



"Lo uno y lo múltiple: la dramaturgia actoral en el Odin Teatret"

Lluís Masgrau (Institut del Teatre de Barcelona)

Resumen

Adentrarnos en la evolución del actor, dentro del Odin Teatret nos permite comprender de forma clara y minuciosa la multiplicidad dramática que supone el trabajo técnico y creativo del actor. Donde lo uno y lo múltiple, la técnica y la creatividad se amalgaman para dar sustentabilidad a una presencia desde donde el actor interviene siempre en primera persona.

Palabras claves: Dramaturgia - Presencia - Odin Teatret-

Abstract

Delve into the evolution of the actor, in the Odin Theatre allows us to clearly understand the multiplicity and detailed dramaturgical representing technical and creative work of the actor. Where the one and the many, the art and creativity are blended to give sustainability to a presence where the actor interferes in the first person.

Key words: Dramaturgy -Presence - Odin Teatret-



Técnica y creatividad

El trabajo del actor es el resultado de una tensión dialéctica entre dos polos: la técnica y la creatividad individual. El polo de la técnica viene dado por las herramientas profesionales que utiliza el actor (los principios, las reglas, los conceptos con los cuales trabaja); el de la creatividad, por la manera de utilizar estas herramientas. La técnica es lo que decide la pertenencia de un actor a un determinado contexto (una tradición, un grupo, una escuela...); la creatividad es lo que determina su unicidad dentro de este contexto, lo que diseña la dinámica a través de la cual el actor *personaliza* la técnica, materializándola en una realidad individual.

En la práctica del trabajo actoral la técnica y la creatividad constituyen una realidad organiza, única. Sin embargo, a nivel operativo, puede ser útil tratarlas *como si* fuesen dos campos de trabajo individuales, aunque profundamente relacionados. Puede ser útil por ejemplo para finalidades pedagógicas: cuando un actor realiza un aprendizaje aísla el polo de la técnica, convirtiéndolo en un campo de trabajo específico. En cambio, cuando entra en la dinámica de los procesos creativos no puede limitarse a repetir lo que ha aprendido: tiene la obligación de concentrarse en desarrollar las capacidades adquiridas buscando manera de aplicarlas.

La distinción entre el campo de la técnica y el de la creatividad puede ser de gran utilidad también desde un punto de vista teórico para explicar, analizar, formular los mecanismos del trabajo actoral. Stanislavski, por ejemplo, cuando quiso formular por escrito su experiencia profesional como maestro de actores, recurrió a esta distinción: bautizó el campo de la técnica como “el trabajo del actor sobre si mismo” y el campo de la creatividad como “el trabajo del actor sobre el personaje”. La propia realidad del actor y el personaje se convirtieron en los dos espacios físico-conceptuales que articulaban la actividad actoral.



Naturalmente Stanislavski no invento estos dos espacios, su merito consistió en definirlos, deslindarlos, explorarlos y establecer conexiones entre ellos para encauzar con eficacia el trabajo del actor.

En occidente, el desarrollo posterior del arte actoral se baso en la distinción de estos dos espacios conceptuales (el actor y el personaje) establecidos por Stanislavski aunque, como es lógico, cada uno de los reformadores teatrales del siglo pasado les dio un contenido distinto y estableció nuevas relaciones entre ellos.

Dentro de esta trayectoria, la aportación de Grotowski introduce un cambio substancial: desplaza el personaje del trabajo actoral para introducirlo enteramente en el área creativa del director. Como es sabido Grotowski no concibe el arte del actor como un mecanismo de representación (de un personaje), sino como un mecanismo de autopenetración fundado en el hecho de desenmascararse. En manos del maestro polaco el personaje teatral pasa a ser una pantalla objetiva con la que el director recubre y a la vez protege la subjetividad desnuda del actor. Por lo tanto, el personaje que ve el espectador no es una creación del actor, es el resultado de un montaje que el director ha proyectado sobre las acciones físicas y vocales del actor.

