

# LA HERMENEÚTICA DEL ACTOR O LA LABOR DEL ACTOR SOBRE SÍ MISMO\*

## THE ACTOR'S HERMENEUTICS OR THE ACTOR'S WORK UPON HIMSELF

Thamer Arana Grajales\*\*

*\*\* Maestro en Arte Dramático de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD). Magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia. Máster en Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Barcelona y aspirante a doctorado de esta misma institución. Docente titular del programa de teatro de la Universidad de Antioquia, perteneciente al grupo de investigación de Artes Performativas y coordinador de la Especialización en Dramaturgia con sede en Cali.*

### RESUMEN

Tomando como referencia el texto de Foucault, *Hermenéutica del Sujeto*, el escrito busca dilucidar cuál sería el tipo de trabajo que debe realizar el actor. A diferencia del texto de "ION o de la Poesía" de Platón, que burlándose un poco de su especificidad como declamador, da toda responsabilidad de su efecto emocional sobre el público a la inspiración divina, estas palabras tratan de determinar además de las técnicas corporales, vocales o interpretativas, o su formación intelectual, cuál es una de sus labores para convertir su vida, no en el espectáculo de las miserias humanas que promueven los reality shows, sino en el "ejemplo" de una vida dedicada al arte, aunque compartamos las mismas fricciones y complejidades de los otros congéneres.

### PALABRAS CLAVE

Técnica actoral, la labor escénica, la preparación del actor, actuación, expresión corporal, voz escénica, misterio e inspiración divina de la actuación.

### ABSTRACT

Taking Foucault's text *The Hermeneutics of the Subject* as a reference, this article tries to explain which would be the type of work the actor must carry out. Different from Plato's "ION" (dialogue) that, mocking his specificity as orator, gives all responsibility of its emotional effect on the audience to divine inspiration. These words also try to determine which of the corporal, vocal, or interpretative techniques or the intellectual education is one of their works to change their lives not in a show of human miseries promoted by reality shows, but in the "example" of a life dedicated to art, though sharing the same frictions and complexities of their buddies.

### KEY WORDS

Actor techniques, scenic work, actor's preparation, performance, corporal expression, scenic voice, mystery and divine inspiration in performing.

\* Recibido: septiembre 1 de 2012, aprobado: septiembre 30 de 2012.

He vacilado en el título de este escrito. La duda que me asalta para usar el nombre de “hermenéutica” es que corresponde a un campo de estudio sobre la interpretación, sobre el sentido, que bien puede ser aplicado al campo del sujeto. De todas formas es un terreno movedizo, por que aparte de los “eternos” o “esencias” de lo humano, ellos bien podrían estar en permanente tránsito, cambio, transformación y, por lo tanto, darle este título solo puede ser algo transitorio e históricamente determinado. En cambio, la labor del actor es un título menos pomposo y más cercano a nuestras intenciones. De otra parte, tiene como claro precedente la lectura y el paralelo que se pretende establecer entre estas líneas y el texto sobre la *Hermenéutica del Sujeto* de Michel Foucault, del curso que diera sobre la historia del pensamiento en el College de Francia entre 1982 y 1983.

La labor del actor se limita a todo lo que debe realizar en la escena, ese es su espacio y tiempo; aquí termina todo lo que habría que decir de ella. Pero para llegar a realizar esta tarea el actor se ve obligado a por lo menos otras tres actividades:

1. La repetición: el ensayo para la construcción de figuras o siluetas de personajes y de sus acciones.
2. Su preparación física, vocal, corporal, para contar con los recursos necesarios con el fin de ejecutar la primera.
3. El estudio intelectual e imaginativo y la observación: la observación del mundo (animales, objetos y cosas), la observación de otros hombres y mujeres (con las variantes de género que se quieran), y la observación de sí mismo.

Las dos primeras actividades son connaturales a la formación en todas

las escuelas de teatro. La última, solo funciona como recomendación, como material de trabajo para la primera o la segunda, y muy pocos han hecho de ella la herramienta principal de su profesión. Del estudio hablaré más tarde, así que me referiré por ahora solo a la observación.

