





# **INVESTIGACIÓN EN ARTES**



# INVESTIGACIÓN EN ARTES

Una caracterización general a partir del análisis de  
las creaciones de Eugenio Barba y el Odin Teatret

Pedro Morales, Ph.D.  
Aydel Quintero, Ph.D.





**Corporación Universitaria Unitec**

**Presidente**

Dr. CARLOS FERNANDO PARRA FERRO

**Rector**

Dr. CARLOS EDUARDO RODRÍGUEZ PULIDO

**Vicerrector Académico**

Dr. JOSÉ IGNACIO DUARTE GARCÍA

**Secretario General**

Dr. GONZALO MURCIA RÍOS

**Director Centro de Investigación**

MELQUISEDEC FAJARDO

**Coordinador del Centro de Publicaciones Académicas**

DAVID ARTURO ACOSTA SILVA

© Corporación Universitaria Unitec, 2012  
Todos los derechos reservados

*Ninguna parte de este libro puede ser reproducida o utilizada de ninguna forma o por ningún medio, sea electrónico o mecánico, sin permiso escrito por parte del editor.*

Esta es una publicación del Centro de Publicaciones Académicas  
Corporación Universitaria Unitec  
Calle 76 #12-61, segundo piso  
Bogotá, D.C. Colombia  
Correo electrónico: publicaciones@unitec.edu.co

**ISBN (obra impresa):** 978-958-98823-6-8  
**ISBN (obra digital):** 978-958-98823-7-5  
Primera edición 2012

**Edición y producción editorial**

David Arturo Acosta Silva  
Centro de Publicaciones Académicas  
Corporación Universitaria Unitec

**Fotografía cubierta**

Stephanie Fuente-Alba Domínguez

**Diseño de cubierta**

Stefanía Losada y Diego Bonilla

**Corrección de estilo**

TALLER DE EDICIÓN • ROCCA® S. A. / Juan Sebastián Montoya Vargas

**Diseño y diagramación**

TALLER DE EDICIÓN • ROCCA® S. A.  
carrera 4ª No. 26A-91, of. 203  
Tél./fax: 243 2862 – 243 8561

**Preprensa e impresión**

Molher Impresores Ltda.  
Calle 94ª No. 58-13  
Tél.: 256 8080

Impreso en Colombia / Printed in Colombia

# Índice

Prólogo

**Capítulo 1.** Fundamentos teóricos y metodológicos de la investigación

**Capítulo 2.** Creadores viajeros: los otros y el teatro

**Capítulo 3.** Arte e investigación. La técnica vocal del actor como objeto de investigación desde el Odin Teatret, en el contexto de la tradición escénica contemporánea

Conclusiones

Fuentes consultadas





## Prólogo

En la obra del teatrista Eugenio Barba, las relaciones usualmente indefinidas entre arte y ciencia han alcanzado una dimensión altamente valiosa, máxime si se tiene en cuenta que, a partir de sus investigaciones sobre el arte del actor y la dramaturgia de la puesta en escena, emergió una disciplina llamada antropología teatral. Esta se encarga del estudio del ser humano que utiliza su cuerpo y su mente según principios diferentes a aquellos de la vida cotidiana, en una situación de representación organizada. El objeto de conocimiento de tal disciplina será entonces el comportamiento fisiológico y sociocultural del ser humano en una situación de representación. Los espectáculos desarrollados por Eugenio Barba y su equipo del Odin Teatret han devenido procesos de creación dramática, en los que los principios y la metodología de trabajo generaron importantes aportes a la etnoescenología, permitiéndonos afirmar que, además de concebir toda una filosofía en torno al arte teatral y un discurso estético novedoso, dichas creaciones se convirtieron en productos donde gravitan aportaciones de las ciencias humanas y una interpretación del mundo a través de la escena.

En los intentos de la Corporación Universitaria Unitec, concretamente su Centro de Investigaciones y su Escuela de Artes y Ciencias de la Comunicación, por orientar las investigaciones de naturaleza artística, el análisis de la experiencia de Eugenio Barba y el Odin Teatret deviene punto de referencia útil. Ese constituye el motivo del

presente libro, que nace como resultado de un proyecto investigativo realizado en 2009 por sus autores, para dicha institución universitaria: analizar reflexiones científicas presentes en la creación teatral y teórica de Eugenio Barba, con el fin de entender cómo y a partir de qué elementos reguladores se pueden establecer conexiones entre ciencia y arte en un proceso de investigación, y cuáles son algunas de las particularidades que, a partir de la especificidad de los lenguajes artísticos, adquieren las metodologías y los propios procesos investigativos sobre estos.

Para desarrollar el proyecto se visualizaron videos de varios espectáculos y demostraciones de trabajo del Odin Teatret, y se estudiaron entrevistas, reseñas, artículos y ensayos referidos a los mismos trabajos, publicados en revistas especializadas, prensa, programas de mano, libros, entre otros soportes. Además, se hizo una revisión de los principales textos escritos por Eugenio Barba, con el fin de extraer de ellos qué orientaciones y procedimientos han estado presente en sus experimentos escénicos, procesos creativos y principales resultados de estos. Este libro aspira, entonces, a convertirse en una guía para la definición de criterios orientados hacia la validación científico-metodológica de las investigaciones en/sobre artes en Unitec.

Una de las dificultades esenciales detectadas a la hora de validar investigaciones sobre arte es que en el país no siempre se otorga estatus científico a ciertos desarrollos dados en esta área. A pesar de que en otras naciones como España, Reino Unido, Estados Unidos, Francia, Argentina, México o Cuba existen centros o laboratorios dedicados a la investigación artística, y amén de que los mismos han propiciado aperturas que posibilitan la inclusión como proyectos de investigación (en el lenguaje y la teoría de un arte en concreto) de procesos de producción artística, en Colombia, nos falta camino por recorrer en ese sentido. La mayoría de las investigaciones que se llevan a cabo aquí no tienen como objeto de estudio el arte y si lo hacen, sus orientaciones principales son de carácter histórico y sociológico,

pero no suelen adelantarse abundantes exploraciones en torno a la teoría, la técnica y la artesanía de los lenguajes artísticos. Por lo tanto, esta situación acarrea una influencia negativa en el planteamiento de estudios profesionales y de postgrado en carreras de ese orden, y en la consolidación de una crítica de artes que permita la evolución de tales expresiones así como de la cultura artística, hacia niveles que jerarquicen y hagan más competitivas a nivel internacional nuestras producciones en tales campos.

El problema tiene que ver, en parte, con la carencia de centros de investigación artística y la lenta o escasa incorporación de las facultades de artes de las principales universidades del país, a estos empeños. En el Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación (Colciencias) no son muchos los grupos de investigación sobre artes categorizados y, al examinar la tendencia fundamental de los mismos, veremos que se centran en indagaciones en torno a la educación artística o educación por el arte, así como en sociología e historia de las artes (según habíamos planteado), priorizándose la música y las artes plásticas o visuales (lo que coincide con la tendencia de las universidades a tener, en sus facultades artísticas o de humanidades, principalmente carreras de artes plásticas o visuales y música), y dejando sin la debida atención otras manifestaciones como el teatro, la danza, los audiovisuales, e incluso la literatura.

Excepciones hay, y es preciso mencionarlas. Nos concentraremos en aquellas más conocidas en la capital, sobre todo desde su dimensión de estudios de posgrado, lo que acarrea la existencia de grupos de investigación que soporten tales estudios, junto a publicaciones en revistas indexadas de las mismas instituciones, en principio. La Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y su Instituto de Investigaciones Estéticas han acumulado una obra científica de consideración, que a su vez ha permitido implementar la formación doctoral en arte y arquitectura. La propia universidad ha venido desarrollando una especialización en educación artística, que se

ha convertido en maestría recientemente, orientadas ambas hacia los procesos de enseñanza de las artes plásticas y visuales en general. Por su parte, la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas ha implementado su Maestría en Estudios Artísticos, con una concepción investigativa que enfatiza en el análisis de procesos de investigación-creación tanto como de pedagogía de las artes, dando cabida al teatro y la danza, junto a la música y las artes visuales. Esta maestría aún no ha tenido su primera cohorte. La Maestría en Estética e Historia del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano cuenta ya con egresados, cuyo énfasis es historiografía y análisis históricos de prácticas artísticas.

Teniendo como punto de partida disertaciones acerca del conocimiento científico y el artístico, y concentrándonos en el estudio de un fenómeno en concreto (el Odin Teatret, los escritos de Eugenio Barba, sus experimentos escénicos –sobre todo en el área de la voz– y planteamientos de la antropología teatral), este libro pretende abrir algunas puertas que permitan una comprensión de las relaciones arte-ciencia y el fundamento de cómo llevar adelante proyectos investigativos en arte, en aras de difundir aquellos planteamientos e incentivar, al menos en la Corporación Universitaria Unitec, un incremento de las investigaciones artísticas y una interiorización de la naturaleza de estas, lo que permitirá generar políticas internas en ese sentido y, consecuentemente, aportar en lo posible al desarrollo artístico y cultural del país.

La necesidad de volver más competitivas las creaciones artísticas colombianas a nivel internacional, de plantear programas de formación que permitan una consolidación de la cultura artística nacional, así como de lograr un amplio desarrollo de los lenguajes del arte en consonancia con tendencias actuales, tiene como base, irrevocablemente, el desarrollo de una sólida cultura investigativa en dicho terreno.

La indagación que sirvió de base al presente libro no tenía, al momento de realizarse, antecedentes conocidos por los autores, pues

desde hace poco se viene asentando una actividad investigativa de relevancia nacional en las facultades de artes de las principales universidades colombianas. Actualmente el Ministerio de Cultura presenta cada año en su Programa Nacional de Estímulos las becas de investigación en diferentes áreas del saber artístico; y cada vez son más las universidades que se suman al reto de contar con programas profesionales de cine, teatro, música, artes visuales y diseño, entre otros. Asimismo, Colciencias ha comenzado, desde 2012, a estimular el acercamiento científico a las llamadas industrias culturales. Por esta razón, se hace necesaria la construcción de *corpus* teórico-metodológicos que posibiliten comprender particularidades de los procesos de investigación en artes, de manera que podamos llevar a cabo semejantes estudios de forma óptima, estimulando una intervención real sobre la crítica de arte en el país, la formación y educación del público, la evolución de los creadores y sus creaciones hacia lo más altos estándares de producción internacional.

Por otra parte, la figura de Eugenio Barba, su obra artística y sus reflexiones teóricas de muy alto valor sobre la construcción de los lenguajes actoral y dramático, lo sitúan como un referente obligado, en el panorama teatral y escénico en general de los siglos XX y XXI. Ello justifica plenamente su escogencia para profundizar en estrategias de creación e investigación del arte.

El presente libro se ha estructurado, además de la introducción, en tres capítulos. El primero comunica los fundamentos teóricos y metodológicos de la investigación que lo origina. El segundo capítulo reflexiona, en términos muy generales, sobre construcción de conocimiento desde el arte y desde la ciencia. Por último, el capítulo tres da cuenta de los resultados de la pesquisa realizada, es decir, propone una caracterización primera de la investigación artística, al tiempo que ahonda en uno de los órdenes investigativos propuesto (la investigación artística con fines artísticos), mediante el acercamiento crítico a una gran investigación de la contemporaneidad teatral, en la que

han tomado parte Eugenio Barba y el Odin Teatret, aquella vinculada a la expresión vocal del actor. Finalmente, y como corresponde, las conclusiones sintetizan los logros de la investigación; y se reconocen las fuentes consultadas.

# Fundamentos teórico-metodológicos de la investigación

1

**E**n un primer momento, este capítulo hará una sucinta exposición en torno a las diferencias entre arte y ciencia, para detenerse seguidamente en la antropología como ciencia proveedora de un concepto de cultura, de miradas útiles para el acercamiento al objeto de estudio seleccionado. Seguidamente, se profundizará en la metodología de investigación adoptada.

La obra de arte es fruto de un impulso inmanente, hondo y subjetivo. Nace de la necesidad de comunicar cierta vivencia esencial, y se torna en una reelaboración objetiva de determinada percepción de la realidad. El artista no se satisface, como la mayor parte de los humanos, captando lo bello, majestuoso, feo o estremecedor de un objeto o fenómeno. Para él es obligatorio construir su propia imagen, su propio modelo de esa percepción, y entregar dicha imagen o modelo a otros hombres y mujeres. Lo logre o no, el artista siempre está movido por el anhelo de hacernos partícipes de su placer, su alegría, su temor o sus dudas frente a la realidad. Por tanto, como observador transforma su perspicacia en patrimonio de todos. Al compartir el resultado de su observación única, aumenta la expresividad estética de lo representado. Decía la escritora cubana Dulce María Loynaz, Premio Cervantes de Literatura 1992, que un poeta (un artista) es alguien que ve más allá en el mundo circundante y más adentro en el mundo interior; pero además debe unir a esas dos condiciones, una tercera más difícil: hacer ver lo que él ve.

En un valioso libro publicado por el Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior (ICFES), se nos hace saber que

las artes y las humanidades son espacios de creación simbólica en los que la subjetividad no renuncia a sí misma y en donde se plantean y se resuelven de distintos modos las contradicciones entre lo universal y lo singular, entre lo temporal y lo permanente, entre la libertad y la necesidad. Son espacios en donde se juega lo propiamente humano, en donde se establecen los vínculos y las tensiones entre las emociones, los valores y las ideas, en donde se rescata la complejidad y el misterio de la existencia (Hernández y López, 2003, p. 13).

En la elaboración y circulación del producto artístico se reconocen tres condiciones fundamentales: intencionalidad del/los creador/es respecto al carácter artístico de su propuesta; situación de consenso o complicidad entre creador/es y receptor/es de esa propuesta artística; legitimación de dicha propuesta artística dentro del sistema del que forma parte.

Lógicamente el concepto de arte ha ido cambiando a través del tiempo: de medio de comunicación (con entidades superiores, por ejemplo) a medio de expresión (de poder, por ejemplo); de lo hedonístico a lo experimental; de lo experimental a lo participativo; de lo participativo a lo comunitario; de lo comunitario a las presencias compartidas, a lo relacional; de las presencias compartidas a la experiencia cualitativa del hacer. Estos no han sido exactamente los tránsitos sufridos por las prácticas religiosas, políticas o científicas, que constituyen otras formas de la conciencia social, si bien las mismas han tenido sus propios procesos de desarrollo, generando distintas alternativas de participación sociocultural.

Como el arte, la ciencia ha tenido un condicionamiento histórico que la define. Surge a partir de la división social del trabajo, entre trabajo manual e intelectual. La actividad cognoscitiva, la generación de



nuevos saberes para comprender el mundo y encauzar mejor las fuerzas sociales, se convirtió en actividad específica, si bien esos nuevos saberes se elaboraban originalmente amalgamados con ideas religiosas. Las antiguas culturas del Oriente Medio y Lejano comenzaron a acumular conocimientos racionales de astronomía, matemáticas, ciclos naturales, vida social, ética y lógica, que más tarde fueron asimilados y transformados por la civilización griega.

En Grecia se sistematiza un pensamiento filosófico altamente refinado y plural, desligado ya de las tradiciones mitológicas y religiosas que alimentaban buena parte del legado recibido. Desde entonces, la ciencia ha venido cumpliendo una función explicativa para que el hombre comprenda mejor el universo que habita y su lugar en él. Primero la revolución industrial pautó e impulsó el desarrollo de la ciencia en función de la producción de bienes materiales, ante todo. Después la llamada revolución científico-técnica abrió el camino hacia otra perspectiva, sin dejar de prestar atención al incremento productivo de bienes materiales. Investigaciones iniciadas a lo largo del siglo XIX (por ejemplo, las encaminadas al tratamiento de enfermedades infecto-contagiosas o de patologías psíquicas, las evolucionistas en general, o el estudio de restos materiales de antiguas culturas en particular), unidas al impetuoso avance de la información y la informatización en el siglo XX, sentaron condiciones definitorias para un redimensionamiento del trabajo científico en función de la calidad de vida integral de las personas, la expansión de su espiritualidad y su cultura toda. La ciencia ha debido dejar de ser patrimonio de unos pocos, para democratizarse y ponerse en función de la formación y el desarrollo de potencialidades intelectuales garantes del reconocimiento de la diversidad tanto biológica como sociocultural y, sobre todo, de la vida en el planeta Tierra.

Jean Mitry (1998), uno de los grandes teóricos del cine, ha presentado de este modo las diferencias entre ciencia y arte:

si la ciencia y la filosofía responden a la necesidad de explicación, la una al «cómo», mediante aproximaciones cada vez más precisas, y la otra al «por qué», esforzándose hacia un sistema coherente tan razonable como posible, el arte no ofrece ninguna explicación y no tiene por qué darla. No se dirige a la razón, sino a la pasión. Su único designio es traducir sentimientos, emocionar y ofrecer un reflejo del mundo tal que permita al hombre superar su angustia, una imagen que lo tranquilice o lo afirme dándole la ilusión de algún poder sobre el mundo o sobre las cosas. Hay, pues, en el arte, a un tiempo, un fenómeno social, una necesidad psíquica y una realidad estética (pp. 9-10).

Precisamente por elaborarse desde las antípodas, esta mirada del gran teórico francés ayuda a comprender claramente lo que se desea explicar: los modos de ver, asimilar y comunicar los fenómenos del mundo son diferentes para el arte y para la ciencia, pero no por ello excluyentes.

## La antropología sociocultural y su concepto de cultura

El origen de la ciencia antropológica se sitúa en la segunda mitad del siglo XIX, ligado a la formación de grandes imperios coloniales en pugna por expandir sus capitales (Inglaterra, Francia y Estados Unidos de América, fundamentalmente). Con independencia de ello, y de que la naciente antropología desarrollara un arsenal de métodos y técnicas para el mejor conocimiento de un *otro*, cuyas riquezas naturales serían saqueadas, hoy es innegable que esa ciencia promueve miradas múltiples, complementarias o alternativas, pero al cabo integrales, sobre un mismo fenómeno.

Esta concepción de la antropología preside el libro *Teoría etnológica*, del profesor mexicano Ángel Palerm Vich (1987). Para este

especialista, la antropología no es la ciencia del hombre, puesto que –en puridad– muchas otras también lo son, sino que su real objeto sería la evolución físico-biológica y sociocultural del hombre: “La antropología estudia estas evoluciones (biológica, social, cultural) en sus interrelaciones mutuas. Es decir, como una unidad conceptual y real, que por razones de orden metodológico y analítico se ha separado en componentes diversos” (Palerm, 1987, pp. 21-22). Esos componentes serían la antropología físico-biológica, la sociocultural y un campo de auto-observación de la ciencia en sí.

Ratificando esta posición en cuanto a objeto de estudio y campos de la ciencia antropológica, David Kaplan y Robert A. Manners comentan en su ensayo “Antropología: métodos y problemas en la formulación de teorías”, lo siguiente:

La antropología es, con seguridad, la más ambiciosa de todas las ciencias sociales, no solamente porque considera a las culturas de todos los lugares y épocas como su campo legítimo, sino porque entre sus temas se cuentan el parentesco, la organización social, la política, la tecnología, la economía, la religión, el arte y la mitología, por citar solo algunos de los que enseguida vienen a la mente. Y además, es la única de las ciencias sociales que intenta decir algo sobre los dos aspectos de la naturaleza humana, tanto el biológico (antropología física) como el cultural (antropología cultural). (...) El problema central de la antropología es, entonces, la explicación de las semejanzas y las diferencias, de la continuidad y del cambio cultural en el tiempo (Velasco, 1995, pp. 15; 17).

Después de revisar estos planteamientos podrá comprenderse que, desde el punto de vista antropológico, resulta factible estudiar un mismo fenómeno sociocultural desde distintas disciplinas inherentes a esa rama (cada una de tales disciplinas tiene objeto de estudio, conceptos y métodos específicos). Como puede suponerse, el principio de la interdisciplinariedad intra-antropológica, incluyendo obviamente

aportaciones de la rama físico-biológica, y de colaboración con las ciencias más afines a la antropología (sociología e historia), debe presidir este ejercicio de evaluación de un fenómeno desde los más diversos ángulos, en busca de la generalización a la que aspira toda ciencia. Al cabo, como ciencia del hombre y su evolución, la antropología debe conducir a una integración de las conclusiones obtenidas por aquellas ciencias o disciplinas científicas que investigan únicamente aspectos parciales del ser humano (*Las razas humanas* VII, p. 1199).

Sin lugar a dudas, el concepto de cultura y la óptica cultural propios de la antropología inundan cada vez más otras ciencias o disciplinas científicas como la geografía humana, la economía y la demografía, que a su vez tributan a la antropología. Ahora bien, ese concepto de cultura no ha sido inmutable, debido al desarrollo de la propia ciencia antropológica y especialmente al hecho de que estamos ante un concepto que se debate ampliamente en occidente, desde antes del surgimiento de dicha ciencia, esto es, desde el siglo XVIII o siglo del iluminismo.

Al equiparar cultura con civilización, el pensamiento evolucionista decimonónico veía aquella como un complejo de conocimientos que incluía ciencia, artes, moral, derecho, costumbres y otras aptitudes y hábitos. Esta definición respondía a las concepciones totalizadoras y unitarias de la época: unidad psíquica de la humanidad, unidad de la historia, unidad de la cultura.

Desde fines del siglo XIX y más bien hacia la primera mitad del siglo XX, el concepto de cultura se torna particular y plural. Al perder interés el tema relativo a la evolución de costumbres e instituciones, la cultura se ve, en principio, como conjunto organizado y en funcionamiento inherente a un entorno local y, en consecuencia, como realidades plurales diversas que requieren ser comparadas para descubrir alguna posible unidad en lo sociocultural.

Hacia la segunda mitad del siglo XX el concepto de cultura adopta un carácter más sistémico, interactivo, descriptivo y reivindicativo.

Aparecen entonces las nociones de cultura como norma o modelo de conducta; como creación de individuos y grupos que interactúan entre sí y con el medio (biológico, psicológico, geográfico); como conjunto de valores materiales y espirituales en relaciones complejas; como conjunto de respuestas humanas a necesidades emanadas de la existencia y de la conciencia social.

En *Conceptos claves de la antropología cultural*, Ángel Aguirre y sus colaboradores (1982) reseñan con particular precisión lo ocurrido con este concepto dentro de la antropología:

En el desarrollo del concepto de cultura en Antropología sobresalen dos tendencias: materialismo e idealismo, que se coordinan con dos principios: universalismo y particularismo. Se producen, así, las siguientes correlaciones teóricas: un materialismo universalista (evolucionismo), un materialismo particularista (ecología cultural), un idealismo universalista (estructuralismo) y un idealismo particularista (antropología simbólica). Dentro de estas coordenadas predomina el concepto holístico de cultura, como un cuerpo integrado y homogéneo, el cual equivale a la unidad tribal o social. Deriva de ello el confinar la cultura a una sociedad folk, homogénea, y excluir de la antropología cultural las sociedades urbanas. A partir de 1930, se rechaza esta versión descriptivo-holística, o fenomenológica, a favor de una abstracción de carácter heurístico. La cultura se fragmenta en una serie de variables analíticas, o conceptos operacionales, y se organizan en términos sistémicos. Esta aproximación sistémica, basada en patrones de interacción social en situaciones diversas, pone de relieve la plurifuncionalidad cultural, y por ende las variantes subculturales. Se aplica este concepto de cultura al estudio de sociedades plurales y complejas, con énfasis sectoriales de carácter subcultural a nivel intracultural (cultura de bar), y a nivel intercultural (cultura de la pobreza) (p. 150).

Precisamente este libro *Conceptos claves de la antropología cultural* brinda la definición de cultura que aquí se sigue: “La cultura es un sistema

de conocimientos que, a modo de modelo de la realidad, da orden, coherencia, integración y dirección a la acción social de los miembros de una sociedad” (Aguirre, 1982, p. 149).

No es ocioso recordar la posición de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) en torno a la cultura, recogida en la Declaración de México de 1982:

la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden (Unesco, 1982, p. 1).

Esta posición de la Unesco, donde se ve la cultura como acción social superadora, es totalmente congruente con el concepto acogido en el presente libro, lo que explica su inclusión dentro del marco teórico de investigación.

## La antropología teatral

En tanto disciplina encargada del estudio del hombre en circunstancias de representación, a través de distintas culturas, la antropología teatral deviene una particular línea de investigación no conectada, sin embargo, con alguna de las llamadas grandes teorías o escuelas de antropología sociocultural (evolucionismo, etnografía y folklore, antropología cultural norteamericana, antropología social inglesa, antropología estructural francesa, antropología indigenista latinoamericana). No obstante, mantiene cierta conexión con corrientes de pensamiento actuales encaminadas a orientar de modo diversificado

investigaciones y saberes propiamente antropológicos, lo que ha traído consigo, en el seno de la antropología sociocultural, el surgimiento de líneas de profundización como la antropología laboral, la antropología de la vivienda o la antropología artística.

En el contexto de la antropología artística, a su vez, la etnoescenología puede recibir aportaciones de la antropología teatral de Eugenio Barba, ya que la primera se encarga del estudio de las prácticas de escenificación, consideradas en principio como hechos folklóricos o populares tradicionales que migran, se transforman, varían o se extinguen, siempre desde profundos mecanismos culturales. En este caso, la dicotomía entre lo artístico y lo no artístico carece de funcionalidad, pues de lo que se trata es de profundizar y redimensionar los saberes en torno a modos de representación escénica, independientemente de que esos saberes se espacialicen en un modesto teatro de arte o en un costoso teatro comercial, lo mismo que en un escenario natural dentro de una festividad campesina.