Grotowski sitúa la totalidad de la actividad actoral en esa zona que Stanislavski llamaba “el trabajo del actor sobre si mismo”, pero mantiene e incluso intensifica la distinción *operativa* entre el campo de la técnica y el de la creación. En su teatro laboratorio, primero de Opole y luego de Wroclaw, crea un espacio independiente de los ensayos – el *training*- expresamente reservado a la investigación de la técnica actoral. El campo de la técnica y el de la creatividad se articulan como dos vías con lógicas de trabajo y desarrollos paralelos. Grotowski prescinde de “el trabajo del actor sobre el personaje” y funda “el trabajo del actor sobre si mismo” en el binomio *training/ensayos*. En el contexto de los ensayos define un nuevo espacio físico-conceptual alternativo al personaje para encauzar la creatividad del actor: la improvisación basada en asociación de carácter personal.

A finales de los años sesenta Grotowski abandona definitivamente la creación de espectáculos, aunque sigue ligado al teatro a través de otros proyectos como el “teatro de las fuentes” o el “parateatro”. La evolución del maestro polaco en el contexto de estos proyectos ha desembocado en una redefinición de la figura del actor en términos de “*Performer*”. “El hace el papel de otro.” Y también: “el *Performer* es un estado del ser”¹. Además, Grotowski ha definido el espacio físico-conceptual que articula la creatividad del *Performer* como la Acción. La Acción sería para el *Performer* lo que el personaje o la improvisación eran para el actor.

La evolución del trabajo actoral en el Odin Teatret

Cuando el Odin empieza a trabajar en 1964 toma como punto de referencia la revolución de Grotowski llevada a cabo antes de su abandono del teatro. Durante los primeros años del grupo la dinámica de trabajo es, a grandes rasgos, muy parecida a la desarrollada por el director polaco: existe el *training* como un espacio separado en el cual el actor trabaja técnicamente con ejercicios, y existen los ensayos donde el actor trabaja en el nivel creativo realizando largas improvisaciones. Como en el teatro de Grotowski, las improvisaciones constituyen una exploración de la propia subjetividad y no tienen nada que ver con la idea tradicional de personaje. Estas exploraciones de la propia subjetividad tienen a generar un torrente magmático de acciones que funcionan como un material bruto. Con la ayuda de los demás compañeros los actores proceden a fijar cuidadosamente las acciones de sus improvisaciones para que el director pueda componer con ellas las partituras (es decir series bien trabajadas de acciones) que habrán de articular el espectáculo.

Sin embargo, partiendo de esta concepción heredada, el Odin empieza a desarrollarla de una manera totalmente personal. Durante los años setenta la separación entre el *training* y los ensayos se hace cada vez más lábil. Progresivamente, a medida que los miembros del grupo adquieren madurez técnica, el *training* se convierte en un espacio donde el actor, en vez de realizar series de ejercicios establecidos, trabaja

¹ *El Performer*, “Mascara” N° 11-12, México D.F., Pp:78



individualmente sobre su energía creando tipologías, componiendo calidades, variando registros, fijando partituras...Cada actor elabora sus propios métodos para modelar la energía: escoge accesorios y desarrolla maneras de trabajar con ellos, inventa ejercicios y los aplica introduciendo todo tipo de variaciones, utiliza a su manera música e instrumentos, explora las posibilidades de los trajes, aprende y personaliza formas de teatro codificado.

Todo este trabajo sobre la energía empieza a entrar consiente o inconscientemente en los procesos creativos. Esta progresiva “contaminación” que el *training* ejerce sobre los ensayos tiene dos consecuencias. La primera es que la improvisación grotowskiana toma un rumbo distinto e inesperado: tiende a perder su carga de exploración subjetiva, y se convierte cada vez mas en una manera de modelar conscientemente la propia energía para crear partituras. La segunda consecuencia es que en los ensayos, además de realizar improvisaciones, los actores despliegan otras iniciativas destinadas a dinamizar los procesos creativos: aportan partituras creadas con antelación por su cuenta, elaboran acciones improvisando en el interior de la estructura físico-vocal montada por el director, introducen en ella posibilidades que han explorado en el *training* (accesorios, trajes, canciones, instrumentos...) Este enriquecimiento de los procesos creativos se refleja en la complejidad dramaturgia que progresivamente adquieren los espectáculos del Odin.