La observación en sí misma tiene sus riesgos. El primero, es nuestra tendencia a juzgar cada conducta, acontecimiento, o situación a la que nos enfrentamos. Ese debe ser nuestro primer combate, un combate contra nosotros mismos, contra nuestra humana tendencia a juzgar a los demás, de calibrarlos en una escala de valores que consideramos absoluta. Por ejemplo, tendemos a juzgar a quien consume algún tipo de sustancia psicoactiva (llámese marihuana, cocaína, heroína, bazuco), como drogadicto. Si lo miramos socio-afectivamente en nuestra cultura, encontraríamos las causas del consumo en razones de tipo económico, sociológico o psicológico, que permiten entender entre nosotros el surgimiento y extensión del fenómeno y claramente podríamos hablar de estos “vicios”, como fenómenos médicos de dependencia, como adictos que lo que necesitan es tratamiento y no rechazo; y que su dependencia tiene un alto grado de llanto, de grito ahogado, de reclamo o simplemente de placer, juego y expresión, que para ellos solo tienen salida mediante el consumo. Si lo miráramos culturalmente estaríamos desconcertados, todas las sociedades llamadas “primitivas” usan algún tipo de sustancia psicoactiva [marihuana, yagué, coca, amapola, chicha o *Datura inoxia* (toloache), *Lophophora williamsii* (peyote) o un hongo psicotrópico del género *Psilocybe*; estos últimos, entre otros, son los mencionados por Don Juan al ya desconocido Carlos Castañeda], más

allá de cualquier prejuicio, cumple en dichas comunidades un carácter sagrado, acompañan el rito, la fiesta o el juego; o sea, no solo no es prescrita la droga y su consumo, sino por el contrario es estimulado y está socialmente aceptado; se trata mediante su uso, de alcanzar un estado de conciencia alterado, se intenta pasar del “tonal” o estado de conciencia normal, para acceder al “nagual” o estado de conciencia expandido. Los psicotrópicos son usados como una forma de poder para acceder a esa otra realidad, que debido a la “solidificación” de nuestras costumbres racionales se ha visto limitado y por supuesto, aclara Don Juan, que es posible acceder a esa otra realidad, sin necesidad del uso de estas “plantas de poder”, como se les llama.

Don Juan nombra este conocimiento como “Toltequidad” y Castañeda lo denomina “Tensegridad”; para esta concepción el universo se concibe como hilos incandescentes que se expanden a todas las direcciones, que poseen conciencia de sí mismos y que nosotros mismos somos un huevo luminoso compuesto de los mismos filamentos que forman el universo. Según esta concepción, en nuestra más temprana infancia contamos con la capacidad de percibir esta “otra realidad energética”, pero la perdemos por los condicionamientos sociales. Si por el contrario, logramos mover el sitio de intersección de nuestros filamentos con los del universo accedemos a otras percepciones, y para ello, proponen dos prácticas: “el arte de ensoñar” y el “arte de acechar” (Obregón, s.f.). Y para lograrlo, proponen un procedimiento llamado “el camino del guerrero”. Aquí, esta concepción se emparenta con la concepción de las artes marciales, cuando

el guerrero descubre el movimiento del contrario antes de que ejecute la acción, cuando percibe la acción del pensamiento antes de que se convierta en movimiento físico. Y una manera de lograrlo es con la ayuda del uso de estas “plantas de poder”, o mediante el entrenamiento.

Si bien de forma personal no estamos de acuerdo con el consumo de ninguna sustancia psicoactiva para propósitos artísticos, no por ello, no se puede dejar de reconocer que como vía para el acceso a otras dimensiones puede ser tan válido como pararse una o dos horas en la postura básica del Tai-Chi, o ir a la iglesia a rezar durante una hora. Por lo tanto, para ser observadores debemos quitarnos de encima todos los prejuicios y pasar de los prejuicios al sondeo errante de las profundidades del alma humana. Debemos tratar de comprender un gesto, un movimiento o una palabra, más allá de la evidencia. En cuanto individuos en comunidad nos comportamos de forma muy diversa de acuerdo a la situación: somos hijos, hermanos, compañeros, estudiantes o profesores; o somos padres, vecinos, trabajadores, integrantes de un grupo o de varios, y en cada uno de estos roles asumimos actitudes distintas. Aunque intentamos mantener una misma personalidad, esta se encuentra permanentemente modificada: en un caso recibimos órdenes, en otro las damos; en otro recibimos consejos, en otro sugerimos soluciones o las recibimos; somos variables como variable es nuestra condición con relación a otros.

