje realmente, es el que debe llevarse al teatro, a la palabra. No existen fórmulas para llegar a la organicidad, sino un correcto entendimiento de los elementos artísticos y personales.

Debo aclarar, además, que no es mi propósito enlazar directamente la actuación realista –inmersa en el teatro invisible– con la organicidad: se puede ser orgánico en otras convenciones actorales, en distintos géneros, estilos, pero no es mi intención ahondar en ese punto específico.

El tao de la voz

Stephen Chun-Tao Cheng (1993), cantante, actor, compositor y maestro oriental, afirma que en occidente estamos acostumbrados a ver todo por separado, que sólo buscamos donde está la causa de algo y su efecto, en lugar de ver como los taoístas “la interacción de todos los patrones inherentes al tejido causal de conexiones.” (Cheng, 1993, pág. 12). Esta frase me remitió, inmediatamente, a la palabra *organicidad* como una comunión, como un estado individual-colectivo donde se conecta cuerpo, espíritu, mente (conciencia) y propósito de la acción artística, que, en la filosofía del Tao, es la *Unidad absoluta*. No pretendo profundizar sobre el tema del taoísmo ni explicar, en la totalidad, su filosofía que es muy antigua y que de hecho, según Cheng (1993), en el siglo VI se había establecido sólidamente como una de las principales religiones en China. Tomaré únicamente del libro *El tao de la voz* de Cheng, lo pertinente al concepto de organicidad.

El autor afirma que el taoísmo es una filosofía china cuyas raíces se remontan al legendario sabio Fu Shi, quien vivió unos tres mil años a. C., y que las bases filosóficas de esta corriente fueron desarrolladas —entre otros sabios—, principalmente por el filósofo Lao Tse en sus libros *El tao* y *el poder* y *I Ching*, permitiendo investigaciones posteriores. (Cheng, 1993, pág. 19). Cheng (1993) expresa que:

El Tao, en su sentido más amplio, es la manera natural en que funciona el universo. Es el sendero que siguen los acontecimientos naturales. Se caracteriza por la creatividad espontánea, la interrelación dinámica y armoniosa de las fuerzas opuestas, y la secuencia regular y ordenada de los fenómenos naturales, como la primavera tras el invierno y la noche tras el día.” (Pág. 20).

Cheng (1993) se basa, para sus técnicas de canto y manejo de la palabra que trata en este libro, tanto en prácticas occidentales, como en dos conceptos importantes del taoísmo: el del movimiento continuo circular y el de la interrelación de las fuerzas opuestas, que se puede entender más fácilmente por medio de su símbolo representativo del Yin (femenino- oscuridad) y el Yang (masculino-luz); el uno no puede vivir sin ser complemento del otro para encontrar el equilibrio: oscuridad/luz. “En la dimensión

práctica podemos evidenciar esta interrelación de los opuestos en la voz, cuando hablamos de tono bajo-alto, volumen fuerte-suave, tempo- ritmo acelerado-desacelerado, inspiración y espiración del aire, etc.” (Cheng, 1993, pág. 21). Los ejercicios que Cheng propone disponen energéticamente, sobre todo al cantante, para su trabajo con el habla o canto, generando esa unidad absoluta que significa estar en armonía con el Tao. “El taoísmo no es simplemente un sistema de contemplación pasiva o de especulación ociosa. También es una filosofía práctica y ha tenido una extensa influencia en el arte, la ciencia, la medicina, la salud y en otros campos” (Cheng, 1993, pág. 20).

Efecto de *organicidad* de Eugenio Barba

Eugenio Barba, director, teórico y fundador del Odin Teatret y de la ISTA (Internacional School of Theatre Anthropology), en su libro *Obras escogidas* tiene un subcapítulo al que llama *Efecto de organicidad, lo que es orgánico para el actor y lo que es orgánico para el espectador*, donde expone que el término *organicidad* es usado en el teatro y en la danza como sinónimo de vivo y de creíble. Según Barba, el llamado *efecto de organicidad* es el verdadero vehículo para este efectivo encuentro entre actor y espectador que en últimas es el que “decide el sentido y el valor del teatro” (Barba, 2012, pág. 154), y que para lograr tal efecto, el actor no debe procurar ser orgánico desde lo que para él es sentirse así (ya que muchas veces, según Barba, lo que es orgánico para un actor, no lo es para el director o el espectador y viceversa), sino que es a partir de esa incomodidad, de esa sensación inorgánica del propio cuerpo y de la propia acción donde, sólo a veces, se logra esa nueva sensación de organicidad para el espectador. Todo depende del método o estrategia que use cada actor para que el espectador detecte un cuerpo con vida en el escenario. Además, según Barba (2012), es importante construir todo en la escena desde la percepción de que otro me está observando. Por lo tanto, lo *orgánico* tomaría valor no cuando el actor cree que está siendo orgánico, sino cuando le hace creer al espectador el efecto de organicidad. Este autor se basa mucho en el trabajo de Stanislavski, Grotowski y Meyerhold, entre otros maestros, y de este último dice que le ayudó a entender por qué, a pesar de asistir a espectáculos donde no entendía el texto ni el argumento, quedaban grabados en su memoria.

Para el espectador, la eficacia del actor no depende solo de la comprensión intelectual sino sobre todo de su destreza para crear un “efecto de organicidad”, de su capacidad de encarnar las leyes del movimiento de la vida, es decir, de la biomecánica. Esta calidad de comprensión pasa a través de los sentidos y las reacciones cenestésicas del espectador, activa sus pensamientos –tal como lo hacen las palabras– y los vuelve perspicaces. Entonces, el espectador se convierte en una persona que *sabe ver como si viese por primera vez*. (Barba, 2012, pág. 78)

Lo importante aquí, según Barba (2012), es que esa experiencia antropológica, evidentemente puede ser una expedición diferente para el actor y para el espectador. Lo que se logra en ambos es una perspicacia que se convierte en una “experiencia de una experiencia.” (Pág. 78)

¿Espontaneidad es lo mismo que organicidad?

Tienen semejanzas y se podría decir que un actor orgánico es siempre espontáneo, pero no siempre un actor espontáneo es un actor orgánico; a lo que quiero apuntar es a que la organicidad es una cualidad más construida, más consciente.

Con la espontaneidad aparece la libertad para el actor desenvolverse auténticamente, con confianza, sin bloqueos dentro del escenario, pero sí es verdad que tiene que ver más con los chispazos que ocurren en las improvisaciones o en las escenas cuando el actor tiene muy clara la estructura o el sentido de lo que está desarrollando, lo que lo hace estar presente, también cuando es fiel a la naturaleza de su persona sin abandonar el personaje, pero ésta puede ser inconsciente.

Keith Johnstone (1990) en su capítulo titulado *Espontaneidad*, plantea que la espontaneidad se pierde cuando se cae en la imitación. Ser espontáneo es estar libre de prejuicios sociales, de tensiones. Cuando un actor está en escena para que los demás vean lo que cree que deben ver, demostrar que “es buen actor”, ya deja de ser él mismo. Afirma que ser artista es también ser terco como los niños de preescolar quienes no imitan el “arte adulto”, quienes pintan su propio árbol azul a pesar de la educación que les impone el verde. Declara que la imaginación o nuestra zona creativa, puede desenvolverse sin tanto

esfuerzo cuando se eliminan las ideas de “error” tan comunes en “la cultura”. Afirmar que al aparentar “ser cuerdo” para ser aceptados socialmente, se pierde algo de la esencia del talento personal. Otro factor de inhibición y bloqueo que señala Johnstone, no sólo para los estudiantes de teatro sino para los artistas en general, es el afán de querer ser originales; nada es original, absolutamente todo es producto de algo ya existente que se plantea de distinta forma o se combina con otros elementos ya existentes. No hay que tenerle miedo a lo obvio, a lo ya existente. Johnstone (1990) afirma que una regla de la improvisación para ser espontáneos, es hacer o decir lo primero que se le ocurra, sin procurar a toda costa la originalidad que aleja a la persona de sí mismo. Dice que hay que, en lo posible, evitar el bloqueo de la acción por defender el *status personal* que anula la proposición del compañero. “Las escenas se generan espontáneamente si ambos actores ofrecen y aceptan en forma alternada” (Johnstone, 1990, pág. 90). Johnstone (1990) propone en sus libros, por lo tanto, dinámicas para llegar, más fácil, a la espontaneidad.

La organicidad en cambio tiene que ver –como mencioné anteriormente al reunir sus características–, con una fluidez construida a partir de un entendimiento global de todos los elementos esenciales, pero además, conscientemente, se hace una comunión de todos estos. Aquí el trabajo anterior a la representación y en la escena puede ser –haciendo analogía con un término adoptado por Eduardo Galeano y atribuido a los pescadores de la costa colombiana– *sentipensante*: “el que es capaz de pensar sintiendo y sentir pensando”, explica Galeano y añade:

Esa expresión me abrió el camino realmente. Sí, sentipensante: que siente y piensa a la vez, que dice con el corazón y con la razón; pues alguna vez yo quiero escribir en un estilo que sea sentipensante y hablar también sentipensantemente, sin divorciar la cabeza del cuerpo, ni la razón de la emoción. (Galeano, 2012, pág. 89)

Ser orgánico, intuyo, es ser sentipensante en el sentido de tener esa comunión entre lo planeado de manera lógica y consciente antes de la representación y lo sentido en la escena desde esa planeación que debe estar totalmente arraigada para ser vívida ¿La organicidad, por tanto, puede ser construida y la espontaneidad puede ser desbloqueada?

No hay que confundir organicidad con falta de trabajo, con “yo soluciono desde lo natural, desde mi persona” o del habitual “nos vemos en las tablas”⁵ a lo que yo llamaría, en su lugar, chispazos de espontaneidad. Ocurría en mi grupo de la carrera cuando empezamos a manejar la palabra –en el tema de *entradas y salidas* en tercer semestre y en *escenas* de cuarto semestre– que la mitad del curso no ensaya mucho por miedo a volver el trabajo mecánico de tanta repetición del texto y la situación porque, según eso, “ya no sonaría orgánico”. Se sostenía que la organicidad se sentía en el texto cuando se solucionaba en escena, en el momento, y que el ensayo excesivo eliminaría esa noción del presente; a la hora de presentar las escenas les iba mejor, muchas veces, a los que improvisaban que a los que se quedaban un día entero preparando sus intervenciones.

Recuerdo mi constante confusión respecto al tema porque no sabía si el problema era quizá mi forma errada de ensayar, o si era el ensayo mismo. Pensaba: ¿será mejor relajarme y no ensayar más? Eso que esperaba lograr y que pensábamos era la organicidad, reitero, eran chispazos de espontaneidad. Esa clase de episodios me hacían replantear una y otra vez mi forma de trabajar. Con el tiempo asumí como término clave *la estructura*: ¿si existe un correcto y simple planteamiento de la escena, que incluya las apropiadas circunstancias dadas y una buena composición de impulsos para cada texto –que se van encontrando no solo en el análisis lógico sino también práctico–, es necesario forzar las ideas? ¿Es más fácil ser orgánico o espontáneo teniendo claro a qué se juega y por qué?

Según Thomas Richards⁶ (2005):

Hay dos aspectos tan importantes en el proceso creativo en teatro, los dos polos que confieren a un espectáculo su equilibrio y plenitud: por un lado, la forma, y por el otro, el flujo de la vida, las dos orillas que permiten que el río fluya fácilmente. Sin esas dos orillas tan sólo existiría una charca, un pantano. Ésta es la paradoja del oficio del actor: el equilibrio de la vida escénica puede aparecer

⁵ Éstas y otras frases como “mucho mierda” para desear buena suerte antes de una presentación, o “vamos con toda” son muy concurridas en la carrera de Arte dramático.

⁶ Discípulo de Jerzy Grotowski.

sólo a partir de la lucha entre estas dos fuerzas opuestas: Precisión/forma – Flujo de vida. (Pág. 44)

Ahora, el flujo orgánico en la creación teatral lleva inmersa una estructura que permite que salga también la espontaneidad, que guía la libre exploración del actor, sólo que, según Richards (2005), en lugar de que trabajen separadamente los elementos (la mente no tiene nada que ver en el proceso creativo del cuerpo o de la voz, sino que el cuerpo habla por sí solo), como ocurre cuando se es espontáneo, en la *organicidad* cada elemento cumple su función sin interferir la de los demás componentes, pero sin dejar de trabajar juntos; aquí, significando la noción de Richards, la mente no subordina como marioneta los impulsos del cuerpo, sino que se vuelve más pasiva en el momento en que debe estarlo y viceversa.

Empezó una nueva etapa en nuestro trabajo. Hasta ese momento había intentado estructurar una pieza basándome únicamente en mi mente. Ahora ya escuchaba a mi cuerpo, dejando que éste descubriera la corriente de acciones que necesitaba. Y el cuerpo, ahora que se había activado, empezó a encontrar su manera natural y no forzada de actuar. Su organicidad. (Richards, 2005, pág. 117)

De igual manera esa estructura de la que habla Richards, necesaria dentro del proceso de creación, debe ponerse en el momento adecuado, no antes ni después y afirma que esto es, fundamentalmente, trabajo del director según Richards (2005):

[...] debíamos reconocer que un animal salvaje había entrado en el espacio con su organicidad. No debíamos enjaularlo en la estructura demasiado temprano, o si no, limitaríamos su impulso natural [...] y el director debía saber cuál era el momento preciso en el que tensar la estructura y la manera precisa de acorralar al animal salvaje sin que éste huya espantado. (Pág. 117)

Verdad escénica vs. Organicidad

No toda la verdad que conocemos en la vida es buena para el teatro [...] La verdad teatral debe ser auténtica y prescindir de adornos; debe estar despojada de los detalles superfluos de la vida cotidiana. Tiene que ser veraz, pero con la poesía de la idea creadora. (Stanislavski, 1986b, págs. 33-34)

Para ser orgánicos no sólo se busca ser verdadero en escena, por lo tanto no hay que confundir tampoco *el sentido de verdad*, del que habla Stanislavski, con la *organicidad*.

La verdad escénica se relaciona con la capacidad del actor creerse lo que está haciendo en escena para que los demás también se lo crean, con ese estado de “yo soy” (yo existo, yo vivo, yo siento, yo pienso, al unísono con el papel). Es crear una verdad ficcional, que no es la misma que la verdad cotidiana, y no aparentarla sino vivirla con todo el sentido de la palabra. Bien es cierto que, al igual que la espontaneidad, se puede tomar el *sentido de verdad* como sinónimo de organicidad, ya que también tiene que ver con encontrar lo natural, lo no impostado, algo vivo y que puede ser construida; la verdad escénica de Stanislavski, a pesar de que plantea que no debe ponerse como un fin en sí mismo para el actor, sino que es la consecuencia de una correcta construcción vívida en la búsqueda de los propósitos del personaje –afirma (1986) que “la verdad por la verdad misma, es la peor de las falsedades”(pág. 187)–, apunta, sobre todo, al funcionamiento acertado de la representación, del personaje, en cambio la organicidad aúna todos los elementos tanto de la vida ficcional como del equipo humano que la hace posible, para que funcionen en un flujo natural.

Cuando Grotowski en los talleres que impartía analizaba el trabajo de Richards, por ejemplo, citaba constantemente a Stanislavski. En una ocasión tomó sus palabras para hacer entender que la mera verdad en el escenario no bastaba. Esa “verdadilla”, como afirmaba Stanislavski, aparece cuando el trabajo del actor no lo afecta profundamente y se conforma con que le crean lo que realiza. Es lo mismo con la organicidad. Para ser orgánico no sólo hay que ser verdadero o espontáneo. Es necesario que el actor permanezca en una constante indagación personal dentro del tema que está desarrollando. Según Grotowski (citado por Richards), si hay inconformidades personales que ya se resolvieron, no vale la pena seguir trabajando sobre esos temas; Richards (2005) cita un ejemplo personal para esto, donde cuenta que en una ocasión estaba trabajando una estructura individual sobre un complejo que tuvo de niño por tener sus cabellos rizados, que probablemente provenían de sus orígenes africanos. Como en el momento de trabajar

la partitura Richards ya había superado ese complejo, Grotowski le pidió trabajar con un nuevo tema.

También Brook indaga la verdad escénica y la actuación realista, comparando el cine con el teatro: en el cine el actor no puede ser apartado del contexto, de la fotografía de la película; en el teatro un actor en un espacio vacío con otro actor, es la oportunidad más grande de imaginación para el público, para el actor, haciendo cómplice al público de las convenciones creadas. Afirma: “[...] será entonces cuando el teatro, por ser teatral, volverá a la vida” (Brook, 2006, pág. 41).

¿Entonces un actor orgánico siempre tendrá verdad escénica, pero no toda verdad escénica que se presencia es resultado fundamental de la organicidad? Lo que sí debe ser siempre verdadero, según Stanislavski, es el sentimiento nacido en el alma del artista aunque el cuchillo con que Otelo mata a Desdémona, sea de cartón.⁷

⁷ En (Stanislavski, 1986b, págs.182-183) se habla exactamente de la verdad interna del actor.

CAPÍTULO 1

EL TRABAJO DE TRES MAESTROS Y CUATRO DISCÍPULOS QUE APUNTA A LA ORGANICIDAD

En el ensayo colectivo e individual del texto se tiende a caer en la mecanización del mismo por factores inconscientes del hábito y de la falta de actualización, por parte del actor, en las circunstancias de la obra, de las escenas. Esta tendencia automática termina por acabar con la comunicación viva, humana, fresca. Entonces, según Stanislavski, “para ganarse el derecho de estar en el escenario, el actor tiene que estar haciendo algo” (Stanislavski, 1986a, pág. 83). A partir de esta situación tan concurrida en el teatro, encuentro alternativas o indagaciones al respecto, en los autores presentados a continuación.

1.1. Konstantín Stanislavski y María Ósipovna Knébel

“No en vano la palabra es la expresión más concreta del pensamiento humano” (Stanislavski, 1986a, pág. 85)

Desde 1907 Stanislavski compartió sus descubrimientos sobre teatro y aún ahora, en el 2017, nos seguimos basando en su método. Su sistema está dividido en dos partes: el trabajo del actor sobre sí mismo y el trabajo del actor sobre su papel; en el primero se elabora la técnica artística que dispone a cada individuo-actor para enfrentar el arte de la representación y en la segunda parte, prepara al actor para crear una imagen escénica viva.

Stanislavski (1986a) estaba de acuerdo con el trabajo externo-físico del actor, pero no lo estaba con la teatralidad externa convencional y no justificada por un contenido interior; esto lo llevó a ocuparse tanto del aparato vocal en sí, como en la psicotécnica del proceso del habla para convertir en propias las palabras ajenas (pág. 10). Stanislavski (1986a) da un ejemplo de esto presentando a un mudo que se declara ante la mujer amada: fisiológicamente, respecto a su aparato vocal, no comunicaría lo que pretende a pesar de sentir el más grande de los amores. O pone a imaginar a un pianista que toca en un órgano desafinado o defectuoso: se confundiría su talento con el defecto técnico del instrumento. Ocurre igual con los actores y su trabajo con la transmisión del texto. Surgió entonces,

para Stanislavski, la necesidad de profundizar en “las leyes del habla”; su preocupación por el buen uso de la palabra en los actores, lo llevaron a la búsqueda de un lenguaje vivo en contraste con un lenguaje mecanizado, estereotipado, donde sólo se demuestra el buen manejo de la voz. Constantemente prevenía a sus discípulos de no quedarse en las formas de la declamación donde se obviaba el sentido de las palabras y, en cambio, promovía la palabra con acción, con vida, afirmando que para ello ésta debe estar provista de un propósito determinado, procurando con la misma una influencia sobre el partener. Sostenía, por lo tanto, que no sólo es importante la profundidad de lo que quiera expresar el actor (interior) sino también el grado de preparación física y técnica (exterior) para encarnar ese contenido.

Por otro lado, María Ósipovna Knébel⁸ afirma (1998) que el uso de la palabra en los actores posee infinidad de problemas a la hora de abordarlo por cuestiones sociales, personales y profesionales: sostiene que la palabra y la voz son de los medios más evolucionados en el ser humano y que, sin embargo, en el teatro constituyen los elementos con más dificultad para desarrollar en escena. Según Knébel, la parte kinestésica y corporal es la más prontamente desarrollada en los jóvenes actores, pero la palabra es un trabajo más arduo, lento, que ha de hacerse gran parte en soledad, y que se suele posponer.

La importancia de esta autora en la presente monografía, radica en que, además de una lectura artística del método de su maestro, de sus fundamentos estéticos y técnicos, resalta el concepto de *acción verbal* –brinda algunas claves para que la palabra no se convierta en una simple dicción perfeccionada y balbuceada por el músculo de la lengua– que, según ella, es el principal recurso para influenciar al público en un espectáculo teatral y que, desde mi lectura, aporta a la organicidad en el texto por su énfasis en la intención de la palabra pronunciada que la hace viva y enlazada a los demás elementos del actor y la representación. Su enfoque profundiza en las principales herramientas del manejo de la voz escénica y de la palabra, que constituyen la base de un texto transmitido con sentido.

⁸ Actriz, directora, pedagoga rusa y discípula de Stanislavski; fue encargada de dar talleres de voz escénica en varias ocasiones dentro de las clases que su maestro impartía.

Según Knébel (1998), el teatro es un arte de síntesis donde la acción permanece en cada parte de la escena para transmitir un pensamiento, una idea al espectador. Afirma que la inmensidad de recursos a disposición de los actores, no es tan poderosa como la palabra cuando la hay. La palabra tiene demasiado poder: por medio de la palabra se da y se reciben múltiples cosmovisiones de los demás, absorbiéndose la inconmensurable sabiduría humana de los pueblos. Dice José Luis Gómez en el prólogo del libro *La palabra en la creación actoral* de Knébel: “el idioma nacional es caudal de secular experiencia cognoscitiva de un pueblo, resultado de sus observaciones y generaciones en la esfera de los fenómenos naturales y sociales.” (Knébel, 1998, pág. 8)

Knébel (1998) afirma que el actor no debe colorear desde afuera las palabras, sino que debe, al contrario, permitir que éstas le den forma y color a sí mismo, pero ¿cómo se hace? No existe una formula exacta y eficaz para hablar de manera orgánica en escena que se pueda practicar en casa como las recetas de cocina. Lo que pueden aportar estos dos autores son elementos, desde sus investigaciones, para construir alternativas que encaminen a un texto trabajado con sentido y consciencia humana y artística.

Knébel (1998) relata desde su contexto, cómo la historia del teatro ruso está llena de búsquedas, de caminos hacia el encuentro con esa palabra “cantada con el corazón” y no con falso énfasis actoral; los actores rusos también pasaron por el cuestionamiento de cómo hablar orgánicamente en escena. Afirma que este reto empezó al intentar representar los textos de los clásicos más respetados en diferentes épocas, por la riqueza de su lenguaje realista en la escena rusa. Los actores se sentían retados, constantemente, con la sombra de los grandes actores que los antecedian y que sí lograban dejar huella respecto al uso de la palabra orgánica en el momento de representar a estos autores. El impulso común de los actores y sus antecesores rusos, era abolir por completo esos versos cantarines y adornados de falsedad absoluta característicos del teatro europeo del siglo XIX.

Dentro del sistema de Stanislavski hay unos elementos que se relacionan más directamente con la organicidad en el texto los cuales expondré a continuación:

1.1.1. “Voz, voz y más voz”

“Cuando se busca algo, no es cuestión de sentarse a la orilla del mar y esperar que lo que se desea venga por sí mismo, hay que buscar, buscar y buscar tenazmente” (Stanislavski, 1986a, pág. 66).

La mayor tortura para un actor o cantante es, según Stanislavski, “no estar en voz”. Esto significa que por culpa de un aparato vocal deformado se puede arruinar esa vida interna de un personaje que el actor sabe que ha construido. Hay actores que como no tienen sonoridad en su voz, recurren a millones de artificios y a un excesivo esfuerzo de la voz que arruina el timbre, la emoción del actor, la pronunciación, la dicción, el sonido. O hay los actores que tienen un excelente manejo de su aparato vocal pero el timbre de su voz natural es chillón, lo que puede encasillarlo en un papel característico. Los actores deben cuidar la voz, ya que como parte de los instrumentos más valiosos para transmitir sentidos al espectador, no debe convertirse en un estorbo, no debe obstaculizar la organicidad en el texto.

Bajo la misma idea de que el actor debe saber hablar, Knébel (1998) utiliza los mismos procedimientos de Stanislavski de preparación del aparato fonatorio con la técnica vocal y corporal, antes de trabajar con la palabra y con el sentido en el texto: disponer totalmente el cuerpo, detectar los errores en el habla propia, corregirlos y ser conscientes de la pronunciación de las vocales, consonantes, palabras y no recurrir a uno mismo en los personajes como ejemplo incorrecto del habla escénica. Knébel insiste en los defectos fundamentales que hay que erradicar obligatoriamente: falso énfasis actoral, tensión física, falta de dominio de sí mismo, precipitación verbal –para lo que estudiar la entonación que dan los signos de puntuación es crucial–, no hacer comienzos partidos, no dejar caer los finales, no dejar desaparecer sonidos ni silabas.

Respecto al manejo de las vocales y consonantes que constituye una buena dicción para el actor, Stanislavski señala:

Todos los sonidos con los que se forma la palabra tienen su propio espíritu, su naturaleza, contenido, que debe sentir el que habla. Si la palabra no está

relacionada con la vida y se pronuncia de un modo formal, mecánico, perezoso, inanimado, vacío, es como un organismo que no tiene pulso. La palabra posee vida interior. Tiene su rostro determinado y debe seguir siendo tal como lo creó la naturaleza. Si el hombre no siente el alma de la letra, no percibe tampoco el alma de la palabra, ni de la frase, ni del pensamiento. (Stanislavski, 1986a, pág. 72)

Según Stanislavski (1986a) hay poco trabajo en la pronunciación de las consonantes a diferencia del trabajo con las vocales que siempre salen más fácil. Afirma que las consonantes además de su función orientadora de las vocales, tienen también sonido pero éste no debe opacar el de las vocales, “tampoco se deben pegar, cada una debe ocupar el lugar que le está destinado, y en el lapso de resonancia preciso.” (Stanislavski, 1986a, pág. 80) Para el manejo de las consonantes se debe tener en cuenta la articulación del aparato labial, de la lengua, y de los músculos faciales.

S.M Volkonski, (citado por Stanislavski, 1986a) uno de los principales referentes en sus lecciones teóricas y prácticas respecto al trabajo con el texto, decía: “si las vocales son ríos y las consonantes sus orillas, hay que reforzarlas para que no haya desbordamientos” (Stanislavski, 1986a, pág. 73)

Cada letra es un átomo dentro del conjunto total que es la obra, pero si se ignora por ser pequeña, la acumulación de muchas letras ignoradas, dejará morir todo el discurso. Las vocales y consonantes son parte de la palabra, la palabra es parte de la frase, la frase forma un pensamiento que encierra un sentir humano, una experiencia completa. La frase es parte del monologo o dialogo, y ese párrafo, es parte de la escena, que a su vez es parte de un acto que compone, junto con otros actos, toda la obra. Todo el trabajo con el texto es un efecto dominó, una caja que guarda en sí misma y va descubriendo poco a poco, unidades más pequeñas de su propia materia.

Aunque el objeto de estudio de Stanislavski, en este punto, era el habla en el escenario y los métodos de declamación, su trabajo para apoyar y abrir la voz, encontrar las resonancias en su cuerpo y los puntos de apoyo a los cuales pudiera adaptarse, se basó en la observación de los cantantes de ópera y sus secretos: mandar la nota y el sonido a la

“mascara de resonancia” (la frente, la nariz y los labios). Stanislavski (1986a) afirma que logró una voz impostada para las vocales después de una larga búsqueda. Con su nuevo descubrimiento encontró que las vocales iban para un mismo lugar –para el paladar superior– y se reflejaban en algún punto alto, en los senos nasales de la parte anterior de la máscara facial. Luego descubrió que el arte vocal no está sólo en la máscara facial, pero que antes de abordar los textos es necesario que el actor explore la abertura de su voz y aparato fonatorio.

Stanislavski (1986a) afirma que hay voces buenas y fluidas para la conversación, pero si no tienen proyección, potencia ni amplitud de escala, no puede transmitir la vida de un ser humano. Propone que hay que practicar, como actores, el ejercicio del canto para encontrar la musicalidad de las frases, entrenar la dicción de vocales y consonantes, aprender a controlar la respiración, a subir y bajar tonos; según Stanislavski (1986a) se debe apuntar a que la dicción adquiera esa línea ininterrumpida de sonido cómo se logra en el canto; de esta manera se confiere la belleza, la musicalidad tanto al lenguaje simple, coloquial, como al lenguaje elevado, de declamación; el ejercicio de que los actores canten como parte de la exploración de su voz, no debe convertirse en el fin de cantar virtuosamente –como tampoco lo debe ser el habla hermosa y formal en cada uno de los personajes–, sino traducir sus métodos a la palabra hablada, al arte de la conversación.

1.1.2. Relajación de los músculos

Stanislavski apunta a que dentro del trabajo con el texto, es indispensable la relajación muscular y mental. El cuerpo expresa las ideas que se generan en el interior y si éste se encuentra atascado, tensionado, con la garganta estrecha, la palabra saldrá afectada, forzada –lo que atentaría con la organicidad en el texto–. La tensión muscular distrae al actor de los objetivos del personaje, de la vivencia, y, al mismo tiempo, al espectador de lo esencial. Stanislavski y Knébel insisten, por lo tanto, en saber manejar cada una de las tensiones que van apareciendo. Lo ideal es que el actor tenga dominio de sí mismo, pero que ese dominio no traiga más tensión. Debe existir un equilibrio entre soltar el cuerpo y disponerlo para encarnar a otro ser, sabiendo que si se sube un hombro, que no debería

estar así bajo las lógicas naturales del cuerpo, el actor puede bajarlo sin que eso implique fruncir el entrecejo. Hay que desarrollar, según Stanislavski, el sentido de autoobservación sin exagerar: la autocorrección en escena puede bloquear también al actor en situación.

Las tensiones en el escenario pueden aparecer sólo cuando son construidas para un personaje que así lo requiera, más no cuando aparecen inconscientemente una tras otra. Cada movimiento en escena tiene un objetivo y cuando aparecen tensiones innecesarias, según Stanislavski, es porque hay momentos injustificados o movimientos gratuitos. Por eso considero importante el ensayo constante del actor para dominio de esas tensiones dentro del proceso de creación; hay que dejar que el cuerpo se desenvuelva pero siendo consciente.

1.1.3. El lenguaje y sus leyes

“Hay que adquirir todo lo aprendido al uso diario, adquirir el hábito, convertirlo definitivamente en una segunda naturaleza” (Stanislavski, 1986a, pág. 78).

Según Stanislavski y Knébel, antes del actor acudir a un millón de conocimientos nuevos y salir al escenario a explorarlos, debe aprender lo más elemental: “las leyes de su propia lengua”. En nuestro caso, hay que redescubrir del idioma español su gramática, sus sonidos, su ortografía, sus signos de puntuación, etc. Stanislavski y Knébel inducían a convertir esas leyes del lenguaje en algo tan innato en el actor, que así mismo pudieran salir de manera orgánica en el escenario; es importante, según esta consigna, que los actores sean conscientes de la dicción que se maneja en el escenario para transmitirla como se pretende (sea bien o mal usada, pero consciente). Stanislavski (1986a) afirma que todos sus estudiantes deberían volver a entrar a la escuela y estudiar el abecé desde el principio. “No tenemos sensibilidad para nuestro propio lenguaje, para las palabras, sílabas y letras, y por eso las desfiguramos fácilmente: pronunciamos la j por la s, la v por la b. Agreguen a esto el ceceo, la media lengua, los sonidos nasales, guturales, los chillidos y otras deformaciones el habla.” (Stanislavski, 1986a, pág. 70)

Según Knébel (1998) afirma que no hay nada más placentero para el espectador que escuchar al actor una coma: es como una mano alzada que obliga al espectador a que tenga paciencia a lo que diga a continuación. Y recalca que cuando existen más de veinte signos de admiración en un sólo monologo, ya se está determinando el tono del texto. Los signos de puntuación, según Knébel, son parte del texto y no hay razón para que el actor los obvие, los menosprecie; el autor está contando algo con ellos, una emoción, un estado de ánimo. Es la orgánica unión entre forma y contenido.

En las leyes del lenguaje, según Stanislaski, hay dos aspectos: el externo (la correcta pronunciación de frases) y el interno (darle vida a las palabras). En este punto, existen algunos recursos dentro del sistema *stanislavskiano* para trabajar con frases enteras, que permitirán el encuentro de innumerables sentidos y no dejarán que se mecanice el texto, que harán que siempre esté vivo: el actor debe aprender a jugar con las frases probando el tono y significado de cada una, cambiando el orden de los acentos principales, de las pausas y su extensión, etc.

En el sistema de Stanislavski la inconsciencia de la gramática del idioma por parte del actor, al igual que sus incapacidades vocales y tensiones, deforman todo el conjunto de la idea; esto puede sacar al espectador del argumento de la obra sin oportunidad de recuperar los instantes perdidos, y es por esto que cada actor debería adaptarse a sus particularidades vocales (capacidades o discapacidades) y trabajarlas constantemente, para que, ya en escena, hable el trabajo consciente del actor y no sus falencias técnicas. Para Stanislavski (1986a) la supresión de sílabas o letras es como un cuerpo humano mutilado: sin cabeza, sin piernas, con la nariz hundida etc. Las letras son símbolos de sonidos, pero el actor debe aprender a aplicar su fonación y llenarla de contenido. (Pág. 70).

Si el actor respetara la convención lingüística del dramaturgo, no habría necesidad de agregar palabras innecesarias que pueden confundir la acción dramática, aunque es cierto que dentro de los recursos en el sistema de Stanislavski los signos de puntuación, por ejemplo, se pueden modificar conscientemente para la composición las frases después de haber comprendido el sentido del autor, para atizar su intención. De todas maneras, es

importante tener en cuenta cuales son las palabras usadas para el actor apropiarse del texto, y cuáles son las fijadas por el autor que deben respetarse totalmente.

