

Poética del actor: Ética de arena

Rogelio Laguna

Junio 2008

Debemos ser arena, no aceite, en la máquina del mundo.
Eugenio Barba

El teatro dice: “La vida es digna de ser vivida.”
“Eso es digno de pensarse”, replica la filosofía,
“ya que sólo llega a ser digna la vida que se piensa”.
“Eso habría que vivirlo”, concluye el teatro.
Luis de Tavira

Todos los juegos sagrados del arte
no son más que imitaciones lejanas
del juego infinito del mundo.
Friedrich Shlegel

Un loco busca a Dios en pleno día con una linterna encendida y los demás se burlan de él. Dicho hombre ha enloquecido por haber cometido un asesinato: él y los demás hombres han asesinado a Dios. Lo que Nietzsche anuncia en el párrafo 125 de *La gaya ciencia*¹ es escandaloso para todos, pues Dios no es simplemente un personaje religioso, es el símbolo de la verdad absoluta e incuestionable, es la explicación a todas las preguntas, el plan y la teleología alrededor de la cual gira el mundo. Dios, dicho de manera poética, muere y se lleva a la tumba la estabilidad del conocimiento, las certezas y la modernidad. Si alguna vez murió y resucitó para salvar a los hombres, esta vez los hombres preferirán que permanezca muerto para encontrar la salvación.

La filosofía entera reaccionó ante la muerte de Dios y no fue la Ética una disciplina ajena a esta muerte, pues desde las entrañas de la vida humana surgía el grito de rebeldía y de libertad que se anteponía a las leyes absolutas, a los dictados incuestionables de la religión y a los dogmas establecidos por la razón. Aquella razón modernizada, deseosa de regir en todos los ámbitos, se colapsaba, sin embargo, con el fallo del Estado moderno, supuesto símbolo supremo de la razón humana.

¹Cfr. F. Nietzsche, “El loco” en *La muerte de Dios*.

La Ética, al igual que el loco, hizo suya la muerte de lo eterno y lo incuestionable, se dio cuenta que su quehacer ya no podía encaminarse a buscar normas o morales universales. Se hizo evidente que la Ética no podía ser algo impuesto, ésta tenía que surgir del interior de los seres humanos como un acto creador, un acto de libertad.

Los riesgos eran muchos, el trono de Dios vacío comenzó a ser codiciado por los hombres. Era necesario evitar que alguien se sentara en el trono de Dios, no podía permitirse que surgiera un nuevo dictador, aún si el dictador era uno mismo. La Ética no podía ser universal y absoluta, pero tampoco podía ser completamente individual. Para lograr aquello, habría que encontrar un fundamento que estuviera más allá de la finitud de lo humano para que la Ética no fuera meramente subjetiva, es decir, un mandato sin más fundamento que la voluntad de alguien.

¿Sería posible hallar una fuente de creación de valores que no fuera puramente humana, pero que tampoco fuera algo separado de lo humano? La propuesta, que tal vez sea la más exitosa, fue la de identificar a la vida como el principio de creación Ética, pues siendo inmanente, estando aquí y ahora es a la vez trascendente, nos sobrepasa, va más allá de nosotros. Habrá que aclarar que al hablar de vida no sólo nos referimos a la vida humana que es finita, sino la vida que permea a todos los seres vivos, al cosmos en su movimiento constante.

La vida no necesita probarse, es una fuerza que nos atraviesa y de la cual sería difícil dudar, es también, a diferencia de Dios, lo incompresible, lo cambiante, lo opuesto a la racionalidad absoluta.

Con esta estrategia, la Ética se volvió un acto vital y no un acto fosilizado, eterno, universal o voluntarioso. El puente con la Estética se hizo evidente, pues la manera de ser del arte era tal vez lo más semejante a la forma de ser de la vida. Surge así un nuevo imperativo: hacer de la vida una obra de arte. Permitir que la vida pase a través de nosotros y cree. Hacer del actuar cotidiano la unión de lo que Hegel llamaría lo finito y lo infinito.

De esta manera, si habría que hacer de la vida una obra de arte, enseñar Ética tendría que ser enseñar a crear. Crear entendido como aquel proceso que María Zambrano explicaba como hacer a un lado el yo y dejar que la vida se coloque en el lugar de este. Dejar que la vida se manifieste. Pues qué es la creación sino una manifestación de la vida.

