

EL ACTOR Y SU CUERPO

CARLOTA LLANO

(Publicado en la revista *Teatros* abril 2006)

"... Una cosa bien importante que hay que comprender es que el actor debe concentrarse sobre su propio cuerpo. El instrumento del actor no es la palabra ni la voz, sino el cuerpo entero. Puede ser que el teatro sea una combinación de todas las artes - música, danza, pintura, literatura - pero es ante todo un arte visual en movimiento. Mientras que el actor tenga problemas elementales con su cuerpo está limitado. Del mismo modo que el músico debe trabajar sus dedos todos los días, el actor también debe trabajar su cuerpo, hasta llegar al punto en que lo domine completamente."¹

Ryszard Cieslak

"La acción es la esencia del teatro, y la acción es movimiento."²

Jacques Copeau

Cieslak, uno de los grandes actores de este siglo, y Copeau, uno de los directores que renovaron el teatro: dos vuelos distintos que convergen hacia una de las grandes inquietudes del teatro de nuestro siglo: el cuerpo del actor y su movimiento en el espacio. No es gratuito que todos los directores, maestros y actores que han marcado puntos interesantes en este arte hayan planteado al actor el reto de entrenar, dominar y optimizar la utilización de su cuerpo, de muy diversas maneras. El común denominador es un mismo punto de partida: el instrumento de trabajo del actor es su cuerpo, completo, en movimiento, en acción, en relación con un espacio determinado.

UN POCO DE HISTORIA RECIENTE

Los comienzos de siglo XX se caracterizaron por un marcado deseo de renovación en el arte teatral; de un teatro grandilocuente basado en la exageración de la modulación de la palabra, las grandes poses, los recargados decorados y mucho artificio, teatro del melodrama, equiparado por los críticos contemporáneos en algunos de sus aspectos temáticos a las actuales telenovelas³; o su coetáneo, el teatro romántico de grandes pasiones en personajes idealizados, ambos concebidos para amplio público, pasamos a fenómenos tan significativos como el teatro del realismo burgués⁴, cuyo director más importante es el ruso Constantin Stanislavski (1.863 - 1.938), y uno de cuyos pilares es el trabajo sobre la veracidad y el pequeño detalle, logrado por un actor que elabora cada frase de su personaje hasta encontrar la especificidad de ésta en sí mismo; un actor que hace un profundo trabajo físico para lograr tanto la caracterización detallada de su personaje como la particularidad de cada una de sus acciones, como consta en varios capítulos de su libro *La construcción del personaje*⁵.

Aquí llegamos al punto que más nos interesa para el desarrollo de nuestro tema específico, y que encuentra su primigenia fuente en este maravilloso director y maestro: su valioso trabajo sobre las acciones físicas, del cual tenemos un estupendo detalle en sus libros *El trabajo del actor sobre sí mismo* y *El trabajo del actor sobre su papel*⁶.

¹ Ouvrage collectif sous la direction de Georges Banu, *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*. Actes Sud.

² Jacques Copeau, *Notes sur le métier de comédien*, Michele Brient.

³ Ver Jean Marie Tomasseau, *El melodrama*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios.

⁴ Ver S. Ignatov, *Historia del teatro europeo*, tomo IV, Editorial Futuro.

⁵ Constantin Stanislavski, *La construcción del personaje*, Alianza Editorial.

Para dar vida a personajes realistas, llenos de pequeños detalles que dan origen a la vida misma en el escenario, Stanislavski planteó a sus actores la necesidad de un trabajo corporal o entrenamiento diario con ejercicios precisos para cada parte del cuerpo, que servía a la vez de calentamiento y base esencial para la elaboración minuciosa de las acciones físicas, que van a ser la partitura que posibilitará al actor la conducción de su personaje, y la base para que pueda surgir su hilo emocional. El punto de partida del actor es físico, concreto, preciso. Para ilustrar la relevancia de este aspecto en la construcción de su, por llamarlo de la manera más conocida, "método", acordémonos de la frase que cita su discípulo Toporkov en su libro *Stanislavski Dirige*⁷:

"No me hablen de sentimientos. No podemos fijar los sentimientos; sólo podemos fijar las acciones físicas."

Y en el capítulo denominado "Acciones físicas" de su libro *El trabajo del actor sobre su papel* leemos al comienzo:

"Recordad el proceso del ascenso de un avión: se desliza un rato sobre la tierra para tomar velocidad, formándose así un movimiento del aire que atrae a sus alas, y envía a la máquina hacia arriba. El actor se desliza del mismo modo sobre las acciones físicas, para tomar impulso. Durante ese proceso, con la ayuda de las 'circunstancias dadas' y de los mágicos 'sí', el actor tiende las alas invisibles de la fe, que lo elevan hacia la esfera de la imaginación. Pero si falta el terreno firme y bien asentado para que se deslice el avión, ¿acaso podría éste elevarse? Por supuesto que no. Por ello nuestra primera preocupación consiste en preparar y asentar bien la pista, consolidándola con las acciones físicas, fuertes por su veracidad."