Por ello, fundamentándome en mi práctica, considero que es preciso aproximar al máximo el periodo de ensayos durante el cual el actor pronuncia el texto con sus propias palabras al verdadero texto del autor a través de una comprobación sobre sí mismo. (Knébel, 1998, pág. 105)

1.1.4. Entonaciones o esquemas fonéticos (subidas y bajadas)

Según Stanislavski (1986a) “la entonación es el resultado de la capacidad de la voz para elevarse o descender.” (Pág. 319-320) y que “tanto en el movimiento del cuerpo como en el lenguaje la orientación hacia abajo está unida con la determinación (absolutamente), y la orientación hacia arriba, con la indeterminación (puede ser)” (pág. 320). También afirma (1986a) que la entonación es una adaptación sonora para expresar el sentimiento y la vivencia invisible. Stanislavski (1986a) habla sobre el trabajo de la entonación en relación con los signos de puntuación; aquí expone, con cada signo, el sonido específico con que deben pronunciarse las frases y las inflexiones apropiadas en cada caso. (Pág. 320-324) Estos elementos están estrechamente relacionados para lograr un sentido determinado de la frase.

Los matices tonales tienen que ver con la musicalidad del texto que es parte indispensable en la recepción del espectador y del partenaire. Según Stanislavski, no sólo cuentan el contenido o las imágenes que producen las palabras, sino el sonido graduado por el actor que crea un sentido, y afirma que éste tiene formas determinadas, sugeridas por la naturaleza: si hay un sentimiento concreto, una idea, una esencia interior y la preparación necesaria para poder expresarlos, aparece la entonación. Esta no va a ser inventada por los actores sino que aparecerá por sí misma.

- Periodo de doble curva (causa-consecuencia): dice Stanislavski (1986a) que es un esquema fonético de ascenso, retención corta, y descenso de la frase. Ejemplo: “Si no prestan una atención absoluta a mis clases /Cumbre (pausa lógica o psicológica)/ renunciaré a seguir trabajando con ustedes” (pág. 101).

- Piano y fuerte: según Stanislavski hay que tener medida de los ascensos y descensos del sonido. Cada actor tendrá un instinto para no cambiar abruptamente de un tono muy suave, a uno muy fuerte y viceversa. Es necesario ir en progresión para esos contrastes. Stanislavski (1986a) afirma que son conceptos relativos porque no hay una medida fija para cada uno. Lo que es *forte* en una obra puede ser *piano* en otra, lo que interesa es el contraste entre lo que sonó antes y sonará después.
- Potencia: según Stanislavski hay que olvidar el volumen alto para “lograr una voz potente” y concentrarse en la entonación. La verdadera potencia, según Stanislavski (1997) se encuentra en el constante entre sonidos altos y bajos, piano, forte y entonaciones (subidas y bajadas de la voz) y las pausas.

1.1.5. Pausas

Se suele relacionar en el teatro la pausa con falta de acción, bajón energético, olvido de texto, ensimismamiento, etc. Las pausas mal utilizadas pueden caer en esto, pero son una herramienta indispensable para el actor en el trabajo con el texto teatral, de las que tampoco hay que abusar. Estos recursos imprimen vida a las palabras por lo que apunta a su organicidad si el actor las coloca bien y las respetan durante la emisión del texto. También, durante el desarrollo de las funciones, el actor debe estar abierto a cambiarlas de lugar en la frase acorde a nuevos descubrimientos, sólo si la acción de la escena lo permite. En el sistema Stanislavski se dividen en:

- Luftpausa o pausa de respiración: es la interrupción más breve necesaria para tomar aire.
- Pausa lógica: ayuda a aclarar la idea del texto. Ésta forma mecánicamente las divisiones dentro de las frases enteras ayudando así a su comprensión, a crear sentidos. Ejemplo: Perdón imposible, enviar a Siberia / Perdón, imposible enviar a Siberia. (Stanislavski, 1997, pág. 159)
- Pausa psicológica: Esta da vida a la frase intentando transmitir su subtexto. Es un silencio activo y elocuente. “Se la reemplaza con miradas, mímica, emisión de

radiaciones, insinuaciones, movimientos casi imperceptibles y muchos otros medios conscientes y subconscientes de comunicación.” (Stanislavski, 1986a. Pág. 104). El actor puede ponerla en el lugar que crea conveniente dentro de la composición de la frase.

1.1.6. Acentuación

“La potencia radica en el arte de realzar” (Stanislavski, 1997, pág. 210)

Es la coordinación entre palabras destacadas y no destacadas. Esta resulta siendo una herramienta muy útil para la composición del sentido de las frases. Según Stanislavski (1997) funciona como un dedo indicador que permite al público y al partenaire, ver el sentido que el intérprete pretende transmitir. Con el exceso o carencia de este elemento, se puede anular todo el sentido de una frase, y cuando no se coloca en el lugar adecuado, puede deformar su significado.

El actor puede jugar con las intensidades de los acentos, la gradación de la fuerza, la calidad del acento, se puede cambiar el tempo de la palabra o frase subrayada en comparación con las demás, combinar entonaciones con acentuaciones, lo que proporciona perspectiva y movimiento a la frase. “A una palabra se le puede dar relieve si se coloca entre dos pausas, sobre todo si estas son psicológicas.” (Knébel, 1998, pág. 147). Todo lo anterior se aplica tanto a frases cortas (se acentúan las palabras clave) como a discursos enteros (se da más importancia a frases enteras sobre otras).

Stanislavski habla de distintos grados de acentuación: fuertes, medianos, leves. Afirma que los acentos débiles y medianos no deben restar importancia a la palabra principal. Para una acertada combinación de acentos de diferentes calidades, que entre todos busquen realzar la palabra principal, es necesaria una perspectiva en las frases aisladas y en todo el texto. Esta idea se puede comparar con el efecto de tercera dimensión de una pintura: en el primer plano estaría la palabra principal, y las demás darían la profundidad del cuadro. Habla también de una acentuación masculina y otra femenina: la primera es contundente, breve, ágil, áspera. La segunda también pero no se acaba en el instante, es más prolongada. Allí radica la diferencia.

1.1.7. Subtexto y monólogo interno

“El subtexto es la vida del espíritu humano no manifiesta, sino interiormente sentida, que fluye ininterrumpidamente bajo las palabras del texto dándole constantemente justificación y existencia” (Stanislavski, 1986a, pág. 85).

Antes pronunciar cualquier sonido, el ser humano pasa por innumerables estados, conflictos, propósitos, cambios de decisión etc. Un actor debe percatarse siempre del subtexto que hay en cada línea los parlamentos y del sentido total del discurso de su personaje y para eso, además de tener muy claro el texto y la situación, hay que tener en cuenta el propósito del personaje dentro de la escena, las estrategias que utiliza y las relaciones con los otros personajes. El subtexto brinda al texto teatral organicidad porque ya no es la palabra vacía la que se transmite al público y al partener, sino un universo interno compaginado y evidenciado en expresiones verbales.

Ahora, sobre el monólogo interno Knébel (1998) afirma: “este procedimiento es uno de los caminos principales hacia una pronunciación orgánica de la palabra en el escenario” (pág. 115)

Éste permite al actor reconocer y ejecutar la línea de pensamiento de sus personajes, pensando de verdad en escena dentro de la situación y no fingiendo ni esperando pasivamente a que le toque pronunciar el texto; posibilita también, si el actor no olvida esa línea de pensamiento que impulsa todas las acciones y reacciones tanto verbales como físicas en el escenario, tener más presente el subtexto para cada palabra pronunciada.

El monólogo interno nace de una total concentración, de no separar jamás el texto del autor a la verdadera vivencia del actor-personaje en el escenario en unas circunstancias determinadas por la obra, y de una sensible atención hacia como repercuten en su espíritu las circunstancias externas. Para poder ejecutarlo hay que conocer muy bien la naturaleza del personaje, su visión del mundo, y también sus relaciones con los demás personajes.

1.1.8. Tempo ritmo del discurso

“La cadencia de la frase pide el acento rítmico en determinado punto, donde la frase se apoya, y consiguientemente la ausencia del mismo, a veces absoluta, en otros lugares”. (Stanislavski, 1997, pág. 271)

Según Stanislavski (1997), existe el tempo ritmo para todo el drama, que se relaciona con toda la línea ininterrumpida de la acción de la obra, el tempo ritmo interno y externo para el personaje donde el actor debe tener la capacidad de disociarlos, y el tempo ritmo del discurso. También asegura que el tempo ritmo tiene la capacidad de influir en las fuerzas motrices del actor y en su creatividad.

En la vida real cada frase que se pronuncia, dependiendo de la situación en que se desarrolle, tiene un tempo ritmo determinado que está enlazado a las intenciones y emociones del hablante. Esa sonoridad orgánica en los parlamentos, impulsada por las fuerzas internas de la persona, es posible llevarla escena con el estudio del tempo ritmo del discurso, según Stanislavski.

En la poesía y en la música, por ejemplo, el tempo ritmo y la musicalidad ya están puestos de antemano, pero en la prosa el actor debe ponerlo. Según Stanislavski (1997), el actor debe sostener el ritmo del parlamento no sólo cuando habla sino también cuando calla; por esto “el metrónomo interior”, donde el ritmo es una línea ininterrumpida a pesar de las pausas y la extensión de las acciones físicas, es indispensable. Stanislavski (1997) sostiene que es importante escoger el tempo-ritmo adecuado para cada frase y discurso, porque un tempo ritmo mal escogido puede desordenar las fuerzas motrices del actor, que, si tampoco están encaminadas dentro de la obra y el papel, pueden afectar el encuentro con el tempo-ritmo. De igual manera uno de los aspectos más riesgosos en el manejo del tempo ritmo, según Stanislavski, es el cambio abrupto de velocidades. Por eso la extensión y lugar de las pausas y las velocidades de cada frase no pueden ser puestas al azar. “Los cambios de tempo ritmo, deben responder a las exigencias del papel que se representa” (Stanislavski, 1997, pág. 272) y a las circunstancias de cada caso.

Formulo la siguiente analogía: en la prosa las letras, las sílabas y las palabras son las notas musicales de la frase. Hay que componer con éstas, entonces, los contrastes en las velocidades del parlamento. La idea que se tiene, a veces, de que tener ritmo en la palabra significa “ir a mil” es errado. Tener ritmo no es estar acelerado. Tener ritmo es manejar bien las pausas, las frases en contraste con el ritmo de las anteriores y posteriores –no caer en la monotonía –, es tener una perspectiva del discurso e ir contrastando gradualmente el movimiento de las palabras, de los sentidos detrás de las mismas, de la acción interna: todos los recursos del lenguaje que he resaltado del método de Stanislavski, aportan al ritmo del discurso.

Por otra parte, Stanislavski afirma que el tempo ritmo utilizado para el personaje no debe ser el mismo utilizado por el actor en su vida cotidiana, ya que este último cambia constantemente por los sucesos personales. También dice que es importante, antes de la salida a escena, determinar en qué tempo ritmo va la obra.

1.1.9. Lógica y continuidad en las acciones físicas

“La idea fundamental del método pedagógico propuesto por Stanislavski consiste en unir indisolublemente, desde el comienzo del trabajo, la palabra con las ideas, tareas y acciones del personaje.” (Knébel, 1998, pág. 208)

Las acciones físicas son un canalizador hacia la organicidad en el texto; éstas proporcionan impulso para la pronunciación del mismo en situaciones determinadas. Según Stanislavski (1986a) hay emociones muy fuertes que son muy difíciles de expresar cuando no pertenecen al actor, entonces propone a éste hacerse la pregunta: ¿qué haría en la vida real si cayera en la inacción trágica, es decir, en un estado psicológico muy complejo? El procedimiento de conocer la línea lógica de los sentimientos a través de la línea lógica de la acción física, se justifica plenamente en la práctica. Cuando se vinculan, indisolublemente, la lógica y coherencia de las acciones físicas con la lógica y continuidad de las sensaciones de manera justificada, el actor deja de forzar las emociones, el texto y aterriza su atención en el presente.

Parece una paradoja que en la vida cotidiana ejecutemos las acciones físicas de una manera mecanizada por la constante repetición inconsciente de las mismas, y que en la escena, por el contrario, desaparezca esa necesidad orgánica de la acción física junto con su lógica y su continuidad “mecánicas”; se pierde esa atención inconsciente tan natural en la vida y el control instintivo de sí mismo al sentirse observado. Es tarea, por lo tanto, de los actores, llegar a ese punto *mecánico* de la vida real –realizar las acciones con soltura, fluidez– con el control consciente de las acciones físicas en la escena sin evidenciar ese control. Con la lógica y continuidad de las acciones físicas es indispensable que éstas se vuelvan costumbre, en la escena, por su constante repetición de forma *automática*, con un orden coherente y realizadas verdaderamente, sin aparentar que se realizan. Para que algo se perciba orgánico, debe seguir un orden natural. El espectador debe notar el orden verdadero de las pequeñas acciones que se ejecutan en lo cotidiano.

Esta lógica, planteada por Stanislavski, permite seguir el cumplimiento de las pequeñas fracciones, no sólo de las acciones físicas sino de las intenciones espirituales del personaje. Cuando el actor introduce a su partitura de acciones los impulsos que estas dan al texto y viceversa, salen frases más orgánicas, menos forzadas. Ahora, cuando es un monólogo sin acciones físicas, esa lógica y continuidad debe estar en las ideas, en el orden natural de cada pequeña acción en el discurso. Stanislavski afirma que nunca hay que acercarse de manera general a la labor teatral, es decir, sin esencia, sin curiosidad y sin un espíritu de investigación a lo que va más allá de la forma.

1.1.10. Visualización

“La cuestión de las visualizaciones era considerada por Stanislavski de una importancia extraordinaria para el correcto fluir del proceso orgánico creativo del actor.” (Knébel, 1998, pág. 91)

“En la vida una persona siempre lleva consigo una viva, palpitante relación hacia aquello de lo que está hablando” (Knébel, 1998, pág. 110).

Según Knébel (1998), para Stanislavski sin el proceso de visualización es imposible empezar a crear. Si no se visualiza lo que se va a decir, no se crean tampoco imágenes en

el partener ni en el espectador. Hay que dejar ver el suceso tal y como lo ve el personaje, y para ello funciona crear recuerdos dentro del mismo para luego visualizar todos los detalles. Estas visualizaciones han de ser como los propios recuerdos del actor: traducir los recuerdos borrosos y generales de los personajes en recuerdos personales del actor, de manera que cuando se esté hablando de “Sofía” en el papel, el actor vea a la “Sofía” de su entorno personal.

Knébel (1998) habla de dos periodos en la etapa de visualización: El primero es la acumulación de visualizaciones que es meramente individual y se hace antes de los ensayos con los compañeros, donde se crea un pasado vivo para el personaje, un bagaje interno de imágenes alentadas por el texto del autor, pero compuestas por los actores. El segundo es la capacidad del actor para seducir con sus propias visualizaciones al interlocutor: “por eso, durante la comunicación verbal en la escena, hablen no tanto al oído como al ojo.” (Stanislavski, 1986a, pág. 89)

Aquí, según Knébel (1998), se estudia el proceso orgánico de comunicación (escuchar –devolver al interlocutor su interés–, convencer –hacer que éste reciba las visualizaciones propias– y verificar las percepciones del interlocutor –darle tiempo para que procese lo que se le transmite–). “Es preciso saber a quién se convence, para qué se convence”. (Knébel, 1998, pág. 81)

Pienso que es importante que el actor estimule, entonces, no sólo la manera de pronunciar bien las palabras, sino sus cinco sentidos en trabajos previos y personales: oído, olfato, gusto, tacto, vista; esto contribuye, en cualquier obra, a tener imágenes y decirlas con propiedad y estar siempre presente. Es importante, según Stanislavski, aprender a usar la naturaleza orgánica espiritual volviendo atentos y sensibles los órganos del lenguaje, del sonido y de la encarnación en general para captar cómo en la vida cotidiana la gente transmite sus visiones. Por lo tanto cuando Stanislavski habla de *visualización*, no solo se refiere a lo visual, sino a todo el conjunto de sensaciones acumuladas por todos los órganos de los sentidos respecto a nuestras representaciones sobre el objeto. “Oír significa en nuestro lenguaje ver aquello de lo que está hablando y hablar es dibujar las imágenes visuales” (Stanislavski, 1986a, pág. 88).

1.1.11. Análisis activo de la obra y del papel

Antes de que el actor encuentre sentido al texto y pueda decirlo orgánicamente, es necesario, según el método de Stanislavski, analizar la obra por sus partes y unidades detectando los sucesos más significativos para un pleno entendimiento y apropiación de cada palabra en escena, además de la esencia de la obra y del personaje. Hay que entender como el autor construye el argumento. Es peligroso tener una concepción precipitada del papel y de la obra sin haberla analizado lo suficiente de manera lógica y activa. Para que un actor instale a un ser humano en su ser integrado, es necesaria tanto su naturaleza orgánica individual, como el material proporcionado por el autor. Con el debido análisis de los sucesos de toda la obra, del lugar del personaje en los mismos y de los sucesos de cada personaje a lo largo de toda la fábula, es más fácil empezar la construcción psíquico-física del personaje en sus acciones y reacciones; por eso Stanislavski insiste tanto en analizar la obra activamente desde la experiencia vital del actor, y no sólo desde la frialdad racional en la mesa y el lápiz. Todo cuenta en el escenario: en el momento en que habla del personaje no sólo cuenta el qué se dice sino el cómo se dice además de su acompañamiento corporal donde cuenta, también, no sólo lo que se esté ejecutando en el momento en que se habla, sino cómo se está ejecutando. La apropiada composición y unión de ambos factores, aporta a la organicidad en la palabra. Por eso, en los primeros acercamientos al texto, el trabajo de análisis debe ser activo, desde el escenario, desde el texto acompañado de lo corporal.

Como en el proceso de acercamiento al personaje aparece una dualidad entre la concepción de la vida del personaje y la concepción de vida del actor, se deben valorar los hechos desde el punto de vista del personaje después del propio entendimiento de los mismos. Por ello, el periodo inicial de práctica en los ensayos es decisiva para el trabajo con el texto; según Knébel (1998) es importante que el actor no se aprenda los textos mecánicamente antes de los ensayos con el partenaire, sino que debe apuntar a que las palabras del autor se vuelvan imprescindibles para explicar lo que el personaje está pensando —es necesario aproximarse, lo más posible, al texto real del autor—. Este manejo del texto en las improvisaciones o primeros acercamientos, irán adhiriendo el texto al

actor. Afirma que el texto se debe aprender –detectando las particularidades estilísticas del léxico empleado por el autor– después de haber asegurado la línea de sucesos del papel, después de haber consolidado el subtexto en cada momento de su personaje y en su necesidad de su accionar, teniendo en cuenta que la palabra del autor está muerta sino es rescatada por la experiencia interpretativa del actor, por su espíritu vívido, para lo cual el análisis activo –desde la acción– es pertinente.

Según Knébel (1998) valorar los hechos significa encontrar los sucesos más ocultos dentro de los sucesos externos de la obra, es sentir la línea de intenciones de cada uno de los personajes, el conflicto entre líneas. Significa conocer el esquema interior que determina las interrelaciones personales, los detalles en las circunstancias y sucesos que hacen que el personaje sea de una manera y no de otra.

No existe acción sin reacción. En la reacción a los pequeños o grandes sucesos de una obra, y hasta en la vida diaria, se conoce la verdadera personalidad de los seres.

Por otra parte, con el análisis activo, es importante que tanto cada actor como el colectivo de trabajo, determine los propósitos artísticos para y con la obra antes de iniciar cualquier proceso y que éste incluya una repercusión en su espíritu humano. Stanislavski defendía la posición del artista progresista –que sigue un proceso para llegar a una *súper-tarea*–. Afirma que ésta hace aguda la visión del artista, que permite diferenciar lo fundamental de lo cotidiano. Lo forzado en los primeros acercamientos a la obra es la información ajena impuesta al actor, es decir, no buscada por necesidad propia ni experimentada desde el propio espíritu. Entonces, la individualidad que busca información ajena por necesidades propias, es orgánica.

Al igual que el trabajo total adquiere una perspectiva antes y después de analizada la obra, el discurso mismo de cada personaje debe tener su propia perspectiva; después de analizar y dividir el texto en unidades de sentido –cada actor crea su propia partitura textual y otra para la utilización de recursos de apoyo– es necesario fijar hacia donde apunta el mismo en relación con los objetivos del personaje y la obra. Cuanta más claridad haya de las condiciones, más fácil saldrá la organicidad. Este cálculo aplica

específicamente tanto en el trabajo con la palabra, la voz, el cuerpo y demás elementos que apoyan al actor, como en la visión artística en general de la obra. “Es peligroso no guardar medida, ser demasiado pródigo. Es necesaria la economía, el cálculo correcto de las propias fuerzas físicas y medios de personificación” (Stanislavski, 1986a, pág. 135)

También, así como se descompone la obra y se analiza activamente al comienzo del proceso de montaje, según Knébel, se deben descomponer los relatos o discursos como unidad propia de estudio. Se debe analizar: en qué persona está contada (primera, tercera, etc.), la intención del autor al escribir el texto, la intención como actor al encarnarlo, la intención del personaje que habla, la perspectiva del discurso, el tono del texto, el tempo-ritmo de ese tono, las imágenes que luego se van a transmitir, las circunstancias del personaje que narra o del que es narrado, cómo se relaciona el personaje con las personas o sucesos del relato, qué se espera, como personaje, del interlocutor al que se está contando la historia. Todos estos elementos contribuyen a que el actor haga el texto más propio.

1.2. Jerzy Grotowski y Thomas Richards

Este acto debe funcionar como una auto-revelación...en el momento en que el actor... se descubre a sí mismo...el actor, es decir, el ser humano, trasciende la fase de estar incompleto a la cual estamos condenados todos los días de la vida... la reacción que él invoca en nosotros contiene una unidad particular de lo que es individual y lo que es colectivo. (Mitter, 1992, pág. 78)

La relación de Grotowski con lo orgánico es innegable. Dentro de sus varias etapas de creación, aparece el *teatro de las fuentes* donde apunta a la búsqueda de lo esencial, de lo primario; aquí afirma esa conexión existente entre el “yo”, entre “la fuente que viene desde el centro”, con lo externo: es posible estar en constante movimiento de nuestro cuerpo en comunión con el mundo circundante, con “la madre-vida, madre-mundo viviente” (caminar, realizar simples acciones físicas, etc.), estar involucrado en la percepción de los sentidos, de los objetos, y al mismo tiempo estar interiormente en un reposo muy profundo “a través de la paciencia, no tanto de la voluntad”. Grotowski afirma que es un estado de reposo “sin las confabulaciones del sueño, de la voz interna de

hablarnos todo el tiempo a nosotros mismos”; dice que tanto actividad como reposo es posible al mismo tiempo, pero completamente despiertos de nuestras acciones. Las preguntas ¿Qué soy yo? ¿Qué hay antes de tu “yo”? para Grotowski, a sus nueve años, fueron cruciales y afirma (2012, 01, 30) que hay una particular expresión de una muy antigua tradición –para mucha gente es la cristiana o la gnóstica– que es “el movimiento como el reposo”.

Su trabajo teatral se basó, entonces, en dos procesos: en la reducción a la esencia del teatro, y tumbar las barreras del teatro mismo. Es decir, la idea era eliminar todo lo que fuera artificial o que fuera útil pero no estrictamente esencial, se eliminaron por lo tanto, los efectos de lo que Grotowski consideraba *Teatro total*: luces, música técnica de apoyo, escenografía, la caracterización, y con esa reducción quedarían, según él, dos grupos de personas: los actores y la audiencia que significaban para él los elementos esenciales. De allí se reduciría después, la división entre espectadores y el escenario para tener así los actores una acción que ocupe todo el espacio; crear un espacio común donde se desenvuelvan libremente los actores y la audiencia. La música, declara, era creada por los mismos pasos de los actores, por su manejo de la utilería, no era algo externo impuesto técnicamente, por ejemplo. Por otra parte, al usar también formas simples de luz como velas, bombillas o lámparas, y ésta determina los movimientos del actor en el escenario: “su acción, su actividad –si son auténticas– tienen una propia luminosidad, una luz que es más brillante que cualquier luz externa, y así, a través de estos elementos, música y luz regresan por medio de la persona” (2017, 01, 10). Era ésta la esencia de su *Teatro pobre*: quitar los elementos suntuosos que son innecesarios.

1.2.1. La voz y la respiración

Para abordar el tema de la organicidad en el texto, con Grotowski es importarte remitirnos al origen de la palabra emitida por el actor: el manejo del aire (la respiración), que es crucial en el funcionamiento del aparato vocal y desemboca en la pronunciación de cada vocal, consonante, palabra, texto completo.

Grotowski (Wolford Wylam) afirma que el actor es alejado de los procesos orgánicos, desde la forma de respirar impulsada en la mayoría de escuelas de entrenamiento vocal y desde el mismo entrenamiento; declara que al intentar “respirar bien” o “hablar bien”, el actor se sale de sí mismo, de sus búsquedas e impulsos naturales, vivos y que, en lugar de mejorar sus defectos, pueden aumentar y hasta, en casos extremos, volverse fisiológicos, reales. Afirma que la respiración varía dependiendo de la persona y de las posturas, acciones o reacciones que se estén ejecutando. Grotowski propone observar, por ejemplo, el comportamiento de los bebés: cuando éstos toman diferentes posiciones mientras alguien los está sosteniendo, su respiración cambia. O a los atletas en acción: su respiración también cambia dependiendo del tipo de actividad que está realizando y por la cantidad de esfuerzo que emana. Afirma Grotowski (Wolford Wylam):

La respiración es un asunto delicado. Podemos observarla, examinarla e incluso controlarla. Es cuestión de voluntad. Pero cuando estamos comprometidos totalmente con una acción no podemos controlar la respiración. Es el organismo quien respira por sí mismo. En consecuencia, ninguna intención dificulta el proceso orgánico. (Pág. 8)

En ese caso, según Grotowski, es preferible no interferir. Si el actor empieza a interferir en su proceso orgánico, empiezan los problemas. Lo que hay que hacer, según Grotowski, es tratar de normalizar la respiración y no abordar el instrumento vocal o corporal como un músculo que se va reforzando, sino encontrar el ambiente propicio o las situaciones donde se pueda abrir la voz y el cuerpo, redescubriendo las capacidades vocales y corporales de cada individuo; lo orgánico desaparece cuando se fuerza ese trabajo para lograr efectos. De hecho Grotowski acusa de irresponsables a expertos que estimulan el uso de técnicas –la mayoría de otras culturas que corresponden a propósitos muy distintos– sin calcular las posibles consecuencias en quienes quieren manejar la voz.

Grotowski (1974) afirma que un buen actor inhala silenciosa y rápidamente. Que respira en el lugar que él considera adecuado para una pausa lógica (ya sea prosa o poesía). “Esto es funcional ya que ahorra tiempo y evita pausas superfluas y es necesario

porque subraya el ritmo del texto.” (Pág. 113) Dice, también, que la actividad que se realice es la que condiciona la respiración.

Da a entender que el conocimiento, el mejoramiento de habilidades o la corrección de los defectos, no se pueden construir sino desbloquear o despertar desde el reconocimiento de las causas de trabas personales y su respectiva eliminación –lo que denominaba *vía negativa*– y donde el instructor proponga, reitero, condiciones donde el actor se concentre en un propósito dirigido hacia el exterior que lo saque de la actitud auto correctiva, mas no desde el arduo trabajo con ejercicios que han funcionado, quizá, con otras personas en circunstancias distintas. “Procuro eliminar del proceso creativo las resistencias y obstáculos causados por el propio organismo tanto físico como psíquico (ya que ambos constituyen la totalidad)” (Grotowski, 1974, pág. 89). A excepción de personas con daños físicos en sus estructuras vocales y corporales, los daños o limitaciones que puedan aparecer en el instrumento vocal dependen de su manejo. Afirma que es, precisamente, esa autoobservación con el interés de corregir los propios errores detectados, donde se cierra la laringe y se cohiben los movimientos verdaderos del cuerpo y de la voz del actor: su organicidad. Grotowski (Wolford Wylam) insiste en imitar a personas de la vida cotidiana quienes manejan su voz sin el afán de que suene bien, de que mejore lo que realizó. Pone el ejemplo de una aseadora quien canta libremente mientras limpia una oficina sin pensar en si está afinada, o en si posee los tonos y el volumen adecuados; también nombra a los campesinos quienes se comunican de una montaña a otra sin necesidad de gritar, o que cantan a menudo cuando hace frío o llueve, en el campo abierto e incluso, cuando es fácil forzar la voz, cantan y no tienen problemas. Cuando Grotowski (Wolford Wylam) se dirige a directores o instructores de voz escénica, afirma que estos sí pueden trabajar en sus estudiantes detectando las causas de sus bloqueos, limitaciones y capacidades, proponiendo circunstancias que apoyen la abertura de las herramientas de trabajo en sus estudiantes-actores, más no hacerlo estos últimos respecto a sí mismos.

Grotowski (Wolford Wylam) afirma también que la falta de organicidad en las personas es impulsada desde los cánones sociales, desde las posturas corporales impuestas por ciertos tipos de moral y comportamiento, uniforme o sancionado, en la vida

cotidiana: la forma de caminar efectista de algunas mujeres sacando pecho para verse seguras y el uso de sus sostenes afecta el proceso de su respiración, el cual, según Grotowski, al ser más limitado no es el más orgánico porque utiliza sólo la parte superior de los pulmones y no la parte inferior, la cual, en efecto, puede contener mucho más aire. También habla del uso de la voz grave impostada por los hombres para no perder su fuerza varonil, así el tono natural de su voz sea agudo; eso, según Grotowski, es lo anti-natural, anti-orgánico.

Grotowski (Wolford Wylam) dice que es más lo que sabe acerca de lo que no se debería hacer con la voz, que sobre lo que se debería hacer; en su opinión es más importante saber lo que no se debería hacer. Esto significa que el actor no debería hacer ejercicios de voz, sino usar la voz en ejercicios que comprometan el ser completo y donde se libere, por sí misma, esa voz. Afirma que quizá puede trabajar mientras habla, mientras canta, pero que no debería trabajar sólo en la voz, debería trabajar con el ser entero, con el cuerpo entero. También manifiesta que no se debería trabajar en la voz en ninguna posición rígida, simétrica, geométrica, en posiciones sin movimiento o con movimientos automáticos, que todo eso es estéril. Afirma que la técnica (práctica de ejercicios universales) también es estéril porque cada persona tiene un trabajo individual; en cada caso hay diferentes problemas, diferentes dificultades, otras naturalezas, otras memorias corporales, y otras posibilidades. Y declara que como a las personas les encanta tener recetas para seguir, y su trabajo no pretende serlo, es aún más difícil. Afirma:

El autodesarrollo no viene a través de la voluntad de hierro fundido, como la muerte, sino a través de una actitud en relación con la totalidad de la vida, una actitud que concentra en todos nuestros esfuerzos en un solo punto. (Wolford Wylam, [pág. 10]).

Respecto al texto, Grotowski afirma que no es el contexto y la época de las obras lo que decide su inclinación para confrontarse con los textos, sino el contexto de las experiencias actuales del actor, y que su principio fundamental para abordarlo es “no pensar nunca en el instrumento vocal mismo, no pensar en las palabras, sino reaccionar, reaccionar con el cuerpo.” (Grotowski, 1974, pág. 150)

Para ambos, para el director y para el actor, el texto es una especie de escalpelo que nos permite abrirnos a nosotros mismos, trascendernos, encontrar lo que está escondido dentro de nosotros y realizar el acto de encuentro con los demás; en otras palabras, trascender nuestra soledad. [...] para mí, creador de teatro, lo importante no son las palabras sino lo que hacemos con ellas, lo que reanima a las palabras inanimadas del texto, lo que la transforma en “la palabra”. (Grotowski, 1974, págs. 51-52)

1.2.2. Thomas Richards

Thomas Richards (2005) habla sobre su experiencia como estudiante y asistente de Grotowski, desde sus primeros acercamientos hasta el trabajo más consolidado de su compañía en el último periodo de las últimas investigaciones.

Con el propósito de aclarar y dejar como herramienta para los estudiantes de interpretación el método de las acciones físicas desde el punto de vista de Grotowski –quien afirma dar continuidad al método creado por Stanislavski pero desde sus propios enfoques– y desde su propia experiencia con éste, Richards aborda en su libro *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* el tema de la organicidad, no precisamente en el texto –aunque se pueda aplicar asociativamente– sino como uno de los conceptos de sus búsquedas en diversos aspectos.

Para Richards (2005) la organicidad se relaciona con lo natural y, por lo tanto, con lo no forzado, y la compara con los movimientos de un gato: éstos son fluidos y no interferidos por la mente que ordena y bloquea al cuerpo y la voz en el ser humano. Esa vocecilla de la mente controladora, es la que traduce al cuerpo movimientos entrecortados y bruscos; durante el desarrollo de su trabajo con Grotowski en diferentes talleres y conferencias en las que participó, Richards descubrió, por lo tanto, que para encontrar la organicidad, debía encontrar ese orden donde cada elemento (mente-cuerpo-voz) debe hacer su tarea sin interferir en las funciones de los otros elementos, y la unión de funciones bien cumplidas, seguras, es lo que hace un mecanismo orgánico. Al ponerlo en práctica, en ese orden, afirma que apareció un flujo orgánico en su trabajo creativo.

También Richards sostiene, según afirmaciones de Grotowski, que cuando el actor “bombee” los estados emocionales o trata de estar afectado en escena por la situación del personaje, también interfiere en los procesos orgánicos: “No actúes, haz” (Richards, 2005, pág. 115). Según esta consigna las emociones deben reaccionar de manera natural a partir de una serie de tareas que el actor se pone de una línea de acciones, ya que según Grotowski “las emociones no dependen de la voluntad” (Richards, 2005, pág. 66)

Según Richards (2005) existen dos clases de actores: los de mente lógica, quienes son especiales para la composición, y los orgánicos para quienes la mente no interviene en su creación sino que permiten que los impulsos naturales del cuerpo lleven a procesos profundos si logran conservar la mente pasiva. En estos últimos la estructura de su trabajo toma forma más adelante. En ambos se logra consolidar una partitura de acciones físicas, sólo que los caminos para llegar son distintos. Richards (2005) dice:

En realidad, el actor más centrado en la mente llega a la organicidad a través de la composición, mientras que el actor más centrado en el cuerpo llega a la composición a través de la organicidad; y en ambos casos trabajando con las acciones físicas. (Pág. 136-137)

Éste afirma que ambas clases de actores pueden caer en peligro, o de frialdad interpretativa para los primeros, o de diletantismo (falta de estructura) para los segundos, pero que bajo ninguna circunstancia cualquier clase de actor –ya que Richards afirma que no son las únicas–, debe perder de vista el *qué* estaba haciendo en relación con *quién*, *para quién*, y *para qué*, y así la realización de las acciones físicas no se convierte en gestos vacíos. Es clave el constante contacto con el compañero según Richards y, por supuesto, según Grotowski.