Son estas particularidades las mías o las de otras personas y el desentrañar los mecanismos de esos distintos comportamientos, algo que forma parte

de nuestra labor creativa. Pero también, indagar en nosotros para conocer y dar vida a la forma como emergen nuestras actitudes y comportamientos como actuantes, frente a situaciones análogas a las que se presentan en la escena.

Hasta ahí y en términos muy sencillos la descripción de la actividad que desempeñamos, la tarea que exige nuestra profesión. Pero “más allá de las islas flotantes”. Y aquí quiero hacer una cita del capítulo “El camino del rechazo”, del texto de Eugenio Barba, que empieza con una cita: “Cualquier frase que diga no debe ser entendida como una afirmación, sino como una pregunta” Niels Bohr. Sigue Barba:

“Algunas personas esconden sus enfermedades en lo más hondo de sí mismos. Algunos enfermos de corazón, por ejemplo, se niegan a vivir como inválidos que tienen que medir cada paso. Continúan su vida normal, pero conscientes del vacío.”

Este texto, se refiere a una biografía profesional y a la actividad de mi grupo de teatro, *Odin Teatret*, caracterizadas por condiciones y circunstancias particulares. Cito algunas:

- El no haber sido por mucho tiempo aceptados.
- El haber entendido que los otros no considerasen necesario nuestro trabajo.
- La necesidad de cambiarnos a nosotros mismos sin pretender cambiar a los demás.
- La urgencia de inventar nuestro saber teatral partiendo de la condición de autodidactas.
- La exigencia de una disciplina que nos hiciera libres.
- El permanecer extranjeros.

- La profunda convicción de que el teatro no puede ser sino rebelión.
- La búsqueda de cómo transmitir el sentido de la revuelta, sin ser aplastados.
- El descubrimiento de vínculos con personas y grupos que viven en condiciones similares en aquellas en las que nosotros vivíamos o habíamos vivido.
- El encuentro de un substrato común que compartimos con maestros lejanos en el tiempo y en el espacio.
- La conciencia de que la profesión del teatro proviene de una actitud existencial en un único país transnacional y transcultural” (Barba, s.f.: s.p.).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> “Este país me ha parecido por mucho tiempo como un archipiélago. Y sus islas, como islas flotantes. He utilizado un parangón histórico: un episodio menor de la historia del Nuevo Mundo habla de hombres que abandonaron la seguridad de la tierra firme para llevar una existencia precaria sobre islas flotantes. Para permanecer fieles a sus deseos, construyeron pueblos y ciudades o bien miserables moradas con un puñado de tierra por huerto, allí donde parecía imposible construir o cultivar algo: sobre el agua y en las corrientes. Eran hombres que, ya sea por necesidad personal o porque eran constreñidos, parecían destinados a ser asociales y consiguieron crear otros modelos de sociabilidad. La isla flotante es el terreno incierto que puede desaparecer bajo los pies, pero que puede permitir el encuentro, la superación de los límites personales. Pero, más allá de las islas flotantes, ¿qué es lo que existe? ¿Qué y quién se encuentra?”

#### Los viajeros de la velocidad

Existen personas que habitan una nación, una cultura. Y existen personas que habitan su propio cuerpo. Son los viajeros que cruzan el *país de la velocidad*, un espacio y un tiempo que no se confunden con el paisaje y la hora del sitio atravesado (...). Uno, por ejemplo, tenía una obsesión muy personal: cómo ser capaz de repartir cada noche su papel de actor como si fuese la vida la que fluyese, sin ninguna predeterminación mecánica. Otro buscaba el hombre nuevo a través del actor (...). Aquél se esforzó toda su vida para construir el teatro como una muralla china, contra las ondas irracionales y emotivas que trastornan los años y los días y esconden la profunda dialéctica de la Historia. Y finalmente otro, quizás el más cercano a mí, sin duda el más querido, empezó por querer cambiar Polonia, para después cambiar el teatro y su oficio. Y después quiso cambiar la vida de algunas personas.(...)

Durante largo tiempo han trabajado en grupo. Luego han descubierto que han caminado a solas entre otros solitarios” (Barba, s.f.: s.p.).