El Odin Teatret, colectivo encabezado por Eugenio Barba y radicado en la municipalidad danesa de Holstebro, es ante todo una comunidad humana multinacional y multicultural, pues en ella convergen, con carácter permanente o como pasantes, artistas e investigadores de distintas partes del orbe, en relaciones profesionales y de convivencia metaculturales. Dichas relaciones metaculturales (igualmente podría decirse supraculturales en este caso concreto), al propio tiempo han permitido establecer formas organizativas que se reproducen en los talleres itinerantes de la International School of Theatre Anthropology (ISTA).

Del Odin Teatret y la ISTA se ha escrito copiosamente, ante todo porque el líder de ambas organizaciones, el director ítalo-danés Eugenio Barba, es uno de los grandes reformadores de tradiciones que ha tenido la historia teatral de la humanidad. El propio Barba tiene una obra teórica sustancial. Algunos de sus actores han seguido sus pasos al relatar experiencias particulares dentro de los procesos de trabajo

encabezados por Barba. Varios de los más grandes creadores, investigadores y teóricos teatrales del siglo xx se han acercado a tales procesos. Desde México, Edgar Ceballos dirige publicaciones que, bajo el nombre de Colección Escenología, ha dado seguimiento durante décadas a la obra barbiana. Sus textos completos igualmente se han publicado en Cuba. Un grupo considerable de esos materiales fue consultado por los autores de este libro, junto a algunos videos de sus espectáculos.

## La metodología empleada

Un excepcional libro sobre investigación cultural, Premio de Ensayo 2003 del actual Instituto de Investigación Cultural Juan Marinello, del Ministerio de Cultura de Cuba, es *Circunvalar el arte: la investigación cualitativa sobre la cultura y el arte*, de los investigadores Luis Álvarez Álvarez y Juan Francisco Ramos Rico. Un alcance meritorio de este texto es demostrar que conceptos y herramientas de carácter etnográfico, validados fundamentalmente en el contexto de la ciencia antropológica, pueden funcionar también en la indagación científica de la cultura netamente artística. *Circunvalar el arte...* demuestra cómo el concepto de cultura y la óptica cultural propios de la antropología irradian cada vez más hacia otras ciencias, incrementando la objetividad y el relativismo de esas otras ciencias, que a su vez pueden tributar a la antropología.

De ahí que el método etnográfico y algunas de sus técnicas conexas sea la opción seguida en la presente investigación, dentro de la perspectiva de investigación cualitativa, según la propuesta de Luis Álvarez Álvarez y Juan Francisco Ramos Rico. Estos autores definen el método etnográfico como el estudio descriptivo, interpretativo y analítico de las prácticas sociales, las costumbres, los conocimientos acumulados y el comportamiento de grupos sociales en una cultura



particular (Álvarez & Ramos, 2003, pp. 92-96). En la investigación cualitativa el método etnográfico “es sobre todo necesario cuando estamos frente a temas axiológicos de índole cultural (donde los valores culturales, artísticos y estéticos en general son particularmente incidentes), ya sean ideas, concepciones o prácticas de los grupos sociales sobre los cuales se trabaje en la investigación” (Álvarez & Ramos, 2003, p. 96).

En *Etnografía: el oficio de la mirada y el sentido*, su autor, el profesor mexicano Jesús Galindo Cáceres (1995), subraya la particular significación de esta disciplina antropológica:

la Etnografía parte del asombro y el extrañamiento, de la curiosidad y la capacidad de maravillarse con lo extenso y diverso de los mundos posibles, adquiere su lugar en tanto posibilidad de registro de tal vivencia-experiencia, y tiene efecto en tanto discurso que vincula lo diverso y distinto en textualidades concretas. El etnógrafo es entonces un escritor, un creador de imágenes que muestran los caminos de lo que está más allá de lo evidente. Pero también es un ser analítico y observador especializado en mirar detenidamente y por largo tiempo, casi un esteta, casi un místico. El oficio y el énfasis reiterado lo valen, es formar al sujeto de la mirada y del sentido. Así, la Etnografía pasa de ser un esquema de trabajo en ciencias sociales al estilo del diecinueve, a ser un ejemplo, una ruta a seguir, una forma de conocer y relacionarse con lo otro, un lugar de comunicación.

La información etnográfica nace para servir a la lógica de la dominación, del poder, pero en el tiempo su sentido se ha ido transformando, hoy aparece como un camino hacia la comunicación, un elemento más del oficio de entender al otro, un componente entre otros de la nueva configuración de la convivencia de lo múltiple y lo plural (pp. 9-10).

Por extraño que pueda resultar a algunos, la etnografía es perfectamente aplicable para la comprensión de prácticas artísticas de

los seres humanos. En la actual investigación, ella debe conducir a un análisis de métodos investigativo-creativos de Eugenio Barba y su equipo, con vistas a extraer ciertas regularidades que podamos sintetizar y mostrar como vías posibles para el acercamiento reflexivo a la obra de arte.

Como ha quedado claro, la metodología cualitativa define el presente ejercicio investigativo. Pensar el objeto de estudio en su dimensión artística y cultural, en su unicidad, en su complejidad, resulta decisivo. Desde un diseño de investigación flexible, se aspira a alcanzar una profundidad de comprensión a propósito de la experiencia de Eugenio Barba y el Odin Teatret en la puesta en práctica y fundamentación de una estrategia de investigación artística, sin buscar niveles de frecuencia ni aspirar a demostrar hipótesis alguna, y mucho menos pretender construir un discurso omniabarcador en torno a dicho objeto de estudio. Esta posición epistemológica viene legitimada, claro está, desde la perspectiva cualitativa, convencidos como estamos de que

no todas las esferas de la cultura, y en particular de la cultura espiritual, son susceptibles de ser investigadas a partir de un diseño previo rígidamente elaborado, pues el carácter dinámico, cambiante y heteróclito de los fenómenos culturales impide pre-concebir, de antemano, todos los factores y situaciones fenomenológicas que integran y operan un hecho de cultura. Dado que la cultura es, en esencia, un sistema *abierto* y sujeto a progresiones dialécticas, un enfoque cuantitativo muy a menudo incurre en reduccionismos que pueden poner en peligro la validez de los resultados investigativos (Álvarez & Ramos, 2003, pp. 40-41).

Como antes se dijo, Eugenio Barba se considera el fundador de la antropología teatral. Esta área de conocimiento teórico-práctico en torno a los métodos de entrenamiento y preexpresividad del *performer* (desde el punto de vista del arte, actor, bailarín, intérprete de la escena

en general) en distintas culturas, emerge sin contacto alguno con las grandes escuelas de antropología sociocultural, que cuenta entre sus disciplinas a la etnografía, encargada justamente de la descripción de culturas. Sin embargo, no podemos negar que en sus viajes alrededor del mundo, Eugenio Barba y el Odin Teatret han hecho trabajo etnográfico con fines artísticos, espectaculares, indagando en la comparación/convergencia de prácticas, costumbres, conocimientos y comportamientos escénicos, validados en sus propuestas multiculturales. Al relacionarse con comunidades y grupos humanos unidos por todo tipo de lazos (filiars, profesionales, regionales, de condición social, culturales en general), a través de sus conocidos trueques o intercambios, el Odin y su líder han debido movilizar técnicas de recogida de información, e incluso enfoques de carácter etnográfico, con inmediata aplicación en proyectos de montaje vinculados a una estética particular, a un modo de construir, espacializar y compartir fábulas e historias dramáticas.

De eso se trata: de indagar cómo se investiga y construye el conocimiento artístico en tales circunstancias, partiendo de los intercambios de experiencias socioculturales, hacia el interior del proceso de montaje escénico en sí y en su confrontación con diversos tipos de receptores.

Identificados como están los investigadores-autores del libro con la naturaleza específica del objeto de estudio, algo tan posible como necesario dentro de la perspectiva cualitativa, optaron por un método afín al quehacer de los individuos que hacen parte de dicho objeto, es decir, el método etnográfico. Sin embargo, ¿cómo hacer etnografía sin una relación directa e inmediata con Eugenio Barba y su equipo del Odin, durante el periodo de investigación? ¿O más bien estaríamos haciendo etnohistoria, esto es, interpretando prácticas, costumbres, conocimientos y comportamientos de un grupo humano dado, a partir del análisis de textos diversos (escritos y audiovisuales en lo fundamental) producidos por ese grupo (lenguaje auto-referativo) y/o

por otros individuos a propósito de la actividad del grupo en cuestión (metalenguaje)?

Para responder con total honestidad a estas preguntas deben decirse dos cosas: primero, que la memoria de los investigadores fue fundamental, junto a sus apuntes, derivados ambos de la participación en múltiples procesos de intercambio con integrantes del Odin Teatret en suelo cubano, durante los noventa y los dos mil; y segundo, que el hacer etnografía en este proceso investigativo estuvo muy ligado, en efecto, al hecho de desentrañar modos de pensar y actuar, desde el análisis de textos diversos. Ahora bien, ese análisis de textos diversos se abrió no solo hacia los comportamientos prácticos, sino también hacia las reflexiones intelectuales, hacia los discursos/relatos en torno a dichos comportamientos prácticos, que –según intereses concretos de los investigadores– serían los entrenamientos y las creaciones escénicas.

Observar, leer e interpretar también son tareas de la hermenéutica, otro método cualitativo que, de un modo básico, igualmente ha permitido acercamientos al objeto de estudio. Los resultados de la hermenéutica no derivan de procedimientos inductivos, sino de una tenaz paciencia deductiva y comprensiva. Determinados autores

consideran que la hermenéutica guarda algunas semejanzas con la etnografía, pues ambas realizan actividades comunes como, por ejemplo, las observaciones que se registran en el diario de campo, para su análisis posterior. Lo mismo puede decirse del producto final, pues en ambos casos, trátase de la hermenéutica o de la etnografía, buscan la comprensión de significado, apoyándose en el relato (Rico, *La Hermenéutica*).

De aquellos especialistas que han teorizado alrededor del método hermenéutico más allá de su orientación bíblica (Schleiermacher, Husserl, Dilthey, Heidegger, Gadamer), se han privilegiado especialmente los postulados del último, conocidos como hermenéutica

filosófica. Y tal escogencia se sustenta en que Gadamer es uno de los filósofos que mejor ha ponderado el acercamiento a los fenómenos artísticos desde la naturaleza de los mismos, antes que desde la mirada positivista que inundó a otras ciencias, incluida la estética. Para Gadamer, en el caso del arte,

la investigación científica –que ejerce la así llamada ciencia del arte– está consciente, desde un principio, de que ella, ni puede sustituir, ni puede superar la experiencia del arte. El hecho de que se experimente la verdad en una obra de arte que no nos es alcanzable por ningún otro camino es lo que constituye el significado filosófico del arte, el cual, se mantiene contra todo razonamiento. Así, junto a la experiencia de la filosofía, la del arte es la advertencia más enérgica para que la conciencia científica reconozca sus propios límites (*Verdad y método, introducción*).

Con una visión considerada más modesta que la de su maestro Heidegger, pero con una lucidez arrolladora y democratizante, este autor defiende, hacia la segunda mitad del siglo XX, un nuevo concepto de hermenéutica afín a toda práctica cultural antes que patrimonio exclusivo de cierto saber científico.

La comprensión y la interpretación de los textos no es solamente un objeto de la ciencia, sino, por lo visto, forma parte de la experiencia humana del mundo en su totalidad. En su origen el fenómeno hermenéutico no es, en lo absoluto, un problema de método. No le interesa un método de comprensión, a través del cual los textos se someten a un conocimiento científico, así como todos los demás objetos de experiencia. Ni siquiera se ocupa, en primera instancia, de la construcción de un conocimiento asegurado y suficiente para el ideal metódico de la ciencia.

(...)

La hermenéutica que aquí se está desarrollando no es una metodología de las ciencias del espíritu, sino el intento de un

entendimiento acerca de lo que son, en verdad, las ciencias del espíritu más allá de su autoconciencia metodológica y de lo que las une con la totalidad de nuestra experiencia del mundo. (Gadamer, *Verdad y método, introducción*).

Un concepto de hermenéutica de la experiencia, un nuevo concepto de hermenéutica de la experiencia, un nuevo concepto de hermenéutica de la experiencia que se exivismo que inund

Antes de concluir el actual capítulo teórico-metodológico, cabe anotar que, para la recogida de información, se emplearon técnicas afines al enfoque cualitativo:

- La entrevista no estructurada, aplicada a dos creadoras teatrales que han bebido de la praxis artística del Odin Teatret (Flora Lauten y Raquel Carrió, directora y asesora respectivamente del Teatro Buendía, de Cuba). La entrevista que se previó aplicar a Eugenio Barba, director del Odin Teatret, no fue posible llevarla a cabo, dados los múltiples compromisos profesionales de ese creador.
- La lectura de textos, con el correspondiente fichaje de fuentes y de su contenido, junto a la elaboración de resúmenes. Entre esos textos se incluyen registros audiovisuales de ensayos y presentaciones artísticas del Odin Teatret.

El procesamiento de información se hizo mediante la operación de análisis de texto, esto es: identificación de ideas fundamentales, clasificación de las mismas, revisión de la estructura del discurso/relato, verificación de aquellas ideas fundamentales con relación a su lugar en dicha estructura.

## Creadores viajeros: los otros y el teatro 2

**E**ugenio Barba nace en 1936 en el extremo sur de Italia. En su juventud, emigra a Noruega. En 1960, obtiene una beca para estudiar dirección teatral en Varsovia, Polonia. En 1961, abandona esa escuela para trabajar con el gran director e investigador Jerzy Grotowski, quien dirigía un grupo de teatro experimental en la ciudad de Opole. Viaja por Israel e India, estudiando desde la práctica sus tradiciones escénicas. Igualmente cursa estudios de literatura noruega, literatura francesa e historia de las religiones en la Universidad de Oslo, Noruega. En esta ciudad funda, en 1964, el Odin Teatret. En 1966, Barba y su grupo se radican en la municipalidad rural de Holstebro, Dinamarca, respondiendo a una invitación del alcalde de dicha localidad, quien les brinda condiciones elementales de trabajo y asentamiento.

Como antes se dijo, Barba es uno de los grandes reformadores de la tradición teatral de la humanidad, lo que se evidencia en sus espectáculos, en sus textos teóricos, en sus viajes alrededor del mundo, en las organizaciones por él promovidas, así como en los premios y otros reconocimientos recibidos. Entre esos premios está el prestigioso Sonning de la Universidad de Copenhague (otorgado a personalidades con una decisiva contribución al progreso cultural europeo); así como los doctorados honoríficos de las universidades de Aarhus, Ayacucho, Bolonia, Varsovia, Montreal, Plymouth, Hong Kong, de la Universidad de las Artes de Cuba y del Instituto Universitario Nacional de Artes de Buenos Aires.

Una de las organizaciones fundada por Barba es la Nórdicos Laboratorios de Teatro, que agrupa a colectivos dedicados a la investigación en la dramaturgia escénica y el arte del actor. Conectados con esta organización, están los espacios abiertos al encuentro de los llamados teatros de grupo, colectivos unidos no por figuras jurídicas y salariales al estilo de compañías tradicionales, sino por convivencias profesionales en la búsqueda y construcción de ideales estético-artísticos, que suelen confrontar con cierta frecuencia en distintas regiones del planeta.

Pero la organización más importante fundada por Barba es, sin dudas, la ISTA, Escuela Internacional de Antropología Teatral, según la traducción de su nombre al español, que se instituye en 1979 con un altísimo cuerpo docente ligado a tradiciones escénicas diversas. La ISTA desarrolla talleres que se convocan sin frecuencia fija en distintos puntos del orbe, bajo la supervisión de un consejo científico. La primera sesión de la ISTA se organizó durante todo el mes de octubre de 1980 en Bonn, Alemania. Entre 1980 y 2000 se convocaron doce sesiones de esta escuela. En una entrevista concedida a la crítica e investigadora cubana Mercedes Borges Bartutis al término del Festival del Viento en Holstebro, concretamente el 2 de septiembre de 2003, el profesor catalán Lluís Masgrau, cercano colaborador de Barba e integrante del consejo científico de la ISTA, comenta:

La Antropología Teatral es el estudio sobre la técnica del actor. Es algo concreto, específico y muy ligado a la realidad. No es una materia que uno puede aprender leyendo libros. Tiene que haber un trabajo práctico con actores. Eres un antropólogo, necesitas hacer un trabajo de campo.

(...) En realidad, hace algunos años, el estudio del arte del actor no era un tema prioritario. Sin embargo, desde hace un buen tiempo se ha convertido en uno de los temas más importantes de la teatrología. Eso hace que cada vez tenga más perspectivas.

Por otra parte, los actores cuando conocen el tema se dan cuenta inmediatamente que la Antropología Teatral concierne de



una forma muy directa en el ejercicio de su profesión, independientemente del tipo de teatro que cada cual quiera hacer (Borges, 2003).

Para que se tenga una idea clara de los talleres que ofrece la ISTA, como método de formación y perfeccionamiento continuo del quehacer actoral, y al propio tiempo para que se comprenda qué hacen los integrantes del Odin Teatret en sus viajes por el mundo, reseñaremos seguidamente las propuestas que el grupo ofreció en su viaje a México en septiembre de 2008.

Paralelo a los espectáculos programados en el Centro Nacional de las Artes de la capital mexicana, el Odin impartió varios talleres y un seminario teórico para actores, directores y bailarines profesionales, junto a alumnos de escuelas teatrales. Los talleres fueron:

- *Lanzando la flecha*, conducido por Torgeir Wethal, uno de los fundadores del Odin Teatret. Aspectos tratados: entrenamiento del actor; presencia escénica; improvisación y lenguaje escénico.
- *Danza de las intenciones*, con la actriz y pedagoga Roberta Carrieri. Aspectos tratados: trabajo con las “in-tensiones”; diversas cualidades de la energía; trabajo de la voz; desarrollo de la sonoridad; relaciones entre acciones físicas y vocales.
- *Relaciones entre texto y acciones físicas*, a cargo del actor Tage Larsen. Aspectos tratados: entrenamiento físico y vocal del actor; retos de la imaginación: espacio, ritmo, volumen y resistencia; improvisación y composición.
- *Dramaturgia musical*, guiado por Frans Winther, compositor del Odin Teatret. Aspectos tratados: búsqueda de opciones musicales en palabras y frases; improvisaciones con el entrenamiento vocal, canción, textos, ritmo y movimientos; calentamientos vocales con expresión teatral.

- *La danza de los orixás, una tradición afro-brasileña del camdomblé*, del bailarín y profesor brasileño Augusto Omolú. Aspecto tratado: entrenamiento del actor con técnicas danczarias del culto a los dioses del camdomblé, su energía y su fuerza.
- *La presencia del actor/performer*, bajo la orientación del músico y actor Jan Frelslev. Aspectos tratados: ejercicios de acciones físicas y vocales simples; creación de secuencias fijas; bases de una presencia escénica (*Experiencia estética y pedagógica...*, 2008).

El seminario teórico, por otra parte, fue el siguiente:

- *La relación del teatro y la danza desde la antropología teatral de Eugenio Barba*, del que se responsabilizó Lluís Masgrau, teatrólogo especializado en teatro del siglo XX y teoría del actor. Aspectos tratados: comportamiento pre-expresivo del actor en una situación de representación, fundamento biológico de todas las culturas teatrales del mundo; la danza como sustrato del actor; la energía del actor-bailarín. Método de trabajo seguido: análisis videográfico de documentos provenientes del fondo documental de la ISTA (*Experiencia estética y pedagógica...*, 2008).

La trayectoria del Odin Teatret puede dividirse en dos grandes períodos. El primero se inicia con la fundación del grupo en 1964, y se caracteriza por los primeros espectáculos; el fomento de su cultura grupal; su lanzamiento internacional; encuentros organizados con artistas de gran relieve: los llamados seminarios interescandinavos en los que toman parte, entre otros, “Jerzy Grotowsky, Ryszard Cieslak, Dario Fo, Etienne Decroux, Jacques Lecoq, los hermanos Clombainoi, Charles Marowitz, Ottomar Krejca, los maestros del teatro balinés I Made Djimat, Sadorno e I Made Tempo, los maestros de las formas clásicas indias de danza y teatro Shanta Rao, Krishnam

Nambudiri, Sanjukta Panigrahi, Rangunath Panigrahi y Una Sharma” (Barba, 2003, p. 22) –varios de estos especialistas se incorporan posteriormente al equipo de la ISTA–; publicación de libros más una revista; y producción de filmes didácticos sobre las giras del grupo y sus creaciones teatrales.

Uno de los filmes más sobresalientes, que en realidad corresponde al segundo periodo, pues no dejan de producirse, es *Vestido de blanco*, 1974-1976, de Torgeir Wethal, donde se funden imágenes del espectáculo *Come*, la realidad del Perú, trueques del Odin allí, y todo ello de la mano de un *clown*. Esta obra filmica da fe de cómo el teatro también puede ser un medio de expedición antropológica.

El segundo periodo ya es de consolidación y diversificación de opciones creativas. Arranca en 1974 con una estancia de varios meses del Odin en el sur de Italia. Nacen los trueques o intercambios con comunidades diversas. También nace la ISTA y una política de apoyo concreto y diálogo permanente con grupos de teatro europeo y latinoamericano, que cristaliza en los encuentros de teatro de grupo, teatro eurasiático y otros foros de intercambio sobre la artesanía y la técnica teatrales. Igualmente, se continúan creando espectáculos que distinguen al Odin, todos dirigidos por Eugenio Barba. Se afianza, entonces, más allá del grupo en sí y su estética, un liderazgo internacional que no solo es artístico, sino también ético y profesional. El Odin se sitúa plenamente, hasta hoy, a la cabeza de serias y rigurosas exploraciones sobre el arte del actor y la dramaturgia escénica, en constantes intercambios con academias, tanto como con grupos que reciben apoyos financieros y con grupos de la periferia, siempre que persistan –unos y otros– en la profundización sistemática y crítica en su propio hacer teatral.

Justamente desde este segundo periodo, Barba insiste en la necesidad de hacer teatro creando nuevas relaciones antes que contenidos nuevos. Esto entraña una toma de conciencia vivenciada en los espacios de confrontación por él abiertos o convocados. Estas nuevas

relaciones no se refieren tanto a los modos de producción material. Antes bien se concentran en el entrenamiento y la expresividad del actor, en el conocimiento fecundo de las tradiciones occidentales y orientales (eurasianas) del teatro. El ejercicio pedagógico deviene intercambio, trueque, aprendizaje compartido, “y posibilita una visión del propio ser dentro del teatro y por medio del teatro, que después impulsó al Odin a buscar el valor del uso del teatro a través del rechazo del teatro-mercancía” (*Eugenio Barba y el Odin Teatret*).

En sentido general, el repertorio del Odin Teatret se compone por distintos formatos o tipos de propuestas escénicas:

- Espectáculos teatrales grupales (*Mythos, Dentro del esqueleto de la ballena, Oda al progreso*, entre otros).
- Kammerspiele, creaciones individuales de los actores, a partir de sus propios entrenamientos (*Judith, Itsi-Bitsi, El castillo de Holstebro, Las mariposas de Doña Música, Sal*).
- Demostraciones de trabajo-espectáculos (*Blanca como el jazmín, Huellas sobre la nieve, El eco del silencio, El hermano muerto, Los senderos del pensamiento, Los vientos que susurran en el teatro y la danza*).
- Demostraciones de trabajo-espectáculos dedicadas a la interpretación de textos teatrales clásicos (una sobre la última escena de *Casa de muñecas*, de Ibsen; y otra sobre un escena de *Otelo*, de Shakespeare).
- Números para trueques, espectáculos itinerantes (pasacalles) y paradas. Estas creaciones son para una gran cantidad de espectadores, y se confrontan preferentemente al aire libre. Se trata de fragmentos de *training* (entrenamiento) espectacularizados, creaciones individuales de los actores, números de *clown*, etc. Se usan recursos expresivos como zancos, máscaras, trajes de colores llamativos, accesorios peculiares y visualmente sugestivos.

A partir del otoño de 1974, nace la práctica del «trueque»: el enclave del Odin, en lugar de vender sus espectáculos, los intercambia, en algunos casos, por manifestaciones culturales y espectaculares organizadas por los anfitriones (asociaciones culturales, pueblitos, barrios, escuelas, hospitales, prisiones). La práctica del trueque de teatro caracterizará también las acciones sociales del Odin en los años siguientes, junto a las giras normales. El caso más extremo tendrá lugar en 1976, cuando el Odin visitará con sus espectáculos un grupo de indios Yanomani, en la selva de Venezuela (Barba, 2003, p. 24).

Veamos seguidamente una descripción de un pasacalle del Odin:

Ahora los actores, como un grupo de extraños, dirigen a la multitud y con la multitud se abren camino. Avanzan en filas cerradas, en fila india, en forma de cuña, haciendo imprevistos cambios de frente. A veces, la pequeña falange, compacta y de gran movilidad, se dispersa: alguno escapa hacia arriba, otros se esconden en las casas y bajan por los balcones, para después –respondiendo a una señal– volver a reunirse y avanzar nuevamente como un grupo compacto, sin mezclarse con los espectadores.