Uno de los aspectos de los que habla Richards y que puede bloquear el encuentro del actor con la organicidad, es el diletantismo. Según Richards (2005), el diletantismo es esa actitud turística que tiene el estudiante de probar diferentes cosas sin bases estructurales lo que no permite profundizar en aspectos que se quieran trabajar. Para Grotowski:

Un “turista” es alguien que viaja por el mundo sin raíces, una persona que va de un sitio a otro de manera superficial. Un artista también puede trabajar

“turísticamente”: adicto al escalofrío de las primeras improvisaciones, no tiene la paciencia para trabajar en la estructura. Se aburre cuando sus nervios no escuecen, y lo descarta todo para buscar una nueva proposición que vuelva excitar sus nervios. (Richards, 2005, pág. 72)

El diletantismo va en contra de la premisa de Grotowski que dice: “*Tu es le fils de quelqu'un* (eres hijo de alguien). No eres un vagabundo, eres de algún sitio, de algún país, de algún paisaje” (Richards, 2005, pág. 81). Me parece importante resaltar este aspecto que Grotowski inculca en sus aprendices de encontrar un origen –“los descubrimientos están atrás de nosotros y es necesario hacer un viaje hacia atrás para llegar hasta ellos” (Richards, 2005, pág. 132)–, porque es precisamente esa identificación y apropiación con el trabajo que realizan –no exactamente desde un personaje–, el volver a los impulsos primarios, a las raíces de las cosas, a esa conexión con lo sagrado del trabajo –no desde la forma ritual como práctica espiritual– que está directamente relacionado con el tema de la organicidad en la búsqueda de su propia voz, de ese entendimiento y recuperación, no solo racional, de lo que antecede a lo impuesto socialmente o psicológicamente por el mismo individuo. Por otra parte, me parece pertinente hablar sobre su última fase de trabajo llamada *El arte como vehículo* –término que denominó Peter Brook– donde profundiza sus búsquedas dentro del aspecto ritual. En esta etapa la percepción de los montajes no está en los espectadores, sino en los actantes, en los artistas que hacen. Según Grotowski, lo ritual no aparece para búsquedas espirituales o copiar símbolos formales para las estructuras de los espectáculos, como ya mencioné, sino para extraer de éstos *la objetividad*. Grotowski (2005) afirma que “los elementos de la acción son, por sus impactos directos, los instrumentos de trabajo sobre el cuerpo, el corazón y la cabeza de los actantes” (Richards, 2005, pág. 193). Sus búsquedas, que han pasado por varias etapas que incluyen la formación técnica, muy precisa y rigurosa, de sus actores respecto al uso de sus elementos en la interpretación (cuerpo, voz, conciencia), pasan por un punto donde la meta es el tránsito de los actores en base a una verticalidad tensada, entre la organicidad (abordándola en este punto como fuerza de la vida: instintos, sensualidad, energías pesadas) y la conciencia que no está ligada al lenguaje –que en casos es opresor– sino a la presencia –*awareness*–. Esta verticalidad donde los actores ascienden a un nivel

de energía más sutil, de alta conexión, es comparada con una escalera donde los peldaños son reforzados con cantos rituales de tradiciones antiguas –de éstos valoran son las cualidades vibratorias de la voz y los impulsos del cuerpo al cantar–. Aquí también se trabajan con acciones estructuradas.

Lo que rescato de esta etapa de trabajo de Grotowski, en relación con la organicidad, es el abordaje de sus actores del trabajo creativo donde desarrollan esa consciencia de sus ascensos y descensos entre los niveles propuestos, trabajan por mantener una conexión total consigo mismos, con sus cantos tradicionales, con el compromiso corporal en comunión con lo vocal al ejecutarlos, apropiados con todo su ser para que su oficio sea impecable. (Richards, 2005, pág. 199)

Es pertinente mencionar, en este punto, el concepto de organicidad de Grotowski (referenciado por Richards, 2005):

La organicidad: ése también es un término de Stanislavski. ¿Qué es la organicidad? Significa vivir de acuerdo con las leyes naturales, pero a un nivel primario. No debemos olvidar que nuestro cuerpo es un animal. No estoy diciendo: somos animales; digo: nuestro cuerpo es un animal. La organicidad está relacionada con el aspecto niño. El niño casi siempre es orgánico. La organicidad es algo que se posee en mayor grado cuando se es joven, en menor grado cuando se envejece. Evidentemente, es posible prolongar la vida de la organicidad luchando contra los hábitos adquiridos, contra el entreno de la vida corriente, rompiendo, eliminando los clichés de comportamiento y, antes de la reacción compleja, volviendo a la reacción primaria (pág. 113).

Según Richards (2005):

En su trabajo, Grotowski redefine la noción de organicidad. Para Stanislavski, «organicidad» significaba las leyes naturales de vida «normal», las cuales, por medio de la estructura y la composición, aparecen sobre el escenario y se convierten en arte; mientras que para Grotowski, organicidad significa algo así como la potencialidad de una corriente de impulsos, una corriente casi biológica

que surge de «dentro de uno» y tiene como fin la realización de una acción precisa. (Pág. 157)

1.2.3. Sobre las acciones físicas

Grotowski estudió a Stanislavski y tomó la premisa de trabajar con una estructura consciente que encaminara la inspiración: las acciones físicas, pero su abordaje fue tomado por un ángulo distinto –cabe aclarar que esta diferencia entre los dos maestros interfiere en su concepción sobre *el personaje*: para Stanislavski corresponde a una construcción progresiva dentro de la creación artística que reúne procesos psicofísicos; en cambio, para Grotowski, no hay construcción de personaje por el actor, sino que, en la visión del espectador, éste es el resultado de la partitura de acciones ejecutada en escena, aunque la imagen final que se quiere proyectar, de cada individuo que ejecuta las acciones, es planeación del director–; según Richards (2005), para Stanislavski las acciones físicas eran un medio que encaminaban al actor a recrear una vida “más real” que se vuelve arte en la escena –porque tampoco se trataba de imitar la vida cotidiana– pero la fidelidad y coherencia en las acciones físicas, revelaba ese respeto por las leyes naturales. Para Grotowski la búsqueda era más hacia encontrar ese “secreto”, ese *impulso* que precede a la acción física y que permite realizarla, además del descubrimiento personal del actuante de esa corriente básica de vida, no necesariamente cotidiana, mientras compone, ejecuta, repite y modifica. Para este último era más importante trabajar sobre los impulsos que sobre las acciones físicas porque, según Grotowski, son estos los que realmente se enraízan al cuerpo y hacen que la acción física no se vuelva un gesto vacío. De hecho en su libro *Hacia un teatro pobre*, afirma que en la vida real en situaciones extremas, la gente no reacciona de manera cotidiana sino con signos: “[...] en nuestro trabajo buscamos una destilación de signos, eliminando aquellos elementos del comportamiento ordinario que oscurecen las impulsiones puras” (Richards, 2005, pág. 172)

Aquí aparece un tema fundamental para entender la organicidad: *el impulso*. Sin impulso real, que es el que precede a la palabra, a las acciones físicas del actor, no hay sinceridad en el trabajo. Éste es un elemento indispensable en la búsqueda de la

organicidad en el texto. Para Grotowski (referenciado por Richards, 2005) el impulso – *in-pulso*– significa empujar desde adentro y aparece cuando hay una tensión adecuada – *in-tención*– para hacer algo. Esto no significa que para tener impulso hay que mantener en contracción muscular. Según Grotowski:

El proceso de la vida es una alternación de contracciones y decontracciones. De manera que no se trata sólo de contraer y decontraer, sino de encontrar ese río, ese flujo, donde lo que es necesario está contraído y lo que no es necesario está relajado” (Richards, 2005, pág. 163)

Existe una relación entre las palabras técnica, estructura y acciones físicas por la base que implantan para crear. Richards (2005) afirma, por ejemplo, que sin técnica en el oficio no se puede desarrollar la fuerza creativa: “Cuanto más fuerte sea tu creatividad, más fuerte debe ser tu oficio, para así lograr el necesario equilibrio que permitirá que tus recursos fluyan plenamente” (Richards, 2005, pág. 24).

En sus primeros trabajos con Grotowski en el *Objective drama*, Richard descubrió a partir del trabajo con cantos haitianos acompañados de sus respectivas danzas que los asistentes de Grotowski proponían, que todo equilibrio escénico depende de la lucha entre el flujo de vida y la precisión-forma. Las improvisaciones en sus talleres sólo eran posibles bajo una rigurosa estructura bien aprehendida. Grotowski afirma que se cae en el aspecto mecánico (al decir un texto, hacer un movimiento, cantar) cuando la persona “acaba su búsqueda”. Dice que hay que tratar al trabajo artístico como a un amigo que nunca se acaba de conocer. Sólo así se mantiene vivo. Por otra parte dice que Stanislavski (citado por Richards, 2005), cuando sus actores caían en lo general de las acciones físicas, cuando las simplifican, cuando “un filtro se interpone entre el individuo y la vida” (Pág. 21), es porque el ser humano cada vez aprehende los conocimientos de manera más generalizada y menos viva siguiendo la mente discursiva, mientras lo que se debe es encontrar acciones aún más detalladas dentro de cada acción, ya marcada, hasta llegar a la unidad más mínima.

Por otra parte Grotowski (Wolford Wylam) observó que los actores a menudo tienen reacciones naturales de la voz, pero que se atrasan en relación con los impulsos del

cuerpo, lo cual, desde la perspectiva del orden orgánico, en la vida, debería preceder a la voz. El caso más simple que expone: alguien golpea su puño en la mesa y dice: “¡alto!”; En la vida real, la persona primero golpea la mesa y luego grita. El intervalo entre los dos podría ser muy pequeño, pero ese es el orden. Los actores, según Grotowski, hacen lo contrario: primero está el grito y después, la reacción corporal. Observó que en este caso la voz se bloquea. Él pidió entonces: “hagan lo contrario”, y notó que si la reacción del cuerpo precede a la reacción de la voz, eso es orgánico. (Pág. 14-15)

1.2.4. Diferencia entre actividad, gesto, movimiento y acciones físicas.

Grotowski (referenciado por Richards, 2005) dice que si a cualquier gesto, movimiento o actividad se le agrega un propósito específico en relación a alguien o a algo, se puede convertir en acción física. Según él, suelen confundirse, principalmente, las actividades físicas con las acciones físicas. Las primeras (trapear un piso, cocinar, escribir), como ya mencioné anteriormente, se puedan convertir en acciones cuando, según Grotowski, en lugar de armar un pipa para fumar por fumar y hacer algo mientras el espectador está mirando, se arma para ganar tiempo mientras piensa una respuesta a una pregunta compleja que le han hecho.

Por otra parte, según Grotowski, los gestos nacen de la periferia (de las manos, de la cara), no son movimientos que nacen de dentro del cuerpo. Entonces hacer una mueca, poner rostro de enfado o saludar no puede confundirse con acción física, a menos que éstos formen parte de una intención clara entorno a un objetivo específico. Grotowski pone un ejemplo, en una conferencia en Lieja, donde compara el saludo de un hombre campesino con el saludo de un hombre de la ciudad: afirma que el saludo de un campesino parte del interior del cuerpo, es sincero. El ejemplo es para ilustrar lo que es un gesto a partir del saludo del ciudadano quien hace que saluda.

Respecto a los movimientos también se pueden convertir en acciones. A un movimiento (como caminar hacia una puerta) se le agrega la intención de huir de las preguntas estúpidas que alguien formula, ya se convierte en una acción física pequeña.

1.3. Peter Brook, Cicely Berry y Yoshi Oida

El propósito del teatro es... hacer un evento en el que un grupo de fragmentos son reunidos repentinamente en una comunidad que, por las leyes naturales que hacen que cada comunidad se rompa gradualmente... en ciertos momentos este mundo fragmentado se junte y por un momento pueda redescubrir la maravilla de la vida orgánica. La maravilla de ser uno. (Mitter, 1992, pág. 78)

Brook desde su experiencia como director y teórico teatral, busca siempre, como Grotowski, lo esencial tanto del personaje, como del actor, como del conjunto de trabajo, como del espacio, como de la obra, como de la representación. Y es en lo esencial que logra salir a flote, auténticamente, por medio del texto que es compartido y vívido, donde se vislumbra la organicidad; éste busca que sus actores estén libres en la escena y no bajo una dictadura artística; es por ello que prefiere un *espacio vacío* para jugar con la imaginación del público y del actor. La organicidad se relaciona, entonces, con la cosmovisión teatral de Brook de evitar lo artificial, lo forzado, lo efectista tanto en la actuación como en los elementos externos de la representación apuntando, por tanto, al minimalismo, a lo esencial.

Si la costumbre nos induce a creer que el teatro debe empezar por un escenario, decorados, luces, música, sillones, etc., habremos tomado el camino equivocado. Puede que sea cierto que para hacer películas se necesita una cámara, celuloide y los medios para revelarlo, pero para hacer teatro sólo se precisa una cosa: el elemento humano. Esto no significa que el resto carezca de importancia, pero no es lo principal. (Brook, 2006, pág. 23)

Es ésta la idea de su *teatro tosco*: actuar con lo que esté a disposición, a mano, no con grandes pretensiones materiales, estéticas; de su *teatro sagrado*: hacer visible lo invisible, y, según José Antonio Osorio⁹ (2011), yendo más allá de las formas y conectando con fuentes de energía cuya procedencia lleva a los impulsos humanos, y que eso invisible puede aparecer siempre y cuando haya una búsqueda del intérprete en la que crea

⁹ Licenciado en Arte dramático de la Universidad del Valle.

firmemente en unas condiciones adecuadas y presentes. En este caso, afirma Osorio, se pueden convertir en sagrados, incluso, los objetos más mundanos; de su *teatro inmediato*: “el teatro siempre se afirma en el presente. Esto es lo que puede hacerlo más real y también muy inquietante” (Brook, 1986, pág. 133). Una acción viva siempre está en presente y esa es el interrogante más engañoso ¿Cómo estar vivo y presente con la constante repetición que solicita el teatro?

Répétition (ensayo), représentation, assistance (público). Estas palabras resumen los tres elementos necesarios para que el hecho teatral cobre vida. No obstante, la esencia sigue faltando, ya que esas tres palabras son estáticas, cualquier fórmula es inevitablemente un intento de captar una verdad para siempre. En el teatro, la verdad está siempre en movimiento (Brook, 1986, pág. 189).

Brook (1986) afirma que la repetición, como aspecto mecánico del proceso, es lo único que conduce a buenos resultados en la creación artística cuando es llevado por la voluntad y con miras a un objetivo, porque brinda libertad al actor, pero, afirma, que es de los aspectos que más atentan con lo vivo. Como respuesta coloca a la representación que es “hacedora del presente y renovadora de la vida” (pág. 187) tanto en los ensayos como en la interpretación. La repetición, entonces, se convierte en representación cuando el público lo asiste, es decir, cuando se concentra en su labor, cuando se vuelve uno con el actor y acaban con la palabra “representación”, ya que también reciben asistencia desde el escenario; para Brook el hecho escénico fundamental está enfocado en el actor quien, a su vez, debe ser lo suficientemente versátil y despojado de bloqueos personales para abrir su experiencia teatral al público y generar ese intercambio sensorial que da sentido a toda la representación. El actor, para ello, debe aunar un sazonado mundo interior, destreza física para permitir transmitirlo.

Afirma Mitter (1992) que tanto en Brook como en Grotowski, un tema principal en los ensayos es la auto-trascendencia a través del ejercicio físico. Así como en la tribu

modelo de Brook, *los Peulh*¹⁰, van más allá de lo humano como resultado de rutinas en las cuales se azotan y torturan a sí mismos, en el trabajo de Grotowski se compara esa tortura con el trabajo físico de sus actores que por ejemplo, también Oida, dentro del trabajo de Brook, pone a los actores.

Para Brook el teatro es un lugar donde un orden trascendente de la realidad puede ser encontrado: en el teatro un actor, quien vive una monótona y confusa vida como cualquiera en su sociedad, tiene una única posibilidad de tocar en cierto momento una experiencia bastante real pero efímera de lo que podría ser un nivel superior de evolución [...] como Grotowski, Brook cree que el ejercicio es liberador y ayuda a superar los miedos. La pérdida del miedo a su vez contribuye a la disolución de la máscara social, la causa de la inautenticidad: como el actor gana confianza pasando las barreras privadas, la necesidad de presentar una fachada social, llega a ser menos apremiante. Como actor dominar lo desconocido y prevalecer sobre la formidable tarea formal, se hacen más capaces de ser ellos mismos. (Mitter, 1992, págs. 116-117)

A éste respecto Osorio (2011) cita a Banú, crítico teatral y dramaturgo, hablando sobre Brook:

Brook, a lo largo de los ensayos, quiere conducir al actor hacia el descubrimiento de su propia vida, que es lo único que permite materializarse a las palabras [...] Brook lo ha comprendido: es el cuerpo lo que le permite al actor tocar el centro olvidado del ser. Es, para parafrasear la formula *el arte como vehículo*, el vehículo que lo lleva hacia el origen. (Osorio, 2011, pág. 50)

Por otro lado, en su concepto de teatro mortal, Brook (1986) diferencia lo vivo de lo muerto. En teatro lo vivo tiende a renovarse constantemente, está abierto a cambios, a desafíos constantes en cada aspecto actoral, artístico; lo muerto se queda paralizado, fijo, preciso, se cierra en certezas irrefutables, a estilos inmutables. Lo orgánico tiene que ver, en este caso, con ese aspecto vivo al que apunta Brook en la permanente actualización en que basa su trabajo. Toma el concepto de mortal como algo que “ha de concebirse de

¹⁰ Pueblo nómada que habita en África occidental.

nuevo” (pág. 15). Todo muere. Todo. Hasta las verdades más absolutas –lo que no quiere decir que no existan bases que sustenten la actividad dramática–. “Al decir mortal no queremos decir muerto, sino algo deprimentemente activo y, por lo tanto, capaz de cambio” (pág. 48). Todo en el teatro debe estar en movimiento para estar vivo, para ser orgánico. Así mismo el trabajo con el texto.

[...] la raíz del significado del teatro vivo: el teatro es siempre un arte auto destructor y siempre está escrito sobre el agua. El teatro profesional reúne todas las noches a personas distintas y les habla mediante el lenguaje de la conducta. Se monta una representación y por lo general tiene que repetirse —y repetirse todo lo mejor y esmeradamente que se pueda—, pero desde el primer día algo invisible comienza a morir. (pág. 14)

1.3.1. Trabajo con el texto

El actor y el director deben seguir el mismo proceso que el autor, que consiste en ser consciente de que ninguna palabra, por inocente que parezca, lo es. Cada palabra contiene por sí misma, y en los silencios que la preceden y la siguen, todo un entramado tácito de energías entre los personajes. El éxito de decir unas sencillas palabras y dar la impresión de vida dependerá de que se consiga hallar ese proceso y, aún más, de procurar el arte necesario para disimularlo. En esencia será vida, pero una vida en una forma más concentrada, más comprimida en el espacio y el tiempo. (Brook, 2006, pág. 20)

Afirma (1986) que el llamado teatro mortal se instala fácilmente en la interpretación de los clásicos como Shakespeare por las predisposiciones en la forma del texto. Dice que los actores, en el afán de decir los textos actualizados a la realidad –considerando que la gente en la vida cotidiana ya no habla pomposamente como se cree hablan los personajes de las obras clásicas–, se confrontan al ser criticados por perder esa “fuerza teatral” inmersa en la actuación tradicional, histriónica, grande; como, hipotéticamente, la conversación cotidiana y “refrescante” no funciona para este tipo de teatro, entonces se regresa a ese tipo de actuación “poética” que puede llegar a caer en la falsedad, en la imitación de sus predecesores y, por lo tanto, se hacen llamar “actores tradicionales”.

Las palabras de Shakespeare son registros de las palabras que él deseaba que se pronunciaran, palabras que surgen como sonidos de labios de la gente, con tono, pausa, ritmo y gesto como parte de su significado. Una palabra no comienza como palabra, sino que es un producto final que se inicia como impulso estimulado por la actitud y conducta que dictan la necesidad de expresión. Este proceso se realiza en el interior del dramaturgo y se repite dentro del actor. Tal vez ambos son sólo conscientes de las palabras, pero tanto para el autor como luego para el actor, la palabra es una parte pequeña y visible de una gigantesca formación invisible. (Brook, 1986, pág. 10)

Brook (1964) entonces afirma que para el actor abordar un texto no debe guiarse por esas formas preconcebidas que se tiene del autor, de su contexto o género dramático, y que existe una confusión constante sobre lo que significa la palabra “real”. Reitero la insistencia de Brook en el hecho de que al catalogarse el teatro de Shakespeare como “estilizado”, “formalista”, “poético”, “grande” o “romántico” como oposición a “realista”, no quiere decir que éste no sea real ni que deje de actuarse con toda la realidad posible del actor. De igual manera Berry (2006) afirma que es cierto que la mayoría de actores tiene miedo de enfrentar el verso en las obras porque se piensa que hay un modo determinado de hacerlo, entonces emplea “su voz de poesía”, o en el otro extremo, intenta que ese verso salga más cotidiano –ya que se tiene la creencia de que todo lo poético va a sonar impostado, falso, recitado– diciéndolo como prosa, y por lo tanto quitando la mayoría de imágenes, inflexiones, musicalidad, etc. Luego, al actor quitar esa “sonoridad molesta, inorgánica y teatral”, piensa que está siendo orgánico; declara que ni la voz de poesía ni el recitar la poesía como prosa, es lo más apropiado. Esta autora plantea por lo tanto que “es una cuestión de encontrar el equilibrio entre lo formal y lo informal, entre lo coloquial y el lenguaje elevado.” (Berry, 2006, págs. 197-198)

Nosotros debemos convencer al actor de que olvide la falsa creencia de que es necesaria una interpretación más enfática para los clásicos, y una interpretación más real para las obras contemporáneas. Nosotros debemos hacerle ver que en la interpretación del verso debe aportar una búsqueda más profunda de la verdad, verdad en las emociones, verdad en las ideas, verdad en los caracteres –todo ello

separado y al mismo tiempo influenciándose–, y, entonces, como artista, encontrar con objetividad la forma que le de significados vitales. (Brook, 1964, pág. 6)

Por otra parte, según Cicely Berry¹¹ (2014), el actor no debe cortar la cadena de sucesiones de pensamiento que dan origen al habla –acción-reacción–. En los textos de Shakespeare, por ejemplo, afirma que la palabra siempre es acción y está dirigida para adelante con un ritmo y energía constante como reacción a algo que lo ha desencadenado. Para lograr esto, se debe encontrar el origen de las imágenes, estudiar bien la estructura de los discursos o monólogos de la obra, hacer un equilibrio entre el argumento y las emociones, etc.

1.4. Cicely Berry

Según esta autora “se trata de buscar lo inesperado en las palabras porque para el actor la palabra debería ser tan necesaria como respirar” (Berry, Texto en acción , 2014, pág. 80). Berry recibió una influencia decisiva de Peter Brook respecto a formas de abordar la enseñanza teatral. En el prólogo del libro *La voz y el actor*, Brook expone la importancia del método de Berry en el compacto trabajo teatral de los actores, por la relevancia que ésta da al sonido de las palabras inseparable de la experiencia vital humana. En sus exploraciones esta autora busca liberar la voz del actor condicionada por factores alejados de su instinto natural –incluyendo aquí ejercicios errados que tensionan el contexto creativo con la palabra y que, antes de solucionar el bloqueo en la voz, lo atizan–. El habla es, simple y llanamente, la expresión de una vida interna compleja. “Los ejercicios no deberían hacerte más técnico, sino más libre” (Berry, 2006, pág. 25). No hay que confundir, según Berry, *libre* con *relajado*; estar libre en escena reúne un estado de alerta, de acción, sin necesariamente estar tenso. Estar relajado puede tomarse como estar pesado, sin energía.

¹¹ Entrenadora vocal de actores y profesores en el Central School Speech of Drama, y actualmente de la Royal Shakespeare Company desde 1970. Discípula de Peter Brook.

Su trabajo se basa en una profunda comprensión del texto. Esta autora, inmensamente interesada en cómo la lengua influye en la percepción y en el pensamiento, sostiene que la pronunciación de las palabras de los actores debe surgir del sentido del texto del autor –se trate de un drama poético donde se tiene que actualizar la intención “antigua y arcaica” de los personajes (como en su especialidad que es Shakespeare), sin matar su esencia, o de escritura contemporánea–; su método no consiste en sólo ejercicios técnicos que trabajen el ritmo, la entonación o aspectos literales del idioma, consiste en ir más allá de esas formas que facilitan el sentido del texto, pero sin desconectar la estructura del pensamiento inmerso en el mismo que brinda las bases para dejarlo fluir. En sus ejercicios la respiración también juega un papel fundamental en la entonación y en la estructura del pensamiento.

Por otro lado, afirma que el trabajo con la voz y con el texto no debe hacerse a última hora, sino desde el comienzo de la creación en el primer acercamiento al personaje. Dice que en la primera leída del texto, el actor siempre tiene “una voz interior” para cada personaje. Según Berry (2006) es esa vocecilla la que dice cómo habla el personaje y con qué ritmo (a veces hasta se lee en voz alta para jugar intenciones), pero que esa voz interior se pierde, a veces, cuando el actor se enfrenta por segunda vez al texto en comunión con los compañeros y el director. Berry sostiene que cada director posee diferentes métodos al principio del proceso de creación de un montaje, enfocando su atención en diversos aspectos que luego van variando en su trabajo con los actores, pero que es muy importante que ponga especial atención a la acción del texto, para lo que, afirma, es indispensable la frecuente lectura en voz alta por las innumerables interpretaciones que se van arrojando a la hora de encarnarlo, y también porque permite que el director atienda a las necesidades tanto del actor –“encontrar la imaginación privada, la voz secreta y hacerla pública” (Berry, 2014, pág. 82)–, como de la obra. También habla sobre el papel fundamental de los profesores de escénica y la importancia de su presencia constante en la preparación del actor: su trabajo no debe reducirse meramente al entrenamiento vocal y a proporcionar ejercicios para que el actor mismo vaya entrenando su aparato fonatorio o en elementos técnicos, sino también en “ampliar

las posibilidades del texto según las exigencias del espectáculo y en función de lo que el actor imagina, es decir, de lo que quiere provocar” (Berry, 2014, pág. 39). Todo ello, afirma, siendo conscientes de cómo cada actor se conecta con la voz en sí misma.

Berry (2014) declara que antes de asumir cualquier obra, el actor debe penetrar el universo propio de la misma mediante su lengua: reconocer la estructura del texto, la musicalidad del idioma, el sonido, las imágenes que suscita, las expresiones más comunes del personaje, qué palabras usa o no usa, su ritmo al hablar. Son estos elementos, afirma, los que brindan los señuelos más interesantes para construir. Esta autora defiende entonces que el actor es, como su misma palabra lo indica, “hacedor” –su trabajo no es solo psicológico sino siempre práctico, y en ello está el manejar bien sus elementos, masticar bien las palabras como paso a la articulación–, al ejecutar la acción de decir el texto, que pasa del papel al escenario, no sólo confiando en la idea que está escrita, sino en lo que se descubre a la hora de decirlo, en esa transformación de la percepción de sus significados a la hora de accionarlo. De la misma manera, afirma que la forma del texto también cuenta –no en vano existe la métrica en el verso donde el significado y estructura de pensamiento coinciden con la métrica, con la forma–, pero no como en el canto donde la resonancia de las vibraciones sonoras son las que transmiten más que el contenido.

1.4.1. Aspectos generales de la voz

Esta autora aporta a la organicidad en el texto desde el reconocimiento de un conjunto de elementos vitales para el ser humano en sus procesos del habla. Dentro de esto hay que tener en cuenta que el actor imprime el lenguaje a sus personajes de acuerdo al lugar al que pertenecen, a sus circunstancias y condiciones de vida: las personas del campo, por ejemplo, tienen una musicalidad mayor y un ritmo más lento al hablar que la gente de la ciudad. “De modo que las relaciones personales y el grado de acomodo con el propio entorno y situación afectan continuamente a la voz individual” (Berry, 2006, pág. 19). Berry (2006) determina que el proceso del habla viene condicionado por cuatro factores:

- **Entorno:** en la infancia la persona se adecua a los tonos y vocabulario de los que la rodean y cómo se utiliza ese lenguaje para lograr lo que se quiere.

- *Oído*: capacidad de percibir sonidos distintos, calidades y tonos de la voz diferentes a los percibidos por todo el mundo. Encontrar todas las posibilidades tonales de una voz.
- *Agilidad física*: hay que conectar la intención mental con la acción física. A una persona que se le dificulta el habla por falta de seguridad, se le evidencia el poco control sobre sus músculos.
- *Personalidad*: al principio la persona imita sus formas de expresarse, pero después construye su habla personal respecto a su reacción al entorno familiar, profesional, social o capacidad de percepción de sonidos diferentes.

1.4.2. Desarrollando la voz

El actor puede explorar con la voz encontrando nuevas posibilidades para aumentar su eficacia sonora. Según Berry (2006) el sonido de la voz se produce cuando la respiración como impulso inicial, impacta las cuerdas vocales en la laringe y las hace vibrar. Esto produce ondas sonoras que pueden resonar en el pecho, en la faringe (el espacio hueco que hay sobre la laringe), en la boca, la nariz, los huesos de la cara y en los espacios huecos de la cabeza (los senos paranasales). Lo importante, afirma, es cómo el actor usa la respiración y los espacios resonadores; por otra parte, declara que todo problema técnico que se puede solucionar con ejercicios prácticos, esconde una falencia en la forma de comunicar, en general, como persona-actor: vacíos humanos, inseguridades, etc. Por esta razón es indispensable, antes de cualquier trabajo con la voz, estimular la conciencia y realizar un autodiagnóstico para reconocer a partir de críticas constructivas y destructivas –con estas últimas hay que asumir una actitud selectiva de los diferentes consejos, saliéndose rápido de los conflictos personales que generan– los puntos más débiles por trabajar. Uno de los ejemplos que Berry (2006) plantea de este último aspecto es:

Quedarse sin respiración y que las consonantes sonoras pierdan su sonoridad, es síntoma de que has dejado salir toda la respiración apresuradamente, lo que tiene su origen en estar demasiado ansioso por agradar. Uno debe conservar una

reserva de fuerzas, pues sólo te puedes permitir ser vulnerable durante unos instantes. (Pág. 151).

Berry (2006) propone dos maneras de trabajar: técnica e imaginativamente. Afirma que toda la energía debe ir en la palabra en relación con el carácter físico de la voz, para lo que insiste en ejercicios que despierten esa consciencia de la presencia física del actor; sin embargo, afirma que la voz no debe tomarse como un instrumento, pues ya se piensa como algo externo al actor y eso hace que suene falsa, ni tener como un fin hacerla sonar interesante. Lo interesante debe ser el contenido de las palabras pronunciadas con una voz sincera.

Es necesario un delicado equilibrio para mantener la verdad esencial de tu propia voz, haciéndola a la vez suficientemente amplia y maleable, con el fin de utilizarla para sentimientos que son diferentes de los tuyos y que tienen que ser proyectados” (Berry, 2006, pág. 33)

1.4.3. Relajación y respiración

Al igual que Stanislavski, Grotowski y Brook, Berry manifiesta que el origen de todo sonido en el habla humana es la respiración y el modo de aplicarla, por lo que afirma que “las palabras están enraizadas en la respiración” (Berry, 2006, pág. 36). Berry (2006) apoya el trabajo del actor en busca de las motivaciones intelectuales y emocionales que dan forma a las palabras, que hacen que cobren vida, en relación entre el carácter físico de la voz y el cuerpo, por lo que apunta a que el actor tenga bien arraigada la respiración en los lugares del cuerpo adecuados –no desde la parte superior del pecho, sino entrenarse para que salga de la base de las costillas, del diafragma y del estómago– y así encontrar la potencia y capacidad en la voz: “arraigar la voz”. Como la respiración depende de la relajación y viceversa, es necesario, para empezar a trabajar la voz, tener también una tranquila y buena postura corporal y emocional. Al igual que Stanislavski, afirma que las tensiones innecesarias perjudican la buena comunicación al perder energía en puntos banales: una de las causas de que los actores hablen con tono retórico, es decir no orgánico, es cuando fuerzan el texto debido a la tensión por no haber solucionado problemas técnicos como el tamaño de la voz en un espacio determinado, por ejemplo,

que conciernen tanto a la respiración como a la relajación; esas limitaciones técnicas de los actores afectan, por supuesto, la *organicidad del texto* por la desviación en el apropiado foco de atención: si el actor siente que no se escucha lo que está diciendo por falta de calentamiento vocal o porque se le está yendo la voz, si percibe la aparición de un molesto tono agudo, se desconcentrará totalmente de la intención del personaje y de la línea de acción de la escena particular. Es necesario entonces, según Berry, que el actor entienda la mecánica de la respiración y del habla. “Del mismo modo en que la tensión limita la utilización de los espacios de resonancia, también limita la capacidad de respiración “ (Berry, 2006, pág. 46).

Ahora, el manejo del espacio es uno de los aspectos que más problemas representa para la respiración y la relajación. No es lo mismo actuar en una gallera, donde la disposición espacial es circular con capacidad para trescientas personas, que actuar en una sala de teatro pequeña con capacidad para treinta; para espacios grandes se necesita gran potencia y un suplemento de fuerza en la voz, y para espacios pequeños un control muy especial. Lo más importante es que el actor encuentre esa necesidad propia de hablar, más que exponer sólo el punto de vista de un autor. Entonces, para solucionar el problema del tamaño de la voz, que es de los factores que más tensión produce afectando el libre flujo del texto –la organicidad en su emisión–, según Berry, primero hay que leer el espacio horas antes, examinarlo, y canalizar la energía verbal, dirigiendo adecuadamente, en el espacio, el pensamiento que sigue a la palabra.