Obra: "La soledad en los campos de algodón", Fotografía: Daniel Ariza Gómez

Hasta aquí la cita. Solo enunciada para intentar entrar a la escena de un teatro que desconozco, un terreno que siempre me ha provocado fascinación y recelo: la filosofía. La disciplina que busca la verdad (etimológicamente es el amor a la sabiduría, *filo* amor, *sophia* sabiduría); esta disciplina me confronta, mucho más, cuando en ocasiones nos esforzamos por crear un teatro que busca la verdad; la verdad de los personajes, de la vida, de las relaciones o la verdad de las instituciones, siempre la verdad.

Nuestra modernidad elevó la verdad y el conocimiento como objetos separables del sujeto, así se desarrolló la ciencia en esta época; incluso el sujeto fue convertido en objeto de conocimiento y así encontramos extraordinarios desarrollos de la psicología el hombre como objeto, la antropología el hombre y sus relaciones como objeto, la sociología el hombre, sus relaciones y su organización como objeto. De otra parte,

la filosofía centró todas sus reflexiones en el conocimiento mismo: filosofía del arte, estética; filosofía de ser, ontología; filosofía del conocimiento, gnoseología.

Como parte de sus investigaciones, las conferencias de Michel Foucault en 1982 en el Collège de France (Foucault, 2006: 15-54), se iniciaron buscando dilucidar las premisas filosóficas del "conócete a ti mismo" y la "inquietud de sí mismo" o el ocuparse de sí mismo – *gnothi seauton-epimeleia* (melete-ejercicio meditación) *heautou*. Y muestra cómo en el desarrollo de la cultura occidental se separó una premisa de la otra, por lo que denomina "el momento cartesiano" que recalificó "el conócete a ti mismo" y descalificó "la inquietud de sí mismo".

La importancia de estos dos momentos se encuentra en lo que significan en un proceso de construcción del ser, de subjetivación, en últimas, de un proceso de formación. Según Foucault, aunque el

precepto de “conócete a ti mismo” inscrito en el templo de Delfos no se corresponde con lo que ahora comprendemos de él<sup>2</sup>, y que el mismo solo podía formar parte del precepto mayor de la “inquietud o del ocuparse de sí mismo”, en ese sentido dice:

La inquietud de sí mismo es una especie de aguijón que debe clavarse allí, en la carne de los hombres, que debe hincarse en su existencia y es un principio de agitación, un principio de movimiento, un principio de desasosiego permanente a lo largo de la vida (Foucault, 2006, pg. 24)

Y el sujeto que se puede considerar dedicado a llamar la atención acerca de la importancia de inquietarse a sí mismo, es Sócrates, que se ve a sí mismo como un tábano, que persigue, aguijonea, hace correr e inquietarse; para esto Sócrates, considera que cumple una función que le ha sido dada por los dioses, al hacerlo se descuida a sí mismo por estar dedicado a que los otros se inquieten a sí mismos, y afirma Foucault: “La inquietud de sí, por lo tanto, va a considerarse como el momento del primer despertar. Se sitúa exactamente en el momento en que se abren los ojos, salimos del sueño y tenemos acceso a la primerísima luz”(Foucault, 2006, pg. 23) una actitud que debería ser permanente, constante y persistente, un momento deslumbrante, de extrañeza y desasosiego.

<sup>2</sup> Según el rastro que hace Foucault del precepto “conócete a ti mismo” inscrito en el templo de Delfos, tenía una relación directa con la consulta al oráculo, para que al hacerla se pudiera tener la medida exacta de la interpretación; medida en la pregunta o las preguntas, las necesarias o suficientes; medida en la interpretación y medida en la acción a emprender a partir del conocimiento de la misma.

Pero igualmente, agrega que esta inquietud de sí mismo formaba parte de la cultura griega y no dejó de ser un principio fundamental a lo largo de la cultura romana e incluso el ascetismo cristiano y manifiesta que el ocuparse de sí mismo, comprendía desde una perspectiva más general una terapia “*therapeuein*” relacionada con ocuparse del alma, con el culto a los dioses y con ocuparse de sus acciones.