Durante los años ochenta esta evolución se consolida en una dinámica de trabajo plenamente personal. El *training* se ha convertido en un gran taller donde los actores desarrollan por su cuenta una dramaturgia destinada a explorar las posibilidades de la propia energía mediante la composición y elaboración de materiales escénicos en los que se anudan acciones físicas, acciones vocales, objetos, trajes, textos, canciones...Estos materiales escénicos podrán luego ser utilizados para articular las distintas presencias espectaculares del grupo (para construir un espectáculo, para organizar un trueque, para llevar a cabo un pasacalle o una demostración de trabajo). En este contexto, el *training* funciona como un teatro privado donde los actores, trabajando sobre la energía, en realidad construyen, desarrollan y exploran su individualidad. En



este teatro privado de los actores reaparecen viejos conceptos como el personaje teatral o como la improvisación pero reformulados desde una clara consciencia compositiva: el personaje y la improvisación de ha convertido en herramientas que el actor utiliza dramaturgicamente para dar forma a una presencia escénica individual. Los procesos creativos del grupo se apoyan cada vez mas en las iniciativas de los actores que ahora, no solo crean partituras, sino que además construyen con ellas autenticas secuencias dramáticas donde se entrelazan distintos elementos. El director reelabora estas secuencias desplegando lo que Ferdinando Taviani ha llamado acertadamente “una dramaturgia de dramaturgias”². Pero a veces las secuencias individuales elaboradas por los actores tienen tanta fuerza que llegan a ser visibles en el resultado final del proceso creativo.

Toda esta evolución culmina y adquiere su máxima expresión a finales de los años ochenta/principios de los noventa con la creación de cuatro espectáculos individuales que tienen una cierta dimensión autobiográfica: *Judith* (1987), *Memoria* (1990), *El castillo de Holstebro* (1990) e *Itsi-Bitsi* (1991). El punto de partida de estos espectáculos no fue un tema propuesto de antemano por el director, sino la autonomía de los materiales escénicos creados por los respectivos actores. Cada uno de ellos realizó una selección de materiales provenientes de su trayectoria profesional (de su training personal, de viejos espectáculos del Odin, de experiencias de trabajo realizadas fuera del grupo) con los cuales compuso una serie de bloques dramáticos que luego fueron montados y orquestados por el director.

En el Odin Teatret el trabajo del actor se ha desarrollado hasta desembocar en este momento insólito en el teatro europeo del siglo XX en el cual los actores son capaces de construir el esqueleto de sus propios espectáculos.

El trabajo del actor sobre su presencia escénica

² La afirmación de Ferdinando Taviani se encuentra en su texto *Historia del Odin Teatret* incluido en el libro de Eugenio Barba *Más allá de las islas flotantes*. El texto de Taviani ha sido ampliado y reelaborado varias veces. El fragmento que cito solo aparece en las versiones danesa (De flydende Øer, Copenhague, Borgens Forlag, 1989, Pp:256.) y Brasileña (Além das ilhas flutuantes, São Paulo-Campinas, HUCITEC, 1991. Pp:266).

Hasta aquí he dibujado la evolución histórica del Odin Teatret por lo que se refiere al trabajo del actor. Ahora me interesa poner de relieve el resultado de esta evolución.

Desde hace ya algunos años, y a la luz de la experiencia acumulada, en el Odin la formación de un nuevo actor se inicia con un periodo de unos tres años, durante el cual el alumno trabaja concentrándose en el polo de la técnica bajo la guía de un actor veterano o del propio Barba. En esta fase el objetivo es asimilar toda una serie de principios técnicos que habrán de introducir al alumno en los entresijos del oficio tal como se practica en el Odin Teatret. Se trata de un periodo que algunos actores del Odin califican de “destrucción”, o de “vaciado”, porque el alumno se ve confrontado con toda una serie de ejercicios que bloquean los reflejos condicionados del comportamiento cotidiana sin sustituirlos por la lógica de un nuevo comportamiento perfectamente codificado (como sucede, por ejemplo, en los teatros clásicos asiáticos o, en Occidente, con el ballet y la pantomima). El futuro actor del Odin no trabaja repitiendo y aprendiendo reglas fijas e invariables, trabaja asimilando principios que luego habrá de aplicar por su cuenta. No aprende nada en concreto: si acaso, como dice Barba, “aprende a aprender”, es decir aprende a utilizar toda una serie de resistencias fisiológicas para modelar su energía.