El espacio es de vital importancia, según Berry, porque éste determina el tono que debe usarse en cada intervención, resaltando que más que trabajar el volumen de la voz del actor, a ella le interesa trabajar la amplitud de la misma –declara que a voz debe estar en relación con la persona. Que poco tiene que ver el volumen con llenar el espacio y con el tamaño del personaje–. La amplitud de la voz, deduzco, tiene que ver, por lo tanto, más con un trabajo energético, de presencia, de consciencia, de confianza, de claridad del actor en lo que quiere expresar a un público determinado, que de un trabajo arduo de resonadores y del aparato fonatorio –aunque este último fortalezca las capacidades y confianza para asumir tal responsabilidad–: “la resonancia física abre áreas de emoción,

de sentimiento, de resonancia emocional y, a veces, en el mero acto de realizar el sonido, aumenta tu comprensión.”—. (Berry, 2014, pág. 48). Es importante, según Berry, que el actor tenga en cuenta cuatro cosas en el momento de emitir el texto: claridad básica en el habla habitual; adaptar esa claridad al espacio que se está utilizando; colocación y equilibrio adecuados de vocales y consonantes que añadirán así otra dimensión a la resonancia de la voz y realización de la intención que hay en la palabra. (Berry, 2006, págs. 91-92)

Cito la experiencia de la autora cuando trabajó simultáneamente con los actores de la Royal Shakespeare Company en dos lugares distintos en amplitud y público:

Sea cual sea el espacio donde hablemos, debemos prestar atención al modo en que vibra el lenguaje, y esto no tiene que ver tanto con volumen –ni siquiera con la precisión articuladora– como con la forma en que el actor usa la palabra para incidir en el oído de los espectadores. Lo cual, a su vez, se relacionaba con la necesidad de encontrar en el texto las pausas y los espacios y de sentir la textura de la lengua: la duración variable de las vocales, la vibración de las consonantes y cómo ambas se combinan y reaccionan entre sí. También tenía que ver con la tonalidad. Había que ejercitar esta conciencia de la textura de la lengua, así que trabajamos intensamente el verso, tanto el clásico como el contemporáneo, para familiarizar nuestros oídos con lo que estaba ocurriendo en el texto y reaccionar así ante él con mayor facilidad. Era fundamental que en cada auditorio, sin tener que ralentizar el habla, el texto tuviera el espacio y el tiempo que necesitaba. (Berry, 2014, págs. 58-59)

1.4.4. Musculación y palabra

El siguiente paso para transmitir la palabra sin tensión, después de manejar la respiración y la relajación, según Berry (2006), es familiarizarse y dominar el movimiento de los músculos faciales que intervienen en el habla, más específicamente para la pronunciación de vocales y consonantes (la mandíbula, los labios, la lengua y el velo del paladar). Hay que adquirir la conciencia en la utilización de determinados músculos y su

diferencia a la hora de usarlos, porque un músculo mal empleado, o innecesario, genera la tensión.

1.4.5. Escuchar la lengua

La reacción vocal del actor depende de la sinceridad con que se escuche al partenaire, ya que es el contenido de sus palabras y la forma en que se transmiten, lo que genera su impulso para hablar. Pero la primera tarea para el actor, según Berry (2006), antes de escuchar al otro y pronunciar cualquier palabra, es escucharse a sí mismo para detectar las capacidades vocales que se tienen respecto a las exigencias del personaje y cómo adaptarlas. Esta autora insiste en evitar actitudes restrictivas o correctivas que limiten los alcances del lenguaje del actor, así como cualquier clase de limitaciones conscientes (como acentos regionales muy aferrados en el actor que se mantienen por miedo a perder la “vitalidad” en escena, etc.). Afirma que “las limitaciones mantienen la atención del público en el actor, y no en el personaje que se está interpretando” (Berry, 2006, pág. 33). Después de aterrizar la realidad de la voz en cada actor, éste podrá, como personaje, reaccionar y accionar coherentemente. Berry (2014) no sólo se refiere aquí a que el actor escuche las palabras propias, las necesidades personales y sus capacidades vocales, sino también escuchar al autor, escuchar el ritmo del texto que se va a encarnar, escuchar al personaje y la musicalidad de sus líneas.

Cada cultura tiene su relación con la palabra desde el abordaje de sonidos y costumbres inmersas, y, así mismo, cada actor tendrá una relación determinada con su lengua natal. Según Berry (2014), de esas particularidades y tempo de cada idioma hay que percatarse antes de encontrar las posibles variaciones sobre la estructura básica del texto. Peter Brook decía: “hay un millón de maneras de decir un mismo verso, pero antes debemos encontrar dónde está el tempo, que es lo que le proporciona al texto su dinámica y su suspense” (Berry, 2014, pág. 28). Por lo tanto, a pesar de las innumerables instrucciones estéticas, formales o técnicas de un director, el actor no debe perder su concepción de la obra ni su esencia personal, pero tampoco salirse de las estructuras impuestas por la obra.

En el tema de la lengua propia, Berry (2014) se plantea dos cuestiones: ¿existe una voz colectiva, es decir, un sonido unánime que escuchen tanto los espectadores, como el director, como el actor, como el luminotécnico? y ¿en qué medida el habla estándar, limita nuestra respuesta a la lengua y a sus posibilidades?

La voz estándar, según las aclaraciones de Berry, entiendo que es ese modo de hablar correcto y uniforme que cobija lo universal y que se entiende en cualquier parte donde se hable determinado idioma sin caer en los dialectos o acentos autóctonos. La autora está de acuerdo con las escuelas de arte dramático que enseñan, por ejemplo en Londres, el inglés estándar, pero sólo cuando éste se toma como una variedad de la forma de hablar, no cómo la única forma de hablar y mientras corresponda al aquí y al ahora –teniendo en cuenta que las modas del habla permanecen en constante cambio–; todo, expone, depende del tiempo en que se esté viviendo y la constante actualización del idioma es importante –coincidiendo con Peter Brook–. Deduzco, entonces, que nuestro español “caleño” es muy distinto al español “mexicano norteno”, por ejemplo, por lo que no podemos reducirnos a un *único español* como el universal; se evidencia una gran diferencia entre los que hablan con esa “voz estándar” de manera formal, ajena a sí mismos, y los que hablan con la misma “voz estándar” pero de manera cercana, propia, no impuesta y sin miedo a no respetarla. Todo depende de la obra que se esté trabajando y las estéticas del director, sin embargo el actor debe estar abierto a otras posibilidades de su español, o por lo menos conocerlas sin limitarse a una sola forma de hablar –se trate ya sea de un acento muy marcado en su persona, o de la voz estándar–. Cuando se habla de forma general no hay propiedad, y, por lo tanto, no se escuchará un texto orgánico, pero, de igual manera, cuando el actor se encasilla y habla en todos los textos de sus obras con un acento regional, se pierden las posibilidades en diferentes propuestas de personaje. Es necesario conocer, por tanto, la parte formal y uniforme del lenguaje, pero esto sólo ayuda cuando complementa nuestro arte, no cuando nos hace olvidar del mismo ni viceversa.

Además del ritmo que proporciona el idioma, hay que leer el ritmo proporcionado por el estilo del dramaturgo. Según Berry (2014) independientemente de que el texto esté escrito en verso o en prosa, siempre va a tener un ritmo determinado. Cuando el texto está

en prosa, se suele abordar como cotidiano, naturalista, y el ritmo, que también está marcado, es más difícil de identificar –lo que no quiere decir que no lo tenga–. Hay que observar entonces cómo interactúan la métrica del texto con la lengua, y el acento de sentido con el acento rítmico: “la forma informa” (Berry, 2014, pág. 29)

Berry explica cómo hay textos donde el sentido puede perder vigencia por su antigüedad, pero el ritmo nunca: los chistes del bufón en el rey Lear, por ejemplo, correspondían al contexto de la época en que se escribió la obra, y aun así –también dependiendo de la propuesta del actor y de la puesta en escena–, el público reacciona a estos si se dice con un apropiado ritmo cómico o sarcástico, a pesar de no entenderse del todo el contenido o contexto de las palabras. “Una vez descubiertos el centro emocional, la acción, el objetivo, el actor debe dejar salir las palabras” (Berry, 2014, pág. 35). En este punto recuerdo el ejercicio de Stanislavski que se hace en la escuela desde los primeros semestres: “hablar jerigonza” –un traductor significa el idioma inventado de otro compañero (el conferencista), y lo comparte a los oyentes–. La capacidad de quien juega el rol de traductor para leer al compañero, socializando con confianza sus suposiciones, y del conferencista para lograr que los matices tonales, las entonaciones y los silencios hablen lo que las palabras no pueden expresar, ayudándose de gestos e intenciones relacionadas con su tema¹², son un ejemplo de la universalidad de las emociones, sentidos y ritmos humanos al que se refiere la autora. El ritmo en el texto es orgánico en la medida en que saca a flote las intenciones puras, aún no construidas por la lógica humana –la palabra–, sino por la esencia y necesidad comunicacional.

Según Berry (2014) para poner el texto, en general, en acción, hay que aprender a verbalizar –oralmente– nuestras ideas y pensamientos. Afirma que la tecnología, que ha sido una herramienta de progreso para el ser humano –también facilista–, ha significado de igual manera un elemento crucial en la pérdida de la voz humana del individuo, cercana, orgánica, de escucha real, obstaculizando, por la misma inmediatez

¹² Se puede encontrar en (Stanislavski, 1997, págs. 176-177).

comunicacional que corresponde a un mundo más acelerado, esa expresión oral de las ideas.

1.4.6. Voces del pasado: nuevos enfoques

Aunque las nuevas vías para alimentar al texto surgen de las necesidades específicas de la obra y su puesta en escena, Berry insiste en la importancia de significar la lengua al momento presente, que nunca es el mismo.

En épocas pasadas, afirma Berry (2014), la declamación o impostación del texto, era un fenómeno normal y requerido –de hecho el público pagaba por escuchar esa composición casi musical del texto– en lo que Berry encuentra como un error juzgar de falsa esa manera de hablar, ya que en ese momento era lo que pedía la sociedad de ese entonces: estaban respondiendo a su momento presente. En épocas modernas lo que más se quiere evitar, respecto al texto que pronuncia el actor, es precisamente esa recitación. Es evidente que las necesidades del lenguaje van cambiando respecto a la época y los requerimientos sociales. ¿Cuáles son, entonces, las necesidades actuales en el lenguaje teatral? En la mayoría de obras se buscan actores que tengan la capacidad de ser cotidianos y naturales en sus actuaciones, casi olvidando que están en una obra de teatro. Pero, según Berry, por muy naturalista que sea el habla del actor, debe ser inherente a la escritura, a la forma, al ritmo y al espacio –no se está hablando para uno mismo–. Como decía Edward Bond, dramaturgo y director inglés a quien Berry cita constantemente: “Cuando el teatro pierde la poesía, pierde su esencia”. (Berry, 2014, pág. 61)

La relación de Berry con la palabra es tan fuerte, que la concibe tanto como arma negativa como positiva: confía plenamente en su poder. Desde sus múltiples experiencias por diversos países, compara el manejo del habla en los lugares que ha estado con su lengua natal; explica cómo el hecho de trabajar no sólo con actores profesionales ni en un único establecimiento, sino con innumerables compañías de todo el mundo de diferentes estratos sociales (en colegios con profesores de teatro, estudiantes de diferentes edades) y hasta en espacios alejados del ámbito teatral (en prisiones o con adolescentes de barrio), enriqueció su trabajo para el abordaje de la voz y el texto del actor en pro de una

interpretación más consciente y enlazada con la persona-actor para que, posteriormente, éste pueda representar a una persona-personaje—. Tampoco ha impartido talleres de trabajo con el texto exclusivamente a los intérpretes, sino también a dramaturgos para que dialoguen con la creatividad de sus actores como impulso creativo.

Al pertenecer Berry a la cultura teatral británica, especialista en el trabajo con el texto, y entendiendo su predilección por los textos de Shakespeare en uso de su lenguaje para su método práctico, se pensaría que no trabaja con más autores o corrientes, pero ella misma aclara que es, precisamente, por la abertura de su dialogo con otras culturas, donde ha descubierto que los problemas actorales en relación con el texto son iguales independiente del país —obviamente en diferentes niveles—: afirma que el trabajo de la voz se suele separar del trabajo con el texto en la mayoría de partes. En resarcir esa falencia ha estado enfocado, precisamente, su trabajo en general: en la unión entre la voz y el texto. Su frecuente estudio de las sonoridades de los distintos idiomas y los innumerables significados que arroja cada uno respecto a un texto dicho, la han llevado a interesantes descubrimientos, y como conoce tan a fondo las obras que trabaja, es capaz de identificar el texto únicamente por el estado emocional, tono o ritmo de determinado parlamento a pesar de las barreras de algún idioma que no maneje a la perfección.

1.5. Yoshi Oida¹³

Zeami identificó la importancia de la “novedad”, percibió que, en la naturaleza, nunca nada permanece igual. Un árbol produce flor, hojas, fruto y luego parece que “muere” por un tiempo hasta que la flor reaparece la primavera siguiente. La aparición de la flor fresca nos causa un bello impacto porque es nueva cada vez. Si el árbol floreciera todo el año, perderíamos interés por muy bellas que fueran sus flores. Con el teatro ocurre lo mismo. Como actores, si siempre utilizamos los mismos medios de expresión (por mucho que dominemos su técnica), perderemos la capacidad de “encantar” al público (Oida, 2010, pág. 188).

¹³ Actor teatral y cinematográfico formado en Japón, quien se incorporó en 1970 al Centro Internacional de Investigación Teatral dirigido por Peter Brook, y como director teatral comenzó su carrera en 1975.

Las distintas influencias que confluyen de dos culturas opuestas en Oida (teatro Noh, Kabuki, y el teatro de occidente), lo convierten en un gran referente para el tema de la organicidad: este actor representa la unión entre sutileza y espíritu ritual, con la técnica especializada de occidente. Oida apunta a una técnica constante y rigurosa que enlaza la parte interna (mente-corazón) con la parte externa (técnica: manejo del cuerpo, respiración, sentido del texto, acciones físicas) del actor, proponiendo una ley de contrastes entre ambas: si aparece dinamismo físico en el escenario, debe haber una calma interna y viceversa. La calma interna no significa, según Oida, entumecimiento de las emociones, significa tener una conciencia fluida que facilite la respuesta a los cambios del mundo que nos rodea.

Equilibrio entre interior y exterior. Moverse sin moverse. Tranquilo pero intranquilo. Como montar a caballo. Un buen jinete puede moverse muy rápido y abarcar mucho terreno, pero nunca estará agitado. El caballo puede atravesar campos y puentes, bosques, cruzar ríos, pero su jinete permanece tranquilo y casi inmóvil. La mente del actor es el jinete y el cuerpo es el caballo. (Oida, 2010, pág. 86)

Esa constante atención y respuesta del actor a los cambios externos sin perder su línea interior, hace a un actor orgánico. Según Lorna Marshall¹⁴ “ser capaz de responder a otros actores y al público, es el núcleo central del trabajo de Yoshi” (Oida, 2010, pág. 137); la relación verdadera que debe existir entre el actor con su partenaire y con el público, es fundamental en su trabajo: además de responder a sus impulsos internos, el actor debe responder a lo que hacen los demás y “contar la historia en conjunto” siendo siempre consciente del otro y reaccionando a su accionar y viceversa.

La idea, según Oida, es, en la escena, llegar a un intercambio humano real; apunta a que el actor busque siempre un equilibrio entre él mismo y los demás, entre el interior y el exterior y, reitero, entre su aparato interno y externo.

¹⁴ Coautora, junto a Oida, del libro *El actor invisible*.

Si queremos que los espectadores gocen tanto a nivel humano y personal como a nivel intelectual, los actores deben buscar maneras de disfrutar del contacto y del intercambio con sus colegas actores. Es necesario incorporar ambos niveles de la actuación: la precisión psicológica y el disfrute de los actores. Y esto debe hacerse a través del texto o de la estructura de la obra. (Oida, 2010, pág. 141)

Respecto a la relación con el público, Oida habla de mantener el equilibrio entre la energía de la actuación y la del público (Yin–Yang): si el público está en Yang (con ritmo acelerado), el actor debe estar en Yin (ritmo desacelerado) y viceversa. Es necesario percibir entre bastidores, antes de salir a escena, qué tipo de público se va a asumir en cada función.

De hecho, el público es el espejo más verdadero que existe. Yo no sé cómo desempeñar mi papel hasta que me encuentro frente al público. Es en ese momento cuando encuentro mi papel. La sala de ensayos corresponde a la preparación que facilita ese descubrimiento. El público es quien me dice cómo actuar. (Oida, 2010, pág. 105)

Otro aspecto que resalta Oida que considero importante para esa búsqueda de la organicidad en el texto y en el actor mismo, y que ya había mencionado en las primeras páginas de este documento, es el estado de *invisibilidad* que debe lograr un actor en medio de la representación para convertirse en un verdadero mediador de la experiencia de la obra, evitando así que el sentido de su creación se dirija por terrenos superficiales, de exhibición personal:

Creo que el oficio del actor no es demostrar lo que puede hacer, sino llevar al público a otra dimensión de tiempo y espacio. A un lugar que el público no suele acceder en su vida cotidiana. El actor es como el conductor del coche que transporta al público a otro lugar, a un lugar extraordinario. Quiero ofrecer este servicio al público. (Oida, 2010, pág. 105)

Esa invisibilidad no puede ser entendida como un “hacer menos” o bajar la energía para no verse, no, sino que es una sensación donde la prioridad es contar el trabajo total del autor, del grupo, donde se debe prestar el cuerpo del actor como médium para que esa

experiencia elegida para ser representada esté viva y pueda llegar al espectador en verdad, y eso, en relación con el texto, transforma la forma de pronunciarse, de encarnarse, de volverse orgánico.

Oida señala que cada actor debe cuidar su “ser interior” para tener presencia en el escenario. El tema de la organicidad se relaciona, en este caso, con detectar la esencia de cada persona-actor para asimilar las distintas formas de su ser que se evidencian, y declara que, a pesar de los múltiples personajes que encarnen, se puede reconocer esa esencia en cada representación. Entonces dice que cuando el actor entienda eso, al tomar un nuevo texto para ser interpretado, no va a forzar su asimilación; afirma que existe un “hilo tirante” para cada una de las acciones, tanto de nuestra vida cotidiana como en el escenario. Ese hilo significa una conciencia activa y profunda del ser entero a cada instante y a cada hora.

También “cualquier cosa que aumente nuestra energía, ayudará a mejorar la actuación”. (Oida, 2010, pág. 95). “A medida que empecemos a sentir el origen de esta energía, la cuestión ya no será concentrarse en conseguir energía, sino en unirse uno mismo con el origen.” (Oida, 2010, pág. 96). En esto último, Oida se apoya de imágenes mentales relacionadas con los fenómenos naturales.

Afirma que hay que evitar, como actores, caer en los estereotipos de los personajes: la imitación de la parte externa o del efecto de un personaje (*Yu*), sin haber indagado antes la estructura fundamental (*Tai*) –lo que produjo ese efecto– que, afirma, es muy recurrente en el teatro. Dice Marshall: “el *Yu* permite al *Tai* hacerse visible. Son interdependientes” (Oida, 2010, pág. 134). El *Tai* sería entonces la estructura fundamental que se debe dejar evidenciar ante el espectador por medio del *Yu*, que sería la acción. Oida señala, además, que todo está interconectado: el cuerpo, la mente y las emociones. Dice que hay actores que trabajan desde el exterior hacia el interior o viceversa pero que en ambas formas, no puede faltar la concentración.

La concentración absoluta en la acción que se esté desarrollando de la que habla Oida, tiene que ver con la noción del momento presente, con el compromiso entero del actor en

cada instante experimentado en la escena. Para ello señala, por ejemplo, que la creencia que se tiene al limpiar el espacio de trabajo, lavarse los dientes o en cualquier acto de preparación, de que lo importante es lo posterior al mismo, es errado. Oida afirma que cada acción, así sea de preparación, es válida por sí misma.¹⁵ Para estimular esa concentración interna del actor necesaria en cada interpretación, Oida propone en su método de trabajo, imágenes mentales para cada ejercicio “técnico” encaminado a distintos propósitos: al manejo de la respiración, de las emociones, del cuerpo, del texto, etc.

1.5.1. El texto

Como actor, tengo que liberarme del texto. No quiero preocuparme de qué frase viene después cuando estoy actuando. Si es un texto muy largo es necesario entender su estructura básica ¿Dónde comienza? ¿Dónde termina? No podemos abordar un párrafo, y otro, y otro, del texto como si todos fueran iguales [...] Ir desde el final hasta el principio y luego ir a la mitad, es una buena manera de proceder. (Oida, 2010, pág. 182)

Para el trabajo con el texto son varios los puntos que hay que tener en cuenta; para Oida, por ejemplo, la respiración está totalmente ligada al texto por lo que cambiar la respiración, es cambiar el estado anímico del texto —en este punto propone ejercicios para un adecuado manejo de la respiración (inspirar, espirar y detener) y la disposición energética al momento de abordarlo—.

Otro punto clave en su trabajo, es entender la estructura básica de cada frase y del texto, en general, para liberarse del mismo; entenderlo de arriba a abajo es la clave; apropiarse de la forma en cómo están construidas las frases, de la gramática que las

¹⁵ Oida hace hincapié en que es importante que el actor limpie su espacio de trabajo y su cuerpo para empezar a asimilar el desarrollo de cada sesión. Tiene un capítulo sobre esto en su libro *El actor invisible*, págs. 27-31.

conforma hace que el actor no sólo salga a hacer una imitación de la “melodía” del lenguaje sino que transmita una reacción humana construida artísticamente.

Habla también de la relación entre el sonido de las vocales de las palabras y su contenido: “la calidad del sonido nos limita y da forma a nuestra interpretación” (Oida, 2010, pág. 175). Según Oida, los sonidos de las traducciones afectan el paisaje interior del actor, y los sonidos del texto emitidos por el actor, afectan la interpretación del público acerca del personaje y de la obra. El sonido del texto junto con la estructura lógica de cada frase, son indispensables en el trabajo con el texto, según Oida, por lo que opta por respetar el sonido del texto del escritor.

Por otra parte afirma (2010) que es ley de contrastes la que mantiene la frescura en la creación, con vida. El contraste y la variedad como elemento inmerso en la vida cotidiana, debe aparecer en el teatro y en el texto para dar la noción de verdadero “reflejo verosímil de la vida real”. “Es por eso que los actores tienen que entender la importancia del ritmo y del tempo cuando construyen su actuación” (Oida, 2010, pág. 181). El tempo-ritmo, el ritmo contrastado, en este caso, según Oida funciona como motor de las emociones del texto. Por otra parte, resalta que esa sensación de “novedad”, de todo el tiempo el actor estar proponiendo cosas “inusuales y únicas” debe asumirse como forma y no como fin; esa capacidad del actor sorprenderse, dar sorpresa a los otros actores, al público, es la que proporciona frescura y vida a su representación, pero el espectador no tiene por qué enterarse de que el actor lo realiza adrede.

Las frases clave también son una gran herramienta en el trabajo de Oida con el texto: no se puede decir todo igualmente “bien” porque el público no notaría los momentos importantes. Todo debe tener niveles de sentido, coincidiendo con Stanislavski; deben existir silencios (*ma*)¹⁶ para los contrastes, para construir vida, movimiento en la palabra, etc.

¹⁶ Oida (2010) explica que en japonés la palabra *ma*, que se refiere a vacío de tiempo y espacio, es la ausencia de acción que debe tomarse como parte integrante de la obra y no como los momentos en los que no ocurre nada. (Pág. 185)

1.5.2. *Jo, Ha, Kyu*

Oida (2010) habla del ritmo orgánico de la vida, el cuál divide en tres momentos: *Jo* (principio o apertura)/ *Ha* (ruptura o desarrollo)/ *Kyu* (aceleración o clímax). Afirma:

Hace seiscientos años, Zeami, un maestro japonés de Noh, manifestó: “todo fenómeno del universo se desarrolla solo a través de una determinada progresión. Incluso el canto de un pájaro o el sonido de un insecto siguen esa misma progresión. Se llama *Jo, Ha, Kyu*”. (Oida, 2010, pág. 69)

Según Marshall (2010):

Con esta estructura se empieza lentamente y luego se celera gradual y suavemente hacia un clímax rápido y vertiginoso. Después del clímax suele haber una pausa y después un reinicio del ciclo de aceleración. Un nuevo *Jo, Ha, Kyu*. Éste es un ritmo orgánico que se puede observar fácilmente en la preparación del cuerpo para el orgasmo sexual. Casi toda actividad física y rítmica tenderá a seguir este modelo por sí sola. (Oida, 2010, págs. 70-71)

Estos tres momentos, afirma Marshall (2010), no deben tomarse como la estructura occidental de inicio/mitad/final que abarca la totalidad de la obra, ya que esto último, afirma, representa una serie de “pasos” en lugar de una aceleración suave, además de que el *Jo, Ha, Kyu* acompaña cada momento por separado, cada parlamento individual, cada gesto, como a la estructura general. Según Oida es imposible lograr permanentemente un estado natural en escena, pero este ritmo permite que el actor, al menos, se vea orgánico y “natural” ante el público.

El tiempo y el espacio son aspectos claves en el teatro y Oida los incluye en el ritmo natural *Jo, Ha, Kyu*: “en cualquier aspecto de la actuación es necesario el proceso de desarrollo en el tiempo. Empezamos con algo específico y después tenemos que encontrar maneras de dejarlo crecer momento a momento” (Oida, 2010, págs. 75-76).

Oida declara que es importante ser conscientes del movimiento del tiempo en la obra, que está relacionado con la continuación de las acciones de cada actor durante el desarrollo de la misma. La forma en cómo empieza la obra determina, por ejemplo, cómo

continua. Afirma, es importante que el actor pregunte a su cuerpo ¿Por dónde quiere seguir? ¿Cómo quiere desarrollar esta acción? Porque declara “es una decisión física. Hemos de encontrar la reacción del cuerpo. Si no se hace de esta manera, puede parecer una acción muy artificial y efectista” (Oida, 2010, pág. 75). Afirma que ese desarrollo puede tomar forma de agrandamiento, reducción o transformación, pero que es importante identificar que se trata especialmente de un desarrollo y no únicamente de un “cambio” que, afirma, proviene más desde la mente. Por eso “escuchar el cuerpo”, según Oida requiere práctica puesto que no significa sólo “hacer lo que uno quiere” y para eso el cuerpo que escuchamos debe estar vivo.

Como actores, nuestra vida entera sigue el Jo, Ha, Kyu. Dormimos de noche, nos levantamos poco a poco por la mañana, desplegamos energía por la tarde y llegando la noche, nos dormimos de nuevo. Atravesamos el ciclo de la primavera, verano. Otoño e invierno. [...] nacemos, vivimos, morimos. (Oida, 2010, págs. 76-77)

Respecto al espacio Oida habla de la importancia de la consciencia corporal del actor para el desarrollo de cada una de las acciones en el escenario; la consciencia de la relación concreta que establecemos con los objetos y con el espacio, en general, para el desenvolvimiento en el escenario, son cruciales. Por ejemplo cuenta cómo el imaginar que cada objeto que manipulamos en el escenario es más pesado de lo normal, transforma el valor que se le da “cotidianamente” (esto no quiere decir que hay que actuar como si cada objeto que se toma pesara mucho; es una imagen interior lo que propone Oida). Igual con los desplazamientos en el espacio:

Por ejemplo: la escena requiere que avancemos un recorrido de dos metros andando: de acuerdo, es lo que haremos. Pero, como actores, nuestra intención interior es la de avanzar hacia el horizonte. Si nos sentamos, tenemos la sensación de que nuestro cuerpo desciende hacia el centro de la tierra. Cuando nos levantamos, imaginamos que ascendemos al centro del universo [...] no tratamos de “demostrar” al público que estas acciones son de alguna manera “muy significativas”, simplemente imaginamos que el espacio en estamos trabajando es más grande. (Oida, 2010, págs. 79-80)

Lo mismo ocurre asumiendo al cuerpo, en éste sentido, al igual que a los objetos o al espacio: “conforme entrenamos nuestro cuerpo es importante recordar que estamos entrenando “el cuerpo de actor”, que es “más grande” y más sonoro que el cuerpo corriente” (Oida, 2010, pág. 80)

En este punto la relación del *espacio* con *Jo*, *Ha*, *Kyu* aparece en ese crecimiento, en la transformación interna del actor para asumir la conexión con diferentes niveles de consciencia, de claridad que convierten de cuerpo corriente al “cuerpo de actor”.

Por otra parte Oida (2010) afirma que el teatro se puede convertir en meramente intelectual cuando el actor o el director han decidido alejarse del ritmo orgánico que “el público es capaz de sentir en su propia carne” (Oida, 2010, pág. 72), es decir, tanto el público como la producción tienen su propio ritmo natural y resulta orgánico cuando estos coinciden –ya sea por decisión o conciencia de los artistas–, pero cuando ocurre que se contradicen, es el momento en que la creación pasa de instintiva a intelectual; Oida, al respecto, prefiere el teatro que implica un nivel físico y orgánico.

CAPÍTULO 2

ENTREVISTA A ACTORES PROFESIONALES SOBRE EL MANEJO DE LA ORGANICIDAD EN EL TEXTO

La necesidad de saber ¿qué piensan los actores colombianos quienes ya han elegido el teatro como su oficio principal, y que, constantemente, se enfrentan a retos interpretativos, sobre la organicidad? ¿Cómo logran ser orgánicos en la palabra? ¿Qué herramientas podrían brindar a los actores y actrices en proceso, desde sus amplias experiencias en el trabajo con la palabra para el manejo del texto teatral? ha sido el motor de este capítulo.

Como la información de las siguientes entrevistas fue recolectada en diferentes circunstancias y como cada actor entrevistado posee distintas maneras de responder las preguntas, de conectarse con el tema, decidí rescatar de cada experiencia lo esencial respecto al tema, narrando la información recibida en unos casos –me pareció orgánico apropiarme algunas de sus respuestas–, y transcribiéndola en primera persona en otros.

2.1. Cesar Badillo

Es actor de teatro, cine y televisión; es también director, dramaturgo y pedagogo en el ámbito teatral del país e integrante del Teatro La Candelaria hace 36 años. Badillo es un ser muy ameno, abierto, histriónico, con experiencia vital, artística y teórica. Pude detectar, durante la entrevista, que su propia personalidad es un puente entre lo formal y lo orgánico.

Llegó a La Candelaria cuando tenía 21 años después de haber estudiado en Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) dirigida por Santiago García; los cuatro años en esa escuela fueron decisivos. Bajo la dirección de Santiago García, “Coco”, como es llamado en el gremio teatral, entendió la dimensión del vínculo entre teatro y política, la conexión de su oficio con una realidad que no le era en absoluto ajena. “Esa fue la gran lección de él: el equilibrio. Entender el teatro no solo como un acto de belleza, sino untado de mundo, de dolor; untado de la vida, del barro, de la calle, de la historia” comenta. Allí trabajó como técnico, portero, taquillero, luminotécnico, para que lo dejaran ver las clases y

almorzar, mientras trabajaba en un grupo de teatro independiente. Cuenta que cuando tenía 15 años, La Candelaria fue a su barrio en Bucaramanga y desde allí se propuso que iba a pertenecer a ese grupo. Empezó haciendo teatro aficionado en su barrio –“yo recitaba poesía denominada *bajo cero*: eran monólogos populares famosos en el barrio como *El brindis del bohemio*, *El duelo del Mayoral*, *Por qué no tomo más*, y hacía llorar a mis tíos”–. Le gustaba ver muchos payasos y circos, pero afirma que sí terminó el bachillerato. Se propuso desde muy joven que quería estudiar teatro e investigar como fuera. No pretendía quedarse con sólo ese talento de hacer reír. Averiguó, entonces, dónde podía estudiar en Bogotá. Declara que escogió el Teatro La Candelaria porque, dice que, a diferencia de otros grupos de teatro, éste tenía un punto de vista claro y se interesaban por aspectos políticos, además afirma que era el más estable e investigativo en esa época.

Escribió un libro sobre sus experiencias en el teatro titulado *El actor y los otros*. Badillo ha tomado talleres de dramaturgia con varios teóricos reconocidos como Mauricio Kartún y José Sanchís Sinisterra, y se dedica también a hacer mucho taller de actuación y dramaturgia por todo el país. Declara que los temas de los talleres él se los inventa; por supuesto se basa en Chejov, en Stanislavski, pero le interesa mucho investigar más que los sentimientos, o algo hiperrealista, irse por los lados de lo que afecta al cuerpo: estados de ira, sexuales, rabia, estados de delirio, lo que significa otra técnica.

2.2.1. La organicidad

Para este actor lo más importante es no caer en los dogmatismos. Afirma que en el momento en que un director, actor, dramaturgo o artista en general se encierra en conceptos estéticos, ideológicos o políticos determinados para basar todas sus creaciones, ya deja de ser orgánico. Por ende, lo orgánico para él da lugar a la escucha de nuevas propuestas, a la transformación, a la adaptación de ciertos criterios requeridos por la obra o creación. La organicidad, insiste, aparece en el actor cuando lo que hace cumple con las necesidades propias humanas de cada persona. Cuando no se desconecta de sus búsquedas, de sus descubrimientos. La base de la organicidad, concluye, es *el descubrir*. Dice que no hay que seguir los clichés de los personajes. Para esto da el ejemplo del

Teatro Experimental de Cali quienes, según él, no están en comunión con el medio, no están abiertos por lo que su teatro resulta siendo inorgánico.