En esta noción de *epimeleia heautou*, “ocuparse de sí”, se encontraría lo siguiente: el tema de una actitud general, una manera determinada de considerar las cosas, de estar en el mundo, realizar acciones, tener relaciones con el prójimo. Una actitud: con respecto a sí mismo, con respecto a los otros, con respecto al mundo. Es también una manera determinada de atención, de mirada. Preocuparse por sí mismo implica convertir la mirada, trasladar la mirada, desde el exterior, los otros, el mundo, etcétera, hacia “uno mismo”. La inquietud de sí implica cierta manera de prestar atención a lo que se piensa y lo que sucede en el pensamiento. Parentesco de la palabra *epimeleia* con *melete*, que quiere decir, a la vez, ejercicio y meditación. También en este caso habrá que dilucidar todo esto.

En tercer lugar, la noción de *epimeleia* no designa simplemente esa actitud general o forma de atención volcada hacia uno mismo. La *epimeleia* también designa, siempre, una serie de acciones, acciones que uno ejerce sobre sí mismo, acciones por las cuales se hace cargo de sí mismo, se modifica, se purifica y se transforma y transfigura. Y, de tal

modo, ronda una serie de prácticas que, en su mayor parte, son otros tantos ejercicios que tendrán (en la historia de la cultura, la filosofía, de la moral, de la espiritualidad occidental) un muy largo destino. Por ejemplo, las técnicas de meditación, las técnicas de memorización del pasado, las técnicas de examen de conciencia, las técnicas de verificación de las representaciones a medida que se presentan a la mente, entre otras.

Vistos estos elementos de la hermenéutica del sujeto, quisiera buscar la extrapolación a lo que podríamos denominar una hermenéutica del actor. Como se decía inicialmente, la labor del actor está circunscrita a su función en la escena. Pero para llevarla a cabo requiere de un proceso semejante a la del inquietarse en sí mismo. En palabras de Eugenio Barba necesita de tres órganos:

“un BIOS que sería: el esqueleto, el cuerpo técnico que se aleja de los automatismos de la vida cotidiana. Es el cuerpo en su fase pre-expresiva. Se puede estudiar y analizar este órgano, desarrollarlo y transmitir su conocimiento a otros. Necesita una *tecné*, un saber, un proceso de desaprendizaje que alimenta, desde la perspectiva de los estoicos y los cínicos la posibilidad de cambiar los comportamientos aprendidos” (Barba, 1986: 13)

No es la acumulación de un aprendizaje sino la desaprensión de los ‘vicios’ aprendidos, en la familia, en el barrio, en la sociedad.

Algunas de las técnicas para hacerlo son los ritos de purificación, la concentración del alma, la retirada del mundo (anacoresis), y la resistencia a las tentaciones. Por ejemplo, de los pitagóricos:

“la preparación purificadora para el sueño. Puesto que, para los pitagóricos, soñar mientras se duerme es estar en contacto con un mundo divino, que es el de la inmortalidad, el más allá de la muerte y también el de la verdad, y hay que prepararse para el sueño. Antes de dormir, es preciso entonces consagrarse a una serie de prácticas rituales que van a purificar el alma y capacitarla, por consiguiente, para entrar en contacto con ese mundo divino y comprender sus significaciones, sus mensajes y sus verdades reveladas en una forma más o menos ambigua. De modo que, entre esas técnicas de purificación, hay unas cuantas: oír música, oler perfumes y también, por supuesto, practicar el examen de conciencia. Revisar toda la jornada, recordar las faltas cometidas y, por consiguiente, expurgarlas y purificarse de ellas por ese mismo acto de memoria es una práctica cuya paternidad siempre se atribuyó a Pitágoras” (Foucault, 2006, pg. 61)

Un segundo órgano necesario es un *ethos*, que reside en las entrañas y en el hemisferio derecho del cerebro. Es lo que los maestros nos han transmitido y el sentido, el valor que le damos individualmente a nuestro oficio. Es aquello que da sentido a nuestro trabajo, aquello sin lo cual cualquier técnica es solo gimnasia, destreza corporal. La técnica aquí accede a una

dimensión social y espiritual. Sobre este órgano se puede también trabajar y se puede transmitir.

En este aspecto pueden ser comprendidos varios procesos, el intelectual referido a la capacidad de aprender el mundo desde la comprensión de las visiones del mundo de otros, mediante la lectura, el análisis y la interpretación racional. El desarrollo de la intuición y los sentidos que nos permiten el acceso a dimensiones desconocidas de la "realidad" y el desarrollo de los "músculos" de la imaginación, "el acecho" y la "ensoñación".