La enseñanza de la Ética , desde esta perspectiva es sin duda un reto educativo, y es posible que surjan muchas dudas acerca de si ésta “Ética vital” podría enseñarse. Sin embargo, en las siguientes paginas me interesa mostrar las posibilidades que hay de enseñar Ética a través del entrenamiento y desarrollo actoral. Con ello, proponer un camino para la enseñanza de ésta disciplina que no quede sujeta a los límites de la racionalidad moderna y los problemas que lleva consigo: “una moral hostil a la vida; el desprecio del conocimiento sensible frente al inteligible, el rechazo del cuerpo frente a la psique, la valorización exagerada de la inteligencia y la razón ante la infravaloración del instinto y la sensibilidad, la valoración de los valores estáticos y eternos frente al devenir de la vida”.²

El problema de las definiciones

Si coinciden en algo la Filosofía y el Teatro, el filósofo y el actor, es precisamente en la dificultad que existe para definirles. En el mejor de los casos, la definición surge de sus opuestos: la sofística y la industria del entretenimiento, el Teatro y la argumentación amateurs; aquellos que simulan ser actores y filósofos pero no dejan de ser meras simulaciones.

De la misma forma que no todo el que argumenta es filósofo, no todo el que se para en un escenario es un actor o actriz. La diferencia crucial, ya anunciada por Sócrates y Platón, no se encuentra en el plano externo, pues a simple vista el filósofo y el sofista, el comediante vanidoso y el actor pueden confundirse. Prueba de ello es que Sócrates siendo uno de los más grandes filósofos fue tomado por sofista y llevado a juicio. La diferencia es interna, y por tanto más sutil, está en las convicciones, valores y enamoramientos más profundos. De ahí la dificultad para encontrar una definición.

Para el Teatro al igual que para la Filosofía hay definiciones de sobra, pero este continúa siendo un problema no resuelto. Definir al actor sin haber definido el Teatro es el primer obstáculo al que hay que enfrentarse para acercarse al quehacer del actor, sin embargo adentrarse en la actuación es también acercarse al Teatro pues ambos están mezclados y las fronteras entre ellos no son claras. Es probable que el arte de la actuación y el Teatro sean actos vitales, que como la vida, no pueden ser apresados en un concepto claro y distinto.

²Paulina Rivero, “Presentación” en F. Nietzsche *La muerte de Dios*, p.10

La mejor definición que podremos obtener para el actor y el Teatro, serán, más bien, reflexiones filosóficas acerca de la experiencia de actuar y de vivir el Teatro, pues al igual que la Filosofía, el Teatro es un acto vital, una manera de ver el mundo, una manera de conducir la vida. El Teatro parece ser, en este sentido, el doble de la Filosofía, un doble porque también se pregunta acerca de la vida, porque formula respuestas y porque tiene que ganarse su lugar frente a lo que parece igual pero es muy distinto bajo la apariencia.

El Teatro aunque lleno de preguntas filosóficas, tiene en cambio maneras novedosas para darles respuesta, pues no le bastan los conceptos fijos, ni la lógica, en él para entender una pregunta hay que vivirla.

La pregunta que el Teatro tiene por la vida, la pregunta en la que los actores se zambullen para crear sus personajes, coincide con la pregunta de la Ética acerca de cómo vivir, pues la vida nos exige una postura, la creación de un hogar interior para resistir las embestidas azarosas del destino, una explicación del mundo para que podamos actuar y decidir qué es importante.

Es lamentable que la respuesta a esta exigencia vital de cómo vivir desemboca frecuentemente en morales voluntariosas que pretenden dar las pautas de qué se debe hacer, pero en el caso del Teatro la única pauta que existe para enfrentarse a la vida es la creación propia (creación entendida como un dejar manifestar), en este dejar manifestar que el artista elige, encuentra sus propios valores, luminosos y oscuros pues todos provienen de la vida, y nada de la vida puede rechazarse, el actor explora posibilidades y horizontes, como en una escultura permite que la vida esculpa en él una obra de arte. El actor no sigue morales sino que crea un estado en que es capaz de crear sus propios valores, ¿Pero cómo hace esto un actor? ¿Cuál es el proceso misterioso de su arte que le transforma?