“El cuento está en cómo conectar con lo profundamente personal en cuanto a su visión de las cosas, de sus necesidades. Cuando lo que haces raya tu cabeza, tu alma, y no resolver sólo desde lo técnico.” Pone un ejemplo de esto con el personaje que él representa en la obra *Camilo*, el cual, afirma, se opone a la figura del protagonista pero a la vez lo admira, y expresa que esa posición del personaje es su misma posición como persona respecto al tema –Badillo piensa que el sacerdote Camilo Torres, figura de la obra, “se enredó con esa vaina de la lucha armada”; no está de acuerdo con que tomara un fusil para seguir su ideología–. “Este trabajo de actor debe hacerse más por el placer de hacerlo, por las preguntas personales, y no por ganarse una platica. Esa actitud última es uno de los oponentes de la organicidad”.

La clave, según Badillo, está en cómo encontrar los intereses, ganancias y pérdidas del personaje acordes con el actor. Afirma que el actor siempre va a encontrar divergencias dentro de las propuestas de trabajo, pero que todo está en cómo asumirlo, en cómo hacerlo tuyo, en hacer una propuesta mejor que la que se está ofreciendo y empezar a quererla. Pone el ejemplo de una ocasión donde le tocó interpretar al personaje de *Tiresias, el ciego*; declara que no quería ponerse barba ni hacer el clisé del personaje con el bastón que le pedían. Señala entonces “¿Cómo calentar esos clisés?”: empezó a investigar muy a fondo el personaje y a hacerse preguntas sobre aspectos que le impulsaron a crear placentemente. Descubrió, entonces, que al personaje le dieron el castigo de ser ciego y adivino por haber visto a las diosas desnudas. Otro castigo fue transitar por los sexos (de esta última característica se dice que se adhirió para crear al personaje transexual: esos tránsitos entre hombre y mujer eran dolor para el personaje). De allí sostiene haber sacado la organicidad: pegándose a un concepto sin dejar de ser *Tiresias, el ciego*.

Otro personaje que Badillo interpretó fue, nada más y nada menos, que al Quijote.

Éste es un personaje que habla con seriedad, pero es un payaso. Habla de la locura, pero en el fondo se está muriendo de la risa de todo el mundo [...] Lo más

interesante que tiene el Quijote es la escucha del otro; lo importante es Sancho, que es el que hace al Quijote realmente. Eso entenderlo no es fácil, porque siempre se cree que él es uno solo. El Quijote es una cara de la moneda, y la otra es Sancho [...] Pienso que aquí ya es como un momento maduro del trabajo actoral. Una concentración de todo lo que yo llevaba; ahí hubo una flor especial. Muchas cosas había detrás. Muchas. De todo tipo. Pero este personaje exigía una concreción clásica que yo no había practicado [...] Creo que es el momento donde he podido concretar muchas técnicas que aprendí. Técnicas internas, del mismo manejo de la voz, del cuerpo, mucha danza. Fue un buen crisol, una matriz muy buena para que pudiera hacer un personaje interesante, bastante paradójico. Había una buena dramaturgia también. El maestro se escribió una gran obra.

Badillo se alejó de las versiones sicóticas para ahondar en una dimensión filosófica del asunto. El objetivo, más que actuar bien, era comprender la esencia de su personaje: “lo que se descubrió en el proceso es que él se inventa ese mundo para poder desaburrirse y salir del tedio cotidiano. Entonces, en ese sentido, es una locura fingida, una locura que tenía que inventarse para poder vivir” asegura.

El arte del teatro es descubrimiento: si vas a hacer Shakespeare o va a inventar una obra, hay que descubrirla. Hay que descubrir no sólo lo que dice el texto sino qué me dice a mí esta obra como persona, a mi vida. En el momento en que el actor toma su trabajo como un descubrimiento, la técnica y la organicidad aparecen, se conectan. Por ejemplo esos raperos de la calle no tienen técnica, sino que les vibra ese sentimiento. El Quijote, por ejemplo, no existe; el Quijote es el corazón de César, del actor, son sus preguntas, es lo que él tiene adentro del Quijote. No copio clisé o imagen de nada. Puedo retomar la iconografía pero la reviento y bueno, es también un trabajo colectivo pero siguen estando mis preguntas. El personaje no es algo alejado del actor, no es “ese Dios que está por allá lejos, inalcanzable”, no. ¿Qué comparte el actor con el personaje? “Si usted como actor le inventa un pensamiento a las cosas, las técnicas se derivan de ahí”. Igual en el arte no hay una receta. La única es descubrir la obra, el personaje, la estética. La técnica es derivada de un pensamiento, no es ingenua, no es neutra, tiene que ver con una idea que uno tiene.

Badillo me dice que si yo algún día interpreto a Antígona, debo pensar en mis preguntas sobre la vida, sobre la muerte, sobre la existencia, sobre las leyes divinas. Habla entonces acerca de cómo se creó la danza Butoh: ésta salió de un profesor de educación física (Kazuo Ohno) a quien le asesinaron su familia en la bomba de Hiroshima. Éste, afirma, se inventó “la danza de la oscuridad” y fueron esas cargas de dolor, odio, muerte, de rabia acumuladas, las que se convirtieron luego en la técnica del Butoh. “Toda técnica sale de una pregunta personal. Todo responde a culturas, problemas, momentos. La Candelaria es ecléctica: lo que se ha hecho ha salido de preguntas propias. Claro que se conoce a Stanislavski, a Brecht, pero les importa un carajo lo que digan para decidir sobre su propia voz”.

2.2.2. La técnica

Afirma que sí cree en la técnica para los actores, pero que el problema es cuando “se le pone altar”. “Hay que hacer puente entre el juego, la improvisación sobre un esquema, y la técnica” dice Badillo.

Ante todo a Badillo le gusta jugar. De allí parte su trabajo como actor. Declara que repite mucho el texto –después de habérselo aprendido– de muchas maneras y en distintas situaciones: ante un tribunal, imaginándose siendo niño, “mamando gallo”, lo vapulea, lo cotidianiza, pero que cuando es verso lo respeta y lo rompe, para ya después en escena decirlo como está escrito, no sin antes haber tenido una libertad y haber jugado con el mismo; improvisa sobre esquemas, “no todo puede ser la loquera” afirma. Todo apunta a procurar familiarizarse al máximo con la palabra del autor. Dice, además, que hace muchos ejercicios de autores como Chejov, Stanislavski, etc. dentro de sus métodos de actuación.

Badillo ha pasado por muchas técnicas, talleres y estudios formales: danza, danza Butoh (la aprovechó para el personaje de Tiresias) pero dice: “no puedo amarrarme a una técnica, no soy fundamentalista. Las cosas dependen de la necesidad de la obra que está trabajando. No puedo ser sólo stanislavskiano”. En lo teatral (cuando se llora de manera

extra cotidiana, haciendo trasposiciones de la realidad con gestos grandes), afirma que también se debe ser orgánico porque si no queda muy mecánico el personaje.

“El carpintero trabaja de acuerdo a la madera. No se puede construir una mesa de un balso, se volvería miércoles”. Es decir, que de acuerdo al material por trabajar, él busca la herramienta que necesite. Así mismo constata que el actor debe trabajar (buscar técnicas) de acuerdo a cada obra-universo en que se introduce. “En eso soy muy atlético, no me cierro”.

Las técnicas se hacen visibles para poner la voz firme, para dejar tensiones innecesarias, para poner voz de palo cuando se requiera, para manejar energía, las miradas, es decir, sirven muchísimo, pero también se han visto personas que no tienen ni mierda de técnica y se les cree absolutamente todo. Esas personas, en general, son seres un poco desgarrados por dentro. Los dolores del espíritu salen en escena y eso mueve más que la técnica. Obviamente al agregarles la técnica les aportan aún más a la actuación.

Pone el ejemplo de la película colombiana *El abrazo de la serpiente*; “ésta es una película donde los actores naturales sólo son ellos y son muy buenos sin tener técnica. Bien trabajada la energía, la organicidad y el universo personal, cuadra muy bien con lo orgánico.”

Pero ¿Cómo expresar un acto violento? Por ejemplo. Afirma que los cuerpos son una enciclopedia infinita que el actor debe tratar de sacar con ejercicios, pero procurando no ser obvio (éste es uno de los peligros más frecuentes según Badillo). El actor debe buscar estados límite que generan otras maneras actorales. Eso tiene mucha más organicidad que otras cosas. Uno no puede decir “no me unto de...” o “me unto de todo”; hay que encontrar el punto de vista, afirma. Dice que el teatro se ha vuelto muy aburrido (y que eso le da también impulso al artista). “La forma de educación influye en esa domesticación del artista. La cultura de no defender lo propio. Las verdaderas rebeldías del teatro no suceden entre la gente de teatro sino a veces en barrios, colegios, en gente que tiene más libertad para expresarse.” Pone el ejemplo de Alfred Jarry quien inventó *Ubú Rey* en un colegio, y que como dos o tres veces la presentaron, y quedó marcada en

la sociedad al romper con esquemas de esa época. Declara que Santiago García, un hombre muy irreverente, fomentó y provocó ese romper. Badillo afirma que no le gusta clavarse en una Universidad y dedicarse sólo a lo pedagógico porque constata que esta requiere mucha energía y él no quiere dejar su oficio de actor. “El actor debe hacer lo que su alma le dicta, seguir el instinto y allí encuentra la organicidad.”

2.2.3. Entrenamiento vocal y corporal del grupo

Badillo declara que El Teatro La Candelaria no tiene una unidad respecto a este tema. Todo el “training” es muy personal de cada integrante por la diferencia de generaciones dentro de la compañía. Todavía se encuentran en esa búsqueda de unicidad vocal y corporal porque también todas las búsquedas han obedecido a las diferentes necesidades de cada obra y montaje, (el cuerpo y la voz se dispone a la obra) por lo que a veces se ha buscado asesoría externa. Cuenta, por ejemplo, que en un tiempo trabajaron siete años con un chino que maneja el *tai-chi* en Colombia: Niu. “Es cierto que en uno tiempo fuimos muy Grotowskianos, y hemos pasado por varias técnicas que traen a colación los distintos integrantes, pero en ese aspecto aún está en crisis el entrenamiento en el grupo”, afirma Badillo. En el escenario de esta compañía, el cuerpo no ha sido la materia esencial de creación (como lo es en la danza, por ejemplo). Cada integrante se prepara y alimenta al grupo. “El que quiera aceptar esas intervenciones lo hace y el que no, pues no. Hay, de hecho, una charla pendiente del grupo sobre este asunto para nuevos proyectos”. Este punto está en desarrollo e investigación permanente. “Hay actores muy viejos que no se van a poner a pararse en la cabeza”.

2.2.4. Abordaje del texto en la creación colectiva del Teatro La Candelaria

Lo más valioso para Badillo, y que Santiago García dejó como legado, es la confianza que dentro de la creación colectiva se plantó en los integrantes del grupo para asumir distintos roles artísticos: dramaturgia (en los casos donde se necesitaba un libreto fijo), dirección, actuación, etc.; esto, afirma, consolidó y amenizó la coherencia entre los integrantes. Dice que por ejemplo Enrique Buenaventura no daba tanto esa confianza a sus integrantes, por ser él tan respetado y dogmático en sus últimos años. En La

Candelaria se propone, se contrapropone. “A pesar del paso de las generaciones (pasadas, presentes, futuras), el grupo se ha mantenido por lo irreverentes, por lo tercos, por lo auténticos, se nos da la gana hacer teatro con todo lo que eso implica”. Todos los integrantes son muy diversos en sus ideologías, formas, pero la terquedad es lo que los une, afirma.

Según Luis Hernando Forero, actor y músico del Teatro La Candelaria, a quien también pude escuchar en una conferencia realizada en la Universidad del Valle sobre el Teatro La Candelaria y su obra *Camilo*, conmemorando sus cincuenta años de labor artística, el trabajo con el texto también está adaptado a las necesidades de cada obra y montaje. La idea de Santiago un poco era volver teatro la literatura, afirma. Declara Forero que la mayoría de los textos pasaban por muchos procesos de reescritura hasta llegar a una versión final. También se han trabajado, además de las creaciones propias, con muchas obras de autor, pero lo más frecuente son textos resultado de improvisaciones, exploraciones, (hay textos que son tan concretos y potentes que Santiago no dejaba tocar para modificarlos). Con la obra *Guadalupe Años cincuenta*, por ejemplo, Forero afirma que la investigación fue muy periodística de ir en busca de los personajes, (modo reportaje) hasta empaparse de la atmosfera y vida orgánica que necesitaban para la creación de la obra. Manifiesta también que ellos como actores plantean temas sociales actuales, necesarios o atemporales del país, a partir de los cuales se empieza la creación. Muchos textos consolidados del Teatro La Candelaria fueron resultado de que Santiago o uno de los integrantes dijeran: “¿Cómo es que es tu monólogo para meterlo en el texto que ya casi toca entregarlo al Ministerio?”. No se consideran texto-centristas afirma Forero. Dice que les tocaba escribir mucho cuando no tenían mucho espacio para ensayar. Según Badillo es interesante respetar las ideas de los directores pero también hay que irrespetarlos para no dejar que opaquen las huellas de cada actor. Dentro de la conferencia, se dice que “es un grupo que siempre está buscando corazón, sinceridad y una respuesta para la sinrazón”.

2.2.5. Apreciaciones sobre la entrevista

Tuve la oportunidad de ver la obra *Camilo* después de la entrevista con Badillo, y corroboré todo lo que me había dicho sobre la organicidad en su quehacer: además de apropiación y sentido con que pronuncia cada palabra de sus discursos, su presencia escénica y vocal es innegable. Cuando me dijo que un personaje debe responder a las necesidades de la persona-actor como esencia en la creación, lo entendí cuando vi su interpretación de cada uno de los personajes en la obra (*Camilo*, homosexual, espantapájaros, campesino); su voz vibra y retumba, el sentido del texto se entiende y además llega a la consciencia del espectador, su cuerpo obedece a una partitura muy bien construida y ejecutada; Badillo, por ejemplo, no es un actor invisible, pero no porque quiera brillar más que sus compañeros, o porque su propósito principal no sea el de contar la historia, sino que su excelente composición artística brilla con una luz tan propia, que juega en escena, disfruta lo que hace, es libre: es un actor orgánico.

Badillo me produce la sensación de que la organicidad se encuentra después de haber usado la parte lógica, productiva, conceptual, que crea vida con el intelecto, haciendo un importante proceso de desaprender absolutamente todo lo que construyó, para vivir y reaccionar a lo que ocurre en el momento presente en la escena. Toda la fuerza de Badillo está impregnada de una gran experiencia en el medio a lo largo de su carrera en la que en lugar de acumular saberes, éste los sabe poner en práctica en el instante preciso desechando y renovando toda la información que ha perdido vigencia, en su labor, en la medida del tiempo.

Respecto al texto, en este caso, la consigna de Badillo de adaptar una forma de abordarlo de acuerdo al autor, a las opiniones del director y al momento por el que el actor esté pasando en su vida –mas no imponiendo una única técnica de trabajo– imprime en el texto, después de aprendido, interiorizado, entendido, explorado, esa sensación de pronunciarlo adaptado a la vida transcurriendo en el escenario.

2.2. Héctor Bayona

2.2.1. Sus inicios y recorrido del Teatro Libre

Es fundador y actor del Teatro Libre de Bogotá y profesor en la carrera de Arte Dramático de la Universidad Central en convenio con el Teatro libre. Estudió en la Escuela Distrital de Teatro durante dos años, en una época en que había un movimiento estudiantil muy fuerte. Hacía teatro universitario al servicio del Movimiento Estudiantil Colombiano quienes se oponían, entre otros aspectos, al alza inmoderada en las matrículas. Afirma que él más que actor “era un activista por las reformas educativas” de las cuales lideró una serie de manifestaciones. Los grupos de teatro universitario venían de varias universidades (Los Andes, La Distrital, El Rosario, La Javeriana) quienes hacían sketches para convocar a la gente y que los oradores del movimiento explicaran los propósitos de la lucha estudiantil en espacios no convencionales. Podría llamarse un “teatro de agitación y propaganda”. Empezó a declinar ese movimiento estudiantil en el año setenta y dos, y expulsaron a la gente de las universidades que lideraban esos movimientos (entre ellos Bayona); se cerraron los grupos de teatro, por lo que su formación artística en esta universidad dice que fue muy poca. Su verdadera formación artística, afirma, se la debe al Teatro Libre, creado por “los expulsados” y liderado por Ricardo Camacho quien lo invitó a él después de que acabara el movimiento estudiantil.

Empezaron a estudiar por su propia cuenta: leían teóricos teatrales mientras hacían teatro. Empezaron a hacer teatro colectivo –en ese momento asegura que no habían dramaturgos en Colombia– pero luego pasaron a hacer teatro de autor. Como Camacho siempre quiso hacer teatro de autor, entonces se fundó, en el seno del grupo, un taller de dramaturgia dirigido por Jairo Aníbal Niño quien luego se retiró del teatro y se dedicó a hacer literatura infantil. Para el Teatro Libre escribió varias obras: *El sol subterráneo*, *Los inquilinos de la ira*, entre otras; los escritores Esteban Navajas y Sebastián Ospina también fueron parte de ese taller y escribían las obras de corte muy político para el grupo: esas fueron las primeras obras de autor. Estudiaban a Stanislavski, a Grotowski, a Peter Brook, a Brecht, y a través de los montajes practicaban también el movimiento del

cuerpo, de la voz. Bayona afirma que no se casaban con ninguna técnica o teoría sino que lo que les iba sirviendo dependiendo de las necesidades de las obras, de los actores; absolutamente todo les servía. Es esa la ideología del Teatro Libre: “que no se casan con nada”. La primera obra de autor de un extranjero que hicieron fue *La madre* de Bertolt Brecht que era una adaptación de una novela de Gorki contextualizada en la revolución Rusa. Afirma Bayona que esa obra era un ejemplo para ellos. Se clavarón a estudiar entonces a Brecht y todas sus obras, recibieron conferencias, hacían grupos de investigación y debates comprobando la teoría en la práctica. Trabajan de una manera empírica pero sin abandonar las fuentes. Luego siguieron con *El rey Lear* de Shakespeare y en grupo empezaron a leer todas sus obras. Stanislavski era muy importante en el grupo para todo el trabajo del texto y, con el acompañamiento de una de sus compañeras que vino de Londres después de haberse especializado en voz escénica, se tenía la envergadura para hacer este tipo de trabajo “tan pesado” asegura.

2.2.2. La organicidad

Lo que pasa es que *ser verdadero* implica eso, que el público no esté pensando en qué buen actor está allí, sino en que está pensando como el personaje, en lo que dice, lo que hace, pero desde el punto de vista del texto; que cuando lo dice es un ser vivo, creíble, absolutamente creíble. Si el actor tiene arraigado el texto, ya lo ha hecho suyo. Y para mí la dificultad más grande, es que hay textos que sé que no son míos, entonces toca trabajar duramente para lograr esa organicidad, que sea un todo, que se corresponda totalmente la voz, el cuerpo, con el personaje.

2.2.3. Trabajo con el texto

Según Bayona, lo primero que hay que saber es qué dice el personaje, qué quiere, para qué, por qué y cuál es la acción. Señala que los personajes de Shakespeare llevan la acción en el texto desde el comienzo, dicen directamente qué quieren y por qué. Explica que en la época isabelina había una competencia fuerte entre los dramaturgos de esa época y que Shakespeare escribía parecido a los demás (con los mismos juegos de palabras, recursos) y es dentro de ese regodearse en el lenguaje, donde más adelante éste marca su originalidad con sus grandes obras, con una voz propia, más profunda, más compleja. Es

un lenguaje lleno de imágenes –lo que no significa que como actor hay que salir a recitar poesía–. Dice que son textos poéticos pero que es teatro. Son personajes inmersos en un propósito. Entonces, ya teniendo lo primero claro, en segundo lugar, continúa, viene que hay cincuenta mil maneras de decir el texto, y ya cada actor le va a encontrar un sentido particular. La clave es la acción, afirma, y que a la par está el trabajo con las imágenes; respecto a esto último manifiesta que cuando la obra corresponde a una época muy particular, a unas tradiciones, a unas raíces lejanas a nosotros, entonces el actor debe investigar a qué aluden éstas para encontrar las analogías; por ejemplo, si la obra habla de un monstruo de Leviatán, la analogía para el actor puede aludir a una persona, a un recuerdo. Lo importante, según Bayona, es que el actor hable con propiedad, que vuelva suyas, como pueda, todas esas imágenes. “Recomiendo a mis estudiantes construir analogías del mundo que los rodea. Si el actor no se lo toma personal, sale una cosa formal, intelectual que no va a llegar a la gente”. Por esto mismo, señala, los clásicos se vuelven a veces aburridores porque éstos no se apropian del texto, del tema. Aparte de eso, declara que está el trabajo con la técnica: la dicción, articulación de las palabras, la proyección que también se trabajan en el grupo.

Siguiendo con el trabajo en el texto, yo empiezo de lo general a lo particular: yo leo la obra sin preocuparme por el personaje. A mí me interesa mucho comprender la obra. Cuando ya la tengo más o menos clara, empiezo a ver el personaje, a leer la obra y las escenas en torno al personaje y descubrir cuál es la función, el rol de ese personaje dentro del contexto. Muchas veces uno entiende lo general y lo obvio de un personaje, pero eso obvio hay que comprenderlo muy bien porque ya después el trabajo es de interpretación. Entonces, ya entendiendo el rol de mi personaje, empiezo a trabajar por escenas y voy haciendo una partitura. Tomo cada parlamento y lo voy dividiendo. Un monólogo, un texto largo siempre tiene una estructura, entonces yo divido, aclaro, diferencio la estructura del texto. Yo no me aprendo esa vaina así de una. Hay compañeros que se lo aprenden de una. A mí me toca diseccionarlo y desmontarlo, para saber qué propósito particular tiene cada parte. Aclaro ese propósito, veo cómo está construido. Ya una vez que está desmontado, tengo claridad de cómo está

construido y después el trabajo se hace más particular en el fraseo. Yo hago una partitura con mis propios signos, que yo me entiendo, que son de dónde a dónde va una idea. Separo con una cesura, como la de música o con un slash. Hay momentos en los que veo que la idea siguiente es muy larga, entonces yo marco una toma de aire. Ocurre mucho eso en el verso, que uno tiene que decir de pronto ocho o diez líneas de una porque sino se parte la idea, y no se entiende, entonces toca marcar una cesura ahí con una toma de aire rápida y tensa. Hay partes en las ideas que tienen incisos por ejemplo, que tiene que cortar la idea y tiene que notarse el inciso. Entonces uno va diciendo el texto y hay que cambiar de tono, sin parar, en la misma respiración. Y después hay que retomar la idea sin parar, pero tiene que sentirse y oírse distinto, que es un inciso. En fin, todos esos fenómenos gramaticales, que son de expresión del personaje, yo los marco de una manera particular; a veces los resalto. Y, por supuesto, el estudio de todo el sentido. También pruebo muchas maneras de decirlo: haciendo énfasis en una palabra (el verbo, generalmente es el corazón del texto). No para resaltarlo o marcarlo cuando se dice, porque eso también es una desviación en algunos intérpretes que andan repisando determinadas palabras. No, es para que tengan más sentido, para que estén llenas. Hay muchas comas que yo no respeto, por ejemplo, porque se parte la idea. Sobre todo las comas, porque el resto de signos de puntuación la mayoría sí los respeto.

Después viene un trabajo dependiendo del texto. Si es un texto clásico, como te decía, se trabajan todas las imágenes, el decirlo de distintas maneras y se entrena el cuerpo de manera indiscriminada (dar saltos, vueltas, cantar, reír a carcajadas) mientras se dice el texto. Es un ejercicio con el texto que lo ayuda a uno a la mnemotecnia –es una herramienta para la memoria– y por otro lado a jugar mucho, porque en el juego uno encuentra maneras de decirlo sorprendentes. Y eso ya le ayuda a uno en la interpretación porque esos personajes dicen lo que quieren, de frente, el problema es cuál es el tono, la interpretación, ahí radica todo. No todos los textos requieren espontaneidad, lo que sí requieren todos los textos es apropiación, enraizamiento, eso sí.

2.2.4. Enseñanza

La mayoría de profesores somos actores o directores que estamos ejerciendo. Entonces los estudiantes pueden vernos en el escenario, pueden ver cómo lo que estamos diciendo en las clases, lo aplicamos. No somos unos profesores alejados de la actividad y dedicados sólo a la docencia. El teatro es una cosa viva y los estudiantes pueden vernos y opinar acerca de nuestro trabajo. Estamos expuestos permanentemente y hay obras y personajes que no les gustan a los estudiantes. Eso está bien, gente que tenga criterio. Se trata de un teatro de personajes donde se cuentan historias y se plantean ideas. No es el entretenimiento por el entretenimiento.

Como soy profesor de la clase de interpretación, en la clase donde hacemos los montajes, cuando veo problemas de voz en los estudiantes como de energía, de respiración, de proyección, los mando donde los profesores de voz, y aunque éstos no trabajan para resolver problemas específicos, sus clases tienen un programa particular. Por mi parte, les propongo que hagan una partitura, me molesta mucho que corten las ideas, que separen el sujeto del predicado. Eso ocurre mucho en obras que he ido a ver. Entonces las ideas no llegan. Y fuera de eso, casi siempre, cuando se parte el sujeto del predicado, siempre se canta, echando la voz hacia arriba y terminándola hacia abajo. Se forma el sonsonete. Entonces el estudiante, el actor, debe hacer la partitura: buscar hasta dónde va una idea. Y solamente ahí puede parar. También, casi siempre los actores jóvenes y los actores descuidados, pierden el comienzo y el final de cada frase.

Todo lo que yo te conté que hago con el texto, se los propongo a mis estudiantes, pero cuando ya han trabajado las imágenes, la articulación, la vocalización, muchas veces en ese trabajo técnico se pierde el sentido. Entonces toca recuperarlo. Digo: “les entiendo perfectamente el texto, pero no está diciendo nada ¿Qué es lo que quiere el personaje? ¿Por qué lo dice? ¿Para qué lo dice? Ahí está la letra, pero no está la música, es decir, el sentido”. Debo hacer que ellos comuniquen: aparte de decirlo claro y correctamente, es decirlo con sentido y que lo diga un personaje, no el autor ¿Cómo habla ese personaje? ¿Qué es lo que quiere? Son cosas del ABC, pero que toca trabajar porque cuando se vuelven

espontáneos también empieza la técnica a fallar. Toca trabajar las dos cosas permanentemente. Hay una etapa en la que uno trabaja la técnica y la otra –que es la definitiva– donde logramos que el personaje hable.

2.2.5. Lo propio y lo ajeno

Bayona afirma que ni el Teatro Libre ni él mismo, están de acuerdo con transformar un personaje clásico, a una adaptación local (un Hamlet colombiano), pero quien lo interpreta sí debe tener todas las analogías y el arraigo de todas las imágenes que interpreta. En muchas ocasiones ellos editan los textos, pero no hacen versiones colombianizadas de los clásicos; eso, declara, le parece reduccionista. Dice que es como si trataran al público como “tarados”. “Si el actor está compenetrado con lo que dice, si se toma al personaje personal, si vuelve esos conflictos ajenos en personales, va a salir con fuerza y no son necesarias esas adaptaciones para que se entiendan”; declara que “los clásicos son clásicos porque le hablan a cualquier época”.

Entre el teatro colombiano y los clásicos universales, a Bayona le cautiva más actuar a los clásicos porque afirma que en el país lamentablemente no ha existido un dramaturgo del nivel de los griegos, del siglo de oro, de la época isabelina. Entonces para él los clásicos resultan siendo más un reto que le emociona interpretar. La única figura colombiana que, según Bayona, iguala esa riqueza y profundidad poética y universal, es Gabriel García Márquez quien lastimosamente no hacía teatro. No está desprestigiando a los escritores colombianos sino que no se comparan. América, afirma, tiene una historia del teatro muy reciente, comparada con Grecia, con Europa:

A veces por el afán de innovar, no se está mirando bien la vida y la realidad de nuestros países, de nuestra gente. Yo siento que hay un afán mucho más efectista que de auscultar la naturaleza de nuestra idiosincrasia y de nuestra gente, y de construir e investigar la historia y la vida de estos países que ha sido tan variada y tan cruel. Nosotros no hemos parado de estar en guerra desde que empezó la guerra de independencia. Desde los comuneros no se ha parado de estar en guerra, de distintas maneras; es un país evidentemente en formación. Todavía no se han asentado todos estos conflictos, pero eso ha arrojado una cantidad de personajes

que necesitan a unos dramaturgos que sean muy agudos y que además están con el interés de dibujar esa gente, de dibujarnos. En el terreno de la literatura por lo menos ya hubo un escritor que dejó una marca indeleble y que construyó unos personajes universales: Úrsula, José Arcadio, todos los personajes de Cien Años de Soledad, son personajes universales. Tienen el tamaño de la universalidad.

2.2.6. Apreciaciones sobre la entrevista

El abordaje de Bayona para encontrar la organicidad en el texto va más directamente por la línea de Stanislavski respecto al trabajo de unos elementos puntuales y técnicos en la palabra del autor y con el análisis activo de la obra y del papel, que llegan a arraigarse en el actor por medio del trabajo arduo, constante y consciente. Su respeto por los textos de dramaturgos clásicos y emblemas del teatro, hace que el tratamiento de sus textos, al poseer estas obras un lenguaje no tan cotidiano en su musicalidad o tono, corresponda con esa universalidad capaz de transmitir, aún en épocas actuales, problemáticas o situaciones de distintas generaciones y espacios que caben en el inconsciente colectivo, pero que requiere, tanto en las obras clásicas como contemporáneas, ese rigor del actor para la apropiación de palabras ajenas, un estudio de la sintaxis del idioma y del estilo del escritor, la práctica constante en la dicción para que el texto no se caiga en el momento de la emisión y se arraiguen las decisiones técnicas o de composición de las frases que se han tomado. Esa es su forma de llegar a la organicidad: partir desde un trabajo muy lógico a una encarnación sincera.

2.3. Camilo Carvajal

Es director de teatro, actor, docente y músico-compositor. Desde su infancia Carvajal ha sido influenciado para cada uno de los roles profesionales que asume actualmente y señala que con la música llegó a una curiosidad en torno al ritmo. O al trabajo del ritmo para actores, bailarines, cantantes, que también le ha servido para componer canciones. Entonces sobre esos rieles se mueve su trabajo.

2.3.1. La organicidad

Ahora que me dices *organicidad* pienso que está de moda lo orgánico. Es como un sinónimo de saludable. Ante un mundo tan plástico, aparece la palabra orgánico como una posibilidad de algo sano, saludable. Y agarrándome de eso en este momento, siento que es una actuación así: sana, sembrada sobre sentimientos honestos, con impulsos sinceros, donde no se impone la vanidad, no se impone el deseo de impresionar y uno es humilde frente al trabajo que le corresponde hacer como actor. Sea el autor o sea la creación del momento, estar concentrado en eso para que la actuación esté viva. No uso regularmente la palabra organicidad, pero sí entiendo lo que se refiere, lo que significa; éste es todo un tema frente al sí mismo. Al cómo uno aprende a encontrarse con su mente, con su cuerpo, con su sensibilidad a fin de tener una respuesta orgánica. El sí mismo ante una resolución creativa. Y lo otro es que trabajamos sobre materiales/formas que debemos transmutar o volver formas orgánicas; mitad de esos dos aspectos está el instante, todo lo que obedece a la necesidad del instante, al tiempo presente, es orgánico.

2.3.2. ¿Cómo procura la organicidad en su actuación? ¿Qué lo convierte en un actor orgánico?

Carvajal declara que existen varios factores: primero, la formación que él tuvo de niño venía de una tradición argentina donde la obsesión por la organicidad del texto era fundamental; resalta que ese trabajo con el texto como partitura y el texto como sentido, fue sembrado desde allí ya que, afirma, los actores argentinos tienen una relación con la palabra que no está mediada por la elongación, ni por la vanidad técnica, sino por “decir la palabra”. Afirma que ahora eso tiene mucho valor ya que considera que en Colombia tiende a haber un vacío porque pasa mucho que se entrena la voz, se entrena el cuerpo, se entrena el diafragma y el abdomen, pero ese trabajo del texto como partitura, y el texto como sentido, a veces se descuida. El siguiente punto –que proviene de la otra tradición que siguió juiciosamente de Dixon, y que proviene de Brook– es confiar en la palabra. Confiar en la estructura verbal, en la sintaxis, en la puntuación, en la sonoridad. Dice que no es necesario ponerse a inventar y que eso es lo que trabaja ahora como docente y como director: ¡está escrito!

Lo que a mí me parece, es que tendemos a querer ser más inteligentes que el texto, y nosotros comparados frente a la historia que tiene la palabra, pues somos unos bebés. La palabra viene viajando en el tiempo desde hace muchos años. La palabra nos desnuda a nosotros, no al revés. La palabra nos habla a nosotros de nosotros mismos. Entonces cuanto más humilde uno sea con el lenguaje, más el lenguaje florece. Me acabo de acordar de una entrevista que le hicieron a Roberto Ciulli –director italiano– hablando de Chejov, y él decía: “Chejov es como una piedra y un buen director hace que esa piedra se abra como un cofre y estalle en significados, o que la piedra quede como una piedra”. Es lo mismo cuando aparece un buen actor: éste hace que la palabra estalle y arma imágenes, significados, emociones o, por el contrario dice el código, que es lo que nos tiende a pasar. Se dicen códigos y se entienden. Pero uno no va al teatro a escuchar códigos.

Su trabajo con el ritmo también tiene que ver con entender dónde cae la palabra en el tiempo; Carvajal habla de la “palabra ritmada”, es decir, si uno es sensible al contexto temporal en el que está hablando, entonces la palabra es justa con el instante. En cambio, si no se es sensible al contexto temporal, puede que esté hablando bien pero no corresponde con lo que el instante requiere, entonces la organicidad desaparece. “Si yo aquí por tratar de demostrarte algo o quedar bien, empiezo a hablar acá –*dice las últimas palabras con un tono sobreactuado, como para ejemplificar*– pues me cago el instante ¿cierto? desde mi sonoridad”.