Lo anterior, igualmente, mediante cuatro consideraciones a las que hay que prestar atención: la de la relación erótica subyacente a todo acto que busca el ocuparse de sí mismo, que se encuentra movida por el deseo; del pedagogo o del aprendiz. La terapia o terapéutica necesaria para "la cura del alma", el inquietarse a sí mismo. La de la economía, la capacidad de estar en el mundo y ocuparse de sí mismo, de los padres, los hermanos o los hijos o el estado; y la de la dietética, que corresponde a saber cómo alimentarse, pero que tiene como fin no el cuerpo sino el espíritu.

Barba asocia el tercer órgano con el misterio, con lo que va más allá de la lógica, el límite de toda pedagogía actoral, esa luz, ese brillo, el fuego sagrado que aún no se ha podido descifrar.

El tercer órgano es inaferrable. Es la temperatura irracional y secreta que vuelve incandescentes nuestras acciones. Podría llamarse 'talento'. Yo lo conozco bajo otra forma. Una tensión personal que

se proyecta hacia un objetivo, que se deja alcanzar y que de nuevo se escapa, la unidad de las oposiciones, la conjunción de las polaridades'. Este órgano pertenece a nuestro destino personal. Si no lo tenemos, nadie puede "enseñárnoslo" (Barba, 1986: 13).

Como puede verse, las pretensiones de Grotowski o de Barba, en la búsqueda de un actor santificado o de un hombre nuevo, se enmarcan dentro de una búsqueda más amplia de la inquietud de sí mismo, y a la base de la labor del actor se encuentra esta larga e incesante búsqueda del sí mismo.

¿Cuál es este sí mismo, del que se habla? Bueno, esta pregunta la resuelve Platón en el texto de *Alcibíades o de la Naturaleza Humana*, que invito a que lean. Pero más allá de las consideraciones de Platón, bien podrían aventurar ustedes una respuesta. Solo como muestra de una solución que los griegos no veían entre sí y que miraban a los persas, quienes habían establecido una estricta educación a sus reyes a los cuales rodeaban de cuatro profesores: uno es el profesor de sabiduría (*sophid*), otro es profesor de justicia (*dikaio syné*), el tercero es maestro de templanza (*sophrosyne*) y el cuarto, maestro de valor (*andreiá*) (Foucault, 2006: 49).

Por lo tanto, aunque no somos reyes, sí podemos decir que en el conjunto de nuestra sociedad somos unos privilegiados que nos podemos dedicar a la muy espiritual labor de la inquietud de sí mismos, que por nuestro trabajo y ante la tarea de presentarnos como otros, estamos obligados a ejercer el sublime arte de inquietarnos a nosotros mismos, como



una manera de reconocer a los demás y de reconocernos en que somos parte de la una de las “islas flotantes del teatro”, que navega en el mar de la globalización, rescatando nuestras particularidades, tratando de encontrar una identidad que por fortuna es tan fluctuante y cambiante como inmutable, y que al hacerlo, sabemos que a pesar de todas las imperfecciones que humanamente tenemos, somos de alguna manera la esperanza de un “hombre y una mujer nuevos” y aunque nosotros mismos no lo lleguemos a ser (parafraseando a Brecht “Nosotros que quisimos un mundo amable no pudimos ser amables”), nuestro trabajo, quizá permita en algún momento, transformarnos a todos.

Esa es nuestra profesión, un conjunto de técnicas, saberes, conocimientos, observaciones, intuiciones y también mucho de misterio, magia o misticismo. Posesos jugando a ser racionales, conscientes y científicos del comportamiento.

Hace algunos años el profesor Eduardo Sánchez hacía una exposición sobre la “formación de un actor sostenible, como un compromiso con el tiempo”, y yo le replicaba con un escrito que le envié pero que nunca fue publicado, pero que él conoció. Sin duda mi respuesta era demasiado “emotiva” y agresiva. De alguna manera el artículo del profesor Sánchez, atacaba un tipo de trabajo en la Escuela que exigía al actor un esfuerzo más allá de sus posibilidades y yo mismo me sentía atacado porque el trabajo del montaje de *Bodas de Sangre* que había emprendido como homenaje a los cien años del nacimiento de Lorca, se encontraba en la vía de la búsqueda del Duende lorquiano y en esa medida era

desmedido.