El arte de actuar

El escenario, contrariamente a lo que se pensaba en los inicios del teatro contemporáneo no es un lugar vacío, al igual que el lienzo en blanco de un pintor³ no es la nada desde la cual el pintor hace surgir algo, el escenario está lleno de lugares comunes, de mundos gastados y de supuestos poco innovadores, es un lugar que tiene que limpiarse en vez de llenarse. No acepta más que lo que continúa vigente, lo que abre nuevos horizontes, lo

³Cfr. G. Deleuze, *Lógica de las sensaciones*.

que reconfigura nuestra perspectiva del mundo. Para lograr esto el actor mismo tiene que limpiar en sí aquello que le obstaculiza la renovación escénica, aquellos clichés que impiden que los personajes cobren vida realmente.

Esta tarea se presenta como difícil y llena de obstáculos, pero también como una tarea de alegría, de afirmación de la vida y de transformación personal. La meta es crear algo vivo y para ello el actor puede elegir entre muchos métodos. Lo que se le ofrece al actor, según Constantin Stanislavsky, es la oportunidad de crear la propia vida, “el destino ha sido lo suficientemente bueno como para concedernos en unos pocos metros cúbicos de nuestro teatro, la totalidad del mundo inconmensurable...todo esto en comunión constante con el genio de Shakespeare, Puschkin, Gogol, Molière y muchos otros. ¿No son suficientes estos pensamientos para hacer del teatro el rincón más maravilloso del mundo?”.⁴

Stanislavsky y Eugenio Barba coinciden con Aristóteles⁵ en la necesidad de crear hábitos, usar el *ethos* en sus dos variables⁶, aquella decisión consciente que es el inicio de la transformación, pero también en su variante de incorporar hábitos al comportamiento inconsciente del actor. Dejar al actor listo para que la vida pase a través de él en cualquier situación, aún si tiene la mente ocupada en otra cosa. “De alguna manera tu lengua se abrirá paso a través de las líneas de la primera escena y de nuevo hará esto”.⁷ Lo inconsciente para ellos es importante, daña o facilita las cosas, el actor está obligado a incorporar en sí nuevos hábitos que le permitan desarrollar fácilmente su trabajo: crear vida. Pues lo que hace un actor al crear un personaje no es crear mera ficción, es la apertura de un mundo, la posibilidad de que suceda aquello que en Filosofía llamamos de manera casi mágica “el acaecimiento del ser”.

La ética del actor tendrá que incluir lo que conoce de sí, pero también lo que no conoce. En esta labor de limpiar el escenario, tiene que limpiarse a sí mismo, aún lo que está escondido y que pueda surgir en el momento más inesperado. No se puede entrar a escena con “los zapatos sucios”, “es esencial sacudir el polvo y la suciedad antes de entrar”.⁸ Para ello no habrá otro camino que ejercitar la autodisciplina. Además el Teatro es un trabajo en equipo, el actor no se puede permitir arruinar el trabajo de muchas personas por sus contingencias personales. Es de alguna forma una invitación a

⁴Constantin Stanislavsky , *Ética y disciplina*, p. 18

⁵Cfr. Aristóteles, *Ética Nicomaquea*

⁶Etología y Ética provienen de la misma raíz griega.

⁷Constantin Stanislavsky , *op.cit*, p.17

⁸Ibid. p.18

hacer a un lado el yo que sólo gira alrededor de sí mismo, a salir de la vida solitaria y unirse a la colectividad, a un organismo vivo que nos salva de encerrarnos en nosotros.

Cada persona que trabaja para que el espectáculo salga adelante, debería saber que está al servicio de la vida, desde el productor y el actor, hasta la persona de la limpieza y los técnicos. El Teatro es un juego constante⁹, un vaivén, una puesta en escena que sólo se puede llamar propiamente Teatro cuando en ella acaece el ser y no un negocio. Ya lo decía Juan José Gurrola al decir que el Teatro no es, es algo que raramente sucede.