Carvajal habla también de los actores que hacen cine o televisión. Dice que aquí la gente cree que no hay que trabajar la voz porque tiene un micrófono y entonces siente que –como es tan amplificado– ya pueden ser orgánicos. Afirma que no hay mentira más grande. Como él ha tenido experiencia con la voz atravesada por un amplificador tiene una lectura del fenómeno que le permite reconocer lo exigente que es hablar cuando se está amplificado y cuán difícil se vuelve ser orgánico. Para estos casos, señala, hay que tener una referencia de afuera hacia adentro –esto es un consejo de María Adelaida Mejía¹⁷–; hay que saber que la voz de uno va a pasar por un filtro y que se va a transformar, y eso libera al actor del problema de la amplificación, pero, casi que

¹⁷ Directora de la Fundación Sirenaica (grupos corales) de Medellín.

inversamente proporcional, amplía la dificultad del detalle porque es como un primer plano. Entonces, como uno va a estar allí en primer plano sonoro, más se van a escuchar los detalles de la voz, los matices, los contrastes, los pianos, los fuertes. Manifiesta que eso es delicado para el actor y para el cantante. De hecho, dice que como actor se siente más cómodo cuando no tiene que utilizar amplificador. Que su artesanía es ser actor de teatro.

Cree también, como dice uno de los leitmotiv del texto de un monólogo que está haciendo llamado *Lo único que hemos hecho es huir* inspirado en el poema del controversial cantante francés Bertrand Cantat, es que el actor no puede perder la lengua o la capacidad de decir lo que sucede. Y recalca que la obra no atraviesa por la denuncia pero sí por el decir: ¿qué le proponemos a un mundo?

2.3.3. Ejercicios para encontrar la organicidad

Carvajal dice que canta todo el tiempo y que todo el tiempo tiene relación con instrumentos armónicos, lo que le permite estar en una constante pregunta por su nivel auditivo y la correlación entre lo que escucha y lo que sale por su aparato fonatorio.

Para mí ese es el mejor entrenamiento. Creo que el gran vacío, muchas veces, es que los actores no tenemos entrenamiento auditivo, que pensamos que sólo es una cosa de emitir. Pero realmente tú sacas de acuerdo a lo que escuchas y si logras ser lo más acertado con lo que escuchas, pues te obliga a trabajar en la emisión de eso que haces. Uno adentro sabe qué quiere del texto muchas veces. Pero hacer esa conexión con el aparato fonatorio lleva trabajo, lleva tiempo; como montar una canción. Si uno dura meses montando una canción, uno dura meses montando un párrafo. Pero el actor a veces se confunde pensando que es ponerlo en la memoria. Uno se aprende la letra de la canción y empieza a convertirla en melodía. Y eso es exigente, eso es complejo. Y así el arte de interpretar el texto. Es como afinar. Cada texto tiene una musicalidad. Es muy jodido decir una frase en el escenario.

2.3.4. La diferencia entre espontaneidad y organicidad

Yo pensaría que la espontaneidad debe ser algo instantáneo, algo del impulso. Y pienso que como hablamos al principio, para ser fiel a la entrevista también, la organicidad es una cosa que se construye, que se cultiva. Digamos, hay tramos de textos que tardas mucho en sentirlos orgánicos. O hay tramos de texto –como pasó con Dixon en el segundo acto de *Esperando a Godot*– que la premisa de dirección te es tan ajena, por ejemplo, que asumir o adoptar la premisa de dirección y volverla orgánica, a mí me tomó como treinta funciones. Porque hay un gran párrafo donde el texto, para mí, era tan importante, que yo lo ponía como de pecho, lo versificaba y lo decía emocionalmente. Y el director decía: ligero, ligero, ligero y rápido. Y yo lo hacía ligero y rápido, y no me lo creía. Lo sufría mucho, pero me parecía que entendía al director. Ese tránsito me tardó mucho tiempo para yo poder entrar en esa ligereza y en esa velocidad y que yo pudiera decir: “Mierda, me lo estoy creyendo” ¿Me entiendes? Entonces eso es un proceso que toma tiempo hasta uno sentir orgánico. Y quien toca instrumentos también lo entiende muy bien ¿no? Cuando hay posturas ajenas, caminos de los dedos a los que uno no está acostumbrado, al principio uno se siente en otra piel. Yo me siento muy necio, quisiera ser más disciplinado. Pero lo que he ido descubriendo es que cargamos el instrumento todo el tiempo. Mis hábitos, todo el tiempo: reconocer una nota, pillarme un compás, estar con el oído todo el tiempo alerta. El ejercicio de afinar permanentemente, el escuchar un pito de la calle hacer “ñaaaa” ¿cómo lo agarro? ¿Cómo lo pongo en voz? Me parece que es un entrenamiento permanente y es tener todo el tiempo el instrumento en juego, en juego, en juego. Y lo otro, súper bonito, un hábito que cada vez desaparece más: leer en voz alta. Leerles en voz alta a los amigos, a las personas, a la compañera. No hay mejor entrenamiento y volvemos a lo mismo: no sólo es el adiestramiento técnico, sino el entrenar la palabra como un fenómeno de comunicación, porque a veces haces mucha resonancia, mucho trabajo de centro, pero cuando no entiendes cómo vuelves eso lenguaje, es raro; porque cuando estás en el escenario crees que es hacerlo con la intensidad del ejercicio y no entrenamos para hacer ejercicios en el escenario. O para demostrar cuán duro podemos hablar.

2.3.5. Cómo estimular la organicidad en los actores

Carvajal cree que, como director, un largo tiempo tiene que ver con escucharlos, en cómo aprender a conocer ese instrumento con el que está trabajando y confiesa que eso a él, en lo personal, le toma un tiempo: reconocer su registro tonal, la estructura de entonación –que en cada uno de nosotros es diferente–, cómo dentro de eso el actor se repite y se mecaniza o tiene momentos de mucha organicidad, a qué actores no les gusta explorar porque se sienten incómodos, etc. Para dar un ejemplo, Carvajal expone que Lauren Emilia Ceballos, actriz egresada de la Universidad del Valle y a quien él ha dirigido recientemente en varias obras, no se siente cómoda cuando no está hablando desde el pecho. Dice que la voz de cabeza o los agudos, ella los interpreta como si estuviera mintiendo o falseando la interpretación y que allí es donde hay que abrir esa puerta para que ella amplíe su registro vocal y que le salga orgánico, pero como ella misma lo siente falso, entonces el resultado va a ser falso. El ejercicio entonces, según Carvajal, es repetir hasta que esa tarea, aparentemente técnica, se vuelva una resolución interpretativa expresiva. “Se logra, siempre se logra. Siempre toma tiempo porque nosotros creemos que la verdad está en el tono. En nuestro pequeño registro. Entonces no se quieren mover de ahí un ápice, porque es donde se sienten orgánicos. Y terminamos hablando en un intervalo de cuatro tonos, que es muy chiquito para ser expresivo”. Señala que hay que correr el riesgo de hablar agudo y uno decir “esta voz de mierda”, y desde ahí empezar a explorar hasta que uno se la crea y aprenda que puede hablar así también, y lo mismo para abajo. Y siempre, si uno insiste, va a haber la manera de encontrar, de volverlo familiar, expone.

2.3.6. Referentes teóricos

Peter Brook, en *La Puerta Abierta* dice: “la palabra es el resultado de un proceso de pensamiento. Ya, no trabajes más... ¡ah, es el proceso de pensamiento!”. Creo que es el que más uso, porque a veces –al igual que nos pasa con la percusión corporal– buscamos el resultado, buscamos el sonido. Y uno ve muchos actores, muchas veces diciendo “¿habré dormido?” –*pronuncia estas palabras en varios tonos a modo de ejemplo*–, ensayando por tonos y está ensayando es por

resultados. Cuando realmente si uno hace procesos diferentes va a llegar a entonaciones diferentes, procesos imaginarios, procesos de pensamiento diferentes. Esta clave está en el texto de Brook y para mí como director, como actor, me parece fascinante.

No tengo una fuente ahorita, habría que buscarla, pero hay una cosa de “la palabra sanadora” o de la tradición indoamericana, que tiene que ver con “la palabra dulce”; digamos la tradición del tabaco, la tradición del mambe y toda la tradición, también amazónica, desde el tabaco y el mambe. Del Amazonas a la Sierra Nevada de Santa Marta, hay círculos de palabra y en el círculo de la palabra lo que se busca es poder exponer una palabra transparente, transformadora, orgánica, que, o nos sane, o nos resuelva los problemas. Eso es muy cercano al trabajo del actor y realmente es un compromiso espiritual con la palabra. El hecho de que nos veamos frente a un público, que nos vistamos o que nos aplaudan, no le quita la tremenda responsabilidad al actor que tiene cuando se sube a una tarima a hacer uso de la palabra, porque la palabra es sagrada y no restringe el género. Y a mí eso me ayuda mucho. Ahora me encanta citar desde el conocimiento como algo que nos pertenece a todos y no como una propiedad privada que pertenece a unos nombres, porque el conocimiento se crea. Jamás vas a ver a un indígena pidiendo que lo cite porque es nuestro conocimiento. Si hablas con un indígena acerca de la palabra, no te va a citar a nadie porque nos pertenece, la hicimos juntos y cada cual llega a sumar en el camino del presente que le corresponde, pero desde ahí y desde el círculo de palabra, y la “palabra dulce”, y en la relación con el mambe, el poporo y el tabaco, hay muchos elementos que pueden servir al actor para hacer orgánico. Y ayuda mucho en la intención, porque no estás hablando para gustar, estás hablando para que algo pase en la cabeza y en los corazones. Entonces le da sentido al oficio, porque existe esa frontera con la vanidad (hablar bonito, adornar) que pasa con muchos maestros de voz y eso me parece riesgoso porque son cáscaras, son empaques.

Me ha pasado como director que me escucho hablando, y me siento hablando desde la vanidad, y entonces me detengo, hago un chiste o cambio la dirección porque digo “esto no va para ningún lado”. Esto es un ejercicio narciso, que al instante no le interesa. Eso me pasa y me ha pasado lo otro, que también nos pone

inorgánicos, que es estar hablando con miedo y cuando uno habla con miedo, tampoco es orgánico, entonces algo hay que hacer. Y muchas veces nos validamos a través de los otros, en lugar de validar nuestro propio camino.

2.3.7. Apreciaciones sobre la entrevista

Para Carvajal lo importante es estimular esa comunicación verdadera en escena, y si el entrenamiento técnico con el cuerpo, con la voz y con el texto no está supeditado a ese encuentro orgánico, puede llegar a ser vano; él busca esa comunicación que incluye la escucha sincera (desarrollar el oído como en la música) para luego aprender a transmitir.

El trabajo con el texto en Carvajal está enlazado también a un ritmo vital, al encuentro del actor por la pulsión que lleva la palabra, la situación, el personaje, la obra, en aumentar la capacidad creadora y exploradora del actor para que crezcan sus registros, sus palabras, su voz. Por otro lado aparece ese respeto por la sonoridad del texto y del instante preciso en que debe ser dicho para que no caiga, no muera.

Su constante conexión con la música, con la palabra dicha, con la exploración e investigación del uso de su aparato fonatorio, haciendo puente entre todos sus elementos de creación en pro de la escena, hacen de Carvajal un actor orgánico.

2.4. Fernando Montes

Es profesor en La Casa del Teatro Nacional y director artístico de La Fundación Teatro Varasanta en Bogotá. Se formó en Francia estando cuatro años con varias escuelas y grupos de gente joven que trabajaban con Richard Cieslak (actor emblema de Grotowski), y después otros cuatro años estuvo en el Workcenter de Jerzi Grotowski en Italia. De allí volvió a Bogotá con la intención de formar un grupo serio (La Fundación Teatro Varasanta) con la que lleva ya 22 años desde su fundación; señala que la idea era formar algo que durara a largo plazo y, sobretodo, pasar los procesos: “poder darle continuidad al trabajo a través del tiempo encontrando una maduración en los mismos”. Afirma:

Es interesante esa especie de cuerpo, voz, inteligencia, que se va formando en el seno de un grupo a largo plazo. La intención del grupo es ver cómo funciona el oficio, explorar, experimentar; es un trabajo de laboratorio siempre, investigando

distintas formas de hacer el acto creativo, de estrenarse, pero sí en una perspectiva orgánica siempre. La Fundación busca entonces el desarrollo integral del ser humano, el crecimiento del movimiento cultural del país.

2.4.1. Experiencia en Francia e Italia

Las cosas claves en el trabajo en Francia, es que se trabajaba muy al estilo de Peter Brook, entonces se trabajaba con máscaras balinesas, indonesias, con un bailarín africano, con músicos en escena, con un balinés que hacía las máscaras balinesas, y el trabajo para buscar las máscaras era muy importante porque la máscara es muy artificial pero exige una movilización de la energía y está ligado a una organicidad muy fuerte –en el caso de las máscaras balinesas–; usted tiene que realmente hacer una transformación de su persona para poder dar vida a la máscara, y cuando la máscara cobra vida es una cosa impresionante porque usted ve cómo fluye la vida, cómo fluye el personaje dentro de una improvisación estructurada. La máscara es como un personaje que exige unos parámetros concretos y ese es un trabajo muy interesante y fundamental. Después en el trabajo con Cieslak, era ver la posibilidad de un actor tan impresionante. Era como nada más ver un tigre. Y además las condiciones de trabajo marcaban una diferencia fundamental para la calidad del trabajo. Usted trabajando ocho, doce, catorce horas diarias, seis días por semana, sólo trabajando en eso, usted o llega a un sitio, o llega a algún sitio. Y pues en Colombia un actor no tiene el rigor para trabajar el mismo tiempo que un médico, un ingeniero, porque es muy difícil, y esas condiciones mínimas son necesarias para algo de calidad; Stanislavski, por ejemplo, en la mañana hacía trabajo de investigación con su grupo, por la tarde ensayaban la obra que iban a presentar después de la obra que presentaban por la noche. No necesitaban ningún entrenamiento, sólo estar allí constantes. El entrenamiento era eso. Entonces haber podido trabajar así Grotowski, y el trabajo de investigación sobre *El arte como vehículo*, fue una perspectiva muy interesante en el punto de aprender el trabajo sobre sí mismo como una experiencia estructural. Allí era una reestructuración de la persona a través del trabajo sobre sí mismo y sobre el otro, porque no hay uno sin los otros. Y después, en Colombia, la lucha era en la selva pura donde hay mucho por hacer; pero es que

esa vaina del todo por hacer eso es mucho camello: hay mucho mosquito, víboras y hay de todo, pero pues es una cosa bien especial donde es toda una formación con la gente de aprender cómo funciona el oficio. Trabajamos cuatro horas diarias todos los días, por lo menos. En este trabajo los ensayos son terreno de descubrimiento, nunca empezamos una obra o algo con un preconcepto, pues yo como director sí debo decir: “vamos a hacer esto o esto”, pero es para ver qué funciona y por donde surge la vida, qué es orgánico en lo que está haciendo la gente y seguir ese camino. Y entonces para cada obra hay una forma de abordarla distinta en su forma exterior.

La persona que conducía el trabajo allá en Italia era una mujer haitiana llamada Maut Roberts y fue una influencia muy importante para el trabajo de *El arte como vehículo* en Grotowski. Venía desde tiempo atrás trabajando con él y fue fundamental en ese descubrimiento de esa cultura afro caribe ligado al vudú, pero también porque en esas prácticas lo que sucede es que la organicidad es full. Es la plena organicidad, es el cuerpo en plena organicidad con el canto, la danza, el texto, los personajes. No hay personajes en el vudú, pero la forma en que aparecen los misterios es ya como un personaje porque siempre aparece igual (Changó aparece con unas características, sea quien sea que esté habitándolo, necesita un sombrero, un tabaco, y sopla el tabaco y se ríe). Pero al lado de eso el trabajo con el ritmo, con el canto y con la presencia física, con las marchas, con el movimiento, pues era muy fuerte en ese periodo. Entonces Robart cuando trabajaba con Grotowski, era trabajar con un polaco sobre el caribe. Pero ella casi no es nombrada en los textos porque es mujer, y es ella quien está en el corazón de esa práctica.

2.4.2. Su relación con Grotowski

La presencia del ser humano en escena, y que ese ser humano tenga algo especial, no ordinario, es maravilloso. Porque hoy en día la organicidad es no ordinaria: para Stanislavski fue muy el comportamiento social, lo cotidiano, es decir, la organicidad en sus descubrimientos. En Grotowski fue el comportamiento casi que animal para llegar casi que a la psiquis, al fondo de la persona.

Grotowski es una base fundamental en el trabajo del grupo Varasanta, pero es chistoso que hace poco descubrimos que casi nunca hablamos de Grotowski, que no lo estudiamos. Obviamente como linaje están Stanislavski, Grotowski y Meyerhold, pero de hecho muchos actores ni habían leído textos que eran fundamentales de Grotowski. En los espectáculos nuestros siempre hay cantos: el canto como entrenamiento –y no el canto lírico–. Normalmente son cantos afrocolombianos de la costa caribe, del Chocó (alabaos, cumbia) y del mundo también porque la voz está enraizada en el cuerpo, es la voz orgánica y no la voz artificial del canto lírico, ni la voz sentimental de la música pop. Es la voz enraizada en el cuerpo a través del ritmo y ese ha sido un trabajo fundamental en el grupo. Y después también el canto a la vida que moviliza la energía de una forma interesante. Todo depende de la dirección que uno le dé a la energía: uno la puede dirigir hacia los bajos fondos, depende del canto, como también hacia arriba, hacia el ascenso, hacia la depuración de la energía. El trabajo del canto ha sido muy importante en el trabajo vocal, y el trabajo rítmico del grupo, entonces el texto después sería importante como pulsión.

Obviamente la influencia de Grotowski está inmersa en un cierto sentido del trabajo y en una forma de abordar el trabajo en Varasanta: está en una exigencia, en el rigor, en un desafío, en una ética de trabajo, en las condiciones de trabajo, en la forma de abordar el trabajo, en la forma de buscar la organicidad, de buscar la vida en lo que se está haciendo, en la necesidad de transgredir, de pasar los límites pero no cansándose, sino pasando el pensamiento de lo que yo ya sé sobre mí, sobre usted, sobre el texto, sobre el otro: los límites del yo. Lo que uno ya sabe no es la creación. Todos esos elementos están allí claramente presentes, incluso en el trabajo de grupo a largo plazo: la idea de que no es para montar una obra por lo que estamos trabajando –claro que vamos a montar la obra– pero es un proceso. También está implícito Grotowski en la forma de abordar el texto: el texto tiene que ser corpóreo, no puede ser puro “bla bla bla”. También los actores están todo el tiempo en escena, las entradas y salidas obviamente están, pero la construcción de los dispositivos espaciales tienen una dramaturgia que incluye al espectador de cierta forma; no es un teatro a la italiana (porque el teatro a la italiana es muchas veces como ir a cine, sólo que en 3D, pero allá lejos). Como

se trata de resaltar la vida que está sucediendo aquí, entre nosotros los actores que estamos preparando algo y los espectadores que llegan, pues los dispositivos resaltan eso. Entonces eso se le debe a Grotowski esa posibilidad de hacer ese encuentro entre la gente. También el trabajo con el canto es una cosa que Grotowski empezó en su último periodo de vida, basarse muchísimo en otro tipo de cantos, pero fue algo muy importante en esas investigaciones que hizo al final de su vida de la que habla Thomas Richards.

2.4.3. Etapas de Grotowski

Él empezó haciendo teatro donde buscaba al actor santo, al que pertenece al acto sagrado y todo eso, y encontraron que dentro de una Polonia comunista estaban buscando algo sagrado. Sagrado laico, es decir no ligado a una religiosidad, sino ¿qué es sagrado en el ser humano? Eso era hecho en un pueblito como Jamundí, y convenció a sus actores, digamos, de que fueran a Jamundí a hacer teatro donde exploraron plenamente que dentro de la obra pudiera haber una persona plena; luego se preguntaban ¿Cómo hacemos para que el espectador tenga un papel más activo dentro de la representación? Entonces empezó a hacer esas experiencias que él llamó *Parateatro* en las cuales la gente participa de algo que habían organizado los actores y que sabían que iban a participar. Esto exigía que fueran al campo, entonces se iban y hacían una experiencia de tres o cuatro días –muy hippie– donde exploraban diferentes formas de poderse encontrar. La pregunta de Grotowski era siempre: ¿Cómo encontrarse desarmado con el otro? ¿Cómo desarmarse para encontrarse con el otro? ¿Cómo encontrarse plenamente como seres humanos? Estando en eso, esto empezó a tener dificultades con respecto a la improvisación y a muchas cosas, entonces se pregunta: ¿Por qué distintas tradiciones han desarrollado distintas prácticas sagradas para que el ser humano se encuentre con la vida de una forma sagrada? Sagrado quiere decir en pleno respeto y movilizándolo otras cosas (la relación con el universo, y todo eso). Entonces empezó a buscar en distintas fuentes tradicionales qué prácticas hay, y cómo nos podemos encontrar a través de esas prácticas antes de las diferencias culturales, es decir, qué hay que es esencial en esas prácticas; esencial quiere decir que se da para cualquier ser humano siendo de distintas culturas. Y ahí

empezó a trabajar eso que llamó el *Teatro de las fuentes* que son las fuentes antes de las diferencias. En los encuentros de distintas técnicas. Entonces trajo gente de distintas partes del mundo (de Haití, chinos, indígenas) a trabajar con él para averiguar lo que nos une con esas prácticas antes de las diferencias culturales. Como qué hay de esencial en esas vainas. Después Grotowski, quien siempre fue un activista político fuerte en Polonia, además que para usted tener un teatro había que estar trabajando en el partido seriamente (teatros de estado: el estado lo mantiene), y él era una figura incómoda, llegó un punto en que tuvo que exiliarse voluntariamente y entonces va a parar a Estados Unidos donde creó el *Objective Drama* (el drama objetivo) donde buscaba ¿qué hay de objetivo en el teatro? más o menos, y de allí le ofrecieron en Italia que realizara el proyecto que quisiera sin ninguna condición, entonces montó allí el *Workcenter de Grotowski* empezando a trabajar en lo que él decía que era su interés inicial: el arte como vehículo o las artes rituales. ¿Qué hay de objetivo en el ritual? ¿Qué elementos son objetivos del ritual? Objetivo quiere decir que tiene un impacto en usted independiente de su cultura y todo eso.

2.4.4. El trabajo con el texto

Varasanta a través de estos años, ha desarrollado un trabajo sobre diferentes entrenamientos en los campos corporal, vocal, musical y pedagógico, formando actores integrales que con sus creaciones y acciones artísticas incentivan la búsqueda del potencial transformador que existe en cada individuo; estos entrenamientos también funcionan para que la voz y el texto salgan espontáneamente. En nuestro país es muy débil el trabajo con el texto, es muy difícil porque no tenemos tradición textual como sí la tenemos en el canto, por ejemplo. El trabajo vocal de nosotros busca, entonces, que la voz se enraíce en el cuerpo de la persona, es decir, volver a un cuerpo-voz, y allí, y pues sea lo que sea que uno haga con la voz, ya está enraizada en el cuerpo, amarrada a los impulsos.

De hecho en el grupo se trabajan talleres durante el año para compartir nuestras dinámicas al exterior, entre los que se encuentra uno llamado *La apropiación orgánica del ritmo* dirigido por Beto Villada, un actor-músico del grupo, y es un

taller que no trabaja precisamente el texto teatral sino que funciona a partir de cantos y movimientos de cantos colombianos (caribe o del pacífico) y consiste en ese trabajo de pulsión, ritmo, movimiento (no sólo moverse para bailar) y canto enraizado en el cuerpo.

El grupo trabaja todo tipo de textos, tanto clásicos como contemporáneos; hemos hecho un par de creaciones con el dramaturgo Felipe Vergara, que una de ellas fue escrita por él con los actores; hemos montado también *La tempestad* de Shakespeare, una adaptación de Los hermanos Karamazov de Dostovieski, collages de textos escritos a partir de los actores, etc. Hay un trabajo de dramaturgia complejo también porque los textos se entretajan con la acción y las necesidades dramáticas. El texto en las obras, como dirían: “es un amigo más”, incluso en las obras que hemos montado, el texto es como otro personaje, otro tejido dramático de la situación. En ningún momento hemos estado subyugados al texto o siendo súbditos de éste, como “teatro de texto”, no. Lo cogemos para ver qué nos dice, qué nos dice eso a nosotros, cómo se transforma, y lo que nos sirve del texto lo usamos, y lo que no nos sirve, pues, lo desechamos. Trabajamos con mucha libertad con los textos que se utilizan.

Cuando los actores mecanizan el texto después de montada la obra, se trabaja específicamente sobre la obra, sobre el texto, y es indispensable al comienzo del proceso, hacer algo que parece evidente pero que finalmente no se logra mucho y es saber realmente ¿qué dice el texto? ¿sobre qué está pensando el texto y eso qué aporta a mi pensamiento, como pensar en el sentido hacia donde puede ir; eso es uno, lo otro es trabajar puntual y técnicamente cada caso especial en las frases pronunciadas, cuando hay cantaditos, cuando hay una pausa muy larga y corregirla, y repetirlas dos o tres veces, etc. El teatro siempre es psicotécnico, y además con cada actor es una estrategia distinta de cómo hablarle, y más con el tiempo. No hay ninguna fórmula general, hay que adaptarse como director a los estados de cada actor diariamente porque la vida es multiforme y nada está fijo.

El texto hace parte en las obras del ritmo y de la composición (entre cantos, textos, voces de los actores, tonos con todos los actores, ritmos de las respuestas, se forma como una ópera). El texto cumple una función muy importante y es que

permite al espectador seguir una historia, y es una estrategia para calmar la cabeza del actor que quiere una información y para que crea que está entendiendo lo que está haciendo, pero la verdadera información entra a través del ritmo, a través de la vibración, a través de la imagen poética. Porque la verdadera información no va a la mente discursiva sino a su corazón y a sus sentidos, a otras zonas más del inconsciente.

2.4.5. La organicidad

Una definición que se me ocurre en este momento: es la capacidad de la naturaleza para adaptarse y desarrollarse con una energía. Es esa capacidad de adaptación y formación, pero eso no es. Porque además la palabra organicidad viene de una cosa que es todo lo contrario a lo que nosotros pensamos, y el primero que la usó fue Stanislavski en su trabajo para hablar de los procesos de la vida, o qué surge del proceso de la vida y cómo estimular los procesos de la vida. O podemos decir: la vida como un proceso. Porque toda su investigación fue cómo crear la vida en la escena sabiendo que estamos repitiendo y, a pesar de eso, tener vida, entonces de allí sacó la palabra organicidad.

En el grupo la organicidad no la estimulamos en el texto, sino en la persona porque el texto es una cosa muerta –pues muerta entre comillas–, son palabras que usted se aprende, que no son suyas, entonces lo importante es que en lo que esté haciendo, el actor esté vivo, y que ese proceso de vida pase al texto, es decir, lo que hay que hacer es buscar qué permite en el trabajo con el texto que la vida siga fluyendo dentro de lo que está haciendo la persona; en realidad es difícil porque el texto de igual manera queda asociado al discurso, a la mente discursiva, y no es fácil acceder a esa zona donde el texto está libre y hace parte de la vida del actor en el momento. Es una relación de separación. Entonces en cada obra hay todo un proceso en sí orgánico por capas que se va desarrollando lentamente, que va tomando su tiempo para poder permitir que esa organicidad fluya también en el texto, sin embargo, hay obras que llevamos diez años presentándolas, y que yo aún me siento a escuchar y digo: "¡uich jueputa!, ese texto ya está mecanizado, tiene un cantadito", bueno entre muchas cosas que pasan, pero eso es muy bonito con la vida porque la vida no se puede encajonar y es muy bonito en el trabajo

del actor entrar ,en el espectáculo, en el flujo de la vida. Y una de las características de la vida es esa organicidad, estarse organizando y arreglando para continuar viviendo; sabemos que mantenemos cambiando constantemente y entrar en ese flujo no es tan fácil en escena, pero cuando el actor entra, es mágico, maravilloso y es de la vida, del teatro que está vivo en el escenario, que no está filmado, que no se atrapa en la filmación sino que se experiencia, entonces esa es la forma de buscar la organicidad en el texto pero siempre es una lucha cuando aparece el texto y aparece nuevamente la decisión, la ruptura entre la mente y el cuerpo, es como, una vez que los pensamientos se mueven en el espacio a través de sus acciones, la voz dice unas palabras que no son tuyas pero están dentro de eso. Y ese es el trabajo que toca hacer en cada obra, en cada nueva experiencia y así los actores van cogiendo más cancha.

Todos los integrantes del grupo trabajan en pedagogía, dando clases en distintos sitios, y creo que eso también es muy importante en el trabajo de la organicidad; al aprender cómo es el proceso, uno también aprende a compartir eso con otra gente y esto se le debe a Grotowski. Que en Grotowski el trabajo sobre sí mismo es muy importante. El trabajo sobre sí mismo para aprender cómo funciona el texto, y eso hace que uno después pueda acompañar los procesos de los otros, que es bueno acompañar el proceso del otro que es casi igual al proceso de uno. Es como una sensibilidad que se desarrolla, y que desarrolla la organicidad. Ese proceso de cuidar la vida es el que está ligado a la organicidad. Porque el problema de la organicidad es que sea orgánico, es decir, que fluya, y para que la vida fluya hay que cuidarla, canalizarla, estimularla, todo eso. Como a una plantita.

Nuestras acciones, nuestras evocaciones, nuestros impulsos, pretenden develar esas huellas del pasado que se deslizan secretamente en el presente, elaborando una memoria, un duelo, un resarcimiento poético a través del hecho teatral.

2.4.6. Apreciaciones sobre la entrevista

El trabajo de la Fundación Teatro Varasanta y de Fernando Montes al apuntar a esa búsqueda de lo esencial, de encontrar primero la organicidad en el individuo y luego en

el intercambio humano entre los viven y sienten la escena, hace que su trabajo se salga de lo impostado, de lo banal, de lo superficial.

La gran influencia de Grotowski en Montes aporta indiscutiblemente al trabajo orgánico del texto en la compañía, que no puede ser dicho sin antes el actor haber encontrado su razón, su sentir, su ritmo personal y grupal, su naturaleza, la naturaleza de la obra, del autor, del proceso de creación que es finalmente lo que persiguen. Ese proceso de enraizamiento cultural por medio de la música y el movimiento interno del grupo, que permite la exploración total del oficio, del aparato creativo de la persona, de las raíces ancestrales y tradicionales y los elementos que aportan, está estrechamente ligado a un teatro que no busca resultados, a un teatro que recupera esa vida, esa razón vital de los integrantes hacer arte, y luego si, evidenciar eso en la escena en conjunto con los elementos técnicos, de composición y creativos.

Es esa búsqueda humana del grupo a partir del individuo y el colectivo, en la vida que se cobra, la que vuelve al teatro su “esencia” dejando de ser la representación de personajes, situaciones o historias y su valor recae en la función de crear una experiencia vital capaz de transgredir la realidad ordinaria, de ejercitar la imaginación creativa y la participación activa del espectador; el sello ritual que caracteriza a Varasanta está directamente conectado con la organicidad del texto porque como mencionaba anteriormente Montes, al descubrir la organicidad a partir del trabajo en la voz y en el cuerpo propio del actor y en el propósito artístico, a través del canto tradicional de culturas propias y enraizadas en su territorio y costumbres, será más fácil sentir luego lo que se dirá con esa voz así sean textos ajenos, porque todo está conectado, ningún elemento es independiente del conjunto, pero es más fácil hallar esa organicidad trabajando de adentro para afuera.

CAPÍTULO 3

EJERCICIOS QUE APOYAN LA ORGANICIDAD EN EL TEXTO

“El ejercicio es parte de un todo. El ejercicio practicado con pericia es la base de una bella y expresiva interpretación.” Anónimo (Cheng, 1993, pág. 63)

Encuentro pertinente recapitular, muy sintéticamente, el trabajo con el texto correspondiente al proceso propio en la escuela de arte dramático, como introducción al sentido práctico de esta monografía.

Durante las primeras etapas de la carrera, se estimuló al actor a un trabajo técnico como base para la creación (tener buena dicción –manejo de fonemas, vocales, consonantes, proyección, tonos, resonadores–, adquirir control corporal, etc.), desde la exploración propia y conversión de un aparato vocal cotidiano, a una presencia vocal y corporal en servicio de un espectáculo teatral. A pesar ser un trabajo técnico, desde el principio se apuntó a la búsqueda del sentido en el texto al momento de abordar trabalenguas, retahílas, rondas, etc., llegando, posteriormente, a textos con puntos de vista de autores en las tareas de ensayos, cuentos, relatos testimoniales, verso de siglo de oro español, verso libre, etc.; cuando se empieza el trabajo con escenas en el taller de actuación, se explora más a fondo en los terrenos del subtexto, de los impulsos internos y externos para pronunciar el texto, del análisis ideológico del autor, de la trama de los personajes y del estudio de las circunstancias dadas o situaciones concretas en las escenas de la obra. En los últimos talleres de voz escénica, el actor pone a prueba sus capacidades creativas con el aparato vocal e interpretativo del texto.

La etapa posterior donde se monta obras de autores abarca, en primera instancia, el análisis activo del texto de manera individual y en colectivo; en este trabajo que busca desentrañar el sentido de cada línea escrita, se estudia el espíritu humano de cada personaje y su repercusión dentro la situación ficcional, por medio de las circunstancias y objetivos específicos de la obra y de cada uno de sus personajes, de las relaciones entre estos, del punto de vista del actor sobre el personaje y la conexión con su persona, de la

búsqueda de esa voz del personaje, tanto interna como externa, y de los apoyos que con su aparato físico puede brindarle.

Como ya expuse en el inicio de esta monografía, es extraño pensar en ejercicios para llegar a la organicidad en el texto ya que, precisamente, la técnica puede atentar contra el concepto en sí –sobre todo cuando ésta se evidencia–, pero es importante tener consciencia de que el esqueleto permite el movimiento a la ballena, y que, aunque ésta tenga mucha carne que impide percibir ese esqueleto, no significa que allí no esté; en esto radica la magia del actor capaz de sacar una ballena de la manga de su camisa, sin que el espectador tenga idea de dónde salió. Es importante que el actor conserve, entonces, secretos ante el público para que, al tiempo que consideran la hazaña del actor como un misterio, se introduzcan en el personaje. Así funciona la técnica y los métodos de cada escuela: como el esqueleto. Así funcionan los ejercicios que sostienen una técnica.