Ante la aceptación de los espectadores, los actores reaccionan con momentos de contacto, que no se prolongan más allá del breve acercamiento pasajero. Y frente a su indiferencia, reaccionan con signos de una especie de agresividad casi animal, siempre a distancia.

En algunas oportunidades cantan todos juntos, a veces hacen música con la trompeta, con el corno, con el tambor. Se llaman unos a otros, cuando están lejos, en una lengua incomprensible. La visión guiada por el grupo se transforma en espectáculo. Traducen al pie de la letra su condición, la de un grupo extraño, consciente de no pertenecer a la ciudad que atraviesa y no quiere enredarse en una familiaridad que, dada la situación sería falsa (...)

Una vez llegados a la última plaza, (...) habiendo escapado definitivamente de la multitud de espectadores, los actores exhiben

su fuerza y destreza en un espacio reservado exclusivamente para ellos. Cae la tensión que supone la ambigua promiscuidad entre actores y espectadores. Sobre el fondo, se alzaba una vela negra. Uno por uno, los actores desaparecían detrás de ella, poniendo fin a la carrera (*Eugenio Barba y el Odin Teatret*).

¿Cómo fue creado este espectáculo callejero, que responde al nombre de Anábasis (1977), y otros similares? En el verano de 1974, el Odin, mientras estaba al sur de Italia, y para trasladarse de un punto a otro, ofrecía espectáculos al aire libre. Lo mismo siguió haciendo en Cataluña, en Barlovento (Venezuela), en los campamentos gitanos de Yugoslavia, y en otros sitios. Para ofrecer esos espectáculos, el grupo primeramente indagaba el entorno cultural por donde se movería, su composición socioeconómica y cultural, sus tradiciones, los posibles seguidores/participantes del pasacalle. El grupo exploraba igualmente todas las posibilidades que ofrecía la calle o sitio a recorrer (portales, portones, puertas, ventanas, techos, azoteas, callejuelas, campanarios, ornamentos arquitectónicos, esculturas, entre otros), con vistas a aprovechar al máximo todas las posibilidades que ofrecieran las tres dimensiones del área a recorrer. Todo esto tenía el decidido propósito de saber cuándo y dónde hacer una u otra parada, con vistas a desarrollar acciones facilitadoras de intercambios y relaciones con integrantes de la comunidad. Vemos aquí cómo el pesquizado antropológico, las estrategias de conocimiento del otro etnográfico, se combinan eficazmente con métodos de creación teatral para espacios abiertos propiamente dichos. El actor construye en solitario (profesionalmente) sus números e intervenciones, explora los entornos de confrontación, y se pone a prueba frente a sus espectadores, comunicándose con ellos e implicándolos tanto como sea posible en cada una de sus acciones.

En determinados momentos y zonas del pasacalle, los actores tomaban todo el barrio o entorno como espacio teatral. Es decir, se

dividían, penetraban áreas distintas, áreas ajenas, en aras de ganar la atención de todos los transeúntes, habitantes en sus propias casas, espectadores en general, para tornarlos participantes, para movilizarlos al espacio público, para jugar con ellos, para construir una ficción teatral de máxima participación.

Lo trascendente de Anábasis es que se torna en auténtico espectáculo, rebasa el estatuto de intervención actoral de una comunidad. Se recrea la historia de un grupo de extranjeros que cruza por entornos que le son extraños, actúan como unidad, se separan cual batallón de combate, cautivan con sus zancos, máscaras, banderas, tambores y trompetas, hasta cubrirse con una gran capa negra que a todos los actores envuelve, silenciando sus sonidos, ocultándolos de la vista pública (*Eugenio Barba y el Odin Teatret*).

A partir de procesos artísticos e investigativos del Odin Teatret, reseñados someramente en este capítulo; en el siguiente, podremos reflexionar en torno a la investigación artística, nuestro objetivo central.





# Arte e investigación. La técnica vocal del actor como objeto de investigación desde el Odin Teatret, en el contexto de la tradición escénica contemporánea

3

¿Cómo entender el arte? ¿Deben observarse algunas particularidades en su enseñanza e investigación?

Quando un ser humano decora su espacio vital o laboral con muebles, cuadros, cortinas de un estilo u otro; cuando adorna su cuerpo con tal o cual combinación de vestuario, calzado, peinado, tocado y maquillaje, está expresando su conciencia estética en forma de gusto, para proyectarse socialmente desde una identidad individual, cultural y social reafirmadora de sus convicciones y de sus dudas. La actividad estética y la actividad artística, si bien convergen y en cierto sentido, guardan relaciones de interdependencia, no son equivalentes. La percepción y la expresión del artista no quedan solo a nivel de lo estético, aun cuando forman parte de lo estético. La estructura comunicativa en el arte es mucho más compleja, pues se compone de: el objeto del reflejo artístico, el artista como sujeto que refleja-crea-recrea aquel objeto, la obra de arte en cuanto objeto nuevo e independiente, y el sujeto receptor de la obra de arte quien –como el sujeto creador– pone su sensibilidad, memoria e inteligencia en el diálogo con la obra.

En la enseñanza del arte resulta obligatorio tener en cuenta estos rasgos generales, en relación con otros dos aspectos fundamentales:

la manifestación artística de que se trate (cada una de ellas acumula una historia, modalidades y variantes concretas); junto a la personalidad artística del educando, su biografía familiar y sociocultural, la formación de su vocación, el grado de desarrollo de su talento, las posibilidades y límites de sus aptitudes técnico-artísticas específicas. En virtud de esto, la enseñanza artística tiene un fuerte componente tutorial, imposible de desplegar en un salón repleto de estudiantes. El talento de un niño, adolescente o joven artista es un diamante en bruto al que el maestro de arte tiene la misión de labrar. Por lo general, el aula no resulta espacio suficiente para alcanzar tal propósito.

La enseñanza artística es obra de amor y dedicación sin límites, en aras de fraguar un espíritu humano peculiar por su delicadeza y porque sintetiza las aspiraciones y valores de muchas otras almas. Eso es un artista.

La enseñanza artística no es lo mismo que educación artística. Y educación artística no es lo mismo que educación estética. La educación estética aspira a formar en la persona una actitud abierta hacia cuanto posee valor estético: la naturaleza toda, la diversidad biológica, los demás seres humanos, ella misma, los resultados de la actividad práctica creadora en general, y también el arte. La educación artística, que establece con la educación estética un vínculo bilateral, desarrolla la pasión y la necesidad interna por acercarse a las creaciones artísticas, comprender su sentido y la composición de su lenguaje. Por último, la enseñanza artística, sea de la literatura, las artes visuales (incluidas las artes gráficas y la arquitectura), escénicas, audiovisuales o musicales, deviene un sistema pedagógico para encauzar un don natural, cuyo portador, ante todo, debe ser cuidadosamente seleccionado.

Cuando se habla de arte, sobre todo desde la academia, es aconsejable diferenciar tres grandes campos: creación artística, pedagogía artística e investigación artística. A su vez, para entender la dialéctica interna de cada manifestación artística, es preciso acercársele desde

tres áreas que deberían estar metodológicamente bien establecidas en los currículos de las escuelas de arte, formales y no formales: historia de la manifestación artística; análisis y crítica de su producción; e investigación de dicha expresión artística en un periodo, lugar, movimiento o tendencia, género u otra taxonomía, autor o autores, obras particulares... Si ordenamos en niveles lo que recién se ha llamado “áreas metodológicamente bien establecidas”, tendríamos que decir que el nivel dos (análisis y crítica) contiene al nivel uno (saber histórico) como basamento indispensable para su despliegue, y que el nivel tres (investigación), por su parte, contiene y se nutre de los dos niveles precedentes, pues en arte no se puede investigar al margen de la historia de lo investigado y del análisis de lo producido en su evolución. Al propio tiempo, la investigación lega nuevos conocimientos que perfeccionan el acercamiento histórico, y enriquece las perspectivas de análisis de las obras. A estas tres áreas de saber deben sumárseles otras dos: la creación, práctica o producción artística propiamente dicha, si el propósito formativo llega hasta allí; y la gestión de esa práctica artística en el panorama cultural del que hace parte.

En cualquiera de sus manifestaciones, la creación artística parte de una inspiración, una idea poética que el creador toma, retoma y modela con sus herramientas propias, hasta arribar a una propuesta, muchas veces inacabada, que no solo es fruto de mezclas y depuraciones de referentes culturales y técnico-artísticos. Igualmente, la obra de arte deriva de procesos un tanto irracionales, de ideas que emergen en la mente del creador y pueden no tener explicación alguna desde la lógica.

Hay excelentes creadores que carecen de aptitudes para la docencia y para la investigación del arte. También existen excelentes docentes que son, ante todo, grandes profesores, pero no tan buenos artistas o investigadores. Hay grandes investigadores o científicos del arte, de formación más bien teórica, a quienes no es dable pedirles que sean artistas, aunque tengan la más exquisita sensibilidad para

comprender una obra de arte y, en virtud de ello, igualmente tengan cierto desempeño como docentes.

Investigar en arte supone, como en cualquier otra rama del saber, crear nuevos conocimientos, usando métodos y técnicas más afines a la ciencia que a la vida cotidiana. Ciencia y arte son formas que adopta la conciencia social, lo mismo que la religión y la política, entre otras, cada una con sus enfoques propios para ver la realidad y explicar los procesos que tienen lugar en la naturaleza, la sociedad y el pensamiento. El trabajo científico tanto como el artístico (creación, docencia o investigación) reclaman tesón y entrega, esfuerzos supremos en aras de generar aportes de valor.

La teoría exige dedicación y compromiso, disciplina y vocación; cualifica la observación con el esfuerzo y el cuidado, descifra lo permanente en el cambio y reconoce vínculos invisibles entre las cosas. El arte, por su parte, impone un recogimiento similar; aunque en el tipo de atención respetuosa que despierta se experimente la fascinación de modo más intenso en la sensibilidad que en la reflexión sistemática. La teoría permite observar detenidamente, a través de un acumulado histórico, y remite la multiplicidad de la experiencia a la unidad de la explicación. El arte convoca la totalidad de la experiencia, la idea y la emoción y su universalidad no se instala en un lenguaje elaborado a través del cual se haría accesible, como ocurre –por ejemplo– con las ciencias, sino que corresponde a una experiencia que no es posible descomponer en una multiplicidad de perspectivas y que, en su particularidad, parece universal e inagotable (Hernández & López, 2003, p. 66).

Desde su surgimiento en el siglo XVIII, la estética, cumpliendo el encargo de estudiar la actividad estética y artística del hombre, ha protagonizado fuertes debates y confrontaciones alrededor de la pertinencia de investigar o no el arte, y hacerlo o no desde el arte mismo:

Notamos pues como la relación ciencia-arte, o dicho de otra manera, la disyuntiva estética como creación/estética como conocimiento, se muestra como un problema filosófico perenne, repitiéndose con oscilación constante. Sin embargo, los movimientos pendulares pueden ser definidos con claridad. De un lado tenemos el movimiento que, a partir de la Ilustración, se basa en la racionalización de los estudios y la construcción de métodos explicativos con el apoyo de una estética empirista; de otro, el que da inicio con Kant, continúa con el romanticismo y finaliza con la llamada postmodernidad, y pregona la imposibilidad de estudiar la estética, así como la futilidad de cualquier intento de comprender el arte.

De igual manera, en este deambular filosófico de tres siglos encontramos logros de innegable valor; a saber, la estética se ha definido como una disciplina autónoma y la historia del arte tiene un espacio específico, la sociología del arte es un auxiliar constante en todo estudio artístico, la semiótica forma parte sustantiva e indispensable para reflexionar sobre la obra artística, el psicoanálisis se ha convertido en lugar común para dar explicaciones a problemas relacionados con la creación humana. En esta lucha constante entre Romanticismo vs. Ilustración, Idealismo vs. Racionalismo, entre la Estética como Ciencia vs. Arte sin reglas, encontramos, diseminadas por el camino, construcciones racionales de reconocida importancia epistemológica (Krieger, 2002, pp.47-48).

En ciertos espacios académicos, especialmente de países desarrollados, en torno a la pertinencia de investigar científicamente el arte, el debate quedó superado entre los sesenta y los setenta del pasado siglo. Los discursos tradicionales, en torno a la relación arte y ciencia, nacidos/hundidos/vueltos a nacer entre los siglos XVIII y XX, tendieron a establecer dicotomías entre la manera de abordar el mundo inherente a cada una, generando discusiones estériles que además llegaron a conclusiones fácilmente rebatibles por las praxis tanto científica como

artística. Hace tiempo se acepta que investigar el arte es tan posible como necesario, y que tal ejercicio puede acometerse de diversas maneras. Ahora bien, sin llegar a lo preceptivo, pudiéramos delinear la investigación artística en tres grandes órdenes: investigaciones artísticas con fines científicos y académicos, investigaciones artísticas con fines artísticos, e investigaciones artísticas con fines pedagógicos.

Desde nuestras áreas de estudio, las artes escénicas y audiovisuales, podemos caracterizar aquellos órdenes como sigue:

## Investigaciones artísticas con fines científicos y académicos

Se llevan a cabo para ampliar el conocimiento del arte y sus problemáticas conexas. Son realizadas por artistas, investigadores, profesores, estudiantes y otros especialistas. Se presentan como informes de investigación o monografías (tesis de pregrado, especialización, maestría o doctorado, por ejemplo), ensayos, artículos, ponencias, trabajos de curso, entre otras variantes. Internamente, este primer orden cabría subdividirlo en:

### a. *Investigaciones que tienen como centro la teorización alrededor del arte*

Se producen cuando se toma como punto de partida una teoría o esfera del conocimiento artístico (el guión, el trabajo del actor, la puesta en escena, la fotografía, el montaje, etc.) y, partiendo de lo conocido al respecto, se hace un análisis que posibilite la construcción o el desarrollo de la teoría y la técnica sobre esa área, volviéndose un punto de referencia clave en el examen crítico, conceptual y técnico de las obras de arte. Este es el caso de Christopher Vogler o Syd Field, dos referentes esenciales para el abordaje de la técnica del guión en la contemporaneidad: cada uno de ellos, a partir de sus experiencias como *script doctor* en empresas productoras norteamericanas, y de la

indagación de ciertos elementos teóricos, construyeron su propia poética para la escritura y el análisis de guiones. En el teatro, podemos mencionar una obra maestra de la teatrología, el *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis (2008), para cuya elaboración el autor partió de la revisión de obras, elementos históricos, definiciones, textos teóricos, y de su propio trabajo como docente y dramaturgista, para llegar a sistematizar conceptos fundamentales de la estética, la dramaturgia y la semiología teatrales.

*b. Investigaciones que tienen como centro la obra artística, y que se apoyan en los saberes aportados por ciencias afines en interacción con disciplinas propias del conocimiento artístico*

Es el caso de los estudios en los que se toma como punto de partida alguna ciencia afín al análisis del arte, como semiótica, sociología, historia, estética, psicología, lingüística, teoría de la comunicación; o disciplinas propiamente artísticas como dramaturgia, teoría del montaje, teoría del cine, narratología, entre otras. En la mayoría de estas monografías se emplean estrategias interdisciplinarias que posibilitan una amplia comprensión del proceso de construcción de sentidos en la obra artística. Generalmente son investigaciones de carácter hermenéutico, que se dirigen a la penetración y mejor comprensión de las particularidades del lenguaje objeto de análisis, sea la obra de un realizador, un estilo o un movimiento artístico.

*c. Investigaciones donde el arte no es el centro de estudio, sino un medio para llegar a otras comprensiones de la realidad*

Sobre todo se trata de exploraciones sociológicas, históricas, pedagógicas, lingüísticas, entre otras, que parten de un fenómeno artístico como medio para llegar a una percepción de la realidad y del ser humano en general. Por ejemplo, cuando desarrollamos investigaciones de *rating*, con el propósito de determinar el impacto de una telenovela en cierta población; cuando analizamos la manera de usar el

arte como alternativa terapéutica; cuando nos proponemos reconstruir cierto periodo histórico mediante el arte y la literatura de esa época; cuando queremos averiguar, a través del análisis de un filme o la presentación de un espectáculo teatral en el seno de una comunidad específica, sus formas de ver y comprender el mundo, etcétera.

A Eugenio Barba y a un colega suyo, el profesor italiano Nicola Savarese, debemos uno de los más grandes monumentos de la investigación artística contemporánea con fines científicos, de las que tienen como centro la teorización alrededor del arte. Se trata de *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. Este libro de grandes dimensiones y 365 páginas en su primera edición (1990), recoge extensos artículos que definen conceptos de extrema utilidad para el estudio, el análisis y la práctica del arte del actor y el bailarín. Esos conceptos son: anatomía, aprendizaje, dilatación, dramaturgia, energía, equilibrio, equivalencia, escenografía, historiografía, manos, montaje, nostalgia, ojos y rostro, omisión, oposiciones, pies, preexpresividad, restauración del comportamiento, ritmo, técnica, texto y escena, *training*, visiones. Como puede percibirse, se trata de profundizaciones teóricas, sustentadas en la práctica docente y artística de la ISTA, que van del cuerpo del actor y bailarín a las percepciones de su hacer por parte del espectador, pasando por elementos que modulan y cualifican el desempeño del primero: su aprendizaje y entrenamiento, un revolucionador concepto de dramaturgia (tejido de acciones operantes sobre la atención del espectador), nuevas miradas sobre al arte (como equivalencia de la realidad y no como imitación de ella), las relaciones texto-escena, la historia del teatro, entre otros.

La visión antropológica, las remisiones a distintas culturas y su manejo de cada uno los indicadores aquí recogidos como conceptos, hacen de este libro un altísimo exponente científico. Esta afirmación podemos ejemplificarla si nos concentramos en el concepto *técnica*, donde se abordan, entre otros aspectos, las llamadas técnicas del cuerpo: técnicas del nacimiento y de la obstetricia; técnicas



de la infancia (crianza y nutrición del niño, destete, el niño después del destete); técnicas de la adolescencia y técnicas de la edad adulta (sueño, reposo, actividad o movimiento –carrera, danza, salto, trepar, descenso, natación, movimientos que requieren fuerza–, cuidados del cuerpo, comer y beber, reproducción).

Al comentarnos las técnicas de reposo, el *Diccionario de antropología teatral* nos dice:

El reposo puede ser reposo perfecto o simple pausa; se puede reposar acostado, en cuchillas, etc. (...) La forma de sentarse es fundamental. Se puede establecer una distinción entre la humanidad en cuclillas y la humanidad sentada. Y entre esta última, diferenciar a la gente que utiliza bancos de la gente que no requiere ni de tarimas, la gente que utiliza sillas y quienes no las utilizan. [...] Hay pueblos que tienen mesas y pueblos que carecen de ellas. En todo Oriente se usa todavía normalmente una alfombra, una estera. (...) Algunos pueblos descansan adoptando posiciones singulares. Así toda el África del Nilo y una parte de la región de Chad, hasta Tanganica, están pobladas por hombres que, en el campo, descansan apoyándose sobre una sola pierna. Algunos de ellos consiguen estar sobre un pie sin apoyo, otros se apoyan en un bastón (Barba & Savarese, 1990, p. 303).

## Investigaciones artísticas con fines artísticos

Están orientadas a ampliar y profundizar los conocimientos técnico-artísticos, culturales o de otra naturaleza necesarios para la concreción de un proyecto artístico dado. Se acometen por artistas individuales o colectivos artísticos, generalmente estos últimos bajo la guía o coordinación de un especialista-investigador o de un líder artístico con habilidad y experiencia investigativa. Sus resultados se presentan como obras de arte, y se archiva todo el material informativo

que se acopió y que sirvió de base para la creación de la obra. En dicha obra se reflejan, de un modo u otro, las exploraciones de contenido y forma que debió efectuar el creador para llegar al producto final. En este caso, podríamos citar, por ejemplo, los múltiples experimentos llevados a cabo por Stanley Kubrick con el uso de la música o de la luz en sus películas. Cabe decir que Kubrick fue un investigador del lenguaje cinematográfico a través de sus creaciones, y que su “informe final” o su “ensayo” fueron los filmes que dirigió, aún cuando su “proyecto” no fuera formulado en un marco de gestión y direccionamiento de procesos investigativos. En el teatro y la danza, desde muchos años atrás, se desarrollaron procesos de esta naturaleza, y son los mismos que han posibilitado la permanente renovación de esos lenguajes artísticos. Particularmente en la danza folklórica, la investigación de las tradiciones populares con fines artístico-espectaculares constituye un principio esencial y permanente.

El Sistema de Información de la Investigación de la Universidad Nacional de Colombia ha generado una *Guía de presentación de proyectos creación artística* (s. f.), cuyo mérito mayor radica en concebir el arte y su análisis, cuya indagación se desarrolla con todo rigor. Siguiendo esta mirada, se solicitan datos amplios y flexibles atentos a la naturaleza del proyecto en cuestión.

## Investigaciones artísticas con fines pedagógicos

Son aquellas que se acometen pensando en incorporar a los procesos docentes determinadas prácticas localizadas en los entornos profesionales o socioculturales que sirven de referente a la formación, y donde virtualmente se suman los estudiantes durante sus prácticas preprofesionales o una vez egresados. En el caso de la danza y la música folklórica, es común investigar modos de construir y ejecutar

instrumentos, de cantar o bailar, de elaborar vestuarios y otros aditamentos danzarios, para facilitar su enseñanza y aprendizaje técnico dentro de conservatorios y academias. Lo mismo puede ocurrir con el cine, cuando se insertan estudiantes y profesores en procesos de rodaje capaces de aportar valiosos conocimientos prácticos de fotografía, sonido, actuación, producción o montaje, que eventualmente tendría sentido incorporar a las clases. Estas investigaciones son desarrolladas por profesores y estudiantes, junto a artistas vocacionales y profesionales, convirtiéndose estos últimos generalmente en informantes y demostradores. Los resultados de la pesquisa suelen recogerse en trabajos académicos (ponencias, artículos, ensayos, trabajos de curso u otros), aunque básicamente se socializan en la clase como tal, el ámbito de transmisión y reproducción del nuevo saber apropiado o reelaborado.

En la experiencia de Eugenio Barba, el proceso de transmisión-aprendizaje de saberes se convirtió en un proyecto paralelo a todas sus demás investigaciones (sobre la técnica del actor, la dramaturgia del texto y de la puesta en escena, entre otras). Su idea de una escuela teatral que permitiera la renovación constante del teatro y el trazado de caminos para el futuro de este arte, está presente en la mayoría de sus escritos. Dicha idea nació del examen de los procesos de transmisión de la técnica actoral, desarrollados por Stanislavski, Meyerhold, Copeau, entre otros. Barba analizó los escritos de estos maestros, y complementó esta información con el cotejo de los modelos orientales de aprendizaje, en los cuales la relación maestro-alumno se convierte en algo muy personalizado, y la adquisición del conocimiento deriva en todo un proyecto de vida.

Sin embargo, Barba no concibe la escuela aislada, formada solo por maestros, programas académicos, asignaturas, entre otros. Para él, la pedagogía es ante todo un acto creativo que vive en el seno de los propios grupos teatrales. Y es desde esta mirada que su investigación artística con fines pedagógicos se puede volver un paradigma a

seguir. Veamos algunas aportaciones metodológicas que de aquí podemos extraer.

## Los maestros invisibles

Podríamos llamarlos también *los referentes pedagógicos*, pero en este caso, no se trata de un compendio de teorías o algoritmos para orientar un proceso de transmisión del conocimiento. Eugenio Barba cita a Jerzy Grotowski como un “maestro invisible”, en la medida en que se volvió para él, durante los procesos creativos y de entrenamiento con los actores, un guía, un estímulo, una especie de chamán que constantemente le hacía preguntas, o para ser más exactos, le provocaba o hacía surgir preguntas que luego Barba intentaba resolver mediante la práctica diaria. Sin embargo, este maestro está solamente al comienzo del camino; luego, desaparece para dar pie a la aparición del *maestro* en uno mismo, porque

como un dios hindú, tiene varias caras, miradas dirigidas en direcciones opuestas, gestos contradictorios, voces que se niegan mutuamente: son mis actores, las personas que durante treinta y tres, treinta, veinticinco, veinte años me han acompañado hasta el límite extremo más allá del cual únicamente puedes proceder solo. Y con gratitud y amor encuentro a Grotowski que, desde lejos y sin saberlo, me ha guiado cada día hacia mi Maestro (Barba, 2003, p. 125).

La idea de encontrar uno o varios referentes para darle comienzo a la experiencia de aprendizaje está presente en la mayoría de los maestros de arte, quienes recorren el camino inicialmente guiados por otro Maestro, conocido personalmente o cuya obra han estudiado, para luego auto-convertirse en Maestros en la transmisión del saber.

## La personalización del aprendizaje

En el Odin Teatret, los actores siempre se entrenaron, tanto física como vocalmente. Al comienzo desarrollaban un entrenamiento colectivo. Con el paso del tiempo, cada actor fue descubriendo, a partir de su propio ritmo orgánico, una manera personal de asumir el *training* o entrenamiento y una motivación para ello.

En nuestro teatro el training siempre ha consistido en una confrontación entre disciplina –la forma fija del ejercicio– y una superación de esta forma fija, del estereotipo que es el ejercicio. La motivación para esta superación es individual, distinta para cada actor. Es esta justificación, esta motivación personal lo que decidió el sentido del training (Barba, 2003, p. 237).