Para Stanislavsky no hay excusa para que alguien se ame a sí mismo antes que al Teatro, el Teatro es la vida y se ama como es. Esto último nos puede recordar a Nietzsche y el amor *fati*, amar a la vida en su totalidad, aún cuando de dificultades y no facilidades, sufrimiento y no alegrías. El Teatro le permite al actor vivir muchas vidas, salvar la injusticia de ser quien es, para descubrir quién puede ser. “Llevar acabo muchas otras vida, más importantes y valiosas que la propia vida privada”.¹⁰

Un personaje para el actor no es tan sólo una imitación o una parodia, debe ser una completa transformación de los planos mental, físico y emotivo. Es un trabajo de apertura a nuevos horizontes, nuevas maneras de conducirse y de mirar el mundo. Por ello el trabajo del actor no termina con su preparación escolar, es un trabajo que debe desarrollar cotidianamente. Crear un personaje vivo obliga al actor a conocerse, a conocer la tradición en la que está parado, saber en qué lugar tendrá que luchar consigo mismo. Actuar es más bien una limpieza, quitar, dejar abiertos los canales de manifestación de la vida.

“La tarea artística y en consecuencia, la tarea del teatro es crear la vida interior de una obra y sus personajes”.¹¹El público se reúne para ver la vida. Es la realidad profunda lo que la obra les muestra, los hiere de realidad para curarlos, para abrirles horizontes, pues como decía Gadamer, el arte existe donde se puede decir algo de un modo distinto. El Teatro es entonces una festividad y un juego, y por ser un juego es más serio de lo que pensamos.

⁹Cfr. Gadamer, “El juego como hilo conductor de la explicación ontológica” en “Verdad y método”

¹⁰Constantin Stanislavsky, op.cit,p.32

¹¹Ibid. p.50

El arte de jugar

Gadamer en “El juego como hilo conductor de la explicación ontológica” del célebre *Verdad y Método* toma como punto de partida precisamente el concepto de juego. Para Gadamer no hay razón para que dicho concepto tenga una significación subjetiva:

Cuando hablamos de juego en la obra de arte, no nos referimos con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte.¹²

Para Gadamer habrá que distinguir el juego mismo del comportamiento del jugador. Un juego de ajedrez, de fútbol o de cartas, por mencionar algunos, se muestra independientemente de sus jugadores. El jugador no puede ser subjetivo (alguien que actúa por voluntad y exige poner las reglas), pues el juego sólo se convierte en un juego cuando el jugador se entrega a él, cuando se deja llevar y se “abandona del todo”¹³ en él. “El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas”¹⁴, un sujeto que no se atreve a dejar de serlo. Sólo si el actor se abandona a jugar en el Teatro puede permitir que éste surja, que la vida se manifieste.

El Teatro es un juego con un modo de ser que no permite que sean sujetos los que participen en él, pues el juego se niega a ser tratado como a un objeto, es una experiencia que modifica a quien lo experimenta.

“El “sujeto” de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma”.¹⁵ El juego, de esta manera, mantiene una esencia propia independiente de los jugadores. El actor debe entender que deja de ser un sujeto para ser el Teatro.

En la escenificación no hay sujetos en el juego porque estos se convierten en un medio, a través del cual, el juego logra manifestarse. El juego es un movimiento al que le es indiferente quién o qué realiza el movimiento. El juego es movimiento sin sujetos. “El modo de ser del juego, no es tal que, para que el juego sea jugado, tenga que haber un sujeto que se comporte como jugador”.¹⁶

¹² Gadamer, op.cit. p. 143

¹³ Ibid p. 144

¹⁴ Ibid

¹⁵ Ibid. p.145

¹⁶ Ibid. p.146

Siendo algo lúdico, el acto teatral no debe aparecer como una actividad que se desempeña, pues el juego debe ser un movimiento que se realiza por sí mismo, sin objetivo, ni intención y sin esfuerzo. Como si la obra tuviera vida propia, al jugar sentimos una especie de “descarga”, en ella el actor puede abandonar su subjetividad. “La estructura ordenada del juego permite al jugador abandonarse a él y le libera del deber de la iniciativa, que es lo que constituye el verdadero esfuerzo de la existencia”.¹⁷

Es el juego la manera en que la naturaleza se mueve, es el “otro” que nos mueve, que responde a nuestras iniciativas. El único acto de voluntad de un actor será entrenarse y querer ser un actor pues en un inicio para entrar en un juego habrá que querer jugar, habrá que entrar en el terreno de juego. Pero después tendrá que abandonarse, será entonces una manifestación de la vida y no sólo de sí mismo. Sin duda esta apertura al juego es la misma apertura que Gadamer propone para lograr la fusión de horizontes en el proceso hermenéutico y es la fusión que se logra en el proceso de actuación. El actor debe atreverse a jugar seriamente, sólo de esta manera el juego del Teatro puede acontecer. El actor debe dejarse jugar por otras fuerzas.