Traigo a colación el tema, porque justamente sería un ejemplo de lo que una dinámica de la confrontación y la diferencia de criterios, puede ser de enriquecedora en un proceso artístico, estético y conceptual. Aparte de lo que dicho texto enunciaba, sin duda, algunas cosas pueden haber servido para repensar los problemas que en ese entonces se planteaban. Entre otras, para nuestro caso, el exceso fue modificado por orientaciones diversas que tomaron en cuenta las propuestas de Italo Calvino para este milenio, y que muy acertadamente ha avanzado la profesora Luz Dary Alzate: *Levedad*- Crear distancias, variedad, forma. *Rapidez* - Agilidad, movilidad. *Exactitud* - Diseño calculado, precisión. *Visibilidad* -Extraindividualidad, ver más alto. *Multiplidad* - No sistemático, múltiple, diverso. *Consistencia*.

Y en la actualidad, con la presentación de algunas de las obras de esta muestra, se puede seguir un avance en esa discusión no resuelta en el papel, sino probada en las propuestas de montaje. *Ofelia o la Madre Muerta*, puede ser el ejemplo de uno de estos caminos, el montaje de la actual *Bodas de Sangre*, puede ser el ejemplo del otro camino. Pero sin duda, detrás de la evidencia de uno u otro, el agua recorrida es mucha. Tenemos otro ejemplo, el montaje de *Antígona* de la profesora venezolana Diana Peñalver, que con todas las diferencias estéticas o ideológicas que nos pueda suscitar, presenta una vía que se evidencia como muestra de caminos paradójicos, al enfrentamiento de planteamientos que parecen irreconciliables. En este montaje los actores creando su personaje tras la

máscara se ven en la obligación de realizar un supremo esfuerzo, al límite con la capacidad de sus fuerzas, comparable al exceso de uno de los planteamientos anteriores, pero al mismo tiempo, la percepción externa del público es que nos encontramos con una obra casi inmóvil, llena de depuración, limpieza y síntesis que por ningún lado nos permite suponer el gran esfuerzo que están realizando los ejecutantes. ¿Qué ha sido el entrenamiento de mis actores, sino un puente entre estos dos extremos: entre la incursión en la máquina del cuerpo y la apertura de vados para la irrupción de una energía que rompe los límites del cuerpo?

Esta discusión la quiero evidenciar, porque es necesario que se expliciten las diferencias, pero además se note que ellas no son excluyentes y que si algo tiene de valioso este programa, es la posibilidad de la divergencia y la controversia, y que más allá de la cháchara de cafetería, estas diferencias entre los docentes se trasladan al campo de la comprobación escénica, artística y creativa, que es como se debe resolver, a través del debate, de los planteamientos y de las propuestas estéticas.<sup>3</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

Barba, Eugenio. (1986). *Caballo de plata*. Edición especial de *Revista Escénica*. México: UNAM.

\_\_\_\_\_. (s.f.). Más Allá de las Islas Flotantes. El camino del rechazo... Disponible en: <http://www.etpbarranca.org/willaldea/revista/numero-5/Barba.htm>  
Consulta junio 8 de 2012.

\_\_\_\_\_. (s.f.) El Actor un Maestro de la Mirada. La identidad del actor  
Disponible en: <http://labandurriateatro.bligoo.com/content/view/127952/Eugenio-Barba.html> Consulta en junio 8 de 2012

Foucault, Michel. (2006). *Hermenéutica del Sujeto*. Buenos Aires: FCE.

Obregón Clairin, Claudio. (s.f.). De la unicidad. *El otro*, 20. Disponible en <http://www.eldigoras.com/eom03/2003/fuego20coc01.htm> Consulta marzo 22 de 2007.

<sup>3</sup> Este artículo tuvo como motivación la aparición de dos anónimos de muerte a una de las profesoras del programa de nuestra escuela, por razones de prejuicio en un proceso de selección de estudiantes. Por ello es clara la defensa del debate, el diálogo y la crítica como formas indispensables para dirimir nuestros conflictos.