Si se toma como base el anterior principio de trabajo, se observa que el Odin Teatret derivó en un laboratorio-escuela, donde no había maestros propiamente, sino que Eugenio Barba funcionaba como un guía inicial que daba las pautas y luego cada actor era encargado de su propio proceso de aprendizaje. La autodisciplina cotidiana y el principio de que *Cualquier cosa que hagas, hazla con todo tú mismo*, se volvieron los preceptos esenciales de la experiencia. Así, en el Odin no existían profesores, sino que eran los propios actores quienes elaboraban el entrenamiento: “Los compañeros veteranos aconsejan, ponen su experiencia al servicio de los más jóvenes. Ayudado por uno de los más veteranos, el joven empieza asimilando una serie de ejercicios determinados que, una vez dominados, le permiten individualizarlos” (Barba, 2003, p. 238).

Por este camino, el proyecto pedagógico se transforma en un plan de crecimiento personal y estimula el aprendizaje autoregulado. De aquí podemos tomar otro principio metodológico esencial en las investigaciones artísticas con fines pedagógicos: ya que cada artista

tiene su propia manera de expresarse, su propia subjetividad que le da sentido al trabajo y le permite personalizar la técnica, una exploración sobre cómo enseñar dicha técnica debe intentar hallar formas de enseñanza-aprendizaje que permitan, ante todo, la individualización de dicho proceso.

## Aprender a aprender

Nuestros primeros seminarios partían de una relación pedagógica habitual: por un lado alguien que enseña, por otro alguien que aprende. Nuestros actores presentaban una serie de ejercicios que constituían su training e intentaban explicar su lógica. Cuando posteriormente volvíamos a encontrar a nuestros cursistas nos hallábamos frente a una repetición-parodia, a una aplicación exterior, como si el lado gimnástico, casi contorsionista de estos ejercicios permitiese alcanzar la creatividad, la fuente de la cual manan todos los impulsos, la vitalidad, nuestro bios. Nos dimos cuenta de que esta forma de transmisión no funcionaba y dejamos de aplicarla (Barba, 2003, p. 253).

Cuando el Odin Teatret alcanzó un grado de madurez que le permitió ser reconocido en el planeta teatral, y los teatristas se empezaron a interesar por aprender de aquella praxis, Eugenio Barba se encontró ante la pregunta de cómo enseñar algo que era de carácter tan individual, tan personalizado, algo que tenía que ver, ante todo, con un sentido muy particular de grupo y del arte teatral. Muy temprano, se dio cuenta de que el camino no era exponer resultados para que la gente los aplicara fríamente. Por el contrario, había que mostrar los procesos creativos y el *training* de los actores como algo inacabado, como un proyecto que, de la misma manera que le ocurrió a Barba con Grotowski, planteara desafíos a los “estudiantes” y les diera caminos para aprender de manera individual cómo adquirir el conocimiento, el cual se torna, de una u otra

forma, en la *gnosis* de sí mismos mediante el arte, y en hallar los trazos para comprometer todo su ser con el teatro, proyectando dicho compromiso en una manera de estar vivo sobre la escena. En esa dirección, se trata de aprender cómo aprender, y el proceso pedagógico se vuelve todo el tiempo sobre sí mismo; hay una autoobservación permanente que le permite al estudiante verificar cómo está obrando el conocimiento en él y así también puede entender cómo podría operar en otros. No se trata sólo de formar estudiantes, sino también maestros que puedan garantizar la transmisión de una herencia viva, no anquilosada, cambiante.

El desarrollo de un lenguaje artístico supone un constante intercambio entre tradición y vanguardia, y las escuelas de arte se sitúan en el centro de esta problemática, pues no pueden enseñar normas fijas que produzcan creaciones muertas. Su carácter de escuelas, no obstante, las obliga a transmitir, mantener, cuidar, salvaguardar un conocimiento que, en el caso del arte, pasa necesariamente por lo histórico, lo sociológico, lo filosófico, lo técnico. Sin embargo, teniendo en cuenta su naturaleza, el arte debería investigar métodos pedagógicos que le permitan, sobre todo en los aspectos técnicos, garantizar que cada estudiante encuentre su propio modo de aprender, de relacionarse con la herencia, pero de un modo vivo y personal.

El laboratorio de creación-escuela: la creación de ambientes de aprendizaje

No importa establecer si —y en qué medida— las hipótesis de partida son realmente fundadas y científicas. Importa notar cómo esta orientación conduce a una visión del saber, no como acumulación de conocimientos, sino como una acción continua del conocer. El aprendizaje teatral no es pensado como la apropiación de competencias establecidas, sino como una investigación continua, experimental, en el territorio de la escena. Al paradigma pedagógico lo sustituye el paradigma del laboratorio científico. Y entre “escuela” y “grupo” no es ya posible hacer distinciones (Barba, 2003, p. 269).

La pedagogía del arte es un acto que transcurre en las escuelas tradicionales (aquellas organizadas por planes de estudio, asignaturas, sistemas de evaluación, profesores), pero también en los centros de creación (grupos teatrales, musicales, danzarios; estudios de pintura, escultura, etc.). Eugenio Barba llegó a la conclusión de que un teatro comprometido hasta los huesos consigo mismo y con el arte teatral, necesariamente debía convertirse en un permanente laboratorio de aprendizaje, que permitiera un proceso pedagógico a partir del *training* y la creación de espectáculos. Esto no es nuevo. Desde mucho tiempo atrás, las sedes de algunas compañías y grupos teatrales devinieron verdaderos laboratorios de investigación de la técnica del actor, donde los directores, a partir del entrenamiento y educación de sus discípulos, probaron, experimentaron nuevos métodos y principios que luego validaron en sus espectáculos. Ese es el caso del Teatro de Arte de Moscú, bajo la dirección de Konstantin Stanislavski; el Actor'Studio, de Lee Strasberg; el Workcenter de Jerzy Grotowski, entre otros. De cada una de estas experiencias se desprendieron múltiples saberes que todavía se enseñan en las escuelas regulares de teatro. Sin embargo, todos estos maestros se caracterizaron por construir y ofrecer sistemas cambiantes, abiertos, que más que proveer reglas, se erigieron como sólidas guías para el establecimiento de sentidos y la construcción de una filosofía en torno a la escena, capaz de generar preguntas y ofrecer ejercicios, algoritmos de trabajo, soluciones técnicas para que cada actor iniciara su camino en el proceso de aprender a aprender. Esto quiere decir que ninguno de estos maestros procuraba transformarse en un sistema proveedor de técnicas o *training* vacíos, que ahogaran el arte escénico en codificaciones y metodologías desligadas de las necesidades artísticas de cada momento. Por el contrario, en cada caso se trató de crear un ambiente de aprendizaje estrechamente vinculado al sentido del grupo, su filosofía de trabajo, sus necesidades productivas y los reclamos del arte teatral en cada contexto de desarrollo de la experiencia. Numerosos ejemplos sobre prácticas similares nos provee la historia del arte.



Una investigación artística con fines pedagógicos puede transcurrir, por tanto, no sólo en las escuelas tradicionales en las que, frecuentemente, se instituyen marcos para la gestión de los procesos investigativos de manera formal y, a veces, esquematizada. La investigación artística puede llevarse a cabo en los propios ambientes creativos donde los artistas identifican problemáticas y ofrecen soluciones mediante la creación. Para ello, entrenan a los jóvenes discípulos en la manera de apropiarse de la herencia, convirtiendo cada proceso creativo en una insistente pregunta sobre cómo producir y transmitir nuevos saberes que permitan una permanente renovación del lenguaje artístico.

## Relato de una investigación artística con fines artísticos: la técnica vocal del actor

Ejemplificaremos este tipo de investigaciones, más afín a nuestra formación y desempeño artísticos, aludiendo al desarrollo de la técnica vocal del actor contemporáneo en correspondencia con las nuevas propuestas dramáticas y de puesta en escena que se desarrollaron durante el siglo XX y dentro de las cuales, las experiencias de Jerzy Grotowski y del Odin Teatret desempeñaron un papel de vanguardia.

## Las pautas de Artaud

El teatro es un arte sonoro y visual, y esta es una de las verdades esenciales que permea la actividad de los directores teatrales desde su surgimiento. Dicha premisa encontró sus gravitaciones en las culturas textuales y escénicas que surgieron y se desarrollaron como parte de una investigación en lo específico teatral, ocurrida durante el siglo XX. Diversos componentes de lo visual y lo sonoro fueron explorados,

y las nuevas poéticas que germinaron se distinguieron, sobre todo, por su insistencia en el estudio de la escena. La idea del presente acápite no es reseñar, en un orden cronológico, la gran cantidad de tendencias y líneas de investigación que surgen. Nos ha parecido más interesante analizar los cambios producidos, a partir del estudio de los diversos componentes del lenguaje teatral y de las técnicas vocales que devienen pautas de exploración, tomando como base algunas experiencias significativas del siglo pasado.

Para diseñar semejante análisis, nos detendremos en una de las grandes figuras que deviene padre de toda una vanguardia en la pasada centuria: el francés Antonin Artaud (1896-1948). Una y otra vez recurriremos a él, porque ya en sus escritos se habían esbozado algunos de los principales caminos que debía recorrer el teatro para recuperar, repensar o potenciar aún más sus posibilidades expresivas. Artaud fue uno de los que descubrió *la necesidad* de producir nuevos conocimientos en torno al tema, un visionario que trazó pautas o propuso guías para la búsqueda.

Ante todo, Artaud (1969) definió la idea de una necesaria investigación en el universo sonoro y visual del teatro, sin la tiranía del texto:

¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo, y aún el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y las exigencias de esa sonorización? (pp. 60-61).

Quien analice esta cita así sin más, podría pensar que Artaud se estaba oponiendo al desarrollo de una dramaturgia del texto. Sin embargo, en otros pasajes del libro *El teatro y su doble* nos explica su idea de no suprimir la palabra en el teatro, sino modificar su concepción:

Al lenguaje hablado sumo otro lenguaje, y trato de devolver al lenguaje de la palabra su antigua eficacia mágica, su esencial poder de encantamiento, pues sus misteriosas posibilidades han sido olvidadas. Cuando hablo de que no representaré piezas escritas, quiero decir que no representaré piezas basadas en la escritura y en la palabra; que en mis espectáculos habrá una parte física preponderante, que no podría fijarse ni escribirse en el lenguaje habitual de las palabras; y que así mismo la parte hablada y escrita será hablada y escrita en un sentido nuevo (Artaud, 1969, p. 146).

¿Cómo y a partir de qué premisas se genera e instituye esta nueva producción de sentido? Veamos.

## Los cambios en la espacialidad

En efecto, la ausencia de escena en el sentido ordinario de la palabra, invitará a la acción a desplegarse en los cuatro puntos cardinales de la sala. (...) Un grito lanzado en un extremo podrá transmitirse de boca en boca con amplificaciones y modulaciones sucesivas hasta el otro extremo (Artaud, 1969, p. 129).

La perspectiva logocéntrica del teatro occidental generó una determinada distribución espacial para la escena. De un lado, están los espectadores y frente a ellos, el espacio físico donde transcurre la representación. De hecho, la mayor parte de los edificios teatrales del presente conservan todavía este esquema constructivo, pues nuestra idea occidental del teatro como texto que se escribe para ser representado *frente* a un público mantiene aún su hegemonía cultural. Sin embargo, la escena del siglo XX conoció de muchos experimentos para cambiar este concepto, que influyeron decisivamente en la conformación de la dramaturgia textual y de la expresión vocal del actor.

Hasta el siglo XIX, se consideraba de muy mal gusto que un actor le diera la espalda a los espectadores mientras estaba actuando

su papel. Goethe incluso reclamaba que tampoco se debía estar de perfil, y que durante la declamación de los monólogos era preferible avanzar en la diagonal. Ya desde fines del XIX, Antoine rompió con la tradición y presentó en escena a actores que trabajaban dándole la espalda al público. Durante el siglo XX, esto se convierte en una práctica común. Los textos producidos por la nueva dramaturgia ya no contenían por lo general extensos monólogos, sino diálogos con frases más cortas que posibilitaban en el actor el uso de zonas y direcciones del espacio representacional que hasta el momento eran desaprovechadas. Al disminuir el tamaño de los parlamentos de los personajes, esto obligaba por supuesto a la búsqueda de un mayor dinamismo entre una y otra enunciación textual, y para no caer en la monotonía, se hacía precisa la exploración de diversas proyecciones espaciales de la voz. Las relaciones del actor con el espacio escénico comienzan entonces a ser cada vez más significativas, lo que se refleja en la forma de utilización del volumen, la proyección y el apoyo de la voz.

Al aprender a colocar la voz en diversos puntos del espacio, el actor tendrá que experimentar la utilización de disímiles calidades de volumen e intensidad vocal, lo que traerá consigo, desde el punto de vista técnico, un perfeccionamiento del apoyo. Pero no es sólo el cambio en la utilización de la orientación espacial de los textos, sino también el empleo de nuevos lugares para el desarrollo del hecho escénico, lo que provoca en el actor un acrisolamiento de su expresión vocal. Por ejemplo, hacia 1907, el dramaturgo sueco August Strindberg crea su *teatro íntimo*, como reacción contra el gran teatro a la italiana con abundante personal artístico y técnico, suntuosos decorados e interrupciones entre actos. En el caso de la dramaturgia, el autor preconiza la libertad formal aludiendo que la arquitectura del drama dependerá del asunto a tratar, y dicho asunto debía presentar una experiencia emocional en su forma más completa, sin preocuparse de la realidad externa sino de su naturaleza íntima y de las emociones que despierta en el espectador. Para lograrlo, los temas se exageran

y se distorsionan con el fin de intensificar la comunicación artística. Se trata de establecer un contacto muy íntimo con el espectador, de acercarlo a zonas de sus experiencias más profundas y a determinados problemas psicológicos, casi siempre, a partir del sacudimiento de sus esquemas y actitudes racionalistas y occidentales.

Con el objetivo de establecer dicho contacto, se privilegia la incorporación de calidades de volumen no tan exploradas hasta el momento. La nueva tendencia surgida se denominó expresionismo y prendió con gran fuerza en el teatro alemán de inicios del siglo XX. En el caso de la espacialidad, se continuó la línea inaugurada con el simbolismo de fines del XIX, de considerar al escenario como una proyección mental del estado de los personajes y del ego interno del autor, y no como una representación física del mundo. Esto permitió al expresionismo un trabajo con el espacio teatral que acentuó sus valores semánticos e inauguró toda una exploración de obvia influencia sobre la expresión vocal del actor. Es decir, no es sólo que se cambie la perspectiva del espectador, que ya puede estar sentado en cualquier zona del área representacional; sino también, que dicha área deja de ser un mero decorado para convertirse en un elemento altamente significativo de la puesta en escena. En el primero de los casos, se llegan a realizar notables experimentos como los llevados a cabo por Jerzy Grotowski, que funde al espectador y al actor en una misma zona, haciendo del público una parte integrante y activa de la representación. Esto le permite al intérprete el desarrollo de una actuación íntima donde puede hacer uso de nuevas resonancias, como las maxilares; además de que al estar tan próximo al espectador, se crea la posibilidad de acercársele y establecer un contacto muy cercano, dirigir el texto hacia el rostro del mismo y descubrir, a partir de la exploración de este sonido íntimo y de sus vibraciones, novedosas posibilidades para la comunicación. Por este camino, el texto teatral comienza a investigar cada vez más sus instancias metafóricas y arquetípicas.

De acuerdo con el segundo aspecto que habíamos planteado, resulta interesante cómo empieza a crearse una dramaturgia del espacio escénico, que encuentra y explora un amplio universo de significaciones al experimentar el trabajo con escaleras, planos a distinto nivel y columnas que convierten la escena en una arquitectura desde la que cualquier punto es válido para poner o lanzar el sonido. Además todo esto contribuye a reafirmar el carácter artificial de la representación teatral y obliga al actor, como hemos planteado, a descubrir diversas gradaciones de tono, volumen, intensidad y resonancia, así como a desarrollar su fantasía vocal, para encontrar las equivalencias con los cambios que la nueva espacialidad estaba proponiendo.

Las variaciones en el tratamiento del espacio incluyen también el uso de lugares no destinados a la representación (fábricas, escuelas, espacios abiertos, hoteles, etc.), como marco propicio para el desarrollo del hecho teatral y esto le exigirá al actor una mayor preparación vocal, pues deberá mantener entrenados sus *instrumentos* con el fin de adaptarse a las diversas condiciones donde puede transcurrir una representación contemporánea. El uso del espacio abierto, empleado por las experiencias de teatro callejero y teatro comunitario que se desarrollan durante el siglo XX, demanda de un mayor cuidado de la dicción, la proyección y el volumen. De igual forma, entre las características fundamentales que acusan los textos de este tipo de producciones se encuentran la sencillez del léxico, el predominio de un tono coloquial, la existencia de tramas argumentales no tan complejas, un empleo de la palabra que –según la naturaleza de la obra– ronda lo festivo, lo carnavalesco, lo panfletario, la consigna política, la oratoria. En cualquiera de los casos se busca la sencillez y el trabajo con modelos de enunciación que le permitan al actor un amplio despliegue de la voz, que ahora no se encuentra encerrada en los marcos de una sala o edificio teatral, sino al aire libre, donde puede viajar en una u otra dirección, según los designios del viento y las características del paisaje sonoro. Innumerables son los ejemplos que sobre las múltiples

maneras de usar el espacio, ofrecen las puestas en escenas de los directores teatrales del siglo xx. Hemos querido significar, como primicia, la influencia que en sentido general han ejercido estos cambios en el desarrollo de la expresión vocal del actor, y en los vínculos de esta con la cultura textual. Es lógico que un análisis detallado de las diversas poéticas y puestas en escena de los directores, permitiera develar otros pormenores del asunto.

## Estudio del proceso respiratorio

Es indiscutible que todo sentimiento, todo movimiento del espíritu, todo salto de la emoción humana, tiene su respiración propia. (...)

He tenido pues la idea de emplear este conocimiento de las distintas respiraciones no sólo en el trabajo del actor, sino en la preparación de su oficio. Pues si el conocimiento de las respiraciones aclara el color del alma, con razón mucho mayor puede estimular el alma, facilitar su expansión (Artaud, 1969, pp. 168; 171).

El acto de respirar es involuntario y automático. El ser humano no piensa en él mientras lo ejecuta, pero determinadas profesiones como la oratoria, el deporte, el canto, la actuación y la docencia, demandan una concientización, reeducación, entrenamiento y control del proceso respiratorio en aras de ampliar la capacidad de inspiración y facilitar el desarrollo de actividades propias de estas profesiones, que exigen un esfuerzo físico o vocal superior al cotidiano. En el caso del actor, ya durante el clasicismo francés se comenzó a concientizar la necesidad de dominar la función respiratoria de modo tal que le permitiera al intérprete llevar a término las largas y fatigosas recitaciones de los textos clásicos. Pero en este caso, la respiración era vista exclusivamente en el sentido de acumular aire suficiente para lograr la calidad y el alcance requerido por cada enunciación escénica

del texto. Con el advenimiento del siglo xx, además de este objetivo, el estudio de la respiración se convierte también en una forma de exploración de la teatralidad y en una fuente de trabajo con el ritmo, la energía, las vibraciones, la intensidad, el tono.

El actor del pasado siglo comienza a experimentar desde muy temprano con las técnicas corporales, que devienen objeto de múltiples investigaciones artístico-teatrales. Esto trae aparejado un uso del cuerpo en escena a partir de un mayor esfuerzo físico, mayor despliegue de energía y la presencia creciente de acrobacias, movimientos y posturas antes reservados a las representaciones heredadas de la *commedia dell'arte*, la farsa y los grandes espectáculos callejeros. La enunciación del texto en semejantes condiciones requiere, al igual que en el clasicismo, de un amplio dominio del proceso respiratorio y el desarrollo de una gran capacidad de almacenamiento de aire. Importantes señalamientos técnicos en ese sentido hace Jerzy Grotowski.

Grotowski advierte ante todo sobre la necesidad de conservar la organicidad y espontaneidad del proceso respiratorio. El actor debe conocer y estudiar esta función a fin de que su respiración orgánica no se convierta en un obstáculo para el establecimiento adecuado de las pausas lógicas del texto y el trabajo con el ritmo. El teatrista distingue la existencia de tres formas fundamentales de respirar: con la parte alta del tórax o pectoral (típica en Europa, sobre todo entre las mujeres); utilizando la parte baja del abdomen (es la que comúnmente se impone en las escuelas de teatro, debido a la aplicación incorrecta de técnicas del canto para la enseñanza de la voz); y la respiración total (parte superior del tórax y el abdomen, con fase abdominal dominante). Esta última, considera Grotowski, es la más recomendable para el actor, pues le permite el almacenamiento de una mayor cantidad de aire y fortalece también la base o apoyo de la columna de aire. Sin embargo, se debe entrenar el uso de las tres, pues las distintas posturas y movimientos ejecutados por los actores en escena demandan el empleo de diversas formas de respirar. Ahora bien, lo esencial,



como señala el célebre teatrista polaco, es comprender que la respiración deviene un proceso absolutamente individual y diferenciado en cada persona y que no existe una forma de llevarla a cabo que pueda considerarse como la única correcta. Por tanto, si un individuo utiliza una forma de respirar que no es la estándar, pero a él le resulta eficaz durante su trabajo escénico, no hay por qué intervenir en el proceso. Se debe conservar por encima de todo, insiste Grotowski, la organicidad de esta actividad o función biológica. Sin embargo, el actor precisa tener un bagaje técnico de toda esta problemática para que sea capaz de conocer sus bloqueos y resistencias en ese sentido; y actuar sobre ellos con el propósito de corregir cualquier impedimento que obstaculice el trabajo de enunciación escénica del texto.

El estudio del proceso respiratorio, como ya habíamos referido, se convirtió también en una fuente de exploración de la teatralidad. Numerosas prácticas religioso-rituales del mundo oriental se apoyan en la respiración como forma de acceder a un estado de trance o vía para la renovación energética del cuerpo. El teatro occidental del siglo XX, en su búsqueda de lo específico teatral, acudió a las escenas balinesa, hindú, japonesa, china y se nutrió de diversas técnicas del cuerpo que allí se emplean; pero también investigó en diferentes comunidades tribales y ceremonias muy antiguas con el objetivo de estudiar al hombre de múltiples culturas en condiciones de representación y descubrir principios comunes de trabajo, o desarrollar cada vez más las técnicas del actor desde una perspectiva intercultural. En esta línea de trabajo, se sitúan las exploraciones de Peter Brook, Jerzy Grotowsky y Eugenio Barba. Pero ya desde los años treinta del pasado siglo, Artaud dirigía su mirada hacia otras culturas para encontrar una forma distinta de asumir el hecho teatral. Fueron sus estudios del teatro oriental los que evidentemente lo llevaron a analizar el proceso respiratorio de una manera distinta a la observada hasta el momento.

En “Un atletismo afectivo”, Artaud considera que cada expresión del alma tiene su equivalente desde el punto de vista respiratorio, y a

su vez, ese equivalente se define por una noción de *tempo*. Para encontrar el *tempo* específico de la respiración, en una determinada expresión del alma, Artaud se apoya en la cábala, que divide estos tiempos en seis arcanos principales. En ese sentido, se muestra partidario de realizar un estudio consciente y minucioso del proceso respiratorio, a partir de estos arcanos, para poder discriminar qué respiración conviene a cada manifestación afectiva. De igual manera, se puede llegar, por medio de este entrenamiento, a *gestos de cualidad sutil* que constituyen manifestaciones corporales de los estados del alma. Así se labra el camino para que el espectador pueda identificarse con cada respiración, cada tiempo de la representación, y penetrar en la legalidad del espectáculo hasta descubrir su sentido. Esta forma de trabajo conlleva a una determinada manera de enunciar el texto. Para cada frase se prevé un aliento específico, estudiado y codificado de antemano.

Un camino similar al esbozado por Artaud, siguieron muchas otras investigaciones realizadas por creadores teatrales del siglo xx. Entre ellos se destaca Jean-Louis Barrault, partidario de las teorías del teatro de la crueldad e impulsor de la idea de un *teatro total*, basado en el concepto artaudiano del actor como un *atleta de las emociones*. En su espectáculo *Mientras yo agonizo* (1935), Barrault construye la imagen de un centauro-caballo y uno de los recursos fundamentales de los que se vale para hacerlo es a través de la exploración de los ritmos respiratorios del animal. La cara se convierte en una máscara natural, concentrándose en la respiración, y se intentan transmitir a los espectadores determinados estados emotivos utilizando estos ritmos respiratorios. La muerte de uno de los personajes (la madre) se lleva a cabo mediante una representación estilizada de la respiración del personaje, amplificadas a una pulsación que colmó todo el teatro. Dos horas de representación tenía *Mientras yo agonizo*, y en todo ese tiempo sólo había media hora de diálogo, cubierto en su mayoría por cantos corales o religiosos. La idea de Barrault, al igual que Artaud, era

crear un teatro opuesto al concepto occidental de este arte en el que el texto era lo fundamental. Por eso se vale de la exploración de todo lo específicamente teatral para construir la dramaturgia escénica. De sus miradas a las formas teatrales y rituales de otras culturas, toman la respiración como elemento significante; y el texto, al ser insertado en esta otra forma de decir, se integra a nuevas sintaxis. La palabra significa, ante todo, por su sonoridad y su inserción en el contexto de enunciación de la imagen escénica. Se logra una mayor unidad entre verbo e imagen visual y entonces no es necesaria la construcción de un discurso verbal a la manera lógica y tradicional, sino que dicho discurso se crea a partir de la compleja interacción de diversos sistemas de signos que se convierten en parte integrante de la sintaxis narrativa. A partir de estas experiencias, la propia noción de texto en el teatro comienza a contemplar nuevos significados.