Sólo así se crea un nuevo mundo en el escenario, el juego del Teatro se autorrepresenta. “El mundo del juego— y del arte— no permite ninguna comparación con un supuesto mundo real, lleva en sí su propia verdad”.¹⁸

El Teatro transforma pues todo juego es para Gadamer una transformación: durante este proceso el actor se convierte totalmente en otra cosa, en su verdadero ser, “frente a la cual su ser anterior no era nada”.¹⁹

La obra de arte a pesar de ser vital no puede salirse de la contingencia del mundo, se tiene que experimentar en cada caso, cada experiencia del actor, al igual que cada juego, será única y temporal. Sólo hay obra cuando ésta se experimenta. Habrá que repetir la experiencia de la obra y cada experiencia será distinta. Por ello cada actuación le enseñará al actor algo distinto, un horizonte nuevo donde reconoce algo de sí mismo.

No se trata de un mero reconocimiento de algo que olvidó y que ahora recupera, sino que la importancia de este reconocimiento consiste en que se conoce algo más de lo que se había conocido. El Teatro es un juego y sólo puede ser pleno mientras se juega. El actor no puede jugar en todo momento y por ello este reconocimiento de sí mismo será siempre finito, inacabado, en constante devenir, frágil y contingente.

¹⁷ Ibid. p.148

¹⁸ María Antonia González Valerio, *El arte develado*, p.59

¹⁹ Gadamer, *op.cit.*, p.155

Mientras se está en el escenario nos insertamos en una temporalidad distinta a la cotidiana, no es el tiempo lineal, ni el tiempo del calendario o de las cosechas. Es la temporalidad de lo simultáneo. Es el tiempo de la fiesta (la celebración), pues cada repetición “es tan originaria como la obra misma”.²⁰

El tiempo de la obra es el de una festividad, a saber, año nuevo, navidad, celebración de los muertos, porque a pesar de repetirse periódicamente, la festividad que se celebra nunca es una simple repetición, es siempre un presente único con características propias.

“La fiesta se modifica de una vez para otra, pues en cada caso es algo distinto lo que se le presenta como simultáneo. Y sin embargo también bajo este aspecto histórico seguiría siendo una y la misma fiesta la que padece estos cambios”.²¹

El actor sumergido en el teatro vive el espectáculo como una festividad, que tiene su modo de ser en devenir y retornar. Encuentra en cada representación una verdad novedosa y única en cada caso. Se da la coexistencia entre presente y pasado, la historia es continua, pero no lineal ni progresiva.

El actor que participa en el juego de la obra de arte “retorna iluminado del cegamiento en el que vivió como cualquier otro”²² pues la experiencia del arte es finalmente la experiencia de nosotros mismos.

El arte de vivir

El actor acostumbrado a manifestar la vida en escena incorpora ese estado a su vida cotidiana, y entonces vivirá realmente, comprenderá que la existencia no es un ensayo para ir a otro mundo, al contrario, cada momento es la experiencia verdadera, nada puede llenarse con insinceridad o sobreactuación. No tiene sentido que el actor pueda crear sobre la escena si en su vida privada destruye, debe eliminar todo aquello que le estorbe para encontrar la pasión, el entusiasmo y la creatividad. Y todo este trabajo interno sólo puede llevarse a cabo en un cuerpo sano, la mirada hacia el cuerpo es tan importante como la mirada hacia el intelecto, pues ambas cosas no están separadas, son en realidad una unidad donde no puede descuidarse nada.