Más que una lista de ejercicios al azar, los siguientes son ejemplos de algunas de las maneras más típicas en que estos autores y directores trabajan con el actor esa búsqueda por la organicidad en general; unos de éstos, por supuesto, más concentrados en el texto.

3.1. Konstantin Stanislavski y María Ósipovna Knébel

“Aún una buena voz natural debe desarrollarse, no solo para el canto, sino para el habla” (Stanislavski, 1997, pág. 121)

La mayoría de ejercicios de estos autores respecto al tema, tienen que ver directamente con el trabajo individual del actor sobre el texto teatral antes de probarlo en la escena, donde éste aplica los elementos técnicos en la palabra –que ya expliqué anteriormente–, y hay otros donde este trabajo se comprueba en los ensayos grupales. Por otro lado, como en estos autores todos los elementos psicofísicos están enlazados (el trabajo con el texto no es separado de la relajación de los músculos, por ejemplo), aparecen muchos ejercicios de disposición física antes de abordar la palabra en los que no ahondaré. He aquí algunos ejemplos:

- Este ejercicio consiste en interpretar una escena sin palabras buscando la forma de transmitir la acción de la escena en su profundidad, buscando las posturas necesarias

del cuerpo, de la mente, etc. Luego se vuelve de nuevo al texto. A partir de la experiencia de no hablar, el actor amplía la escena con ayuda de las pausas; se ubican estas pausas psicológicas en todo el texto del personaje y luego se prueban en el ensayo con el partenaire con abertura a modificarlas y sin excederse.¹⁸

- El ejercicio aquí es ordenar las palabras del texto reuniéndolas correctamente en grupos, en familias, en compases del lenguaje; se van tomando por orden cada dos palabras y se observa si hay entre ellas una relación directa, un nexo inmediato. Si no es así, según Stanislavski se profundiza en su esencia y se decide a donde corresponden cada una de ellas; si a las palabras anteriores de la frase o a las siguientes. Afirma que “el correcto agrupamiento de las palabras y la distribución de las pausas, son condiciones necesarias para hablar bien, de una manera bella, para sentir apropiadamente la naturaleza del lenguaje natal y para utilizarlo con destreza”¹⁹
- Se ponen acentos en diferentes palabras del texto y se descubre, en cada caso, qué resultados arroja respecto a cambios de sentido, importancia de la idea y finalmente escogiendo la palabra clave para poner el acento, dejando pasar, de modo ligero, lo que no es preciso destacar. Luego se pone el acento no en una sola palabra sino en dos, y en esta segunda variación, diferenciar las calidades de los acentos: fuertes, medianos, débiles.²⁰
- Con el fin de que sus actores comprendieran la relación entre el monólogo interno del personaje y la réplica del autor, ponía el ejercicio de decir el pensamiento interno de cada personaje en voz alta durante el ensayo de la escena, a la par con los textos del autor. Después de hacer esto, ponía a los actores a repetir la escena pero diciendo los pensamientos para sí mismos, en la mente, y según éste se podía revelar en sus ojos y en las intenciones, una línea de pensamiento.²¹ Este ejercicio, según Berry (2014) permite además al actor descubrir nuevos objetivos e intenciones posibles que

18 Se puede encontrar en (Knébel, 1998, págs. 172-173).

19 Se puede encontrar en (Stanislavski, 1986a, págs. 95 y 331-332).

20 Se puede encontrar en (Stanislavski, 1986a, pág. 116 y 119-120).

21 Se puede encontrar en (Knébel, 1998, págs. 128-132).

permiten concretar las relaciones entre los personajes en esa situación. Esta autora hacía esto también con sus actores y manifiesta que “lo bueno de este ejercicio es que siempre hace hablar contra algo y esto estimula nuestro pensamiento, lo cual a su vez dota de vida a la palabra” (pág. 165).

- Stanislavski proponía, antes de comenzar el trabajo sobre algún relato en el texto, hacer un ejercicio que da la posibilidad a alumno de comprender sobre qué proceso orgánico se construye cualquier relato en la vida. Ponía a los actores a relatar un caso cualquiera de la propia vida. Para ello, el estudiante debe reconstruir ese caso en su memoria lo más verídica, minuciosa y claramente que pueda para contarlo a su interlocutor. Así también, afirma Knébel (1998) “en el trabajo sobre cualquier monólogo, sobre cualquier relato, él debe fantasear y adaptarse a aquella imagen de la que va a hablar, que ésta se convierta en su recuerdo” (pág. 92). Luego se fragmenta esa historia en sucesos concretos y claros y se relata uno por uno en orden. Se pueden acentuar, al igual que se hace con las palabras, algunos sucesos más que otros. Lo que Stanislavski buscaba, era una clara exposición de cada uno de los hechos y tener clara la imagen que se quiere transmitir.²²
- Para encontrar el tempo ritmo en el texto, se lee en voz alta, a ritmo de metrónomo, y se observa si las palabras o frases fluyen con medida rítmica y clara –es conveniente variar constantemente la velocidad del metrónomo–. Otra variación es hablar de cualquier tema al partenaire, al ritmo del metrónomo, procurando que las palabras clave coincidan con el golpe del metrónomo, sin sacrificar el sentido de lo que se quiere decir.²³

3.2. Jerzy Grotowski

“La idea del ejercicio es diferente en los varios tipos de artes escénicas. Entonces, la pregunta es ¿Cuáles tipos de ejercicio se deberían hacer? Eso depende de su relación creativa con el teatro.” (Wolford Wylam, [pág.1])

²² Se puede encontrar en (Stanislavski, 1997, pág. 197).

²³ Se puede encontrar en (Stanislavski, 1997, págs. 276-277).

“Si no funciona, intervenga; si funciona, no intervenga. Confíe en la naturaleza, ese es el primer punto” (Wolford Wylam, [pág. 8])

En general, según Grotowski (Wolford Wylam), cuando se habla de ejercicios se piensa que consiste en diferentes elementos para-gimnásticos que entrenan una cierta habilidad. Afirma que lo peligroso del entrenamiento de un actor es que éste no desarrolle los impulsos vivos del cuerpo por tratar de controlarlos y, por ende, los reprime. Grotowski (Wolford Wylam) está de acuerdo con que un actor debe entrenar aparte de los ensayos generales, pero debe tener cuidado con cuáles ejercicios usa y para qué. El actor suele caer en el error, según Grotowski, de copiar “recetas de maestros” como Stanislavski pero sin disciplina y sin entenderlos, entonces resultan estériles.

Propone situaciones donde el actor puede acercarse a su respiración normal, sin esfuerzos que lo alejen de su proceso orgánico, y que abran su voz, su laringe que se ha cerrado, según él, por tantos intentos de autocorrección o rigidez mental. Al entender el proceso orgánico vocal, individual y de respiración del que habla Grotowski, se trabajaría la disposición adecuada para enfrentar los textos, por lo tanto, su organicidad.

- Este ejercicio tiene que ver con la organicidad del actor al apuntar a ese encuentro con su identidad dentro del trabajo artístico. Este ejercicio, que proponía en varios de sus talleres a estudiantes de interpretación –entre ellos Thomas Richards–, consiste en piezas individuales de corta duración con una estructura repetible, como mini representaciones unipersonales donde debe aparecer una canción muy antigua, que le haya cantado la madre o abuela, que lleve a la infancia del actor. Es un ejercicio que puede funcionar para redescubrir las conexiones personales que se puedan tener con la tradición a través de las canciones y que, pienso, se puede trabajar en el periodo de exploraciones con los textos por la idea de volver a lo primario, sobre todo, del actor-persona.²⁴
- El ejercicio es ponerse en una posición que demande mucha atención (pararse en la cabeza, en las manos) para olvidarse del proceso de respiración y no interferir en éste;

²⁴ Se puede encontrar en (Richards, 2005, págs. 62-63).

cuando el actor no es muy entrenado corporalmente, está tan preocupado por la posición rigurosa que olvida el proceso de respiración. Eso, según Grotowski, es lo ideal para normalizarla. Afirma que el director debe fatigar al actor ocasionalmente y obligarlo a hacer ejercicios que lo cansen mucho —en el sentido físico— para que no interfiera en sus procesos orgánicos porque hay casos donde, únicamente, la fatiga permite al actor estar libre de tipos de resistencias. En estas mismas posiciones se pueden ensayar los textos y funcionaría para los bloqueos en la laringe.²⁵

- Acciones vocales contra objetos: el ejercicio es utilizar la palabra para hacer un agujero en la pared, tirar una silla, apagar una vela, acariciar, empujar, envolver un objeto, barrer el piso, usarla como hacha, como mano, como martillo, como tijeras, etc.²⁶
- Grotowski dice que los actores deberían cantar. Que deberían comportarse como campesinos que cantan. Que cuando hagan sus trabajos domésticos, canten. Que cuando estén perdiendo el tiempo, canten. Que deberían también jugar con diferentes sonidos, explorar cómo crear diferentes espacios con sus canciones: crear una catedral, un corredor, un desierto, un bosque. Que deberían extender sus seres a través de la voz, pero sin ninguna técnica planeada.²⁷ Este ejercicio del canto informal permite al actor tomar confianza con el uso de su voz, sin prejuicios y con la total libertad de traducir esa sensación de vitalidad, potencia y abertura al cantar, a los textos que se pronuncien en escena. También hará consciente al actor de los cambios de ritmo en el texto. Este mismo ejercicio lo propone Berry, pero cantando los textos con una melodía inventada o no.²⁸
- Grotowski buscó varias asociaciones a través de animales (perros, vacas, gatos, pájaros) que en este punto, al imitar sus posiciones corporales, pueden ayudar en la exploración de resonadores de la voz y puntos energéticos. Por ejemplo, pensando en

²⁵ Se puede encontrar en (Wolford Wylam, [pág.9]).

²⁶ Se puede encontrar en (Grotowski, 1974, pág. 132).

²⁷ Se puede encontrar en (Wolford Wylam, [pág.15]).

²⁸ Se puede encontrar en (Berry, 2006, pág. 79).

un tigre, cantar una canción y rugir las notas sin olvidar la melodía ²⁹o, al ponerse en cuatro patas como un vaca y mugir, el resonador estará en el estómago y el sonido saldrá grave; también ponía a representar animales salvajes en situaciones que demandaran la atención al exterior, en relación con otros³⁰. Afirma (1974) que a pesar de estas asociaciones, el cuerpo debe, buscando la posición y la dirección, facilitarle la tarea a la voz –que iría después–. Propone también juegos que comprometan la memoria, la imaginación, la relación con los compañeros (tanto entre actores, como compañeros de vida), juegos que liberen la memoria corporal –donde se cante, se hable y se busque contacto–. Advierte que dentro de esto hay que evitar el peligro de los gritos, de miedos, de auto-decepciones o palabras repetidas automáticamente, movimientos que imiten impulsos vivos pero que son en realidad sólo movimientos planeados desde el exterior y controlados por el cerebro –no el cerebro que quiere controlar una especie de caos, sino el cerebro que fragmenta entre el pensamiento que dirige, y el cuerpo que lo sigue como una marioneta–.³¹

- Este ejercicio funciona para que el actor sienta como el texto surge de sí mismo, cómo el origen del sonido está relacionado con puntos específicos de su cuerpo y la correspondencia que estos puntos tiene con el espacio. Consiste en que el actor recite un texto mientras su voz aumenta gradualmente de volumen. Las palabras deben resonar contra el techo como si la parte superior del cráneo hablase, cuidando de no inclinar la cabeza hacia atrás para que no se cierre la laringe. Mediante el eco, el techo se vuelve el compañero de diálogo en forma de preguntas y respuestas. Durante el ejercicio Grotowski conducía al actor y lo paseaba por el cuarto. Luego éste comienza una conversación con la pared también improvisada –aquí el eco es la respuesta–, y la voz se origina del pecho. La voz se coloca en el vientre ahora, de esta manera se empieza una conversación con el piso. La posición del cuerpo es como “la de una vaca gorda y pesada”. Todo el ciclo de ejercicios se realiza usando en sucesión las

²⁹ Se puede encontrar en (Grotowski, 1974, pág. 170).

³⁰ Se puede encontrar en (Wolford Wylam, [pág.13]).

³¹ Se puede encontrar en (Wolford Wylam, [pág.16]).

siguientes fases: voz de cabeza (hacia el techo), voz de boca (como si estuviera hablando al aire frente al actor), voz occipital (hacia el techo detrás del actor), voz de pecho (proyectada enfrente del actor) voz de vientre (hacia el piso), espaldilla(hacia la pared detrás del actor), omóplatos (hacia el techo atrás del actor), la región lumbar (hacia el piso, la pared detrás de él).

Nota: Grotowski señala que durante todos los ejercicios debe excluirse el pensamiento. Sus alumnos debían recitar el texto sin pensarlo y sin una sola pausa. Por lo tanto los interrumpía cuando detectara pensamiento. También procuraba que los ejercicios con texto no se hicieran con el texto que se iba a interpretar sino con canciones aprendidas u otros textos para evitar distorsionar su interpretación³²

3.3. Peter Brook

La finalidad de un ejercicio de adiestramiento es reducir, estrechar más y más el área personal hasta que quede revelado el origen de una mentira. Si el actor es capaz de encontrar y comprender ese momento, quizá pueda abrirse a un impulso más profundo, más creativo. (Brook, 1986, pág. 151).

El propósito de los ejercicios del taller no es crear un estilo más interesante de teatro, sino usar el teatro como una forma de intentar cumplir con uno mismo. La forma, la puesta en escena y la caracterización no son, en última instancia, fines en sí mismos, sino medios para concretizar lo que de otro modo es irreconociblemente abstracto: la vida, la verdad, la realidad. (Mitter, 1992, pág. 109)

El objetivo de tales ejercicios es llevar a los intérpretes a un punto en el cual, si uno de ellos realiza algo inesperado pero auténtico, los otros lo captan y responden al mismo nivel. Ésta es la interpretación de grupo, que, en términos teatrales, significa creación del conjunto, pavoroso pensamiento. Resulta equivocado creer que los ejercicios pertenecen a la escuela y que sólo son apropiados en un cierto período del desarrollo del actor. Al igual que cualquier

³² Se puede encontrar en (Grotowski, 1974, pág. 140).

artista, el intérprete puede compararse a un jardín y no supone ayuda alguna extirpar las malas hierbas una sola vez. Estas volverán a crecer, lo que es natural, y han de cortarse, lo que también es natural y necesario (Brook, 1986, pág. 153).

La idea con Brook es que el actor encuentre su esencia dentro de la representación, lo que desencadenará un honesto trabajo con el texto, con el cuerpo y con el colectivo; sus dinámicas apuntan a que el actor alcance el autoconocimiento para la trascendencia de su yo y su aporte real a la integridad, lo que permitirá, posteriormente, experiencias e intercambios reales en el escenario y donde la ejecución de personajes aporte en esa búsqueda; el trabajo con el texto partirá, entonces, de estas bases esenciales de trabajo.

- Según Mitter³³ (1992) la imagen de Brook para el fluido de integridad a través de un grupo es un círculo. “En el entrenamiento, este círculo es creado en una serie de ejercicios designados a introducir a los actores a la matriz de los factores de interconexión que comprenden la confluencia de lo interno y lo total”. Un ejercicio es pasar unos gestos por todo el círculo de actores quienes deben modificar lo que reciben sin perturbar la integridad del ritmo del grupo. Igualmente, los actores pueden pasar palabras alrededor del círculo en secuencia como una frase real entregada muy naturalmente. Aquí lo importante es la sinceridad del actor tanto con los gestos que haga como con las palabras que emita, lo que hará puente entre la integridad interna (con él mismo) y la integridad externa (con los compañeros). “El círculo se rompe si el actor crea conscientemente efectos complejos no destilados por la *vía negativa* dentro de la integridad interna, o si fallan en encontrar en sí mismos algo que corresponda, en términos de integridad externa, a la imagen presentada de ellos”³⁴
- Lo anterior aterrizado en el texto, se puede resumir en el siguiente ejercicio: consiste en dividir un soliloquio de Shakespeare en tres voces, como un canon, y hacerlo

³³ Shomit Mitter es uno de los principales hipnoterapeutas de Londres. Éste compara las técnicas de ensayo utilizadas por Peter Brook, con los desarrollados por Stanislavsky, Brecht y Grotowski, autores de los tres principales paradigmas en los que se realiza el trabajo teatral hoy en día.

³⁴ Se puede encontrar en (Mitter, 1992, pág. 126).

recitar a tres actores a toda velocidad y de manera repetida. Según Brook “al principio la dificultad técnica absorbe toda la atención de los intérpretes; luego, cuando gradualmente dominan las dificultades, se les pide que resalten el significado de las palabras sin variar la forma inflexible. Esto parece imposible debido a la rapidez y al ritmo mecánico”; como aquí el actor no puede usar cualquiera de sus medios normales de expresión, entonces, según Brook, “de repente derriba una barrera y experimenta cuánta libertad puede haber en la más estrecha disciplina”. Otra variante es tomar el famoso “Ser o no ser: ¡he aquí el problema!” y distribuirlo entre ocho actores, a palabra cada uno. Colocados en reducido círculo, deben interpretar las palabras una tras otra, procurando formar una frase viva. Dice Brook que “resulta tan difícil que instantáneamente e incluso al intérprete más escéptico se le revela lo cerrado e insensible que es con respecto a sus compañeros. Todos experimentan una conmovedora libertad cuando tras largo esfuerzo la frase surge de pronto”. “[...] comprenden de inmediato la posibilidad de la interpretación en grupo y los obstáculos que se le oponen”. También se puede hacer remplazando por otros el verbo *ser* —“con el mismo efecto de afirmación y negación”— o poner sonidos y gestos en lugar de una o todas las palabras “y seguir manteniendo una viva corriente dramática entre los ocho participantes”³⁵

- Un ejercicio para explorar la esencia del texto, consiste en tomar una escena (Brook propone el adiós de Romeo y Julieta de Shakespeare) e intentar (Brook aclara que artificialmente) desenmarañar los diferentes estilos entretejidos en el texto “[...] Los actores interpretaban este fragmento como si se tratara de la escena de una obra moderna llena de vivas pausas, decían en voz alta las palabras seleccionadas, aunque repetían para sí solos las palabras que faltaban, con el fin de recobrar la desigual longitud de los silencios”. Después se hace lo contrario: se interpretan los fragmentos eliminados “con el pleno convencimiento de que nada tenían que ver con el discurso normal”. Posteriormente se exploran de diferentes maneras —convirtiéndolos en

³⁵ Se puede encontrar en (Brook, 1986, pág. 153).

sonidos o movimientos— hasta que el actor distinga cada vez más “cómo una sola línea puede tener ciertas clavijas de lenguaje natural, a cuyo alrededor se enroscan pensamientos y sensaciones que se manifiestan con palabras de otro orden”. “[...] Este cambio de estilo desde lo coloquial en apariencia a lo evidentemente estilizado es tan sutil, que no puede observarse con actitudes poco refinadas. Cuando el actor busca la forma de un lenguaje ha de tener cuidado en no decidir demasiado fácilmente qué es lo musical y qué lo rítmico”³⁶

- Dice Brook que cuando estudiemos un papel, en lugar de preocuparnos en cómo decir las frases, o dónde movernos, es mejor sumergirse en el mundo de la obra y en el personaje. Se debe tratar de obtener el máximo de información posible: se leen libros, se habla con gente, se miran fotos o cuadros, se visita el paisaje/emplazamiento de la obra, etc. Oida, quien trabajó como actor con Brook, afirma que si se aborda el texto desde el aislamiento, no tendrá ningún sentido. Dice también que “las palabras del texto son sólo una pequeña parte del texto que estamos retratando. El texto es como la punta del iceberg. Lo que vemos es sólo un pedazo y debajo de su superficie hay una enorme masa que no se ve”. “Si en primer lugar hacemos esto, entonces el texto surgirá por sí solo cuando llegue el momento de ensayar”³⁷
- Brook con sus actores en cierto momento, después de que pasa dos tercios del periodo de ensayos, cuando los actores ya se saben su papel, comprenden la historia, han hallado vínculos esenciales entre los personajes —y cuando la producción física está empezando a tomar forma en términos de movimiento, objetos, mobiliario, decorado y vestuario—, lo abandonan todo y se van una tarde a un colegio donde, en un sótano o salón, rodeados por colegiales, improvisan directamente una versión de la obra utilizando las posibilidades del espacio en el que se hallan, utilizando libremente únicamente de los objetos que hay por la sala. El propósito de este ejercicio es, encontrando los medios más inmediatos, captar la imaginación de los niños, quienes por lo general no saben nada de antemano sobre la obra que van a representar, y no

³⁶ Se puede encontrar en (Brook, 1986, pág. 162-164).

³⁷ Se puede encontrar en (Oida, 2010, pág. 183).

dejar que se escape, haciendo que la historia cobre vida con frescura, momento a momento. Según Brook gracias a esta experiencia se confirma lo acertado y desacertado del trabajo anterior ya que, afirma, los niños son mucho mejores y precisos que la mayoría de amigos y críticos teatrales, ya que no tienen prejuicios, teorías ni ideas fijas y no fingen cuando algo no les gusta.³⁸

- El ejercicio de Brook con el uso de máscaras de los actores, apunta a la organicidad porque estimula el encuentro del yo del actor, a la liberación de la máscara social que lo obliga a actuar, ya que al esconder su rostro, ésta permite realmente que se desenvuelva su ser sin prejuicios. Según Mitter (1992) para Brook la verdadera máscara es la expresión de alguien desenmascarado y este mecanismo permite que el actor evidencie zonas no visitadas del personaje. Este trabajo con la máscara posee varias etapas en las que no profundizaré, pero, según Mitter, en la primera etapa de trabajo la personalidad (comportamiento del individuo ante la sociedad) del actor es suprimida, y en la segunda su individualidad aparece cuando la máscara brinda la cubierta de un “otro” el cuál tiene la responsabilidad de la representación.³⁹

3.4. Cicely Berry

“Pero insisto en que nuestra labor no sólo consiste en descubrir las posibilidades sino en hacer que el texto se mantenga fresco y vivo” (Berry, 2014, pág. 171).

Siguiendo las bases de Brook, para Berry (2006) es muy interesante, en la práctica de ejercicios, cuando el actor los ha ejecutado con toda la precisión técnica del caso, los ha olvidado y luego utiliza la voz imaginativamente. También cuando cada actor se apropia plenamente de estos ejercicios transformándolos, variándolos, adaptándolos, o usándolos para otros fines. Algunas fases en sus ejercicios son muy técnicas con la voz, con la respiración, con el reconocimiento y desarrollo del aparato fonatorio y con el texto, donde procura enlazar todos estos elementos en pro del verdadero sentido de las palabras; en

³⁸ Se puede encontrar en (Brook, 2006, págs. 133-134).

³⁹ Se puede encontrar en (Mitter, 1992, págs. 115-116).

cambio, en otras fases, sólo buscan una comunicación real y humana donde juega con la formas de relación de entre los actores, con los elementos que proporciona el autor y la musicalidad de sus textos.

- Antes de decir ensayar un texto es necesario que el actor entienda cómo acompañarlo con la respiración para apoyar la emisión del mismo. En primer lugar es primordial la liberación total de los músculos (espalda, brazos, hombros, muñecas, codos, cabeza, cuello) para lo cual no expondré ejercicios determinados que se salen del tema central, pero hay que tenerlo en cuenta como base para todo el trabajo con la voz y el texto. La sensación que se debe tener siempre, según Berry, es que la respiración origina el sonido y que éste nace del diafragma; el siguiente ejercicio es un puente entre un movimiento y la aplicación de la respiración a las palabras: de pie, se ponen los brazos tan altos como se pueda hacia un lado y se balancean hacia abajo de manera que sigan su trayecto hacia arriba, por el otro lado, como un péndulo. La cabeza y el cuello deben estar sueltos para que sigan el movimiento, no tensionarlos. El movimiento se hace de nuevo pero inspirando aire esta vez mientras se suben los brazos, y cuando se bajan, dejar que salga el aire vocalizando “ei” en voz bastante alta. Luego se suben los brazos por el otro lado mientras se inspira aire y se bajan vocalizando “ai”, de modo que la energía, cuando se balancean los brazos hacia abajo, impulse el sonido hacia afuera. Se descansa. Se repite el ejercicio diciendo la primera estrofa de algún texto y haciendo que a cada verso o línea, le corresponda un balanceo y respirando cuando se haya subido hasta uno de los lados. Después, inmediatamente, sin darse tiempo a abandonarse, se dice el texto de pie en posición normal. Según Berry, el sonido resulta libre con esta dinámica que continúa aumentando la extensión de las frases. Este ejercicio se puede hacer con cualquier otro movimiento enérgico ya que desvía la atención de la voz y la libera.⁴⁰
- Un actor está de pie o sentado en medio del grupo y dice un texto-monólogo de algún personaje de la obra que se esté trabajando, mientras los demás lanzan preguntas sobre

⁴⁰ Se puede encontrar en (Berry, 2006, págs. 64-65).

una palabra concreta del texto o sobre todo un pensamiento; también se puede poner a otro actor detrás del mismo susurrándole a la oreja ese mismo texto que está emitiendo. Esta dinámica obliga al hablante a ser muy preciso para aclarar el texto, lo desconcierta y lo lleva por otros caminos rompiendo así el ritmo habitual y haciendo que encuentre las palabras con una energía renovada, viva.⁴¹

- Cada personaje debe repetir la última palabra que le ha dicho su compañero antes de continuar con su propio texto. Una variación, con réplicas más largas, es repetir la mitad de la línea del partner o todo el último texto exacto que provocó su reacción verbal. Aquí la atención está centrada en la palabra o frase que provoca la respuesta del personaje.⁴²
- Berry propone que el actor recite poesía antes de abordar cualquier tipo de texto, no sólo cuando busca una interpretación clásica; según ella “ésta aumenta la conciencia de los ritmos y de la longitud de las palabras, encontrando modos de suspender el ritmo mientras el sentido avanza, de modo que se aprende a mantener el control a lo largo de texto sin apresurarte”. Afirma que la poesía, al ser un lenguaje entre lo lógico y lo lírico, permite al actor explorar las inflexiones sin imponerlas ya que éstas se encuentran inmersas en la forma del texto poético. Además dice que ésta aumenta la sensibilidad del actor hacia las imágenes, significados, ritmos, sonidos del texto –el poeta desnuda su subtexto al escribir–. Según Berry cuando el actor impone inflexiones o matices que no van dentro de la forma del poema, se sale del sentido que le ha dado el autor, se sale de la musicalidad que en sí misma transmite una esencia.⁴³
- Para trabajar el ritmo de la prosa, se elige un texto y se pasa grupalmente –ubicados en círculo– para que cada actor lo lea hasta llegar a un signo de puntuación. Hay variaciones para el ejercicio como que los actores se muevan de silla en silla en cada cambio de signo mientras habla una única persona o que lean todos mientras se

⁴¹ Se puede encontrar en (Berry, 2014, pág. 155).

⁴² Se puede encontrar en (Berry, 2014, pág. 217).

⁴³ Se puede encontrar en (Berry, 2006, pág. 156).

mueven por el espacio y cambian de dirección en cada final de signo. Aquí la autora recalca que es básico escuchar lo que dice un ritmo antes de entrar en el trabajo de interpretación de un texto.⁴⁴

- Este ejercicio llamado *inquietud/soledad*, funciona para que el actor exprese un momento íntimo y defina algo para sí mismo que nadie más entenderá. Trata de la necesidad de ser comprendido. Se hace en grupo: los actores que no dicen el texto andan dispersos por el espacio. El actor que habla, mientras avanza en el texto, intenta establecer contacto con un miembro del grupo. El objetivo del actor es hacer que alguien se detenga y lo escuche, de modo que le pueda decir cada frase directamente; pero cada compañero, cuando se acerca el actor, se gira y se marcha. Afirma Berry que el sentimiento de frustración que experimenta el que habla cuando nadie lo escucha, es real y, por tanto, muy potente: esa necesidad de ser comprendido hace que las palabras resulten mucho más definidas y cargadas de sentido.⁴⁵

3.5. Yoshi Oida

Siguiendo también los preceptos de Brook, Oida trabaja con lo que ya está, con lo que ya existe naturalmente pero que aún no se ha descubierto o traducido a la práctica teatral; en lugar de imponer elementos externos al trabajo del actor, lo que agrega son imágenes mentales, tomadas de la naturaleza física y de la humana, que apoyan el trabajo con el texto y todos los demás elementos del actor.

- Según Oida es difícil ser natural u orgánico mientras sabemos que nos están observando; es fácil tensionarse. Para que el actor se familiarice con esa sensación de ser natural en escena, Oida propone ponerlo en práctica en la vida cotidiana: pide que imaginemos que estamos en el escenario y que los espectadores están mirando. No es necesario representar un personaje ni hacer algo muy espectacular. Simplemente hay que ser nosotros mismos. Ser naturales. A medida que nos acostumbramos, descubrimos poco a poco que nuestra conciencia empieza a cambiar. Tomamos

⁴⁴ Se puede encontrar en (Berry, 2014, pág. 201).

⁴⁵ Se puede encontrar en (Berry, 2014, pág. 254).

conciencia del mundo exterior y no nos perderemos totalmente en nuestra actividad. “[...] Nuestro cuerpo aprende simplemente a acostumbrarse a ser observado. La imaginación en ese caso nos será muy útil”.⁴⁶

- Para entender la relación que tiene todo sonido con la relación corporal de cada persona –entender las asociaciones internas y externas que hace cada actor con el texto–, Oida propone un ejercicio sencillo: cuando se diga la primera frase, se trata de encontrar una posición de cuerpo apropiada –por ejemplo encorvado–; se puede usar todo el cuerpo o partes mínimas, pero encontrar una posición que sea muy apropiada para lo que se está diciendo. Se fija esta posición en la mente. Después se busca una segunda posición que se adecue a la siguiente frase y nuevamente se fija en la mente. Ahora se adopta la primera posición y se dice la primera frase. Adoptamos luego la segunda posición mientras se observa el camino de transformación. No pasar directamente de la posición A a construir la B. Hay que sentir primero el cambio de la dinámica interna. Cuando se llega a la posición B se dice la segunda frase. Se recuerda cómo ha ocurrido la transformación interior. Ahora se dicen los parlamentos manteniendo el movimiento interno desde la posición A a la B. A nivel externo no ocurre nada. Sólo la emisión de las frases. El interior no cambia a causa del texto. El cuerpo recuerda el viaje físico y el cambio dinámico del interior. El texto sigue su curso.⁴⁷
- Cuando se trabajan obras traducidas y se tiene acceso al texto en todos los idiomas en que aparece, Oida propone ensayar o leer el mismo párrafo en distintos idiomas. Esta experiencia, afirma, permite leer más allá del argumento por medio de los sonidos que ofrece cada idioma.⁴⁸
- Ley de contrastes: si se mantiene una pausa larga, las frases siguientes no pueden decirse con total lentitud sino que han de decirse bastante rápido y viceversa. De lo contrario se perdería al público “[...] Debe haber sorpresas, cambios repentinos para

⁴⁶ Se puede encontrar en (Oida, 2010, págs. 51-52).

⁴⁷ Se puede encontrar en (Oida, 2010, págs. 117-118 y 170-171).

⁴⁸ Se puede encontrar en (Oida, 2010, pág. 175).

que la verdad de la obra cobre vida”.⁴⁹ De igual manera si se trabaja un párrafo específico de un texto, probar diferentes maneras de respirar al decirlo, cambiar de tono, de volumen. Se descubre que, según lo que se haga con la voz surgirán diferentes reacciones y situaciones. Se puede jugar también con las sensaciones. Por ejemplo decir las frases como si los acontecimientos que ocurren fueran muy tristes. Después repetir las mismas frases provocando enfado, etc. No se trata de “colorear” el texto con una capa de emoción, sino de encontrar una reacción diferente frente a los acontecimientos que describe el texto para ver que ofrece cada una. Oida afirma que normalmente los actores investigan en una única posibilidad emocional cuando se aprenden las frases, la que sugiere nuestra interpretación psicológica de la escena y que generalmente cae en el clisé actoral.⁵⁰

- Oida afirma que los actores, en general, cuando trabajan por ejemplo en una escena de diálogos de un texto clásico, deciden por adelantado lo que “se supone” que pasará en la escena y después busquen el camino psicológico apropiado para abordar el texto. En su lugar, el ejercicio es tratar de olvidar el “significado” y la situación emocional y concentrarse sólo en dos cosas. En primer lugar, en “cantar” el texto, produciendo una melodía con las palabras. Y después en disfrutar intercambiando la melodía con el colega actor de la escena en cuestión. Afirma que no es importante el tono de la melodía; unas veces será alto, otras bajo. Simplemente disfrutar el intercambio. “No se trata de crear un ambiente sonoro interesante ni producir una música bella. Lo importante es que los dos actores busquen y experimenten placer en el intercambio “humano”. Y en consecuencia, el placer de los actores genera placer en el espectador”.⁵¹
- Imágenes naturales de conexión: el ejercicio consiste en decir las frases del texto no aisladamente, sino pensando en imágenes analógicas a la sensación que emana la frase, pero provenientes de la naturaleza, por ejemplo, si yo digo: “¡estoy enfadado!”

⁴⁹ Se puede encontrar en (Oida, 2010, pág. 187)

⁵⁰ Se puede encontrar en (Oida, 2010, pág. 179) y (Knébel, 1998, págs.109-110).

⁵¹ Se puede encontrar en (Oida, 2010, págs. 140-141).

pensando en mi persona como una unidad aislada y concentrado solamente en mi experiencia personal, la rabia será mínima. Pero si pienso en el fuego que arde en el corazón de la tierra la ira será más fuerte y más rica. Esas referencias del mundo natural, según Oida, nos conectan con lo orgánico, como reflejo de la naturaleza.⁵²

⁵² Se puede encontrar en (Oida, 2010, pág. 98).