También resulta significativo el hecho de que las construcciones verbales que se generan partiendo de experiencias como la de Artaud y la de Barrault, se caracterizan por la presencia de vocablos aislados, dichos bajo la máscara de un aparente caos gramatical, pero como ya hemos referido, el problema reside en entender esta gramática, si se parte de que sus componentes no son sólo verbales. Palabras como amor, pecado, miedo, dolor, cobran un marcado carácter simbólico y su sentido en el espectáculo sólo puede ser comprendido a partir de esta inserción de los mismos términos a una gramática y sintaxis del *lenguaje teatral*.

Otro investigador clave de la respiración como materia significante en la escena teatral es Peter Brook, y un espectáculo representativo de esta experiencia fue su montaje *Edipo* (1968). A través de este trabajo, Brook intentó acercarse a su idea del teatro como rito, donde parte, precisamente, de la respiración. Para ello hizo escuchar a sus actores grabaciones de ciertas formas peculiares de respirar, utilizadas por un médico brujo en trance. Luego les pidió que modularan su pronunciación de acuerdo con estas formas. Finalmente, los

parlamentos en el espectáculo fueron pronunciados de modo monótono y *despersonalizado*, con estilizados efectos emocionales provocados por los poderosos e irregulares ritmos respiratorios, obtenidos de las grabaciones del médico brujo.

## El ritmo

Repeticiones rítmicas de sílabas y particulares modulaciones de la voz, vistiendo el sentido preciso de las palabras, precipitan mayor número de imágenes en el cerebro y producen un estado aproximadamente alucinatorio e imponen a la sensibilidad y al espíritu una especie de alteración orgánica que contribuye a quitar a la poesía escrita la gratuidad que comúnmente la caracteriza (Artaud, 1969, p. 157).

El hombre desarrolla su vida en el tiempo y en ese sentido, define su existencia a partir de determinados ciclos de la naturaleza que se encuentran regulados rítmicamente. Numerosos estudios han investigado las raíces biológicas y socioculturales del ritmo, corroborando la enorme importancia que posee este elemento en las diversas actividades de la vida humana. En el caso del teatro, las cualidades expresivas del ritmo han acompañado a la creación escénica desde tiempos antiguos. Pero la escena occidental en su decursar de siglos ha privilegiado el uso del ritmo como un “ornamento prosódico y superficial del texto que, añadido a la estructura sintáctico-semántica considerada fundamental e invariable, sería una manera melódica y expresiva de decir el texto y de desarrollar la fábula” (Pavis, 1994, p. 184). La supremacía de semejante punto de vista se explica por el hecho de que durante siglos el teatro occidental fue escrito mayormente en verso y el actor era considerado esencialmente como un declamador, por lo que el ritmo de su enunciación escénica estaba sujeto a determinados

cánones correspondientes a las diferentes métricas escogidas por los dramaturgos para expresarse. De igual manera, se encontraba en relación con la configuración genérica del texto, pues en la comedia, por ejemplo, era recurrente el empleo de un diálogo más dinámico que en la tragedia. Esta concepción ornamental del ritmo es superada ya desde fines del siglo XIX, cuando comienzan a convivir tres formas fundamentales de trabajo con este, estrechamente relacionadas con la cultura del texto:

**LA FORMA TRADICIONAL:** es aquella a la que ya hemos hecho referencia, donde el ritmo se considera “a partir de la conformidad con un esquema cuyos orígenes e incidencia sobre el sentido de la representación no son puestos en discusión” (Pavis, 1994, p. 185). La escuela más representativa de esta tendencia es el clasicismo francés del siglo XVII.

**LA TENDENCIA DESARROLLADA POR STANISLAVSKI:** en este punto, debemos detenernos un poco más, por su significación para la expresión teatral contemporánea. Ya desde fines del XIX, con la aparición del naturalismo, el simbolismo y la supervivencia de algunas formas del realismo, el elemento psicológico comienza a cobrar una importancia extraordinaria en la interpretación del actor. Las pausas, los silencios, la alternancia de tiempos fuertes y débiles, son enfatizados al considerarse como equivalentes de los disímiles estados y contradicciones del alma, y reveladores de la naturaleza psicológica del personaje. Las obras de Antón Chéjov (1860-1904), representativas de esta tendencia, se convierten en el marco propicio para el desarrollo de las investigaciones stanislavskianas, en torno a la interpretación escénica del texto, dentro de las que el estudio del ritmo cobra una especial significación.

Entre las concepciones fundamentales planteadas por el maestro ruso, se encuentra la de considerar al ritmo como algo que debe estudiarse y aprenderse hasta poder dominarlo con precisión. El habla teatral exige un entrenamiento constante que le permita al actor el

uso, durante la enunciación textual, de velocidades no empleadas con frecuencia en el habla cotidiana. En ese sentido, se debe prestar particular atención a la experimentación con el ritmo, a fin de convertirlo en un recurso expresivo esencial de la técnica del actor. La profundización en sus investigaciones lleva al maestro ruso al análisis del tratamiento distinto que posee este elemento en la prosa y en el verso. En el caso de la primera, Stanislavski plantea que los parlamentos en prosa están constituidos por palabras y frases con ritmos diferentes, y que durante la enunciación del texto, el actor debe encontrar la armonía entre estos, de modo tal que se cree una especie de música. Cada pausa respiratoria, cada parada, cada sílaba o letra constituyen las notas mediante las cuales se conforman las pulsaciones y se generan los compases de lenguaje. La poesía, por su parte, al estar encerrada en sintaxis diferentes, tiene otra manera de influir en las sensaciones, la memoria y los sentimientos del espectador, y otra forma de hacer sentir su subtexto. En el verso, analiza Stanislavski, existe un límite en la duración de cualquier pausa, pues la misma no se puede prolongar demasiado debido a que provocaría una pérdida de la musicalidad y cadencia poética del texto. Esta situación se complica en los casos cuando hay que cuidar las rimas, cuando “un intervalo excesivo entre los versos rimados hace que la rima se olvide, la destruye, mientras que un intervalo demasiado corto, que precipita y atropella la acción que hay que desarrollar, destruye la verosimilitud y verdad de esa acción” (Stanislavski, 1986, p. 251). Sin embargo, una observación canonizada de las rimas y los ritmos, atendiendo exclusivamente a sus formas y variaciones, generan una interpretación mecánica del papel. Por eso, Stanislavski advierte que es preciso no aferrarse a ninguna velocidad preestablecida, sino descubrir para cada nuevo tiempo su vibración y su vida particular en el ritmo global de la puesta en escena. Otro peligro donde incurren algunos actores cuando trabajan con el verso, es el de traducirlo casi a prosa. Según el maestro ruso, la causa de ello radica en poner demasiada atención al subtexto,

sobrecargando de psicotécnica las pausas y recubriendo y ahogando el verso en la psicología. De todo esto se desprende para él una importante conclusión:

Cuanto más rítmico sea nuestro lenguaje, se trate de verso o de prosa, tanto más claramente definida debe ser nuestra experiencia de los pensamientos y emociones que subyacen en las palabras del texto. E inversamente: cuanto más claros, definidos y rítmicos sean los pensamientos y emociones que experimentamos, tanto más exigen una expresión verbal rítmica (Stanislavski, 1986, pp. 248-249).

Así descubrimos que para Stanislavski existe una correspondencia entre el ritmo y los pensamientos y emociones del personaje. Por eso, cuando el actor posee una comprensión clara de lo que está diciendo, logra encontrar una estructura rítmica adecuada para su enunciación. De igual manera, se puede estimular la aparición de un sentimiento efectivo encontrando el ritmo que corresponde a su manifestación orgánica. Para Stanislavski, por supuesto que el primero de los casos es preferible, pues se trata de tener un sentido natural del ritmo y de la verdad escénica. Pero lo segundo no es nada desdeñable: se puede llegar a crear un personaje a partir del estudio de sus estructuras rítmicas (físicas o verbales). El ritmo, dice el maestro ruso, *pinta imágenes sonoras*, y por eso, incluso, se puede escuchar un texto en el teatro, dicho en un idioma que no comprendemos, y sin embargo, si este mantiene todo el tiempo una expresión rítmica viva, llega a producir efectos en el espectador y a proponer pautas para el establecimiento de sentido. Sobre esta premisa, como veremos más adelante, es que se asientan fundamentalmente el resto de las exploraciones realizadas en torno al ritmo del texto en la expresión teatral contemporánea. Lo esencial del aporte stanislavskiano a la comprensión del ritmo reside en el hecho de haber estimulado su entrenamiento y haberlo considerado en su estrecha relación con los pensamientos

y emociones del personaje, pero a partir de una aprehensión viva y dinámica del mismo que, desde el punto de vista técnico, dotó al actor de saberes esenciales para el trabajo con obras herederas del legado chejoviano, o textos de la dramaturgia norteamericana de las primeras décadas del siglo XX, representada por autores como Eugene O'Neill, Arthur Miller, Edward Albee y Tennessee Williams, entre otros. En esos textos, los elementos psicológico y emotivo resultan esenciales para el establecimiento de sentidos.

**EL RITMO: EXPRESIÓN *PER SE* DE SENTIDO:** la búsqueda de un ritmo para el texto que se ha de representar constituye siempre una indagación en el sentido de ese texto. La comprensión de semejante premisa alimentó muchas de las investigaciones y experimentos contemporáneos en torno a la enunciación escénica del material textual, y por supuesto que ejerció una notable influencia en la escritura. Toda obra teatral, a partir de su sintaxis, ya contiene cierta ritmicidad que está dada por la extensión de los parlamentos, la jerarquía que adquieren en el establecimiento de sentido —lo que regula su acentuación—, la métrica si estamos en presencia de versos, la naturaleza del personaje y de la emoción representada. Pero esta ritmicidad puede ser cambiada y cuestionada por la puesta en escena, pues como bien analiza Patrice Pavis, si consideramos que el texto posee una sola forma posible de ser ritmado que ya está contenida en su escritura, estamos suponiendo también que la obra posee una única puesta en escena que debemos descubrir a partir del análisis del material textual, lo cual, como se sabe, resulta una actitud errada en tiempos contemporáneos. Existen algunos autores y directores teatrales, sin embargo, que consideran posible anotar, inscribir en el texto su ritmo, para de esta forma garantizar que el mismo sea leído e interpretado siempre de una misma manera.

Contraria a esta actitud, la tendencia más desarrollada en el siglo XX es donde se muestra que el ritmo se debe encontrar como parte del proceso de construcción de la dramaturgia espectacular. La búsqueda



de este se convierte en una experimentación sobre los diversos modos de enunciación del texto, con el objetivo de explorar un sentido posible y develar lo *no dicho* por las palabras. En esa dirección resaltan muchas creaciones importantes de la escena contemporánea que ante todo intentan romper con la linealidad de lo escrito e impedir su identificación con una individualidad psicológica. Todo ello está motivado por esa búsqueda de lo específico teatral que caracteriza la creación dramática del siglo xx. En ese proceso se han ensayado muchos experimentos que ante todo intentan darle otra funcionalidad al material textual, para lo cual el ritmo, *per se*, se ha convertido en un recurso de gran significación. La escena contemporánea, por ejemplo, tiene muy en cuenta el proceso de relación entre los actores que se da al nivel de la representación, y explora el ritmo de la enunciación textual sobre la base de las relaciones entre los ritmos de vida de los actores, y de estos a su vez con los espectadores. También la *ruptura*, palabra y operación que han sido de gran importancia para la vanguardia teatral del siglo xx, se ha manifestado con gran intensidad en las representaciones y en las escrituras teatrales de nuestra época.

La idea de romper constantemente con la ilusión dramática, está relacionada también con esa sensación de dinamismo que acompaña la vida del hombre del presente. Aquí ya estaríamos entrando a considerar las bases socioculturales del ritmo, que también influyen de manera significativa en el cambio de la dramaturgia textual durante el siglo xx. Se instrumenta el ritmo a partir de sus relaciones con determinadas imágenes, propias del paisaje sonoro actual. El rock, el pop, el rap, la música disco y otros géneros característicos de la contemporaneidad, verbigracia, han influido en la escritura teatral y en el modo de decir el texto, pues al estar asociados con imágenes y situaciones de la vida actual, constituyen ritmos fácilmente reconocibles por el espectador, por lo que se establece el mecanismo de empatía y se crean marcos para la comprensión de lo dicho. Esto sucede porque de manera inconsciente, incluso, los sonidos que nos rodean con sus

implicaciones rítmicas, se integran al imaginario sonoro del hombre contemporáneo y son reproducidos o incorporados a diversos procesos de la vida, entre ellos, los de la creación artística.

En el caso del texto dramático, esta exploración del ritmo y de sus posibilidades expresivas como constructor de la imagen escénica, motivo estructurador y productor primario de sentido, alcanza notables resonancias en la obra de importantes creadores como Arianne Mnouchkine, quien utiliza la alternancia de pausas y explosiones vocales, combinadas con efectos provenientes de la respiración de los actores, para crear una estructura rítmica que le permita romper con la linealidad de textos shakespereanos como *Ricardo II* o *Enrique IV*. Al teatro expresionista, su naturaleza ritual lo condujo en numerosas ocasiones a reducir el diálogo a una serie de exclamaciones rítmicas con el ánimo de infundir determinadas reacciones en el espectador. Jean-Louis Barrault también utilizó el ritmo con fines similares: la búsqueda del trance en sus actores la estimulaba a través de la repetición rítmica de determinadas frases o vocablos. Otro experimento surgido en la década del 60, el Théâtre Laboratoire Vicinal de Bruselas, crea obras sin texto, estructuradas sobre la base de expresiones de llanto, grito, letanías, dichos a partir de ritmos fundamentales que todo hombre puede sentir. Y en el caso de Bob Wilson, resulta significativo su empleo del ritmo como reflejo directo de las pautas del pensamiento autista en obras como *La mirada del sordo* y *La montaña Ká y la terraza de "gardenias"* (1972), en las que la acción constituye

una disposición arquitectónica de sonidos, palabras y movimientos, en que las imágenes son replanteadas o variadas para formar motivos temáticos. (...) El escenario se convierte en proyección de estados internos "anormales", que cobran poder imaginativo hasta el grado de evocar las fantasías inconscientes del espectador (Innes, 1992, p. 263).

Con esto se logra establecer una percepción más física y sensible del mundo, menos intelectualizada que la percepción típica del hombre occidental.

Esta idea de utilizar el ritmo a partir de la repetición de vocablos con un contenido semántico muy filosófico y significativo como *amor, muerte, pecado, dinero, vida, Dios*, está relacionada con la apropiación de ciertos procedimientos, utilizados por culturas antiguas para inducir los estados de trance. La intensificación del ritmo tiene que ver, en este caso, con la necesidad de acceder a formas extracotidianas y supraconscientes, donde se promueven estados y reacciones vinculados a un concepto de hombre natural, de *humanidad*, opuesto al hombre civilizado y racional del mundo occidental.

**LOS RESONADORES Y LAS VIBRACIONES SONORAS:** “en ese espectáculo la sonorización es constante: los sonidos, los ruidos, los gritos son escogidos ante todo por su calidad vibratoria, y luego por lo que ellos representan” (Artaud, 1969, p. 112).

El estudio de las cualidades vibratorias del sonido constituye uno de los más grandes aportes realizados por Jerzy Grotowski a la técnica vocal del actor. La búsqueda de una nueva funcionalidad para la palabra en el teatro, premisa que como hemos visto alimenta muchos de los experimentos teatrales del siglo XX, alcanza notables hallazgos a partir de la observación y el trabajo con mantras, oraciones y cantos rituales provenientes de antiguas culturas, donde la textualidad importa más por sus cualidades sonoras que por su contenido semántico. Al igual que el ritmo, el elemento vibratorio deviene pauta para el establecimiento de sentido y el desarrollo de una comunicación a un nivel cada vez más sensorial con el espectador. Ya en la obra de muchos creadores teatrales como el propio Artaud, Barrault, Peter Brook o Eugenio Barba se aprecia un trabajo consciente con la resonancia vocal, pero es Grotowski quien mejor sintetiza y sistematiza los conocimientos que sobre esta problemática precisa aprehender el arte teatral.

La primera distinción importante que hace el creador polaco es la de anotar que existen físicamente los resonadores fisiológicos, pero también hay otras partes del cuerpo donde se pueden estimular y constatar resonancias o vibraciones específicas que le imprimen cualidades expresivas al sonido vocal. Anterior a las investigaciones de Grotowski, y a partir del estudio de las técnicas de declamación francesas y las del canto, se tenía pleno conocimiento de que la parte superior de la cabeza, los pómulos y la zona nasal eran cavidades propicias para ampliar el poder de conducción del sonido, y de hecho eran bastante utilizadas por el teatro europeo. Por ejemplo, la actriz Sarah Bernhardt les aconsejaba a los actores utilizar una voz ligeramente nasal para imprimirle cierta brillantez al sonido. Jerzy Grotowski observa la producción escénica de otras culturas y descubre la presencia de nuevas cavidades de resonancia: la parte occipital de la cabeza, comúnmente empleada en el teatro clásico chino; y la laringe, utilizada en el teatro oriental y africano y por algunos cantantes de jazz como Armstrong. También alude al resonador de pecho, conocido en Europa, pero rara vez usado conscientemente. Al escuchar algunas lenguas eslavas, se da cuenta de que utilizan el vientre para obtener resonancias, pero ahí que Grotowski constata la diferencia. En el vientre no hay huesos, por eso es que no se puede hablar de resonadores, sino más bien de vibradores. A partir de entonces comienza a explorar la posibilidad de obtener un resultado similar en otras zonas del cuerpo y descubre la columna vertebral, el cóccix, los dientes como lugares donde el sonido vocal vibra y adquiere disímiles matices. Continúa desarrollando la exploración y verifica la existencia de veinticuatro puntos diferentes de vibración en el cuerpo humano. Pero se da cuenta de que la mejor posibilidad se obtiene combinando varios vibradores o actuando sobre la idea del cuerpo entero como un gran resonador o vibrador. Desde el punto de vista metodológico, Grotowski llega a sistematizar dos principios esenciales:

- Que se debe localizar el resonador a través de imágenes concretas (el maullido de un gato para el occipital o el de la columna vertebral; el rugido de un tigre para el laringeo, el mugir de una vaca para el vientre) o hablando como si la boca estuviera situada en el punto desde el cual se produce la vibración. También se pueden liberar los resonadores a través de asociaciones que obliguen al individuo a actuar en las diferentes direcciones del espacio: dirigirse a una persona que está supuestamente al otro lado de una montaña, a alguien que está situado justo sobre nuestras cabezas. De manera similar se estimula la aparición de la vibración pidiéndole al actor que hable mientras un ave imaginaria recorre diferentes puntos de su cuerpo. Así, se activan los vibradores de forma orgánica y la voz no se hace automática, dura o pesada, sino que está *viva*.
- Se debe aprender el uso de los vibradores con el objetivo de explorar algunos matices premeditados de la expresión vocal, amplificar el poder de conducción del sonido y demostrarle al actor que su voz tiene un sinnúmero de posibilidades expresivas; pero luego es preciso olvidarlos para no bloquear los procesos orgánicos y poder actuar con la totalidad del ser.

El trabajo con los vibradores siguió acompañando a Grotowski en las diferentes etapas de su desarrollo profesional. Sus estudios posteriores a partir de cantos tradicionales provenientes de culturas antiguas, lo llevan al convencimiento de que al cantar el hombre occidental se preocupa mucho más por la línea melódica de su canto que por las cualidades vibratorias; sin embargo, son éstas últimas las que proveen un mejor marco para el establecimiento de sentido y el logro de una comunicación más estrecha con el espectador, donde nuevamente vemos que no es tan importante lo que se dice, sino el

cómo se dice. El hombre occidental –afirma Grotowski– no percibe lo que está relacionado con: 1) la calidad de la vibración de la voz, 2) la resonancia del espacio, 3) los resonadores corporales. Y precisamente estas cualidades son técnicamente indispensables para las Artes rituales (*Máscara*, 1992, octubre-1993, enero, p. 105).

Siguiendo al maestro, podríamos afirmar que no sólo para las artes rituales, sino que en la expresión vocal del actor contemporáneo esta apreciación resulta indispensable, máxime cuando se trata de obras producidas a partir de los años sesenta por autores como Peter Handke, Michel Vinaver, Samuel Beckett, Heiner Müller y Bernad-Marie Koltés, quienes

no procuran ya hacer en sus textos la imitación de locutores que están comunicándose o enredándose en un habla indecifrable. Presentan un texto que –aunque toma aún la forma de palabras emitidas alternadamente por diversos locutores– ya no es verdaderamente intercambiable, resumible, resoluble, presto a desembocar en la acción. La palabra misma (re)deviene acción. Se dirige en bloque al público, como un poema “lanzado a la cara” de los oyentes, para que lo tomen o lo dejen, como la búsqueda de un imposible espacio unitario. El texto quisiera retornar a la época anterior al diálogo, como en “las más antiguas formas expresivas” (Pavis, 1994, p. 231).

La representación de estas obras demanda el empleo de recursos para el establecimiento de sentido que en el caso de la voz, no pueden estar reservados exclusivamente a las posibilidades de la dicción, el ritmo, la musicalidad y la proyección como ornamentos prosódicos de la enunciación, pues el discurso textual no es organizado ya a la manera tradicional, partiendo de una sintaxis lógica y racional, sino que se crean diferentes estructuras y se recurre a la metáfora constantemente con el objetivo de dinamitar los esquemas de pensamiento

del hombre occidental, cansado ante el predominio en su mundo, del verbo y de la razón lógica.

## La unidad voz-cuerpo

Pero que se vuelva brevemente a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje, que se relacionen las palabras con los movimientos físicos que las han originado, que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico y afectivo (Artaud, 1969, p. 156).

Desde épocas muy tempranas del desarrollo humano, la expresión vocal y el trabajo físico se manifestaron como una unidad indisoluble. Sin embargo, durante la evolución de la cultura occidental, al producirse en la mayoría de los sistemas filosóficos, religiosos y culturales en sentido general un predominio de la razón y de la palabra, el trabajo y la observación del cuerpo quedaron relegados a un segundo plano o fueron asumidos a partir de ciertos tabúes y discriminaciones. En el caso del teatro, esta actitud marca y condiciona el carácter logocéntrico que tuvo este arte en el mundo occidental hasta bien entrado el siglo XIX. Pero los intentos por descubrir las especificidades del lenguaje teatral, acaecidos con el surgimiento y desarrollo de la figura del director de escena y la aparición de una crisis del texto y del racionalismo occidental, traen aparejados un cambio de perspectiva en los procesos de creación teatral. La escena deviene objeto de conocimiento y experimentación para numerosos teatristas de diferentes partes del mundo, y a partir de entonces la escisión palabra-cuerpo comienza a ser atacada por la vanguardia teatral de comienzos de siglo. Muchos de estos experimentos desarrollados en torno a la búsqueda de una *teatralidad perdida* por la escena occidental, se sustentan sobre la mirada a las formas dramáticas

y rituales de otras culturas, y el intento de rescate de ciertos instintos y cualidades de la conducta humana supuestamente ahogados por la civilización. En esta búsqueda, el logos adquiere una nueva funcionalidad, pues deviene imagen de un espacio mítico emparentado con los orígenes del lenguaje hablado. La idea del verbo unido al cuerpo, naciendo de este, se manifiesta a través de la recurrencia a gritos, sonidos onomatopéyicos, palabras inventadas; comprometidos con reacciones corporales de naturaleza simbólica. Es como si el teatro pretendiera ir tras la búsqueda de aquel principio, en el cual *fue el verbo*, para recorrer este proceso de surgimiento de la palabra unida al cuerpo. Así, las investigaciones realizadas en tal dirección intentan viajar a los mismos orígenes de la comunicación humana y encontrar fórmulas sensibles que le permitan desenmascarar al hombre occidental y a su consagrado y racional *lenguaje de las palabras*.

Hasta fines del siglo XIX, la tendencia predominante era la del cuerpo como un mero acompañante de la vocalidad. Los experimentos llevados a cabo por los principales representantes del expresionismo alemán y del teatro de la crueldad se orientan fundamentalmente hacia el camino descrito en el párrafo anterior: estudios del grito, los sonidos onomatopéyicos y las palabras inventadas o provenientes de lenguas antiguas, pero siempre buscando una conexión de las imágenes e impulsos corporales con estas sonoridades. Ya las investigaciones de Grotowski profundizan mucho más en este terreno y nos revelan nuevos principios de trabajo.

Ante todo, Grotowski considera la voz como una prolongación de los impulsos del cuerpo. Para él,

la reacción del cuerpo engendra la voz, la voz engendra la palabra. Si el cuerpo se vuelve un torrente de impulsos vivos, no hay ningún problema en superponerle una cierta estructura de frases. Porque las impulsiones las agarrarán inmediatamente (...) En este



caso la cuestión de la interpretación del texto ni siquiera se plantea; lo que pasa con ustedes lo interpreta suficientemente (*Máscara*, 1992, octubre-1993, enero, p. 42).