Superada esta fase inicial, el trabajo se desplaza decididamente hacia la personalización, pasando del polo de la técnica al de la creatividad individual. Entonces el alumno se independiza, viéndose obligado a construir su propio *training*. Es el momento en que deberá inventarse y desarrollar sus propias maneras de aplicar los principios asimilados para modelar libremente su energía. De esta forma se abre un largo camino en el transcurso del cual el futuro actor va a poner a punto un modo personal, estrictamente individual, de existir sobre la escena. El Odin parece haber concentrado su interés profesional en explorar esta capacidad del actor de modelar su energía para fraguar una presencia escénica individual.



Entonces nos hallamos ante actores que, sobre la escena, “hablan” siempre en primera persona: por debajo de las infinitas partituras que son capaces de crear subyace siempre una manera muy personal de actuar cuyo resultado último, al margen de cualquier representación, es una dilatación, una puesta en visión, de la propia personalidad. La tarea creativa de estos actores no consiste ni en la encarnación o representación de personajes ni en la capacidad de profundizar en su subjetividad mediante la improvisación; consiste en la capacidad de articular su presencia escénica individual mediante materiales escénicos listos para representar tan pronto como el director los monte en un contexto narrativo.

Con esto nace un nuevo espacio físico-conceptual para encauzar la creatividad del actor: su *presencia escénica*, su manera personal de existir sobre la escena que ha construido con los años a través de su *training* individual. Dentro de este territorio tan vasto que llamo “el trabajo del actor sobre si mismo” el Odin Teatret ha definido y explorado una parcela muy específica: el trabajo dramático del actor sobre su energía.

Esta exploración la ha llevado a cabo mediante una subdivisión que ya conocemos- el *training* y los ensayos- pero dándole un contenido totalmente nuevo. En la dinámica laboral del Odin el *training* y los ensayos no se articulan, tal como sucedía en el teatro de Grotowski, como dos *espacios* paralelos destinados a encauzar el trabajo sobre la técnica y el trabajo creativo; son mas bien dos *momentos* de un mismo trabajo centrado en el desarrollo de la creatividad individual: el *training* es el momento en el cual el actor explora por su cuenta y desde un punto de vista dramático las posibilidades de su presencia escénica, componiendo materiales que le pertenecen por derecho propio; los ensayos constituyen el momento en el cual el grupo decide socializar esta independencia creativa de sus actores, organizando un contexto narrativo que determinara su relación con el futuro espectador.

En este momento aparece la figura del director cuya tarea principal consiste en armonizar y cohesionar las distintas subjetividades creativas respetándolas íntegramente, pero al mismo tiempo trascendiéndolas. En el curso de los ensayos se cruzan y superponen dos niveles distintos de trabajo: el individual y el colectivo. Las indicaciones que da el director y las exigencias que genera el trabajo en común son aplicadas mediante las metodologías de las dramaturgias individuales. Los ensayos se vuelven extraordinariamente ricos, un laberinto donde se anudan distintas lógicas de trabajo, distintas exigencias y motivaciones personales.

En el Odin, pues, el trabajo creativo de los actores se lleva a cabo mediante intervenciones dramáticas destinadas a componer partituras que son la encarnación de una presencia escénica individual.

Lo uno y lo múltiple en la conquista individual

Para desentrañar la lógica de este proceso destinado a la construcción de una presencia escénica individual debemos analizar la peculiar relación que se establece entre las formulaciones técnicas de Barba y el trabajo creativo de sus actores.