²⁰ Ibid. p.168

²¹ Ibid

²² Ibid. p.179

Sólo es posible crear vida sobre el escenario si se está en contacto con el mundo, será necesario que el actor contemple la naturaleza, que se envuelva de horizontes diversos:

El trato con la gente, ... así como de la vida de otros seres vivos vegetal y animal...viajar, familiarizarse con las costumbres pertenecientes a todas las épocas, observar monumentos de la antigüedad, museos, galerías de arte, exposiciones, debe interesarse por la gente, su comportamiento y pensamientos.²³

El personaje tiene un lugar en el mundo y el actor tiene que encontrarlo. Para ello tendrá que usar tanto sensibilidad como intelecto. Tal trabajo exige del artista que desarrolle el intelecto y junto con ello su experiencia de vida. Trabajar el cuerpo y trabajar la mente, una cosa no puede ir sin la otra. El Teatro es acción y una acción bien desarrollada requiere de un cuerpo listo, libre, sano, y de una mente concentrada, que no esté encerrada en esquemas fijos, que no sea esclava del yo.

Nadie puede manejar la vida de un personaje si antes no tiene el control de su propia vida, y una vez controlada hacerla a un lado, pues la actuación no es una confesión. No es la vida finita lo que se afirma sino la gran vida. Solamente cuando el actor ha ganado la disciplina de su mente y su cuerpo es capaz de lograr la fusión completa con el público. Pero esta disciplina no puede responder a un mandato externo, es un camino personal. “La conciencia del actor no se deja llevar fácilmente al nivel superior de la voluntad de otro. Solamente con la evolución autónoma y armoniosa y la experiencia individual, el actor puede (...) expandir su propia conciencia”.²⁴

La experiencia de un hombre no le enseña nada a otro, por eso el actor tiene que generar sus propias experiencias, sus propias respuestas. El actor busca “no cómo obtengo mis resultados en cada papel, sino cómo busco los caminos; cómo escarbo mi mineral”.²⁵

Sólo así el actor puede romper las circunstancias que le fueron dadas, las creencias, las costras que carga, encuentra cómo identificarse con el universo, con la vida siempre cambiante. Encontrar el saber, saber entendido como la capacidad de

²³Constantin Stanislavsky , op.cit,p.72

²⁴Ibid. p.87

²⁵Ibid. p.88

hacer, vivir en la “presencia de lo que se hace, sujeto a las fuerzas de la vida, a los instintos, a las sensaciones”.²⁶

Al igual que no se puede enseñar a vivir a alguien, no se puede enseñar a actuar a nadie, únicamente se pueden enseñar los caminos, el entrenamiento del cuerpo y de la mente para que en algún momento el actor encuentre el arte. Pues el Teatro es también un camino de autodescubrimiento, si fuera únicamente un lugar de diversión, tal vez no requeriría de tantos esfuerzos.

El actor tiene que descubrir su cuerpo, encontrar el ritmo natural que lo une al ritmo de la naturaleza, desde el pulso hasta la respiración, así podrá encontrar la manera de equilibrar su mundo interno y externo, pues no hay una separación de ellos tampoco, uno continua en el otro. Todas las fuerzas creativas ya se encuentran en el interior del actor, por eso uno de los puntos más importantes de la enseñanza al actor deberá ser la mirada introspectiva, la búsqueda de la propia capacidad de ser alguien más.

Además el abandono que se hace del yo en el Teatro sirve como un distanciamiento de la propia experiencia de vida en el que podemos asimilar todo aquello que hemos aprendido, salir de nuestra isla para verla desde nuevas perspectivas. Es por eso que la actuación no es una imitación o simulación exterior, hay en ella una confluencia entre la vida interior y exterior. Este equilibrio es finalmente la alegría, enamorarse de la vida. El Teatro no es un lugar para quien no sabe reír, para quien está siempre descontento, para quien se queja siempre, para quien llorar a menudo y se ofende fácilmente. Se trata de guiarse por la corriente de vida y no por el egoísmo. La diferencia entre los actores surge por el distinto grado que tienen de desarrollo humano.

“Toda la vida es cautivadora. El artista nace en la vida. Es la vida, la que ocupa al artista de una manera febril. Su corazón está siempre abierto a todos los acontecimientos, luchas y alegrías de la vida”²⁷ Stanislavsky coincide con María Zambrano²⁸ en que el arte es la exploración de secretos nuevos, un secreto que el artista tiene que comunicar a los demás, decirle a la polis que se la ha descubierto una nueva naturaleza de las cosas. Actuar será también un acto público, una ética que se vuelve política.