Una vez más corroboramos la idea de que en el teatro contemporáneo, el desarrollo de la expresión vocal del actor y de la cultura y las técnicas del cuerpo trae aparejada una revisión de las estructuras comunicativas que ya no se verán ligadas exclusivamente a la narratividad de una fábula dramática. De ahí que Grotowski y muchos otros directores, en su trabajo con textos clásicos, efectúen una serie de operaciones de fragmentación, deconstrucción, reestructuración del material textual para permitir que sea reabsorbido por el cuerpo del actor, en función de la experiencia moderna del hombre y del mundo. No se trata ya de interpretar el texto, sino de inscribirlo en el cuerpo mediante la voz, de hacerlo parte de la fábula simbólica que construye el cuerpo.

Esta misma idea de la voz como una prolongación de nuestro cuerpo en el espacio es investigada por Eugenio Barba y su equipo de actores. Pero Barba va mucho más allá, pues plantea incluso la existencia de acciones vocales; desarrolla el principio de la voz como una fuerza material e invisible, capaz de provocar reacciones inmediatas en los demás. Apoyándose en esta premisa, lleva a cabo estudios de actuación donde le pide a un actor que, usando una lengua ininteligible u otro texto cualquiera que recuerde perfectamente, intente influir sobre un segundo actor que está de espaldas a éste, y lo haga moverse, correr, saltar; en fin, ejecutar las acciones que él primero desee. De forma análoga, sugiere a un individuo que ejecute diversos movimientos con su mano o con otra parte del cuerpo, mientras una segunda persona se encarga de liberar su voz reaccionando a los movimientos del primero. En cualquiera de los casos, se puede constatar la idea de trabajar los elementos físico y vocal como una unidad porque el teatro contemporáneo, en su exploración de lo específico

teatral, intenta restablecer la unidad voz-cuerpo de tal manera que no se fomente separación ni dualidad entre ambos elementos, sino que se trabaje a partir de acciones y reacciones que comprometan al organismo como totalidad. Se intenta que la palabra cobre vida y se manifieste a través de todo el ser del actor como reacciones personales. Un resumen muy elocuente de las ideas desarrolladas por Barba es la conclusión: *La mejor acción física es la que se escucha, y la mejor acción vocal es la que se ve.*

A partir de los estudios de Barba, Grotowski y otros creadores importantes, el cuerpo y la voz vuelven a ser concebidos como una unidad indisoluble, y en el terreno de la dramaturgia del texto, esto tiene una gran significación porque le ofrece a los dramaturgos un marco más amplio de posibilidades para la estructuración de la fábula, el uso metafórico del lenguaje, el juego con la palabra, que ya no es concebida únicamente a partir de la lógica del discurso narrativo, sino que adquiere valores también por su sonoridad y por su forma de *encarnar* y *nacer* en el cuerpo del actor.

## La creatividad vocal

“Y ahí surge la idea del simbolismo basado en la alteración de las significaciones. Arrancamos su sentido directo a las cosas y les otorgamos otro” (Artaud, 1969, p. 188).

Con el desarrollo de las técnicas actorales en el siglo xx, la mirada sobre los procesos creativos del actor cobra un sentido muy especial, ya que los mismos devienen objeto de diversos análisis psicológicos, semióticos y antropológicos. El trabajo del actor sobre sí mismo y su proceso de construcción del personaje recorren diferentes caminos a través de la obra y las investigaciones de Stanislavski, Brecht, Grotowski, Brook, Barba, y otros importantes directores. Al volverse el actor un ser cada vez más creativo, o más consciente de sus

posibilidades como creador, el mismo cobra una mayor autonomía, pues ya no es considerado como un mero instrumento al servicio de un director teatral tirano y obsesionado con su idea de la puesta en escena. La dramaturgia de la representación contemporánea no se concibe sin el desarrollo de este diálogo creativo entre actor y director, en el que cada uno aporta su visión del personaje y de la obra a representar. Para que se lleve a cabo semejante proceso de *entrega*, resulta indispensable que el actor conozca la gran cantidad de posibilidades que poseen su cuerpo y su voz, a fin de encontrar múltiples formas de producir el material escénico necesario para el montaje. La exploración de los caminos que en ese sentido puede recorrer la expresión vocal alcanzó notables resultados en la obra de Julia Varley y otros actores y actrices del Odin Teatret. Ahora bien, antes de pasar al análisis de esos hallazgos, veamos algunas de las acciones básicas que permiten estimular el proceso que conduce a la creación y cómo se manifiestan las mismas a través de la expresión vocal.

Ante todo, se plantea que se deben *desarmar los bloqueos perturbadores*, lo que constituye un acto sumamente individual pues en cada actor, obviamente, estos bloqueos serán distintos. Entre los más comunes, en el caso que nos ocupa, se encuentran:

- Pensar que se posee una voz fea, para lo que es preciso enseñar que la idea de la belleza es muy relativa y está relacionada con patrones culturales que pueden ser cambiados. Además, en el teatro no existen voces feas ni bonitas; lo que existe es la posibilidad de encontrar una expresión vocal eficaz y adecuada para el personaje a representar.
- Lo contrario de lo anterior: imaginar que se tiene una voz muy hermosa y entonces poner demasiada atención sobre la misma, descuidando el resto de los elementos caracterizadores del personaje.
- Poseer ritmos monótonos de expresión vocal.
- Creer que se tiene una voz pequeña o muy limitada.

La mayor parte de estos bloqueos están relacionados con una imagen preconcebida de lo que debe ser una *voz teatral*, idea que tiene su base en el patrón vocal implantado por los actores trágicos europeos y el sistema de declamación heredado de siglos anteriores. En cualquiera de los casos, se puede desarrollar una gran cantidad de ejercicios que permiten acabar con el obstáculo, y que constituyen hallazgos importantes de la técnica vocal contemporánea, pues han permitido el desarrollo de la creatividad vocal desde múltiples aristas, convirtiéndose en un catalizador de gran trascendencia para las nuevas formas de enunciación escénica del texto teatral.

Otra de las acciones fundamentales que permite estimular el proceso de la creación es *alimentar experiencias de entrenamiento sensorial, imaginativo y lúdico*. ¿Cómo se manifiesta esto desde el punto de vista vocal? Primero, en el hecho de educar la percepción sonora del actor. En la vida cotidiana existen algunos sonidos que el ser humano discrimina hasta el punto que deja de escucharlos. Muchos de estos sonidos pueden ser importantes en el proceso de construcción de la ficción teatral y cuando se le pide al actor que los imite, o que estudie una determinada imagen sonora con el fin de utilizarla como material para caracterizar la voz de un personaje u obtener determinados efectos en el espectáculo; entonces el actor se da cuenta de que ha olvidado esa sonoridad, o que su idea de esta es bastante estereotipada. Con el transcurrir de la vida en los últimos años, el paisaje sonoro del ser humano se ha ampliado considerablemente y es preciso enseñar al actor a distinguir, imitar, aprehender esas sonoridades para poder emplearlas como material teatral. En cuanto al elemento lúdico, existe una gran cantidad de juegos que pueden llevarse a cabo por medio de la voz y que también constituyen hallazgos de entrenamientos contemporáneos de los actores.

El tercer punto importante que debemos mencionar es el referido a *superar los estereotipos y clichés*. Vocalmente, estos se pueden manifestar, sobre todo, durante la representación de los sentimientos del

personaje, que estuvieron bastante codificados por la escuela de declamación francesa del siglo xvii. Para cada emoción se establecía un tipo de voz y esto ha perdurado en muchos actores que presentan el sentimiento bajo la forma de una máscara vocal, que se hace general y falsa. Por ejemplo, si se quiere mostrar amor, entonces se trata de obtener una voz dulce y melodiosa, cuando lo interesante puede ser explorar el sentimiento a través de otras calidades vocales no tan relacionadas con el mismo momento; o encontrar los matices, las gradaciones particulares de esa emoción mediante un trabajo muy artesanal con el sonido que permita crear una nueva estructura en la cual pueda vivir el sentimiento. En ese sentido se ha encaminado el trabajo de numerosos actores del siglo xx. Sin embargo, como se mencionó, la obra de Julia Varley, una de las más representativas actrices del Odin Teatret, merece un aparte cuando nos referimos a la imaginación y la creatividad vocales del actor contemporáneo.

Como narra la actriz en su demostración *El eco del silencio* y en muchas de sus conferencias al respecto, luego de algún tiempo de trabajo en el teatro, su voz comenzó a presentar un temblor extraño que no le permitía siquiera comunicarse por teléfono. Después de consultar con varios especialistas en medicina sin obtener buenos resultados, decidió comenzar a desarrollar un entrenamiento personal que le permitiera superar ese obstáculo, y es así que empieza a recorrer un camino donde cada nueva pauta se convierte en estímulo para la creación. Desarrolla ejercicios en los que todo el tiempo va en contra de la interpretación del texto, entendida en su sentido tradicional. Para ella es más importante el estudio de la materialidad de la voz, de los impulsos vocales, las imágenes que puede despertar el sonido, la relación que guarda el mismo con el movimiento corporal. Por ejemplo, hace imitaciones de voces animales o del acento de determinadas lenguas, y utilizando la máscara vocal encontrada pronuncia el texto, el cual inmediatamente comienza a adquirir sentido y a poblarse de significados. Su investigación se convierte, entonces, en una

exploración de las diversas posibilidades del signo teatral, concretamente de la movilidad de este.

“La mutación de los signos consiste en que los signos de una sustancia dada van a asumir la función de signos de una sustancia diferente, operando una transformabilidad significativa” (Del Toro, 1987, p. 97). Es decir, lo que *icónicamente* representa el ladrido de un perro, al incorporársele el texto se transforma en la sonoridad de una persona enojada, áspera; en un índice de ese estado. La expresión vocal se torna viva y creíble, dos cualidades que la actriz persigue siempre en todos sus ejercicios. Como ella misma afirma, la mejor posibilidad se obtiene cuando, durante la enunciación de un mismo texto, combina las diferentes máscaras vocales obtenidas. En este caso, se trata también de experimentos sobre la comunicación teatral. Si seguimos con el ejemplo del perro, podemos analizar que este animal es conocido por la mayoría de las culturas y su ladrido es identificado generalmente con determinados estados de agresividad. Por eso, cuando el espectador recibe un texto bajo la forma del ladrido, inmediatamente se realiza la lectura a partir del código establecido, de un significado acordado *culturalmente*. Destacamos la implicación cultural del proceso porque tal vez el animal, para algunas personas o culturas, tenga un sentido mágico o religioso y su ladrido se asocie con otros significados. Entonces, obviamente se realizará una lectura distinta. Pero de cualquier manera las investigaciones de Julia Varley, al igual que muchos experimentos de la contemporaneidad sobre la expresión vocal del actor en el teatro y sobre la enunciación del texto, están motivados por esta idea de jugar con los códigos comunicativos, encontrar nuevas formas de influir en el espectador y definir por tanto nuevas maneras de montar su atención y de establecer la dramaturgia espectacular. De lo que se trata, en la mayoría de los casos, es de llevar a cabo una búsqueda de múltiples estructuras, máscaras, sustancias o materialidades para el sonido vocal a través de las que la palabra pueda significar, no sólo por su valor semántico, sino también por su

inscripción en el cuerpo, su relación con la imagen, su valor como energía sonora capaz de moverse en el espacio.

El uso cotidiano de un idioma o lengua nos limita al empleo de determinadas sonoridades (fonemas), colocaciones y entonaciones. Las escuelas declamatorias y las técnicas vocales heredadas del pasado preconizaban una gran reverencia a la lengua materna, a través del establecimiento de patrones y conductas vocales que obedecían a la idea de lo que se consideraba *un buen uso del idioma en el teatro*. La contemporaneidad supera esta limitante mediante el desarrollo de la creatividad vocal que, tal como la concibe Julia Varley y otros teatristas del pasado siglo, posibilitó una ampliación de las capacidades expresivas del actor, pues dinamitó los usos cotidianos de la voz y permitió la superación de los clichés vocales impuestos por la tradición declamatoria y por el teatro expresionista (este último también había generado una forma de expresión vocal que con el paso del tiempo dejó de ser interesante por repetitiva, general y demasiado artificial).

En cuanto a la escritura textual, es lógico que toda esta exploración diversificara también la gama de posibilidades del dramaturgo que cada vez más se interesó en la idea de desarrollar un lenguaje poético, cuya lógica y significado serían establecidos a partir de la sonorización escénica del texto. Además, la propia escritura teatral, vista en su forma tradicional, entra en crisis, pues muchos directores como Eugenio Barba prefieren servirse de textos poéticos, cuentos, relatos, narraciones; en fin, materiales que no fueron escritos inicialmente para la representación, como textos para una puesta en escena. En cuanto al montaje de los clásicos, se lleva a cabo un proceso de deconstrucción, relectura, actualización, síntesis, fragmentación, que posibilita la inscripción del material textual en una práctica escénica contemporánea donde la representación se construye verticalmente, *en espesor*, multiplicando las interpretaciones y permitiendo que “cada sistema tenga su propia iniciativa en la prolongación del sentido inmediato de la fábula” (Pavis, 2008, p. 493).

“En la nueva escritura dramática, el diálogo conversacional está desterrado de las escenas como el remanente de una dramaturgia del conflicto y del intercambio” (Pavis, 1994, p. 214). Los nuevos autores y directores intentan desnarrativizar sus producciones y extirpar del texto su sentido mimético inmediato, de no someter la productividad a un *análisis de mesa* hecho por sociólogos, sicólogos, dramaturgos, o por los propios directores y actores, con el objetivo de encontrar mensajes, subtextos que la puesta en escena debe ilustrar o enfatizar. El teatro se define cada vez más como una práctica significativa que se compone, *entre otros elementos*, de un texto lingüístico que es preciso someter a la experimentación escénica. Y para llevar a cabo dicho proceso, se necesita de un amplio desarrollo de la creatividad vocal tal y como lo entendió la escena contemporánea, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX.

## Texto y subtexto

Sé que también las palabras tienen posibilidades como sonido, modos distintos de ser proyectadas en el espacio, las llamadas entonaciones.

Y mucho podría decirse así mismo del valor concreto de la entonación en el teatro, de esa facultad que tienen las palabras de crear una música propia según la manera como se las pronuncie —con independencia de su sentido concreto y a veces en contradicción con ese sentido—, y de crear bajo el lenguaje una corriente subterránea de impresiones, de correspondencias, de analogías (Artaud, 1969, p. 62).

La aparición de Konstantin Stanislavski generó, como se sabe, un cambio de concepciones en el trabajo actoral. Si antiguamente el actor primero memorizaba el texto y luego lo ensayaba para llevarlo a escena; con Stanislavski ante todo se hace un *trabajo de mesa*, se estudia



al personaje, se llevan a cabo improvisaciones y luego es que se va incorporando el texto. De este último, se extraen situaciones para, desde las mismas, pasar a las conductas y luego hacia las palabras. Este trabajo previo de investigación del papel y de las circunstancias que lo envuelven, pero siempre a partir de una obra escrita previamente, no cambia el carácter de *interpretación* que dominaba al teatro occidental hasta fines del XIX. La idea sigue siendo *interpretar* el texto, sólo que ahora se lleva a cabo un profundo trabajo de indagación con y sobre el mismo, que luego le permite al actor encarnar a su personaje de una manera orgánica, a partir de su naturaleza creadora. Obviamente, esta forma de trabajo conlleva a que cada actor descubra en el texto fuente una multiplicidad de lecturas que no se encontraban expresadas de manera explícita en la obra escrita. Al definirse por una de estas lecturas, el actor manifiesta su elección a través del *subtexto*. Para Stanislavski el subtexto se convierte en un instrumento esencial que permite la expresión escénica de los estados internos del personaje, potenciando esta cualidad del lenguaje teatral que luego se convertirá en fuente de experimentación para muchos creadores: la dialéctica entre lo dicho por el texto, y lo mostrado por la escena. La palabra es leída a partir de su relación con otro texto subterráneo que la somete a tensión, y esta lectura tiene que producirse necesariamente durante la representación. Por lo tanto, la noción de subtexto supone la existencia de una puesta en escena del texto que interroga la materialidad significativa del mismo y al decidirse por una de las posibles significaciones, organiza los signos de acuerdo con la elección efectuada. Pero es en la forma de organizar estos signos que Stanislavski define una forma de trabajo.

Para él, el subtexto es “lo que nos hace decir las palabras que decimos en una obra” (Stanislavski, 1986, p. 124) y constituye fundamentalmente una marca psicológica que le imprime el actor a su personaje durante el curso de la representación. En cuanto a la expresión vocal, el trabajo artesanal que desarrollará el maestro ruso para

construir ese subtexto se basará sobre todo en el establecimiento de pausas lógicas y psicológicas durante la enunciación, y en el estudio de la acentuación, los tonos y la entonación. Cada uno de estos aspectos será analizado detalladamente por Stanislavski llegando, en cada caso, a conclusiones importantes que devendrán hallazgos de gran significación para la técnica vocal del actor, pues permitirán llevar a escena con eficacia textos contemporáneos donde lo psicológico constituye un elemento fundamental para el establecimiento de sentido.

Con la sistematización de la noción de subtexto se abre para el actor un camino en cuanto a la investigación de la palabra y su relación con la imagen. Stanislavski defiende la idea de que ningún vocablo dicho en el teatro puede estar vaciado de alma y de sentido. Al hablar, el intérprete debe aprender a extraer imágenes, sentimientos, sensaciones que traducirá en significantes escénicos, y de esta manera, el habla teatral se transforma en acción. “Para un actor —dice— una palabra no es simplemente un sonido, es una evocación de imágenes. De manera que cuando estén manteniendo una comunicación verbal en escena, no hablen tanto al oído como al ojo” (Stanislavski, 1986, p. 129). Esta afirmación nos lleva a considerar una postura distinta frente a la técnica declamatoria. La mayoría de los actores herederos de las tradiciones de recitación de siglos pasados, utilizaban la escena para exhibir sus atributos vocales, pues la existencia de determinadas cualidades en la expresión vocal servía de termómetro para valorar la calidad del intérprete. El método stanislavskiano considera apropiado concentrarse en penetrar y sentir profundamente el texto a través de la imagen, pues parte del principio de que el diálogo a fuerza de repetirse puede volverse mecánico; mientras que la imagen, por el contrario, se acentúa cada vez más y adquiere nuevos matices. Pero llevar a cabo con eficacia esta investigación, requiere ante todo de un gran conocimiento de la lengua materna. Para Stanislavski es esencial que el actor aprenda los valores de los signos de puntuación y de las entonaciones. Los primeros ayudarán a establecer las pausas

lógicas y en el caso de la entonación, su uso adecuado tendrá una influencia decisiva en la memoria, la emoción y los pensamientos tanto del intérprete como del receptor. Si la pausa lógica ayuda a comprender el texto, la psicológica le añade vida, pues la primera es formal y sirve al cerebro; pero la segunda está llena de contenido interior y se halla directamente relacionada con los sentimientos. Su naturaleza debe ser la de un silencio elocuente y su uso no se encuentra regido por las leyes del lenguaje, porque puede aparecer en lugares donde la pausa lógica parece imposible. Estas reflexiones reafirman la idea de que el texto teatral no contiene en sí mismo una única puesta en escena que se debe descubrir después de realizar un análisis de aquel. La palabra, así concebida, termina por verse como algo vivo, dinámico; como un significante capaz de generar una multiplicidad de significados escénicos.

Para Stanislavski el otro elemento importante a considerar a la hora de establecer el subtexto, es la acentuación: “El acento es un dedo indicador. Señala la palabra esencial de una frase. En la palabra así subrayada encontraremos el alma, la esencia íntima, el cenit del subtexto” (Stanislavski, 1986, p. 161). Pero la correcta determinación de los acentos también tiene varios principios que el maestro ruso sistematizó:

- Acentuar la palabra no es andar a golpes con ella.
- Hay que acentuar siempre las palabras yuxtapuestas que expresen ideas, imágenes o sentimientos contrastantes, para lograr establecer la diferencia.
- Una frase será más clara mientras menos acentos tenga.
- “Cuando se trata de frases largas y de peso, deben enfatizarse sólo algunas palabras aisladas y dejar que las otras vayan pasando con claridad, pero sin llamar la atención” (Stanislavski, 1986, p. 167).
- Al acentuar una palabra, el resto de la frase debe pronunciarse con claridad y suavemente, teniendo control

sobre lo que se dice y permitiendo que el texto fluya sin obstáculos.

- Existen acentos fuertes o masculinos y acentos débiles o femeninos que deben combinarse en el enunciado de frases complejas, pero fusionándose en una sola línea. El primero de estos acentos es claro y cortante; el segundo, dura un poco más de tiempo.
- Se pueden acentuar frases y cláusulas enteras valiéndose del contraste entre ritmos, tonos e intensidades.

Todos estos principios, como ya hemos planteado, tienen como fin dotar al actor de una artesanía que le permita apropiarse de las palabras escritas por el dramaturgo y darles vida a través del subtexto. Stanislavski afirmaba que era preciso aprender a *pintar con las palabras*. A nuestro juicio, esta constituye una de las verdades esenciales que resultan de su investigación, ya que la misma deviene pauta fundamental para el trabajo de entrenamiento y expresión vocal llevado a cabo por muchos actores en épocas posteriores. Sin embargo, como hemos analizado, el establecimiento del subtexto, en este caso, se basa sobre todo en un cuidadoso análisis del habla teatral teniendo en cuenta fundamentalmente los elementos analizados hasta el momento, que corresponden a los planos fonético y sintáctico de las expresiones del lenguaje. Esta forma de trabajo está relacionada con un tipo de dramaturgia que funciona a partir de los cánones tradicionales de estructura y composición dramáticas, y tiene que ver a su vez con aquella manera de concebir el teatro, que toma como fuente generatriz al logos y sus posibilidades de traducción escénica. Por ende, se basa esencialmente en la *interpretación* como concepto y proceso del quehacer teatral. Autores como George Bernard Shaw y los ya citados Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Edward Albee, Antón Chéjov, Arthur Miller, así como muchos otros mencionados y estudiados por John Howard Lawson en su libro *Teoría y técnica de la dramaturgia* (1976), encuentran en el método de Stanislavski, desarrollado luego

por el director norteamericano Lee Strasberg y su Actor's Studio, herramientas de gran eficacia para la representación de sus textos. Y es que en la obra de aquellos dramaturgos, el elemento psicológico y el contexto social adquieren una significación de primer orden, que necesita, para ser clarificada, de la definición y el montaje del subtexto.

En el Odin Teatret existe otra manera de montar el subtexto. En su demostración de trabajo *El eco del silencio* la actriz Julia Varley explica cómo el carácter internacional de la membresía del grupo, así como los constantes viajes y la necesidad de traducir los textos de sus espectáculos a otros idiomas para su representación, los ha llevado a concebir el subtexto fundamentalmente a partir de la acción física. Se trata de crear una partitura de acciones físicas y conjugar los ritmos, matices y entonaciones del texto con la cualidad de los movimientos efectuados. La naturaleza de la acción dicta cómo debe ser expresado el parlamento y esto permite que si el texto es traducido a otro idioma se conserven sus significantes rítmicos, tonales y entonativos. Pero Varley también explora otras dos maneras de establecer el subtexto: a través de acciones vocales, y mediante una melodía. En el primero de los casos, realiza el estudio de una sonoridad cargada de acción, que puede ser un canto proveniente de otras culturas y en el que los contrastes tonales sugieren movimiento, desplazamiento *de* y *en* la voz. Luego, pronuncia el texto mientras utiliza esta sonoridad como base, y cuando cambia a otro idioma, realiza la misma operación. El subtexto se conservará a partir de la acción vocal estudiada. Pero la base también puede ser una melodía. La actriz demuestra cómo partiendo de una canción se toma la melodía de la misma y se le aplica al texto. Por lo tanto, las frases pueden cambiar debido a la traducción, pero los impulsos esenciales quedan apresados en la base melódica. Por cualquiera de las vías empleadas, comenta Julia, se le ofrecerá al espectador un producto menos obvio en su sentido, pero sí más rico, lleno y vivo.

La idea de montar el subtexto a partir de las acciones físicas, vocales o a través de una melodía está emparentada, obviamente, con

una manera particular que posee el Odin Teatret al concebir la dramaturgia textual. Para Barba, texto es ante todo *tejido*. En ese sentido, considera que *no hay espectáculo sin texto*. Partiendo de esta idea desarrolla su concepto de dramaturgia como *tejido de acciones operantes*, y define estas últimas desde el conglomerado de relaciones significantes que se producen en la representación; relaciones de un actor con otro actor, del actor con la luz, con un sonido; en fin, todas aquellas interacciones que de una forma u otra influyen sobre el espectador y le ofrecen canales para descubrir la legalidad del espectáculo y establecer su sentido. Al construir ese macrocosmos de significantes escénicos, el texto vale ante todo por su sonoridad, pues a Barba no le interesa, en principio, la idea de querer expresar algo, de someterse a un significado previsto de antemano:

Un texto escrito se vuelve un tejido de sonidos cuando se le pronuncia o se le canta. Es un flujo continuo de energía sonora que no respeta puntos ni comas —las pausas convencionales de la escritura— que no existen cuando hablamos. Al hablar sólo hacemos pausas-transiciones, es decir, inspiraciones. Es importante que la convención del texto escrito no sofoque el proceso orgánico del hablar. Es esencial proteger este flujo, este tejido de sonidos y hacerlo vivir en acciones vocales sin querer expresar algo (Barba, 1992, p. 247).