Las distintas poéticas teatrales del siglo XX nacieron *a posteriori*, como intento de formular una determinada experiencia de trabajo. Las formulaciones de los grandes reformadores tienen credibilidad y validez teatral precisamente porque recogen experiencias de trabajo reales, concretas. No se trata solo de visiones abstractas, sino de metodologías empíricas en las que se esconden ideales, formas de pensamiento, principios éticos. Cada poética es en realidad la sombra de una determinada práctica teatral. Las formulaciones de un director y el trabajo de un puñado de actores son dos caras de la misma moneda; la primera es una realidad equivalente creada *a posteriori* para poder transmitir la segunda. El trabajo del actor- su presencia escénica, sus personajes, sus grandes escenas- están destinadas a perecer, pero los principios técnicos que lo han hecho posible son fijados por el director en una poética y convertidos en una herencia. Una vez más, ¿qué serían Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Dullin, Brecht o



Grotowski separados de sus actores? Teóricos pero en Nunkun caso reformadores. Este es el papel de los actores en el escenario de la posteridad: validar las poéticas, certificar las revoluciones teatrales, testimoniar con su oficio efímero que los libros de los reformadores no contienen mera palabrería, sino los ecos de una verdad, las huellas de una eficacia profesional incuestionable.

Cuando alguien llega al Odin Teatret para observar el trabajo cotidiano de sus actores casi siempre se produce una especie de naufragio en una realidad poliédrica y aparentemente caótica; cada actor tiene su *training* y sus propios procedimientos de trabajo y estos procedimientos individuales pueden llegar a ser tan distintos que incluso parecen contradecirse entre ellos. Aparentemente, lo que sucede en el Odin Teatret es exactamente la situación inversa de lo que sucedía en el caso de las otras revoluciones teatrales: los actores, en vez de encarnar los principios técnicos de su director, mas bien parecen difuminarlos en una suma de procedimientos individuales que hace muy difícil percibir la coherencia de un sistema de trabajo común. Pero, cuidado, la convivencia de distintos procedimientos individuales no implica necesariamente la falta de coherencia. Evidentemente la dispersión metodológica del Odin Teatret es un espejismo, pero el hecho de saberlo no ayuda en nada: la cuestión fundamental es como romper ese engañoso efecto óptico.

Eugenio Barba ha dedicado muchas paginas de su obra escrita a formular una determinada metodología para trabajar con actores. La principal aportación de esta metodología consiste en haber definido lo que llamare la lógica de acción: una serie de principios transculturales relacionados con la biología humana de los cuales emana la vida escénica del actor. La aportación de Barba a la técnica del actor no se ha orientado, como en caso de sus predecesores, a al construcción de un sistema cerrado- subjetivo, pro eficaz-, sino al establecimiento de un terreno objetivo- el nivel pre-expresivo- en el cual cada actor puede hallar las herramientas necesarias para articular su propia presencia escénica.



Lo que hay en el Odin Teatret no es una caótica dispersión metodológica, sino una armoniosa convivencia de dramaturgia dispares, cada una de las cuales es la aplicación individual de una metodología técnica común destinada a buscar una total personalización del trabajo actoral.

Esto explica que las formulaciones técnicas de Barba sean como un rayo de luz blanca predestinado a estallar en un abanico de haces multicolores tan pronto traspase el prisma de la realidad. En el fondo, explicar como se desarrolla el trabajo del Odin Teatret consiste en reconstruir sobre el papel la coherencia de esta combustión que descompone el rayo luminoso de una misma técnica en una gama multicolor de dramaturgias individuales.

El Odin Teatret ha concebido y articulado todo su trabajo actoral mediante una tensión dialéctica muy fuerte entre lo uno y lo múltiple, el contexto y el individuo, el polo de la técnica y el polo de la creatividad, los principios de la técnica común y los procedimientos de las dramaturgias individuales que los materializan, la lengua de trabajo del grupo y la jerga personal de cada actor, la coincidencia de problemas y la disparidad de soluciones. Creo que esta peculiar tensión dialéctica entre lo uno y lo múltiple constituye la aportación mas original del Odin Teatret en el campo del trabajo actoral.