²⁶Ibid. p.88

²⁷Ibid. p.106

²⁸Cr. María Zambrano, “¿Por qué se escribe?”

Herir para curar

La Historia para el director de Teatro Eugenio Barba es la danza de lo grande y lo pequeño. En esta danza el ritmo de lo grande asalta nuestra historia personal, pequeña, la Gran Historia es un ritmo “cruel, que impide que el tiempo fluya de manera uniforme, y en cambio la araña y la sacude, llenando nuestras vidas (...) de perfumes y pasiones”.²⁹

En esta danza el ser humano en momentos es arrastrado y en momentos puede fluir tranquilamente. Y aunque a veces coincide con nosotros esta gran Historia no nos concede libertades, nos sumerge, nos arrastra, sobre ella no podemos intervenir. Sin embargo esta gran Historia puede vivirse en pequeñas islas en las cuales vivir nuestra propia historia. “Las Pequeñas Historias pueden crear pausas y hábitats imprevistos en los márgenes de la Gran Historia y transmitir al futuro las huellas de su diferencia”.³⁰

El Teatro es precisamente una manera de hacer una isla en la corriente de la Gran Historia, estamos finalmente en ella, pero evitamos ser arrastrados. Por eso el Teatro es una rebelión, una condición de isla, de exilio interior, de crear algo nuevo frente a lo establecido. Permite proteger la diferencia frente a lo que se pretende idéntico. El actor vive esto “como si el oficio teatral le ahogase y la única manera de respirar un poco de oxígeno sea explicándose a sí mismo qué es el Teatro; por qué continua haciéndolo; cómo alcanzar el equivalente de un conocimiento que busca su opuesto”.³¹ Al actor le llega el momento de regresar al yo tras haber sido embriagado por la vida, le llega el momento de hacer su propia Historia, de incorporar en sí lo que ha aprendido.

El Teatro le da al actor ésta posibilidad de moverse en la Gran Historia, este modo particular del que ya hablábamos, un *ethos* con doble significado “aquel que manifiesta un saber artesanal incorporado, y al mismo tiempo es un nudo convulso de *supersticiones* y fantasmas personales, lo que llamamos valores, nuestra brújula de la vida”.³²

El actor es un rebelde que se somete a un movimiento en el cuál se desarraiga de los lugares comunes, de los límites y prejuicios de la cultura de origen, de renuncia a lo que se cree cierto para acercarse a los otros. Dejar el ser para adentrarse a los terrenos del no ser.

²⁹Eugenio Barba, “Las entrañas del monstruo” p.3

³⁰Ibid. p.4

³¹Ibid. p.7

³²Ibid. p.7

“Esta otredad tiene dos caras. Es el otro en nosotros mismos, aquella parte de nosotros que vive en el exilio en la profundidad más profunda de nuestro ser; y es el otro ser humano separado y distante de nosotros.”³³

Pero no se trata de un encuentro filantrópico, es una lucha donde nos apropiamos de los otros y desechemos los superfluos. Hay que fundirse con lo otro, con lo muerto, lo vivo, los autores, los colegas, lo que no se puede decir y lo que se dice fácil. Desde la superficie se nos obliga a sumergirnos en la corriente de lo oculto. Así el Teatro mueve nuestro interior, el microcosmos a danzar con la Gran Historia, el macrocosmos.

El Teatro obliga a romper los valores, pero no es un nihilismo solitario. “El Teatro nos mueve, nos desplaza de nuestra soledad y nuestro horizonte privado hacia los colegas de trabajo, hacia el espectador de cara desconocida que se entrega a nosotros. (...) Nos eleva o nos hace descender socialmente, nos hace ser aceptados, reconocidos y reconocibles o bien rechazados, a veces perseguidos”.³⁴

Es un reconfigurar, un golpe de realidad que hiere en la escena, pero que cura al espectador y al actor de la soledad del yo, de los esquemas fijos, de la vida que cree que no puede cambiar. El Teatro es arena en la maquinaria del mundo según Eugenio Barba, no permite que sigamos siendo lo que somos, nos cuestiona, nos atora, trueno lo que tomábamos por cierto y nos obliga a crear, a fin de cuentas nos salva de nosotros mismos, del mundo mecanizado, de las ilusiones predicada por “el primer mundo”, de los mundos de consolación, de no vivir aquí y ahora.