Por este camino, Barba desarrolla, en muchas de sus obras, la idea de construir un tejido de acciones sonoras, de crear situaciones acústicas que revelen oposiciones, paradojas y conflictos. En *Min Fars Hus*, espectáculo de 1992, realiza un estudio a través de instrumentos musicales. Se trataba de encontrar la voz de cada instrumento musical y hacer que los mismos dialogaran y comentaran las acciones. De igual manera, mediante la sonoridad del instrumento, buscó desarrollar una mimesis o traducción de las inflexiones del habla cotidiana; también logró crear, por medio de los contrastes de ritmos, tonos,

entonaciones, intensidades, un lenguaje que deviene texto, en tanto se convierte en tejido y opera sobre la atención del espectador. Igualmente se lleva a cabo el proceso inverso: se utiliza la voz como si fuera un instrumento musical y se le hace tocar una melodía. De cualquier forma vemos cómo para Barba la palabra, como tal, es un elemento más dentro de ese macrocosmos sonoro que construye en sus espectáculos. Y más que hablar de un texto escrito previamente para la representación, podemos referirnos aquí a la existencia de fuentes o materiales textuales de diversa procedencia, que son sometidos al juego, el intercambio y la tensión escénica con el objetivo de integrarlos a una sintaxis mucho más compleja y abarcadora que es el *texto espectacular*. Obviamente, si la substancia y la naturaleza de este texto no se establecen únicamente a partir de la palabra escrita, tampoco el subtexto podrá ser, en este caso, el hijo legítimo de un logos que domina y define el universo signifiante de la representación.

## El canto

El Teatro de la Crueldad intenta recuperar todos los antiguos y probados medios mágicos de alcanzar la sensibilidad.

Tales medios (...) que utilizan la vibración, la trepidación, la repetición, ya sea de un ritmo musical o de una frase hablada (...) sólo pueden obtener todo su efecto mediante el empleo de disonancias (Barba, 1992, p. 163).

El canto ha acompañado al teatro desde el surgimiento de éste y nunca lo ha abandonado. Una de las tres formas de enunciación escénica que poseía el texto en las antiguas representaciones teatrales griegas, era cantar. Durante el medioevo, tanto el teatro profano como el sagrado utilizaron el canto; ora en forma de romances y diversas composiciones líricas empleadas por bardos y juglares; ora a través de salmos y alabanzas en latín, compuestos y entonados por la

membresía clerical. Ya durante el Renacimiento, se canta en los intermedios, y también en muchos textos de la época aparecen canciones tradicionales o de gusto popular que ayudan a narrar la acción, ofrecen comentarios sobre ella o simplemente refuerzan el carácter de un personaje y sirven para caracterizarlo. A finales del siglo XVI y comienzos del XVII nace la ópera, que ya se concibe como un drama musical cantado. Su surgimiento está vinculado, entre otras razones, al intento de un grupo de músicos y estudiosos conocidos como la camerata florentina, de revivir el estilo musical del drama de la antigua Grecia. Por eso, en sus inicios, la camerata desarrolló una forma de monodia denominada recitativo, con contornos melódicos que intentaban imitar las inflexiones y el ritmo natural del habla común. Hacia 1750, también fructifica en los teatros madrileños la tonadilla escénica, que eran producciones literario-musicales utilizadas en los intermedios de las representaciones de comedias y obras de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Corneille, Racine, Goldoni y Metastasio. Más adelante, en los siglos XVIII y XIX, fructifican otros géneros como el melodrama, el vodevil, el *music hall* y los espectáculos de variedades, donde el texto cantado ocupa un puesto de primer orden. Ya durante el siglo XX, con el desarrollo de la teatralidad, la función teatral del canto es explorada a través de diversos experimentos, entre los cuales nos interesan cuatro fundamentalmente, pues a nuestro juicio son los que resultan más influyentes, sistematizadores y representativos de las diversas tendencias que se desarrollan:

**STANISLAVSKI Y LA ÓPERA:** el maestro ruso tuvo estrechos contactos con el universo operístico de su época. Llevó a cabo diversos trabajos en el Estudio de Opera del Teatro Bolshói, que le permitieron aplicar allí los frutos de sus investigaciones. Stanislavski enseñó a los cantantes a cuidar su dicción y su acentuación durante el canto, pues para la mayoría de los intérpretes de aquella época era más importante la nota, el elemento musical, que el texto. Además, los indujo a cuidar la línea continua de acción de su papel, a ser más expresivos



con su mímica, con su físico, a cuidar sus desplazamientos por el espacio, a trabajar la caracterización de su personaje y concentrarse en traducir al canto el río de impulsos, emociones e imágenes internas de su papel. Así, se esforzó también por elevar el nivel cultural y artístico de los intérpretes. Fascinado por el virtuosismo y el desarrollo técnico que había alcanzado el elemento vocal en este arte, se apoyó mucho en ejercicios de canto para enseñar a sus actores a colocar la voz en la llamada *máscara*, que comprende las resonancias de la parte frontal de la cabeza, los pómulos y la zona nasal. La mayor parte de las escuelas teatrales que aplicaron en sus programas de enseñanza el método stanislavskiano, incluyeron el canto como asignatura fundamental y se llegó a pensar que esta técnica, junto con las clases de dicción, era suficiente para entrenar la voz del actor. Sin embargo, como prueban experimentos posteriores, la técnica vocal en el teatro tiene sus especificidades, que están relacionadas directamente con las propiedades del signo teatral y con el hecho de que en esta forma de representación, la mayor parte del tiempo se habla. La voz hablada y cantada, incluso en el teatro, precisan de un entrenamiento y una técnica distintos a los de la voz cantada *en la ópera*. Y hacemos esta última precisión porque el problema aquí no es sólo técnico, sino también de convención. En el teatro, se pueden emplear formas de cantar que en la ópera resultan inadmisibles porque allí la voz está mucho más codificada y regida por la tradición. Los experimentos de Stanislavski en torno al canto están relacionados fundamentalmente con la idea de elevar el nivel interpretativo, ético y artístico de los cantantes de ópera, y no alcanzan una significativa trascendencia en los estudios contemporáneos sobre el uso en el teatro; pero sí tienen marcadas resonancias en la formación pedagógica que desde el punto de vista vocal se implementa en la mayor parte de las escuelas teatrales. Lo que sucede es que a pesar de que ya para el siglo XX (y desde un poco antes también), la ópera y el teatro se habían consolidado como formas escénicas independientes; en materia vocal, la primera había

alcanzado un mayor dominio técnico y el teatro intentó beber de esta fuente para sustituir las carencias de las que todavía adolecía en ese sentido. Pero en cuanto a la interpretación, había muchas más ganancias en la técnica teatral, por lo que de igual manera la ópera se apoyó en estos conocimientos para desarrollarse.

**BRECHT Y EL DISTANCIAMIENTO MEDIANTE EL CANTO:** el teatro épico, como se sabe, no fue fundado por Bertolt Brecht sino que ya existía a través de momentos específicos en las representaciones teatrales griegas, donde el coro y los mensajeros tenían la función de narrar y comentar la acción en vez de encarnarla y representarla. También, como apunta Pavis en su *Diccionario del teatro* (2008), los prólogos, las interrupciones, los epílogos constituyen remanentes de lo épico en su forma dramática, que superviven en numerosos dramaturgos anteriores a Brecht. Pero el teatro épico brechtiano explora profundamente estas formas con el objetivo de desarrollar obras en las que se enfatice la intervención de un narrador y la elección de un punto de vista que permitan tomar distancia de los acontecimientos representados a fin de poder juzgarlos, analizarlos críticamente y extraer de ellos un mensaje social. Entre las formas de distanciamiento que explora Brecht se encuentran las llamadas *songs*, que son poemas paródicos o grotescos, con ritmos sincopados y cuyo texto resulta más hablado que cantado. Se distinguen del canto armonioso de la ópera o la comedia musical porque su misión no es ilustrar una situación o estado anímico; sino realizar comentarios sobre la acción, narrar un suceso, reflexionar sobre determinadas situaciones ajenas al decursar narrativo del texto, pero relacionadas con la temática social del mismo; en fin, aumentar la sensación de distancia, de relato, así como impedir la tensión y la fascinación catártica del espectador. La mayor parte de las obras de Brecht incluyen canciones cuyo texto es previsto por el dramaturgo:

Las intervenciones musicales que se dirigen al público acentúan las canciones, y son el gesto general que acompaña siempre a lo que se quiere mostrar de un modo especial. Por eso, no deberían pasar los actores a ellas “sin transición”, sino, por el contrario, diferenciándolas claramente. Esto se consigue aún mejor con la ayuda de los medios teatrales, como el cambio de luces o con titulares (Brecht, 1998, julio-septiembre, p. 10).

Brecht defiende la idea del empleo del canto y de la música como elementos plenamente integrados al acontecer narrativo, pero con cierta autonomía que les permita también tomar distancia y definir su posición frente a los temas y hechos acontecidos. De ahí se desprende el principio de considerar el elemento musical como parte significativa de la dramaturgia espectacular, principio que luego será profundamente investigado por el Odin Teatret.

**GROTOWSKI Y LOS CANTOS RITUALES:** ya hemos comentado cómo durante el siglo XX, la búsqueda de nuevas formas de comunicación no basadas en la preponderancia del verbo y el racionalismo occidentales, así como la necesidad, a causa de ello, de encontrarle nuevas funciones a la palabra, hizo que muchos creadores dirigieran su mirada hacia el Oriente y otras culturas donde la presencia de tradiciones muy antiguas se mantenía aún como el reflejo de una memoria viva y actuante. El estudio de diferentes rituales y sus dimensiones teatrales constituyó una pauta fundamental de trabajo para muchos creadores y entre ellos, Jerzy Grotowski devino el paradigma esencial de semejantes investigaciones. En ese sentido, uno de los temas más explorados por el insigne director y maestro polaco fue el del canto.

Grotowski llegó a una importante conclusión que resultó ser el principio orientador de su trabajo en este aspecto. Al trabajar con los cantos rituales de una tradición muy antigua, no resulta suficiente captar la melodía de una forma precisa, aunque de hecho este sea el primer paso.

Pero se trata de encontrar también un tempo-ritmo con todas sus fluctuaciones dentro de la melodía y particularmente algo, que es una sonoridad justa: cualidades vibratorias tan palpables que de cierta manera se vuelven el sentido del canto. (...) Cuando hablo de tal “sentido”, hablo también de los impulsos del cuerpo; o sea que es la sonoridad misma y los impulsos mismos que son el sentido, directamente, neto (*Máscara*, 1992, octubre-1993, enero, p. 11).

El hombre occidental está acostumbrado a transcribir las canciones a una partitura, o sea, a escriturar el canto a través de notas que luego puede leer e *interpretar*. De esta manera ha desarrollado una tendencia a priorizar el sentido melódico de la expresión musical cuando está cantando. Sin embargo, para Grotowski, lo importante es lograr enraizar las cualidades vibratorias del canto en las acciones del cuerpo y en su tempo-ritmo. La melodía sólo constituye una primera fase del trabajo. Estas exploraciones tienen sus frutos en varios espectáculos donde gran parte del texto se canta en forma de salmos o emanaciones mántricas. Además Grotowski considera esencial que el actor explore la canción a partir de su memoria cultural, que se afane en dejarse cantar por ella; esto es, permitir que el canto adquiera sentido en su propio cuerpo a través de impulsos y sonoridades arquetípicas que revelen los orígenes, el posible nacimiento de esa melodía. De esta manera, la canción se vuelve una pregunta y la melodía vive, se constituye, adquiere sentido a través de la multiplicidad de signos gestuales y vocales que emanan del actor y no tanto a partir de un texto puesto en una sucesión plana de notas y contrastes rítmicos. Estas propiedades de los cantos asociados a tradiciones muy antiguas, fueron también exploradas por otros creadores importantes como Peter Brook quien en su espectáculo *Edipo* (1968), por ejemplo, utilizó cantos maoríes como base para la enunciación de los parlamentos que fueron pronunciados de forma monótona, despersonalizada y acompañados de poderosos ritmos respiratorios obtenidos de

las grabaciones de un médico brujo en trance. Así vemos cómo en la base de estas investigaciones se encuentra la idea de no interpretar los textos de las canciones, de ir en contra de su psicologización y de descubrir, a partir del estudio de las cualidades vibratorias, otras formas para el establecimiento de sentido que no se reduzcan a la expresión melódica del canto.

**EL CANTO COMO SUBTEXTO Y FORMA DE ENTRENAMIENTO VOCAL EN EL ODIN TEATRET:** todos los espectáculos del Odin Teatret, como plantea su director Eugenio Barba, terminan con un canto solitario o colectivo que encierra un llamado, una necesidad de relaciones. Y es que en la labor de este grupo, el canto ha estado muy presente como forma de entrenamiento del actor y parte importante de la dramaturgia espectacular. En el primero de los casos, se han tratado de utilizar no sólo cantos tradicionales de otras culturas o de la cultura nativa, sino también otros que han entrado a formar parte del imaginario colectivo de la gente y que son identificados con una época determinada o con ciertos personajes; o melodías que el actor recibió de su familia y que le resultan significativas a pesar de no conocer su origen exacto. Sea cual fuere la canción elegida, la misma se somete a ejercicios de todo tipo cuyo objetivo no es explorar la técnica del canto *per se*, sino descubrir sus dimensiones teatrales. Para ello, el actor debe conocer muy bien la melodía y el texto elegido a fin de no estar preocupado por estas cosas durante la ejecución de los ejercicios, en los cuales el material fuente será explorado a través de la imaginación y la creatividad del ejecutante. Se hacen estudios, verbigracia, donde se define una máscara vocal (a partir de la imitación de un sonido animal, por ejemplo) y luego se canta la canción utilizando la cualidad encontrada. Otros ejercicios pueden ser: cantar a partir de imágenes sugerentes: creyendo que se es un volcán expulsando lava, lanzando la canción al fondo de un abismo, muriendo o naciendo con la melodía, etcétera. También los actores aprenden canciones colectivas e incluso las crean, con el objetivo de sembrar una conciencia de

grupo, de unidad, y armonía mediante el canto. En este caso, se trata de generar bienes comunes que los ayuden a identificarse con la unidad. Todo este trabajo de entrenamiento tiene su reflejo en los espectáculos del Odin Teatret. Para Barba, ya lo hemos dicho, es muy importante crear un tejido de acciones sonoras en cada una de sus representaciones. Al formular este tejido el texto cantado se vuelve un elemento de gran importancia. Y más que *canto*, preferimos usar esta frase: *texto cantado*, porque a nuestro juicio es la que ilustra de mejor forma las investigaciones llevadas a cabo por el Odin en ese sentido. Ya habíamos hablado en el acápite anterior sobre cómo una melodía podía convertirse en el subtexto de un momento del espectáculo. Pero la propia musicalidad del texto es sometida en el Odin a estudios que trascienden las consideraciones que hasta ese momento se tenían en torno a ello. Antiguamente, esta musicalidad era explorada a partir del ritmo, la dicción y las entonaciones, tomando como base además las cadencias sugeridas por la métrica del texto. Sin embargo, en el Odin se lleva a cabo otra forma de trabajo: se intenta descubrir esta cualidad a partir de los impulsos físicos, sembrando la canción en el cuerpo, o mejor aún, descubriendo cómo ella nace del cuerpo. Por ejemplo, Julia Varley considera que su voz hablada puede cantar y que su voz cantada puede hablar. Para ello realiza el siguiente ejercicio: toma una melodía y coloca sobre ella un texto. De ahí resulta una nueva canción. Entonces comienza a sentir el peso de la canción en su cuerpo, a descubrir el río de impulsos y acciones que despierta este canto en ella, y así, poco a poco, se va disimulando cada vez más la melodía y queda un texto que tiene como base cierta musicalidad, devenida subtexto, o estructura vocal en la que quedan fijados los tonos, los ritmos, el volumen, las resonancias y la dicción particulares de esa enunciación. En este caso, la melodía se convierte en un eco irreconocible para el espectador, y así el texto ha sido cantado por la voz hablada, tal y como afirma Julia. En el Odin también se llevan a cabo exploraciones del canto tomando en cuenta la conformación

genérica del mismo pues, obviamente, las imágenes, ideas, emociones, espacios y tiempos asociados con un tango, no serán los mismos que los involucrados con un bolero, un vals o un rock. Cada uno de estos géneros le aportará al texto enunciado un contexto y un subtexto diferentes. Notemos que en la base de cualquiera de estas experiencias se encuentra la idea barbiana de explorar en el nivel preexpresivo del trabajo del actor; es decir, de trabajar por obtener una voz viva, sin estar colonizados por el deseo de querer expresar algo.

## El trabajo con las emociones

Pero al mismo tiempo que recupera los poderes de acción directa sobre los nervios y la sensibilidad y, a través de esta, sobre el espíritu, el teatro abandona el uso del teatro hablado, cuya claridad y lógica excesiva estorban a la sensibilidad. No se trata, por lo demás, de suprimir la palabra, sino de reducir considerablemente su empleo, o de servirse de ella con una intención de hechizo ya olvidada o ignorada (*Máscara*, 1992, octubre-1993, enero, p. 203).

La puesta en escena de las emociones de los personajes ha sido, desde el teatro griego hasta nuestros días, tema de muchas polémicas y experimentaciones. Lo más aceptado hasta el siglo XIX fue la codificación de los sentimientos en ademanes gestuales y vocales que con el paso de los años llegaron a convertirse en verdaderos clichés o estructuras demasiado generales y agotadas. Entre los grandes actores trágicos algunos lograron, desde su intuición y dotes naturales, alcanzar cierta maestría técnica en la traducción escénica de las emociones del carácter. Pero en ellos prevalecía la idea de representar los sentimientos descritos por el texto o suscitados por la situación dramática y la naturaleza del personaje.

Con el advenimiento del siglo XX se desarrollan otras maneras de escribir la emoción y esto obviamente tiene una marcada influencia

en el trabajo vocal del actor. En ocasiones la voz no intenta ya representar el sentimiento, sino provocarlo en el espectador. A través de la reiteración de signos provenientes del empleo de un ritmo, una palabra, una respiración, una entonación, etc., se pretende sacudir la sensibilidad del público, ofrecerle un producto que a primera vista resulta tal vez incomprensible, pero que en otro nivel de sensibilidad es posible aprehender. En el caso de la voz, se trata de utilizarla en formas que cada vez recuerdan menos su uso cotidiano: gritos, onomatopeyas, rugidos y otras sonoridades de origen animal o natural. También, mediante la fragmentación, deconstrucción y trastocación de la sintaxis del lenguaje verbal, siempre con el fin de sorprender al espectador, de invitarlo a *sentir* las palabras desde una realidad a otra, que se ofrece como utopía o refracción de la realidad inmediata del individuo. Es una ficción que interroga los sentidos de la verdad y trata de ofrecer respuestas o revelaciones que se vuelven casi más verdaderas que sus propias manifestaciones cotidianas. Es así como palabras tan gastadas por la civilización como pecado, amor o dinero, adquieren para el teatro expresionista un sentido muy específico, al ser pronunciadas de manera aislada y con ritmos muy particulares. Las estructuras de acción y diálogo se reducen y condensan con el objetivo de dirigirse al subconsciente colectivo del espectador, a ciertas zonas de este, donde los hombres se hallan unidos por cualidades instintivas y emocionales que son compartidas por todos. Esto refuerza la condición arquetípica de los personajes representados. “Las imágenes visuales, en armonía con las palabras emocionalmente cargadas y acompañadas por sonidos vocales sugestivos, se convierten en el medio básico de comunicación, comparable a los jeroglíficos de Artaud” (Innes, 1992, p. 55). Otro camino sigue Bertolt Brecht, para quien no es importante que el actor o el espectador caigan en éxtasis con las emociones del personaje. Por eso sugiere que la dicción “debe liberarse del tono de las salmodias eclesiásticas y de aquellas cadencias que acunan a los espectadores y que les hacen perder el sentido de las



palabras” (Brecht, 1998, julio-septiembre, p. 7). Así se pueden llegar a producir los llamados efectos de distanciamiento, tan necesarios al teatro brechtiano.

En cuanto a las investigaciones realizadas por Eugenio Barba y el Odin Teatret, ya no se trata de que el actor recree formas de comportamientos que ilustren las emociones del carácter, sino más bien, que sea capaz de crear estructuras físicas y vocales donde pueda vivir el sentimiento; que descubra equivalentes, posibles traducciones, a través de los cuales se influya sobre el espectador invitándolo a formar parte de la dramaturgia espectacular, como un participante activo que descubre las entradas y salidas al laberinto de significados que es la puesta en escena. Así, en muchos de los espectáculos del grupo el trabajo con la emoción no se fundamenta en el establecimiento de una fábula contada y descrita por el texto, sino en la creación de una serie de nudos, contrastes, micro y macro-secuencias que intentan “poner en visión el alma de lo real” (Masgrau, 1995, enero-junio, p. 35) y ofrecerle al espectador las claves para transitar a través de ella. El texto no necesita describir o estructurar a través de la fábula contada de manera lineal y cronológica, las emociones del carácter. Por eso, estas emociones resultan codificadas de manera diferente con cada puesta en escena y su acontecer escénico depende no sólo de la eficacia de las estructuras físicas y vocales montadas por el actor, sino del desciframiento del sentido que a través de los signos mostrados, pueda realizar el espectador.

## La dicción

“las palabras tendrán forma, serán emanaciones sensibles y no sólo significado” (Artaud, 1969, p. 162).

La dicción constituye uno de los elementos de la técnica vocal del actor que ha sido más atendido y, sin embargo, menos sometido

a experimentaciones durante toda la historia del arte teatral. En el teatro las palabras pronunciadas por el actor deben ser perfectamente escuchadas y entendidas por el espectador, para lo que se requiere una correcta pronunciación del idioma. Este es un principio que se ha mantenido inalterable. Por eso, la mayor parte de los estudios sobre la dicción teatral han tenido su base en la fonética y la fonología. Antiguamente éste era uno de los parámetros fundamentales que se empleaba para medir la eficacia de la expresión vocal del actor; tanto así, que se creó toda una escuela en torno a ello: *la escuela de la dicción*. Las raíces de la misma tenemos que buscarlas en el clasicismo francés, que elevó notablemente el gusto por la correcta pronunciación del idioma. En las escuelas de teatro donde se empleó esta herencia, la dicción se convirtió en una asignatura de primer orden. Se le enseñaba al actor el valor fonético exacto de cada vocal y cada consonante. Esto derivó en una formulación mecánica de la expresión vocal del actor, ajena a las corrientes más contemporáneas. Con el surgimiento y desarrollo de la vanguardia teatral, la búsqueda de la dicción perfecta fue contrarrestada por los nuevos usos que se le dio a la palabra: ora descompuesta en sílabas, que se repetían una y otra vez con determinados ritmos; ora sometida a experimentación mediante la reiteración exacerbada de un fonema. También, el texto fue pronunciado a partir del balbuceo, el susurro, el grito y otras cualidades que intentaban acercar la prosodia a la idea de un lenguaje arcaico, primigenio, en oposición al consagrado lenguaje de la civilización occidental. El desarrollo de semejantes experimentos trajo como consecuencia en múltiples casos el descuido de la dicción, pues los valores sonoros de la palabra, como se sabe, se estimaban mucho más que los lógico-semánticos. Por eso, una de las banderas que esgrimieron muchos defensores de las tradiciones clásicas frente a los experimentos de la vanguardia, fue el descuido de la dicción; la pronunciación en escena de textos que apenas se entendían, no ya por su organización sintáctica y discursiva, sino por la mala pronunciación de los actores.

Frente a toda esta problemática, una vez más Grotowski sistematizó una serie de ideas que resultaron de gran valía para todos los teatristas, fuesen de una u otra tendencia o filiación estética.

Grotowski afirmaba que no era necesario pronunciar las letras con demasiada claridad porque esto podía resultar falso. Es preciso considerar la dicción como un medio de expresión que permita poner en la escena teatral todas las formas que en ese sentido encontramos en la vida cotidiana. No se trata de utilizar un solo tipo de dicción académica, aprendida, que responde al viejo concepto de venerar la lengua materna, idea que denota bajo su piel las clásicas pretensiones de ver el teatro como una rama de la literatura y la escena como una subordinada absoluta del texto. El desarrollo de la teatralidad, alcanzado durante el xx, nos permite descubrir las particularidades de la dicción escénica que obedecen, ante todo, al proceso de construcción del personaje desarrollado por el actor y en el cual este elemento se convierte en una pauta de caracterización que toma en cuenta la edad, la salud, la estructura psicosomática y la naturaleza del carácter representado, para luego buscar equivalentes de estos aspectos en su dicción. “El actor debe subrayar, parodiar y exteriorizar los motivos interiores y las fases psíquicas del personaje que está representando y modificar su pronunciación al utilizar un nuevo tipo de dicción. Esto también trae como consecuencia una modificación del ritmo de respiración” (*Máscara*, 1992, octubre-1993, enero, p. 187).