CAPÍTULO 4 CONCLUSIONES GENERALES

4.1. Konstantin Stanislavski y María Ósipovna Knébel

El tema de la *organicidad* aparece inmerso en todo el sistema de Stanislavski, ya que todos los temas y subtemas en la construcción de su método, apuntan a un solo propósito: seguir las leyes naturales y orgánicas de la creación; el actor redescubre su naturaleza creadora y la usa para generar figuras vivas que revelen el espíritu humano —a través de las formas del arte y sobre la base del espíritu creador del intérprete—, encarnando un profundo contenido de ideas y sentidos. Dentro del método de Stanislavski y Knébel, el encuentro con la palabra orgánica aparece a partir de unos elementos prácticos aplicados en el manejo del texto antes y durante la representación. “Todos los elementos del sistema son importantes no por sí mismos, sino porque operan como conductores hacia la naturaleza orgánica” (Knébel, 1998, pág. 204), y es esa naturaleza orgánica del actor la que conducirá a una organicidad en el texto pronunciado; por eso mi necesidad de seleccionar, entender y sintetizar estos elementos y consignas.

El trabajo de Stanislavski con la palabra, al igual que cada uno de los elementos que hacen parte de todo su sistema, no se puede analizar aisladamente sin tener en cuenta su interconexión; el texto no es una isla alejada del proceso del actor en sí mismo, con los reajustes que las herramientas lógicas y prácticas de Stanislavski le permite explorar. Su método no está estructurado en la búsqueda del resultado, sino en las circunstancias que originan ese resultado. No hay que olvidar, además, que el texto no es el resultado sino uno de los medios para el ser humano expresarse, de lo contrario es como si a un bebé se le enseñara a hablar sólo para que se aprenda las técnicas gramaticales de su idioma; el bebé habla para manifestar a su madre que le duele la barriga, que siente tristeza por la separación con su padre, etc. El latinoamericano habla inglés en un país extranjero para buscar una indicación, para entender la nueva cultura que le rodea y no, sencillamente, para demostrar que habla inglés, francés o alemán. Es lo mismo en el aprendizaje actoral: si sólo buscamos la organicidad en el texto, siendo éste el fin concreto sin analizar los

propósitos del personaje, las relaciones y el conglomerado de elementos necesarios en la creación artística teatral, no va a ser orgánico.

La organicidad se enlaza directamente, entonces, con esa naturaleza creadora de cada actor: si se reconoce y defiende lo propio, se es capaz de adoptar, con más facilidad, lo ajeno o externo a la persona (los personajes, las propuestas). Un actor orgánico se evidencia cuando se le facilita convertir las palabras ajenas en propias, por lo que resultan vivas, presentes. La coincidencia de elementos fundamentales dentro del trabajo con el texto en relación con la creación artística del actor además, según estos dos autores, se resume en la fusión orgánica de procesos mentales, psíquicos, físicos y técnicos que dan vida a la obra y al papel.

4.2. Jerzy Grotowski y Thomas Richards

La reducción de elementos tanto en el aparato externo del teatro, como dentro de su aparato interno que es el actor mismo, y la situación interpersonal que se crea entre el actor y el espectador dentro del trabajo de Grotowski, crea la atmósfera perfecta para el encuentro con la organicidad en el texto.

Relaciono la organicidad, en este caso, con ese “regocijo original” que menciona Grotowski, significado de la existencia, del sentido personal al que debe apuntar el actor en su creación. Grotowski afirma que la sensación de desolación del ser humano, por ejemplo, sucede porque no se hacen las cosas desde adentro sino desde un juego social, productivo, desde esa “imagen social” que no hace tal conexión entre el “yo” con lo externo. Dice Grotowski:

[...] ¿Pero quién es la persona que canta la canción? ¿Eres tú? Pero si es una canción de tu abuela, ¿eres aún tú? Pero si estás descubriendo en ti a tu abuela, a través de los impulsos de tu propio cuerpo, entonces no eres ni «tú» ni tu «abuela quien ha cantado», eres tú explorando a tu abuela cantando. Pero tal vez vas más lejos, hacia algún lugar, hacía algún tiempo difícil de imaginar, donde por primera vez se cantó esa canción. Se trata de la verdadera canción tradicional, que es anónima. Se dice: es el pueblo quien ha cantado. Pero en ese pueblo hay alguien que empezó. Tú tienes la canción, tú tienes que preguntarte dónde empezó esa

canción. Tal vez era el momento de alimentar el fuego en la montaña donde alguien cuidaba de los animales. Y para calentarse en este fuego alguien empezó a repetir las primeras palabras. No era todavía la canción, era la encantación. Una encantación primaria que alguien repitió. Observas la canción y te preguntas: ¿dónde se encuentra esta encantación primaria? ¿En qué palabras? ¿Acaso estas palabras ya han desaparecido? Quizás la persona en cuestión cantó otras palabras u otra frase que la que tú cantas y tal vez es otra persona quien desarrolló ese primer núcleo. Pero si eres capaz de ir con esa canción hacia el comienzo, ya no es tu abuela quien canta, sino alguien de tu estirpe, de tu país, de tu pueblo, del lugar donde se encontraba el pueblo de tus padres, de tus abuelos. [...] eres tú hace doscientos, trescientos, cuatrocientos o mil años, pero eres tú. Porque quien empezó a cantar las primeras palabras era hijo de alguien, de algún sitio, de algún lugar; entonces, si reencuentran eso, eres hijo de alguien. Si no reencuentras eso, no eres hijo de alguien, estás cortado, estéril, infecundo. (Richards, 2005, págs. 80-81)

Para el encuentro con la organicidad en el texto, el actor debe pasar primero por un proceso de limpieza, de recapitulación de las tradiciones familiares y del territorio en que habita el actor, del autoconocimiento de las limitaciones y aspiraciones; el propósito del entrenamiento de Grotowski es, por lo tanto, animar a los actores a usar el teatro para emprender una exploración creativa del yo, más que la búsqueda de personajes o espectáculos. También la presencia del otro es esencial, según Grotowski, para el autoconocimiento del actor; “para mucha gente, dentro de la vida activa como es la vida moderna, hay algo orgánico y natural, esta búsqueda por las fuentes, por lo primario, por lo primero, por la verdad, lo cual no tiene una utilización práctica para hacer dinero, por ejemplo, tiene completamente otro propósito” (2012, 01, 30).

Por otra parte, la organicidad en la palabra depende del flujo del proceso orgánico en la respiración, en el aparato fonatorio, en el cuerpo y en el pensamiento. Según Grotowski (Wolford Wylam) depende de la libertad de los impulsos vivos en cada elemento de la totalidad.

Ese bloqueo racional de las reacciones naturales del cuerpo, como cuando se aborda la acrobacia en la escuela, es el que genera el golpe contra las tablas después de intentar alguna hazaña; es el que impide dejar las tensiones de los hombros, rostro, brazos, cuello; es el que evita que salgan las palabras en una muestra con suficiente certeza, con organicidad; cuando se es consciente, como actores, de que se nos está observando, inmediatamente se crea una máscara corporal y facial que calcula cada uno de los movimientos; en cambio, en la vida cotidiana, cuando se sabe que nadie nos observa (o eso es lo que se cree), esa máscara desaparece y se actúa con total naturalidad.

También lo orgánico, analizando el trabajo de Grotowski con Richards, aparece después de cumplir con elementos compactos y una capacidad de restauración constante en los mismos. No es posible ser libre en la creación sin antes tener fijas unas bases estructurales con las que se pueda explorar jugando, cambiando de orden, etc. durante el desarrollo del proceso y en escena. Sin embargo, Grotowski afirma que la estructura más precisa debe quedar fija después de haber dejado hacer al impulso natural porque “se corre el riesgo de convertir lo desconocido que está surgiendo en lo conocido. Podrías llegar a matar ese algo que nace” (Richards, 2005, págs. 117-118). Richards (2005) hace la metáfora de esto último con cabalgar un animal salvaje: se tiene que saber cuándo soltar y tensar las riendas (la estructura) en el momento preciso, no antes ni después (Pág. 118). Y como base estructural, se proponen la partitura de acciones físicas en una parte del trabajo de Grotowski.

La organicidad, en el caso de las acciones físicas, se relaciona con los impulsos que preceden a las acciones físicas y a la palabra. Me decía un director de la escuela, Gabriel Uribe, que la palabra no era un punto de partida sino un punto de llegada; antes de la persona pronunciar el más insignificante sonido, han pasado por su cuerpo o mente innumerables pensamientos e impulsos –unos que se han escapado, otros que han permanecido—. Ahora, la relación entre el texto y las acciones físicas, es que éstas últimas son un apoyo para que la palabra salga de manera más fluida, agarrando el impulso correcto en el momento correcto. Tomando la premisa de Grotowski (Wolford Wylam) respecto a que la voz sale menos forzada y cerrada mientras se está en movimiento, con

las acciones físicas el actor no está pensando en sus discursos o diálogos, mientras tenga la mente ocupada en propósitos que a su vez apoyan el sentido del texto, del personaje.

4.3. Peter Brook, Cicely Berry y Yoshi Oida

Brook demuestra, en sus formas de trabajo, que el fenómeno de un teatro vivo no tiene relación con condiciones externas; sus actores no están actuando, están siendo. Esa búsqueda del ser del actor que impulsa tanto Brook como Grotowski (la vía negativa), implica despojarse de hábitos y personalidades que evitan llegar a una real percepción en la escena. Ese despojamiento en el actor, que abre el cuerpo a estados invisibles, al mundo del espíritu, sin una consciencia real sería inalcanzable. Entonces, para llegar a ser orgánicos en la palabra y encontrar una técnica orgánica que corresponda a las necesidades de cada ser-actor, hay que aprender a desaprender.

Brook y Grotowski me generan la imagen de los escultores quienes, para crear, deben extraer el barro, la piedra, la madera o cuál sea su material con que trabajen, en lugar de agregar. Esas máscaras sociales que, según ambos, impiden un sincero desenvolvimiento en la escena, son también las que, por el afán de “ser mejores actores”, impiden vislumbrar el camino que el impulso vital va dictando, entonces la guía son las prácticas comunes de otros, que, por supuesto, también ayudan a llegar al encuentro de la propia voz, pero, la mayoría de veces, de manera inconsciente.

Vivir el momento presente se relaciona con lo orgánico en la medida de la provocación a un encuentro humano y sincero, tanto de manera verbal como presencial, entre los actores y con el público, pero encontrando primero estados en el individuo que así lo permitan, teniendo en cuenta que lo esencial del teatro es, desde el reflejo de las relaciones humanas, exponer las constantes transformaciones sociales a lo largo del tiempo y la agudización de los sentidos tanto del espectador como de sus creadores. El texto, como un elemento más en la creación, es trabajado por Brook desde adentro hacia afuera; se hace un trabajo técnico con el texto, sí, pero no es lo más esencial si no se ha encontrado el actor mismo libre y dispuesto a interconexiones reales con los otros actores, con el

público, con el propio personaje, si éste no ha hecho primero un dialogo con el personaje y generándole preguntas que quisiera que el personaje respondiera, etc.

Por otra parte, Berry aporta al tema directamente desde la comprensión, consciencia y práctica de elementos técnicos y sociales del habla escénica y en general del lenguaje como recurso comunicacional potente. De los tres, es la más enfocada al trabajo de la voz escénica ligada al texto teatral y, desde su experiencia, contribuye a que los actores mejoren sus formas de manejar la palabra propia y la del autor que se esté trabajando.

Compartiendo consignas claves de Peter Brook como la constante actualización de los temas, la actualización de estilos estéticos a partir del entorno en el momento actual, la adaptación del territorio en que habita el actor y el espacio a trabajar, la erradicación de estigmas o preconcepciones sobre cómo hablar basado en la división de géneros, estilos o épocas de los autores, esta autora y pedagoga construye un método accesible, práctico y profundo que ayuda al actor a encontrar la organicidad en el texto teatral dentro de lo que en la convención teatral se requiere, es decir, no saliéndose del campo de acción, que más que caracterizado por los artificios e ilusiones para el espectador, su clave está en el encuentro humano que hace del teatro un arte integrada y no desintegrada por factores de la actualidad.

Su interés por sensibilizar al actor sobre la música y poesía de las palabras –y no solo limitándose a escuchar lo literal del idioma–, apunta a encontrar ese lenguaje que puede ser cotidiano pero donde la situación, que si está puesta en esa escena ya significa que es especial, determina un ritmo especial en las palabras del personaje.

Tampoco cuenta solamente el manejo del tema que se va a exponer sino, la forma del actor exponerlo: si un actor habla con tiemble en la voz, con un tono inseguro o que no corresponde a los propósitos del discurso y sin un manejo pertinente del público –el maestro González Puche insiste mucho en desarrollar la capacidad de leer siempre a cada público que se encara–, el contenido se caerá por más interesante que sea.

Lo importante a la hora de abordar un texto, por lo tanto, siempre va a ser la necesidad de decirlo, independientemente de la forma cómo esté escrito, pero sin dejar de respetar

los requerimientos que caracterizan su estilo literario, y, dentro de ese respeto, las posibilidades son infinitas.

“Para Yoshi Oida el verdadero objetivo no es físico sino espiritual. Para él actuar se ha convertido en una manera de encontrar a Dios” (Mitter, 1992, pág. 109)

La relación que hace Oida de los estados del actor con los fenómenos naturales, dan un sello en su trabajo en esa búsqueda de la unión entre elementos como interior-exterior, actor-entorno, emoción-naturaleza; observa que el trabajo del actor no es algo aislado de lo que ocurre en el mundo en general, que la observación de los ritmos de la vida, de los comportamientos, y ponerlos en práctica conscientemente, hacen de un actor alguien orgánico; podría decir entonces que es esa observación y materialización en el teatro del ritmo orgánico de la vida, la esencia de su trabajo.

También su trabajo con el texto, adoptando las certezas de la naturaleza humana evidenciada en las acciones y en los impulsos que llevan a hablar, la disposición energética del actor, su relación con los objetos, con sus compañeros, con el trabajo en general, con el misticismo de su cultura oriental, están interrelacionados con una disciplina, con un rigor profesional correspondiente a un acto total de comunión.

4.4. Notas personales

Para decir palabras sinceras en el escenario no hay que actuar. Las herramientas y mecanismos que se enseñan (la técnica, los entrenamientos, la disciplina física y espiritual del actor para “aprender a hablar en la escena y desenvolverse con naturalidad”), son sólo formas legitimadas que reafirman el compromiso de la persona que ha tomado la decisión de acercarse al teatro como intérprete de roles sociales, pero éstas pueden caer en saco roto si realmente el actor no está conectado con la esencia misma de su trabajo, de sus propósitos personales dentro de un trabajo colectivo y si no ha solucionado primero asuntos de sí mismo antes de intentar solucionar asuntos ajenos como de los personajes y del grupo de trabajo.

La construcción de esta monografía significó para mí una carrera de auto conocimiento: ¿cómo defender una premisa propia apoyada en puntos de vista ajenos –

directores y autores experimentados dentro de la práctica teatral– sin perder la línea personal? De manera escrita u oral, la palabra cuando no es dicha al azar, por obligación, o por la presión de “me tocó este personaje y no sé cómo decir este texto pero toca decirlo”, cuando no es palabra nacida desde afuera sino producto del entendimiento de por qué el personaje dijo esto y no lo otro, o por qué no se quedó en silencio, cuando es palabra que está enraizada en la vivencia, que sale de los propios labios, cuando el actor es consciente de la gran responsabilidad de la palabra que comparte ante muchas personas, es orgánica.

Abordaré, ahora, los aspectos principales de la organicidad según el curso de esta monografía: lo propio, lo natural, lo vivo, lo conjunto y el esqueleto.

4.4.1. Lo propio

Como las actitudes, personalidades, comportamientos y acciones humanas son materia prima para el actor, tanto para la construcción artística como de su persona, quisiera ahondar en la relación de la organicidad en el texto con la persona-actor; cuando el actor ha adquirido cierta voz –no puntualizo en la voz física del aparato fonatorio– que es producto de un criterio experiencial, puede transmitir sus ideas con más seguridad, apropiación, concreción, y argumentar con más fuerza sus puntos de vista. He observado, por ejemplo, que los actores que más he considerado orgánicos en escena, y que he tenido la posibilidad de conocer más a fondo, mantienen cierta organicidad, también, en su vida cotidiana: son condescendientes con sus propias búsquedas existenciales, responden a los momentos en que la vida les exige hablar con sinceridad, sin formalismos, y al mantener ciertas certezas en su vida (políticamente, filosóficamente, moralmente, espiritualmente, etc.) que defienden con posturas firmes, evidencian esa fuerza en la voz de sus personajes. Como me sorprende que muchos de estos actores no realizan arduas rutinas de entrenamiento vocal o de texto, puedo afirmar que ni todo el entrenamiento técnico –que por supuesto es necesario–, iguala esa potencia que adquiere el actor en escena cuando tiene puntos de vista claros y entiende, por lo tanto, qué puntos de vista artísticos o personales comparte con el autor, con el director, con los compañeros y con el personaje.

Pero la mayoría de actores confundimos el “tener voz”, con hablar duro y mostrar la gravedad de los tonos de la voz.

Hay una revista digital donde Fabio Rubiano dice que recuerda los tiempos en que ni la bioquímica en la Antonio Nariño, ni la biología en la Nacional, ni la ingeniería industrial en la Libre, ni la economía en La Salle, lo convencieron tanto como los grupos de teatro donde era feliz porque tenía siempre algo que contar, “aunque dejar a un lado estas carreras, era el miedo de no asumir una profesión decente, como lo quieren los papás” (Cetina, mayo 1994, pág. 23).

Por otra parte, la organicidad aparece cuando el actor responde a sus propias capacidades; si alguien, por ejemplo, no puede decir un texto llorando, no tiene que llorar, puede sólo decirlo. Hay que aprender a trabajar desde uno mismo, desde el comprender sus limitaciones y no auto forzarse –por supuesto exigirse a largo plazo, pero ser realista con uno mismo en el momento presente–; ese aterrizaje lo agradece tanto uno mismo como los compañeros y los espectadores. Hay que empezar desde lo que se sabe hasta lo que no se sabe, desde lo propio a lo ajeno. Respecto al tema dice Berry (2006) que la organicidad se ve afectada, a veces, por complejos personales que causan tensión, como tratar de compensar la carencia de algo con otro elemento –por ejemplo un actor de pequeña estatura tiende a hablar de manera más grave para parecer de mayor tamaño–, o al querer parecer interesante mostrando la parte más aceptable de sí mismo ante el público. Todo el mundo es interesante en cuanto sea él mismo, sólo entonces se abrirá la voz. Hay que empezar, por lo tanto, con un camino de autoconocimiento vocal, corporal, personal. “Ésta soy yo; podré cambiar y tal vez mejorar, pero ésta soy yo en este momento.” (Berry, 2006, pág. 31)

También es necesario encontrar la afinidad del actor en algunos aspectos del personaje; si el actor no se identifica con algo, buscar aquello que lo motiva a interpretarlo (puede servir hacer un homenaje a alguien conocido que se parezca al personaje).

4.4.2. Lo natural

“La naturaleza guía al organismo vivo mejor que la consciencia y la celebrada técnica del actor” (Stanislavski, 1986b, pág. 159)

Los seres humanos están totalmente conectados con la naturaleza y dependen de ella. El agua, el aire, el fuego, e incluso la tierra están en constante movimiento y nosotros formamos parte de ese movimiento. Deberíamos conocer esa conexión cuando trabajamos con el teatro. Cuando construimos un ser humano en el escenario no hemos de olvidarnos que está vinculado a todos los fenómenos de la naturaleza. Si lo olvidamos, gran parte de la dimensión de lo que significa ser humano se pierde. (Oida, 2010, págs. 97-98)

Durante el periodo de creación de las escenas, se fijan determinadas partituras de acciones, reacciones, impulsos, etc., pero una vez que se está en el escenario ante el público –al igual que las hojas se caen y florecen cada cierta etapa estacional– el actor debe obedecer las leyes naturales y no únicamente su rígida voz mental. Es cierto que la razón también es parte de la naturaleza humana y permite comprender cada fenómeno vivencial, pero no es el exclusivo jefe inmediato. Con esta consigna, para el actor será menos forzado encontrar la organicidad en el texto.

Ahora, un actor orgánico sigue la naturaleza del texto (su musicalidad, su ritmo, su tono), del personaje y de su propia persona. Si los personajes que interpreta se salen de esta naturaleza propia, ya hay impostación. No quiero decir con esto que corresponder a la naturaleza del actor signifique hacer los personajes siempre iguales, con la misma energía, tono de voz, gestos del actor, sino atender siempre a las indagaciones como artista, a las concepciones propias sobre el mundo y sobre cada clase de persona que lo habita. Si el personaje es creado desde únicamente las indagaciones del director o del grupo de trabajo y no se ha encontrado esa cohesión con el propósito artístico, es muy difícil ser orgánico. Puede lograr verdad, espontaneidad, pero no organicidad.

Ser orgánico tampoco es perder el personaje: muchos actores logran cierta organicidad en sus diálogos o monólogos, cuando suponen que hablar sincero es hablar como ellos

mismos, como el actor. Si se debe hablar como uno mismo, pero sin salirse de cómo el personaje juzga el mundo.

Toda la naturaleza en la creación corresponde a una atenta observación del mundo, a cómo fluyen las personas cuando hablan, y no a una excesiva preocupación por la forma de decir las cosas (tono de voz, tono del texto, matices): esto genera tensión. El actor debe ser excesivo con el qué se está diciendo y para qué, acompañado de dinamismo en la palabra, concentración de la energía en la palabra y renovando constantemente el texto.

4.4.3. Lo vivo

“La acción sin palabra es ciega. La palabra sin acción es vacía. La palabra y la acción, por fuera del espíritu de la comunidad, son la muerte” (Pensamiento Nasa).

Cuando un dramaturgo acaba su obra y acomoda el esfero donde estaba o cierra el computador para irse a descansar, queda en el pasado; cuando alguien deja de leer y cierra el libro, queda en el pasado; cuando se ensaya una escena y salen los actores del teatro, queda en el pasado; cuando termina una función y se baja el telón, queda en el pasado; la vida de alguien cuando se acaba, queda en el pasado y todo pasado, puede decirse, ya está muerto... La magia del teatro incide en tener la oportunidad de volver a decir las mismas palabras, de ejecutar las mismas acciones, de cantar la misma canción, de declararse a la misma persona amada, de morir como si fuera la primera vez pero con la ventaja de ya haber tenido la experiencia y sin olvidar que está ocurriendo ahora, que esa experiencia pasada sólo la conoce el actor, no el público ni el partener. Un texto vivo ha pasado por innumerables exploraciones del actor, por muchas pronunciaciones pasadas que produjeron, o no, efecto en otras personas en distintas épocas, contextos y situaciones ¿Cuál es entonces el impulso presente para decirlo? Es necesaria una actualización de la vida, del texto teatral para que sea orgánico y responda al curso de las leyes naturales: el texto dramático no es el texto gramático. No se puede actuar pergamino estático. Todo lo que corresponde a las leyes naturales está vivo, presente y atiende a la frescura de una experiencia verdadera en el escenario.

4.4.4. Lo conjunto

Stanislasvki (1986) considera el arte de la escena como el resultado de una creación colectiva: “todos los elementos del espectáculo, sin excepción, contribuyen a resolver una tarea creadora única y en la que todos los participantes aúnan sus fuerzas para crear un propósito común.” (Pág.14)

Uno de los factores que se interpone en las búsquedas orgánicas del estudiante de teatro es que, al racionalizar tanto esta práctica, a veces empieza a sólo cumplir con la tarea; estoy de acuerdo con que el actor no debe limitarse al hacer separado del trabajo de investigación o de las indagaciones que se producen alrededor de la práctica, pero es la forma fragmentada, inculcada desde el sistema educativo nacional de ver cada materia por separado –“voy a cerrar el cuaderno de sociales para empezar con español”–, lo que no permite como actores-estudiantes enlazar los propósitos de nuestro quehacer. Lo que intento cuestionar con esta afirmación es la idea de estudiar teatro como se estudia ingeniería, medicina, física; no por el hecho de que cada materia en la escuela –voz escénica, actuación, movimiento, historia del teatro, etc. – maneje distintas tareas, quiere decir que están desconectadas del mismo propósito pedagógico en la formación de cada actor, entonces, cierta concepción fragmentada que asumen algunos estudiantes en el proceso de aprendizaje, se evidencia en el escenario. Lo que afecta en este punto no es el diseño del pensum académico, pues es necesario estudiar cada materia por separado y dedicarle el tiempo necesario a cada una, sino la errónea concepción del estudiante sobre las materias, asumiéndolas como si se tratara de disciplinas disonantes y no de elementos que encaminan a un mismo fin; el pensum en teatro está diseñado para que el estudiante haga sus propios enlaces, deducciones, para que construya su propio método de trabajo en base a unas consignas en que apunten al súper objetivo del actor, pero, realmente, son pocos los que se apropian “de sus riendas”. El actor orgánico sabe hacer puente entre todos los elementos que se le brindan; esta comunión que encuentro clave en el trabajo del actor con el texto y se puede observar en diferentes planos:

- En el individuo: conexión entre cuerpo, voz, mente, espíritu.

- Con el grupo de trabajo: director, compañeros, escenógrafo, técnico, vestuarista, con quienes se construye una unidad propositiva.
- Con el público.
- Con el texto del autor: puente entre las intenciones artísticas y humanas del dramaturgo con las del actor.
- En el personaje en relación con el universo de la obra y los demás personajes.
- Con otras disciplinas: cuando se abordan otras áreas artísticas como recurso escénico o, por ejemplo, aparece la medicina en un tema de la obra, etc.

Si un actor, por lo tanto, hace un remplazo en una obra que lleva muchos años en repertorio, y aún no está compaginado con la energía del resto de actores, con la propuesta artística del montaje, con la concepción del director, con la obra escrita, por más espontaneo que sea, por más que reaccione a los impulsos presentes durante la representación, por más verdaderos que suenen sus textos, no será orgánico.

4.4.5. El esqueleto

La carrera artística de un actor no puede estar a merced del azar. Stanislavski cita a Volkonski para recordar que el trabajo continuo es la única base segura en la profesión: “lo difícil debe volverse habitual; lo habitual, fácil y lo fácil, hermoso” (Stanislavski, 1997, pág. 324).

La organicidad es una sensación en la que el actor logra situarse de manera cómoda en una estructura imaginada que se va tornando real gracias a su compromiso tanto físico como afectivo e intelectual, pero si el actor no construye necesidades verdaderas para dar o recibir en la escena, empieza a “desperdiciar” lo que dice el autor y entonces hace que habla y hace que escucha. En este caso habría que trabajar tanto el aspecto técnico del texto, como las razones para decirlo, teniendo la capacidad de revivir esos impulsos en cada presentación. Las consecuencias de la falta de conciencia del actor sobre las palabras que pronuncia se reflejan en “las pisadas del texto del otro”, en el poco entendimiento del público sobre la obra, en una forma de actuar estereotipada y falsa.

La conciencia y control del actor sobre sus elementos de creación se cultiva en la preparación y se refleja en el escenario. Hay una frase que no recuerdo de dónde viene que dice: “una buena preparación no garantiza el éxito, pero una mala preparación sí garantiza el fracaso”. El espectador ya debe ver en acción a ese ser humano viviendo, más no preocupándose por si vivir o no, con la inseguridad de si lo está haciendo o no bien.

La solución de los problemas técnicos, libera al actor para emitir un texto orgánico, pero el texto puede dejar de ser orgánico cuando el actor cae en el aspecto técnico del ensayo; como decía una profesora de voz escénica, Marleyda Soto: “cuando se deja ver la artillería”. La técnica brinda al actor la seguridad de ejecutar lo ya calculado con anticipación, pero si el actor quiere ponerla en práctica constantemente es reto del mismo no evidenciarlo. Puede ocurrir en el actor que en esa búsqueda de organicidad, viva su personaje y se entregue a éste sin control, o por el contrario, controle su quehacer con la pérdida de compromiso emocional. Hay dos lógicas que el actor puede seguir: la de su personaje (que lo sumerge en conflictos propios del drama), o del actor (que se preocupa por que los acentos dramáticos se hallen bien puestos). Si se entrega a uno queda fuera del otro. Un actor orgánico tendrá la capacidad de hacer puente entre ambos y reaccionar a los impulsos presentes sin salirse de la situación.

Leila Guerriero, reconocida escritora y periodista argentina, dice en su texto titulado *Donde estaba yo cuando escribí esto* lo siguiente:

El discípulo llega acá con un desconocimiento inconsciente: no sabe nada, y ni siquiera sabe que no sabe nada. Trabaja, se esmera, transpira, y llega a tener un desconocimiento consciente: no sabe nada, pero sabe que no sabe nada. Después trabaja, se esmera, transpira: ahora sabe, y sabe que sabe. Pero debe trabajar todavía mucho más, esmerarse y transpirar hasta lograr un conocimiento inconsciente: hasta haber olvidado que sabe. Entonces, y sólo entonces, el conocimiento habrá llegado al músculo. Y hasta que no llega al músculo, el conocimiento es sólo un rumor. Pero hay poca gente dispuesta a hacer ese camino: lleva décadas. (Guerriero, 2015, págs. 179-180)

BIBLIOGRAFÍA

BARBA, Eugenio. *Obras escogidas Volumen IV*. (Ana Woolf, Rina Skeel, Lluís Masgrau, Raúl Iza, Rosalía Gomez, Toni Cots, trads.) La Habana, Cuba: Ediciones Alarcos, 2012.

BERRY, Cicely. *La voz y el actor*. (Vicente Fuentes, trad.) España: Alba Editorial, 2006.

BERRY, Cicely. *Texto en acción*. (Vicente Fuentes, trad.) Madrid: Fundamentos, 2014.

BERTALANFFY, Ludwig. *Teoría general de los sistemas; fundamentos, desarrollo, aplicaciones*. (Juan Almela Melia, trad.) México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

BOAL, Augusto. *Teatro del oprimido; juegos para actores y no actores*. (Mario Jorge Merlino Tornini, trad.) Barcelona: Alba Editorial, 2002.

BOAL, Augusto. *El arco iris del deseo; del teatro experimental a la terapia*. (Jorge Cabezas Moreno, trad.) Barcelona: Alba Editorial, 2004.

BROOK, Peter. *El espacio vacío, arte y técnica del teatro*. (Ramón Gil Novales, trad.) Barcelona: Ediciones Península, 1986.

BROOK, Peter. *La puerta abierta*. (Gema Moral Bartolomé, trad.) Buenos Aires: Alba Editorial, 2006.

CHENG, Stephen Chun-Tao. *El tao de la voz; la vía de la expresión verbal*. (Gaia Ediciones, trad.) Madrid: Gaia Ediciones, 1993.

DIDEROT, Denis. *La paradoja del comediante*. (Hector Goro, trad.) México: Ediciones Coyoacán, 1997.

DORSCH, Friedrich. *Diccionario de psicología*. (Editorial Diorki, trad.) Barcelona: Herder, 1985.

GALEANO, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Caracas: La Cueva, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. (Margo Glantz, trad.) México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1974.

- GUERRIERO, Leila. *Zona de obras*. Bogotá-Colombia: Anagrama, 2015.
- HAWLEY, Gessner. *Diccionario de química*. (Rosana Tulla, trad.) Barcelona: Omega, 1985.
- JOHNSTONE, Keith. *IMPRO; improvisación y teatro*. (Elena Olivos, Francisco Huneeus, trads.) Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1990.
- KNÉBEL, María Ósipovna. *La palabra en la creación actoral*. (Bibisharifa Jakimzianova, Jorge Saura, trads.) Madrid: Fundamentos, 1998.
- KNÉBEL, María Ósipovna. *El último Stanislavski: análisis activo de la obra y el papel*. (Jorge Saura, trad.) Madrid: Fundamentos, 2003.
- LAWRENCE, Eleanor. *Diccionario Akal de términos biológicos*. (Rocío Codes Valcarce, Francisco Espino Nuño, trads.) Madrid: Akal Ediciones, 2003.
- MITTER, Shomit. *Systems of Rehearsal*. London and New York: Routledge, 1992.
- OIDA, Yoshi, MARSHALL, Lorna. *El actor invisible*. (Elena Vilallonga, trad.) España: Alba Editorial, 2010.
- PURVES, William. *Vida, la ciencia de la biología*. (Adriana Schnek, trad.) Buenos Aires: Panamericana, 2003.
- RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. (Marc Rosich, Elena Vilallonga, trad.) Barcelona: Alba editorial, 2005.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. (Salomón Merener, trad.) Buenos Aires: Quetzal, (1986a).
- STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. (Salomón Merener, trad.) Buenos Aires: Quetzal, (1986b).
- STANISLAVSKI, Konstantin. *Creación de un personaje*. (Francisco J. Perea, trad.) México, D.F.: Bismark, 1997.
- SZÉKELY, Bela. *Diccionario de psicología*. (Ricardo Bruno, dir.) Buenos Aires: Editorial Claridad, 2010.

TSE, Lao. *Tao Te Ching*. (Carmelo Elorduy, trad.) Madrid: Editorial Tecnos/Grupo Anaya, 1996.

WERTHEIM, Jane. *Diccionario de química*. (Icía Lázaro Trueba, trad.) Colombia: Norma Editorial, 1988.

WOLFORD WYLAM, Lisa. "Coursebook «GS/THST 6350E. Summer Institute» A Workshop with Mario Biagini on Grotowski". Toronto: York University, August 2011. No publicado.

ARTÍCULOS DE REVISTA

BROOK, Peter. "Sobre el realismo". *Revista Primer acto No.45*, España, julio 1964, pp. 5-6.

JOHNSTON, David. "Shakespeare por Brook: la materia de los sueños" *Revista El Público No.82*, España, ene.- feb. 1991, pp. 132-134.

JOHNSTON, David. "Entrevista con Peter Brook: un espacio libre para la Imaginación". *Revista El público No.82*, España, ene.- feb. 1991, pp. 134-136.

CETINA, Miguel Ángel. "Galán con mucho vuelo". *Revista Alo No.153*, Bogotá, mayo 1994, pp.23.

TESIS

OSORIO, José Antonio. "Peter Brook: tres conceptos fundamentales". Tesis de Pregrado Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle, Cali- Colombia, 2011.

VIDEO

GODMILOW, Jill. *Quién es Grotowski* (fragmento). [Archivo de video] Recuperado desde: <https://www.youtube.com/watch?v=g3Kp0dtzHso>. [DanzaNet TV], (2012, 01, 30).

PÁGINA OFICIAL de Estudio Corazza para el actor. *Teatro de la pobreza*. [Archivo de video]. Recuperado desde: <https://www.facebook.com/estudiocorazza/>. (2017, 01, 10).