Arena y no aceite (La enseñanza de la Ética)

Aún si la actuación y el Teatro son una experiencia es un descubrimiento personal, no se puede llegar a él sin la ayuda de un maestro. Todo momento que el maestro y el alumno pasan juntos se debe fomentar la unión recíproca de lo humano con el ritmo de vida que los envuelve. El maestro que enseña a crear debe ser muy cuidadoso, educar al alumno para que se observe a sí mismo, desde tener la postura y respiración correcta, hasta tener la concentración, vigilancia y claridad de la mente.

Ayudarlo con una “serie de recursos a liberar el cuerpo y su mundo interior de cualquier bloqueo para que pueda reproducir la vida”.³⁵

³³Ibid. p.7

³⁴Ibid.

³⁵Constantin Stanislavsky , op.cit,p.106

Al maestro le toca poner arena en la vida del alumno. Ya decía Heidegger³⁶ que cuando las cosas salen de su funcionamiento habitual el mundo se abre, encontramos nuevas maneras de vivir, nuevas posibilidades. Dejamos de ver las cosas como útiles y vemos en ellas nuevos sentidos. La enseñanza de la Ética no serán mandatos o fórmulas establecidas, se debe enseñar a encontrar posibilidades, a crear una isla en la Gran Historia, estar en la corriente inmensa y aún así crear el espacio propio para la creación. “La isla no está aislada, es una realidad en el mar, que es el medio de comunicación por excelencia. La isla está conectada y es distante, pero no está separada”.³⁷

Sólo la revuelta contra nosotros mismos logra protegernos contra nuestros pequeños mundos, contra nuestro impulso natural a evitar el compromiso de cambiar y de tener siempre la razón. Sólo podemos esperar que las personas tengan vidas completas si les mostramos que son creadores. Como dice Eugenio Barba “debemos ser arena, no aceite, en la máquina del mundo”.³⁸

Bibliografía

Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, Gredos, Madrid, 1985.

___, *Poética*, Gradifco, Buenos Aires, 2005.

Artaud, *El Teatro y su Doble*, Editorial Tomo, México, 2002.

De Távira Luis, *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*, Asociación de directores de escena de España, Madrid, 1999.

Deleuze Gilles, *Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2002.

Barba Eugenio, “En las entrañas del monstruo”, manuscrito, 2002.
http://www.odinteatret.dk/general_information/pdf_filer/havanaspank.pdf

Gadamer Hans-Georg “La verdad de la obra de arte” en Paulina Rivero Weber (compiladora) *Cuestiones hermenéuticas. De Nietzsche a Gadamer*, Ítaca-UNAM, México, 2006.

___, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Sígueme, Salamanca, 1996.

González Valerio María Antonia, *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*, Herder, México, 2005.

36 Cfr. Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*

37 Eugenio Barba, op.cit. p.13

38 Ibid p.13

___, “Rememoración y tradición: La hermenéutica entre Heidegger y Gadamer” en *Signos filosóficos*, núm.10, julio-diciembre, 2003.

Hadot Pierre, *¿Qué es la filosofía antigua?*, FCE, México, 1998.

Heidegger Martin, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1996.

___, *Arte y poesía*, FCE, México, 1958.

Muller Carol (coord.), *El training del actor*, UNAM-INBA, México, 2007.

Nietzsche Friedrich, *Sobre verdad y mentira*, 4ed. , Tecnos, Madrid, 1998.

___, *La muerte de Dios*, UNAM, México, 2004.

___, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2000.

Obregón Rodolfo, *Utopías aplazadas*, CONACULTA, México, 2003.

Rivera Kamaji Greta, “Heidegger desde Gadamer: Una lectura de *El origen de la obra de arte*” en *Signos filosóficos*, núm.10, julio-diciembre, 2003.

Rivero Weber Paulina, *Aletheía. La verdad originaria. Encubrimiento y desencubrimiento del ser en Martín Heidegger*. UNAM, 2004.

___, *Nietzsche. Verdad e ilusión*, UNAM-Itaca, México, 2004.

Stanislavsky Constantin, *Ética y disciplina*, Editorial Gaceta, México, 1994.

Vatimo Giovanni, *Más allá de la interpretación*, Paidós, Barcelona, 1995.

Zambrano María, *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 1987