Grotowski consideraba que el entrenamiento de la dicción rebasa los marcos del ejercicio escénico. El actor debe cuidar su forma de pronunciar en cada momento de la vida cotidiana, de manera tal que esto se convierta en una segunda naturaleza y no sea preciso estar preocupados por ello durante el proceso de enunciación escénica del texto. El fenómeno de la dicción adquiere matices particulares en cada individuo y en cada colectividad, pues está relacionado con la sensibilidad que se posee hacia la lengua materna. Por ejemplo, el idioma español se habla en muchos países del continente americano y

en la península ibérica, y en cada una de estas regiones presenta cualidades que lo distinguen. El habla de un cubano tiene acentos, giros, expresiones que difieren bastante de las de un mexicano o un colombiano. De igual manera, en cada región, a partir de la evolución cultural, el idioma sufre deformaciones que incluso pueden hacer difícil el proceso de comunicación entre dos hispanohablantes de distintos países. Entre estas deformaciones se encuentran, fundamentalmente, las que tienen que ver con una mala dicción. En ocasiones, resultan frecuentes los cambios de *v* por *b*; los seseos; la pronunciación nasalizada; la eliminación de *s*; el cambio de *r* por *l*, que, en dependencia del país en cuestión, se aprecian con mayor o menor frecuencia. Tarea fundamental del entrenamiento del actor con su director o su profesor de expresión vocal, es la de encontrar estos defectos del habla y superarlos; pero la contemporaneidad ha demostrado que esto no tiene que ver con una excesiva acentuación de las palabras en el teatro con el objetivo de mostrar que se domina a la perfección la pronunciación del idioma. La dicción constituye para el actor teatral de nuestros días otro de los medios de expresión que le permite caracterizar a su personaje y degustar la palabra mediante un acercamiento exacto, impecable, a sus valores sonoros. Para que esta palabra pueda fluir y convertirse en imagen, es preciso que su estructura sonora esté bien expresada y en ese sentido, la buena dicción resulta un principio de gran importancia para el actor.

# Conclusiones

Estos tres órdenes de investigación artística que aquí hemos propuesto (con fines científicos y académicos, con fines artísticos y con fines pedagógicos) difieren en sus propósitos y, por tanto, en la manera como sus resultados se difunden e influyen en el conocimiento de una u otra manifestación artística. Los tres órdenes, por el contrario, tienen que coincidir en el rigor de su planteamiento y ejecución; y en consecuencia, pueden semejarse, además, en los métodos y técnicas puestos en práctica para la recogida de información. En el caso de la investigación con fines artísticos, la experimentación, el taller o laboratorio, se torna en un método frecuente para la producción de alternativas de composición y tratamiento de obras de arte, en lo que han jugado un rol definitorio las nuevas tecnologías informáticas.

Si tenemos en cuenta lo anterior, veremos que al implicarnos en la investigación del arte, frecuentemente no podemos usar con éxito los modelos provenientes de la epistemología cuantitativa y, en muchos casos, se requiere reajustar una y otra vez aquellos que proceden de la cualitativa, teniendo claro de qué tradición investigativa se parte, como nos alerta Creswell en su libro *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five traditions* (1998). La realidad artística y los procesos de construcción de nuevos conocimientos en el arte, se dan de tal manera que en muchas ocasiones no es indispensable exponer, en los diseños de investigación, aspectos comúnmente empleados como objetivos,

problema e hipótesis. Ello no quiere decir, sin embargo, que para investigar el arte se transite sobre la anarquía. Hay *corpus* específicos para abordar el arte, en lo propiamente creativo, docente e investigativo, que están en relación directa con cada manifestación y lenguaje artísticos. Son estas metodologías las que debemos incorporar o construir en Colombia, para no pecar de ingenuos ni seguir pensando que la gestión del conocimiento artístico únicamente puede darse mediante los procedimientos validados por métodos cuantitativos y lexicalizados de producción del saber. El reto está ahí: la invitación es a emprenderlo, sin prejuicios y sin miedos a no ser científicos. Al cabo, y esto es útil repetirlo, investigar es viajar de lo conocido a lo desconocido, construir nuevos saberes, pero con métodos coherentemente elaborados/aplicados en función de una u otra disciplina. No existe investigación científica al margen de campos y áreas puntuales del conocimiento. Pensar lo contrario es incurrir en una verdadera limitación intelectual, reconocida como tal por Felipe Pardinas en su libro *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales: introducción elemental*, publicado en una época ya tan lejana como la década del setenta. Como dice el profesor David Acosta-Silva (2009) en el artículo que cierra el número monográfico de *Paradigmas* dedicado a la relación arte e investigación:

al tratar de aplicar los modelos tradicionales (de las ciencias duras) a la estética, se traiciona a esta última al tratar de hacerla encajar donde no debe, no puede y no quiere (lo que no quiere decir que *necesariamente* no deba, quiera o pueda...); y al tratar de adoptar visiones simplistas e ingenuas de la investigación (como decir que investigar es simple y llanamente buscar información o responder una pregunta), se traiciona la naturaleza misma de ésta. Es más, si se utiliza una definición más “suave” de investigación o una sin la suficiente estructuración, simplemente se corre el riesgo de que los proyectos que se desarrollen enfrenten aún más problemas (de los que ya tienen) para ser considerados como investigaciones dentro de la academia (p. 58).

En el caso de la investigación artística con fines propiamente artísticos, pudimos apreciar cómo las necesidades planteadas por la evolución del lenguaje teatral durante el siglo XX, estimularon una exploración permanente de diversos aspectos relacionados con la técnica vocal del actor. Dicha exploración puede convertirse en el paradigma de una gran investigación o, si se quiere, de varias investigaciones artísticas con fines artísticos. Los principios esenciales que respecto a estas investigaciones podemos inferir, tomando como base la experiencia descrita, apuntan a:

- Las mismas surgen a partir de una necesidad de desarrollo técnico planteada, identificada por la práctica y el estado del lenguaje artístico de un periodo determinado. En el caso de la voz, los nuevos desafíos de la puesta en escena y la dramaturgia durante el siglo XX, reclamaron otros modos de enunciación o puesta en voz del texto dramático que generaron los resultados descritos anteriormente. En la medida en que un lenguaje artístico avanza, la propia dinámica de interacción entre tradición y vanguardia, fomenta zonas o núcleos de investigación que al ser identificados por los artistas, devienen proyectos de experimentación mediante el ejercicio creativo, cuyos resultados posibilitan el afianzamiento de la teoría y la práctica de un arte específico, así como renovación-desarrollo de su lenguaje.
- Cada arte y cada investigación técnico-artística supone una metodología específica y diferente para su realización, pues no es lo mismo hacer una investigación sobre la voz del actor, que una sobre el uso de la luz en el cine o alrededor de una nueva propuesta estética de movimiento en la danza contemporánea. Pero incluso, en el caso analizado (la voz del actor en sus vínculos con la cultura del texto dramático), vemos que cada creador, grupo teatral, actor, director, se plantea el experimento de forma distinta (teniendo en cuenta su visión del arte y del mundo). Las

indagaciones más significativas se vuelven referentes que al ser sistematizados, empiezan a conformar un arsenal de conocimientos técnicos del que se nutren el resto de los creadores; sea para generar otras obras tomando como base los elementos aprendidos; sea para negarlos o usarlos como punto de partida de nuevas búsquedas.

- La originalidad y la validación de este tipo de investigaciones se evidencian, ante todo, en la calidad del producto artístico obtenido, la que, a su vez, es puesta a prueba a través de los efectos que se producen sobre el espectador-receptor y la crítica especializada, al entrar en contacto con la obra y propiciarse una experiencia estético-artística; son ellos quienes constituyen los beneficiarios principales del proceso. Los estudios contemporáneos en torno a la estética de la recepción, pretenden dar cuenta de cómo se produce semejante acto de validación o puesta a prueba de los resultados de estas investigaciones, pero no se han desarrollado hasta el momento mecanismos altamente eficaces que permitan examinar uno de los niveles más importantes de la actividad receptiva: el emotivo y cognitivo, en el cual se concreta la relación afectiva que establece el espectador con la obra de arte. Es por ello que la crítica especializada deviene finalmente el receptor más autorizado para certificar si el proceso ha tenido la calidad requerida; y puede convertirse en referente esencial para la teoría y la técnica artísticas.



## Fuentes consultadas

- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: ADE.
- Acosta-Silva, D. A. (2009, número especial). Arte versus ciencia: propuesta para la construcción de un sentido para la investigación estético-artística colombiana. *Paradigmas*, [Número monográfico], 48-72.
- Aguirre, A. y otros (1982). *Conceptos claves de la antropología cultural*. Barcelona: Daimon.
- Álvarez, L., & Ramos, J. F. (2003). *Circunvalar el arte: la investigación cualitativa sobre la cultura y el arte*. Santiago de Cuba: Oriente.
- Análisis de texto*. Disponible en [https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:je7TQeu-OVUJ:2baclengua.wikispaces.com/file/view/COMENTARIO%2BDE%2BTEXTO.doc+análisis+del+texto&hl=en&pid=bl&srcid=ADGEEShFFv7YIVAN86NLjCUTwR1jS7dWaUQa9ECLwoNJ9mn\\_RAErcsw9RfoN6XUVJNr-cxWf30VcMxJPgnqOaybrpFwUX2v8fCvkT8FfdFHIVV8Z0H-Num80C16bmRqCQ3CP\\_fQFw11aj&sig=AHIEtbSgpr\\_wOOFLz5VQSfyJGFv9\\_eutA](https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:je7TQeu-OVUJ:2baclengua.wikispaces.com/file/view/COMENTARIO%2BDE%2BTEXTO.doc+análisis+del+texto&hl=en&pid=bl&srcid=ADGEEShFFv7YIVAN86NLjCUTwR1jS7dWaUQa9ECLwoNJ9mn_RAErcsw9RfoN6XUVJNr-cxWf30VcMxJPgnqOaybrpFwUX2v8fCvkT8FfdFHIVV8Z0H-Num80C16bmRqCQ3CP_fQFw11aj&sig=AHIEtbSgpr_wOOFLz5VQSfyJGFv9_eutA), septiembre de 2012.
- Artaud, A. (1969). *El teatro y su doble*. La Habana: Instituto del Libro.
- Asquini, P. (1995). *Tratado de dirección escénica y técnica del actor*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.

- Azor, I. (1987). *Variaciones sobre teatro latinoamericano*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Azor, I. (1988). *Origen y presencia del teatro en nuestra América*. La Habana: Letras Cubanas.
- Azor, I. (1993). Actor y ritualidad en el teatro latinoamericano. *Tablas*, 3, 2-9.
- Azor, I. (2004). *Teatralidades y carnaval: danzantes y color en Puebla de los Ángeles* (Colección Historia del Teatro, 9). Irvine-México: Gestos-Universidad de las Américas.
- Bajtín, M. (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barba, E. (1983). *Las islas flotantes*. México: UNAM.
- Barba, E. (1986). *Más allá de las islas flotantes*. México: UNAM-Gaceta.
- Barba, E. (1989, enero-marzo). La tercera orilla del río. *Conjunto*, 78, 32-39.
- Barba, E. (1992). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. México: Gaceta.
- Barba, E. (1993, julio-septiembre). El pueblo del ritual. *Conjunto*, 94, 84-91.
- Barba, E. (1996, enero). El ritmo oculto. *El Correo de la Unesco*, XLIX (s/n), 16-19.
- Barba, E. (2002, enero-abril). En las entrañas del monstruo. *Conjunto*, 124, 3-13.
- Barba, E. (2003). *Obras escogidas*, v. I. La Habana: Alarcos.
- Barba, E., & Savaresse, N. (1990). *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. México: Escenología.
- Berthold, M. (1974). *Historia social del teatro*, v. 1. Madrid: Guadarrama.

- Boiadziev, G. N., Dzhivelegov, A., & Ignatov, S. (1976). *Historia del teatro europeo*, 2 t. La Habana: Arte y Literatura.
- Borges, M. (2003). *Al habla con Lluís Masgrau: entrevista*. Disponible en [www.lajiribilla.cubaweb.cu/2003/n125\\_09/125\\_37.html](http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2003/n125_09/125_37.html), julio de 2010.
- Brecht, B. (1998, julio-septiembre). Pequeño órganon para el teatro. *Conjunto*, 110, 4-16.
- Brook, P. (1987). *El espacio vacío*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Cabrera, R. (2005). Sabor a ti: una investigación cálida. *Cúpulas*, 17-18, 44-49.
- Calderñon, D. F. (2008). *Escritura científica: para divulgar el conocimiento en el entorno universitario*. Valledupar: Universidad Popular del Cesar.
- Cardona, P. (1993). *La percepción del espectador*. México, D. F.: INBA.
- Carrió, R. (1989, octubre-diciembre). Correr el riesgo de la imperfección: último–primer espectáculo del Grupo Buendía. *Conjunto*, 81, 12-21.
- Carrió, R. (1990a). Las obras y los juegos. *Tablas*, 1, 7-9.
- Carrió, R. (1990b, abril-junio). El rostro polémico del ser (notas sobre antropología teatral). *Conjunto*, 83, 8-11.
- Carrió, R. (1991, julio-septiembre). Escrito en el espacio. *Conjunto*, 88, 14-19.
- Carrió, R. (1992a). Máscaras y rituales. *Tablas*, 3, 25-32.
- Carrió, R. (1992b). *Recuperar la memoria del fuego*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Carrió, R. (1993, febrero). El teatro para el público joven en el contexto teatral contemporáneo. Teorías de la recepción. *Tablas*, edición especial dedicada al XI Congreso de la ASSITEJ, 18-29.

- Carrió, R. (1997). Otra tempestad: de la investigación de fuentes a la escritura escénica. *Tablas*, 3-4, 3-6.
- Carrió, R. (1998, abril-junio). Ironías y paradojas del comediante. *Conjunto*, 109, 10-16.
- Carrió, R. (2005, febrero). Flora Lauten, piel del teatro. *Entretelones*, 1(12), 2-3.
- Colección Estudios Teóricos, Arte Teatral* (1989). La Habana: Instituto Superior de Arte.
- Creswell, J. W. (1998). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five traditions*. Thousand Oaks, California: Sage.
- De Marinis, M. (1991, enero-junio). La antropología teatral. *Criterios*, tercera época, 29, 231-266.
- De Marinis, M. (1997). Artaud. El último teatro de la crueldad. *Tablas*, 1-2, 46-48.
- De Tavira, L. (s. f.). *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. Madrid: ADE.
- Del Toro, F. (1987). *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia (1934)*. Barcelona: Paidós.
- Diccionario de filosofía* (1980). Moscú: Progreso.
- Duque, F. (1999, julio-diciembre). Dramaturgia carnavalesca o festiva. *Conjunto*, 114-115, 78-91.
- Duque, F., Peñuela, F. & Prada, J. (1994). *Investigación y praxis teatral en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Eines, J. (1985). *Alegato a favor del actor*. Madrid: Fundamento.
- El cuerpo y el espíritu (1997, abril). *El Correo de la Unesco*, s/n, 9-37.
- Escudero, M. L. (1999, mayo-junio). El sentido del teatro: reflexiones en la cima del siglo. *Sic*, 3, 34-37.

- Espinosa, M. M. (Comp.) (1991). *Estética y arte*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Esslin, M. (1991). La contribución creativa del actor. *Tablas*, segunda época, 33, 14-18.
- Estrada, C. E., & Gutiérrez, R. (2000). *Metodología para la enseñanza-aprendizaje del canto*. México: Universidad de Guadalajara.
- Eugenio Barba y el Odin Teatret*. Disponible en <http://www.kaosteatro.com/ar/images/descargas/barbaodin.doc>, julio de 2010.
- Experiencia estética y pedagógica con el Odin Teatret de Dinamarca en el CENART* (2008). Disponible en <http://www.cenart.gob.mx>, julio de 2010.
- Fischer-Dieskau, D. (1990). *Hablan los sonidos, suenan las palabras: historia e interpretación del canto*. Madrid: Turner.
- Fischer-Lichte, E. (1994, julio-diciembre). La performance post-moderna: ¿regreso al teatro ritual? *Criterios*, cuarta época, 32, 221-232.
- Flores, D. (1997, septiembre). Acerca de la dramaturgia del actor. *Cúpulas*, II(6-7), 49-64.
- Gadamer, H. G. (2006). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Gadamer, H. G. *Verdad y método, introducción*. Disponible en <http://www.ldiogenes.buap.mx/revistas/10/137.pdf>, septiembre de 2012.
- Galindo, J. (1995). *Etnografía: el oficio de la mirada y el sentido*. México, D. F.: Vallejo.
- Gómez, F. J. *El análisis del texto filmico*. Disponible en <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>, septiembre de 2012.

- Grotowski, J. (1987). *Hacia un teatro pobre*. México: Ramont.
- Harris, M. (1993). *El desarrollo de la teoría antropológica: historia de las teorías de la cultura*. Madrid: Siglo XXI.
- Harris, M. (1995). *Introducción a la antropología general*. Madrid: Alianza Editorial.
- Heras, G. (1999, julio-diciembre). Un teatro cada vez más mestizo. *Conjunto*, 114-115, 112.
- Heras, G. (1999, enero-marzo). Teatro e identidad en el nuevo milenio. *La Má Teodora*, 2, 3-5.
- Hernández, C. A., & López, J. (2003). *Cultura, artes y humanidades*. Bogotá: ICFES.
- Hopkins, C. (1997, mayo). La turbulencia de un espacio paradójico: entrevista a Eugenio Barba. *Teatro al Sur*, 4(6), 42-47.
- III Congreso Arte, Educación y Cultura Contemporánea en Latinoamérica. IV Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales* (octubre de 2008). La Plata: Universidad de La Plata.
- Iniesta, R. (1998, noviembre-diciembre). Lo orgánico en el actor y lo orgánico en el espectador. ISTA'98 en Portugal. *ADE-Teatro*, 72-73, 141-146.
- Innes, Ch. (1992). *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*. México, D. F.: FCE.
- Islas, H. (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes-CENIDIDANZA José Limón-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Ivánov, V. (Comp. y Pról.) (1989). *Problemas de la teoría del arte*, t. IV. La Habana: Arte y Literatura.
- Jiménez, S., & Ceballos, E. (1985). *Técnicas y teorías de la dirección escénica*. México: UNAM-Gaceta.

- Jiménez, A. (1986). *Marcadores emocionales de la conducta vocal*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Kagan, M. M. (1984). *Lecciones de estética marxista-leninista*. La Habana: Arte y Literatura.
- Krieger, P. (Ed.) (2002). *Arte y ciencia: XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, D. F.: UNAM.
- Lawson, J. H. (1976). *Teoría y técnica de la dramaturgia*. La Habana: Arte y Literatura.
- Lorelle, Y. (1998). Paralelo entre teatro y ritual. El actor y el actuante. *Tablas*, 4, 12-18.
- Macgowan, K., & William, M. (1997). *Las edades de oro del teatro*. México: FCE.
- Martínez, V. (1998, octubre-diciembre). Vivir la ISTA o el placer quimérico de apresar lo inasible. *Conjunto*, 111, 45-49.
- Masgrau, Ll. (1995, enero-junio). Odin Teatret: la dualidad de la ficción. *Conjunto*, 100, 33-38.
- Máscara* (1991, abril), 2(4-5).
- Máscara* (1992, octubre-1993, enero), 3(11-12).
- Máscara* (1994, octubre-1995, octubre), 4(19-20).
- Mesa, J. L. (1987). Algunas reflexiones acerca del problema de la imagen artística y la especificidad gnoseológica del arte. En Pellón, R. y otros, *Apuntes sobre temas filosóficos* (pp. 47-66). (s. l.): Pueblo y Educación.
- Meyerhold, V. F. (1988). *Teoría teatral*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Mitry, J. (1998). *Estética y psicología del cine 1: las estructuras*. Madrid: Siglo XXI.

- Morales, P. (1993, febrero). El actor y su cuerpo. *Tablas*, edición especial dedicada al XI Congreso de la ASSITEJ, 206/207-217.
- Morales, P. (2007). *En busca de los orígenes*. La Habana: Adagio.
- Moratalla, D. *Hermenéutica*. Disponible en <http://mercaba.org/DicPC/H/hermeneutica.htm>, septiembre 15 de 2012.
- Muguercia, M. (Comp.) (1988). *Semiología y teatro*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Nórdicos Laboratorio de Teatro* (s.f.). Disponible en <http://www.danish-performingarts.info/index.php?id...>, julio de 2010.
- Núñez, N. (s.f.). *Teatro antropocósmico*. Schechner, R. *El fracaso de las circunstancias representacionales*. México: Gaceta.
- Palerm Vich, A. (1987). *Teoría etnológica*. Querétaro, México: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Pardinas, F. (1979). *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales. Introducción elemental*. México: Siglo XXI.
- Parra, M. (1996). *Cómo se produce el texto escrito: teoría y práctica*. Bogotá: Magisterio.
- Pavis, P. (1991, enero-junio). Hacia una especificidad de la traducción gestual: la traducción intergestual e intercultural. *Criterios*, tercera época, 29, 59-92.
- Pavis, P. (1992, julio-diciembre). La interculturalidad como modelo. *Conjunto*, 92, 30-32.
- Pavis, P. (1994). *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba-Casa de las Américas-Embajada de Francia.
- Pavis, P. (1996, julio-septiembre). ¿Hacia una teoría sobre el interculturalismo en el teatro? Posibilidades y limitaciones del teatro intercultural. *Conjunto*, 103, 37-54.



- Pavis, P. (1998). *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago de Chile: LOM Ediciones-Universidad ARCIS.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Pfister, M. (1991, enero-junio). ¿Cuán postmoderna es la intertextualidad? *Criterios*, tercera época, 29, 3-24.
- Pianacci, R. (1997). La desacralización del espacio teatral en occidente. *Tablas*, 1-2, 58-61.
- Portugal, A. M. (1986, abril-junio). Teatro y política. Entrevista a Eugenio Barba. *Conjunto*, 68, 121-126.
- Quintero-Díaz, A. (2004, enero-junio). Voz y trance en el rito representativo. *Cúpulas*, 15, 59-63.
- Quintero-Díaz, A. (2007, agosto-diciembre). El texto dramático y la voz del actor: vínculos históricos y expresiones contemporáneas. *Vestigium*, 3(2), 93-107.
- Las razas humanas*, 8 vols. (s. f.). Barcelona: Océano Grupo Editorial-Instituto Gallach de Librería y Ediciones.
- Rico, P. *La hermenéutica*. Disponible en <http://www.monografias.com/trabajos35/hermeneutica/hermeneutica.shtml>, septiembre de 2012.
- Rizk, B. J. (2001). *Postmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en los umbrales del siglo XXI*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Rizk, B. J., & Weiss, J. (1991, julio-septiembre). El encuentro de tres culturas y el origen sincrético del teatro popular latinoamericano. *Conjunto*, 88, 20-25.

- Sánchez, M. (2005). Aperturas y desplazamientos. *Cúpulas*, 17-18, 30-38.
- Schechner, R. (1994). Múltiples realidades del maya-lila *Conjunto*, 95-96, 3-15.
- Schechner, R. (1997, noviembre). El teatro en la encrucijada. *El correo de la Unesco*, s/n, 6-11.
- Schechner, R. (1993, octubre-1994, marzo). Teatro y ritual: dinámica de eficacia y entrenamiento. *Conjunto*, 95-96, 18-44.
- Sicilia, R. (1998, septiembre). El actor como vidente. *Unión*, IX(32), 82-85.
- Sicilia, R. (1999, julio-agosto). Grotowsky y el sagrado sentido del actor. *La Gaceta de Cuba*, 4, 56-57.
- Sicilia, R. (2001, abril-junio). Sexo, desnudo y teatralidad. *Unión*, nueva época, XII(43), 32-36.
- Stanislavski, K. S. (1983). *El método de las acciones físicas*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Stanislavski, K. S. (1985). *Mi vida en el arte*. La Habana: Arte y Literatura.
- Stanislavski, K. S. (1986). *La construcción del personaje*. La Habana: Arte y Literatura.
- Stanislavski, K. S. (1987). *Creando un rol*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Stanislavski, K. S. (2003). *El arte escénico*. México, D. F.: Siglo XXI.
- Stokoe, P., & Sirkin, A. (1994). *El proceso de creación en el arte*. Buenos Aires: Almagesto.
- Taviani en la isla del teatro (1998, octubre-noviembre). *Conjunto*, 111, 50-56.

- Turner, V. (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. New York City: Performing Arts Publications.
- Turner, V. (1999). *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu* (3ra. Ed.) Madrid: Siglo XXI.
- Universidad Nacional de Colombia. Hermes, Sistema de Información de la Investigación (s. f.). *Guía de Presentación de Proyectos Creación Artística*. Documento no publicado.
- Unesco (1982, agosto). *Declaración de México sobre las políticas culturales*. Conferencia mundial sobre las políticas culturales. México, D. F., 26 de julio-6 de agosto de 1982. Extraído desde <http://www.unesco.org/new/es/culture>
- Valenzuela, J. L. (1992, abril-julio). ¿Más allá de la antropología teatral? *Máscara*, 2(9-10), 63-75.
- Velasco, H. M. (Comp.) (1995). *Lecturas de antropología social y cultural. La cultura y las culturas*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Vieites, M. F. (1998, noviembre-diciembre). Peter Brock en el pórtico de la gloria. Entrevista. *ADE-Teatro*, 72-73, 10-16.