Y para ver el grado de detalle y precisa elaboración de las acciones físicas, recogemos un aparte de las magníficas descripciones de su alumno Toporkov en el antes citado libro *Stanislavski dirige*:

"Habiendo llegado a considerar las acciones físicas como el elemento primordial de la expresión escénica, Stanislavski tratándose de esta esfera, se mostraba sumamente exigente. Exigía siempre la máxima limpieza y habilidad en la ejecución. Pretendía, valga la expresión, una clara dicción de las acciones físicas. Para lograrla recomendaba ejercicios con objetos imaginarios, ejercicios que deberían completar la cotidiana toilette de cada actor. Los ejercicios de acción con los objetos imaginarios sirven para desarrollar en el actor la concentración, una cualidad tan imprescindible en nuestro arte. Repitiendo estos ejercicios el actor los enriquece paulatinamente, los hace más completos, los desmenuza en pequeñísimos eslabones, y con todo esto, desarrolla la 'dicción' de sus acciones físicas. - Nadie conoce esta técnica que yo estoy tratando de conseguir. Pero todos tenemos que aspirar a ello - solía decir el maestro en los ensayos."

Y podríamos, como dice el mismo Toporkov, "citar miles de ejemplos", o de referencias a través de toda la obra de Stanislavski y en todos los momentos diversos de la construcción de su "método" sobre las acciones físicas como base para el trabajo del buen actor. El es, sin lugar a dudas, el comienzo del nuevo camino del actor de los siglos XX y XXI, para el cual el trabajo corporal es parte esencial de la ejecución de su arte, base para la corriente emotiva, y pilar para lograr la veracidad que caracterizó todas las producciones de ese maravilloso director. Cabe anotar que muchos ciudadanos rusos todavía se emocionan de una manera perturbadora al evocar las obras que veían después de hacer días enteros de cola para conseguir las peleados boletas. Uno de ellos lo recuerda como "un teatro que de verdad lograba conmocionar a cualquiera y dejaba el corazón lleno de cosas maravillosas sobre el hombre y la vida".

Estas palabras nos demuestran cómo esa base sólida y concreta del trabajo físico daba pie para que aflorara el verdadero arte del actor, la encarnación del personaje; el trabajo base no se veía; valga la redundancia, era el indispensable soporte, o las tres cuartas partes del iceberg que están dentro del agua para que sólo veamos esa cuarta

⁶ Constantin Stanislavski, *Obras Completas*, Editorial Quetzal.

⁷ Vasily O. Toporkov, *Stanislavski Dirige*, Compañía General Fabril Editora S.A..

parte que aflora y nos deslumbra. Cuando presenciamos la ejecución de un gran pianista, por ejemplo, nos parece que es sumamente sencillo tocar el piano; y gozamos sin ninguna interferencia de la instancia importante, la música. Si, por el contrario, el ejecutante es regular, nuestra atención se desviará a la dificultad, a la técnica y la música pasará a un segundo plano. Asimismo, el método de trabajo sobre el entrenamiento corporal y la elaboración de las acciones físicas, permitió al actor de Stanislavski 'desaparecer' detrás de su personaje y permitir al público deleitarse con ese otro ser vivo que surgía en escena.

Esta nueva vía para el trabajo riguroso del actor, con su cuerpo como instrumento básico, es lo que permitirá al actor llevar su arte a dimensiones muy altas, basado en un entrenamiento mucho más 'científico', que desarrollarán de muy diversas maneras la mayoría de los grandes directores y maestros contemporáneos, muchos de los cuales ven como su punto de partida al gran maestro Stanislavski.

Antes de continuar con algunos de ellos, debemos mencionar que el maestro tuvo numerosos discípulos, entre los cuales cabe destacar para nuestro campo el trabajo de V. Meyerhold, con su aporte teórico y práctico sobre lo que él llamó la "biomecánica", trabajo descrito en sus *Escritos sobre teatro*⁸; y a otro de sus alumnos más cercanos y gran director, E.B. Vajtangov, en cuyo libro *Lecciones de Regisseur*⁹ encontramos un gran testimonio de tan fructífera época; finalmente no podríamos dejar de mencionar a Michael Chekhov en cuyo libro *Al Actor*¹⁰ encontramos un impactante método de entrenamiento del actor; ellos entre los muchos que aprendieron de Stanislavski y sembraron las distintas semillas del teatro ruso subsiguiente.

Antes de seguir con algunos de los directores de teatro que nos interesan especialmente por marcar hitos en el campo del entrenamiento del actor, es bueno mencionar dos grandes ejemplos de esa nueva mirada al cuerpo en otros campos del arte muy comprometidos con el cuerpo:

La danza contemporánea encontró en Rudolf Laban un profundo investigador sobre nuevas posibilidades del movimiento, y sobre todo de la utilización del cuerpo en el espacio. La idea básica en el aprendizaje de las nuevas técnicas de Laban se dirige a lograr que las acciones, que son movimientos sucesivos, tengan un esfuerzo definido que acentúe cada una de ellas, para lo cual se debe desarrollar una conciencia clara y precisa de los diferentes esfuerzos en el movimiento; busca comprender los principios e infinidad de posibilidades del movimiento del hombre en su eje y de su proyección en el espacio. Este trabajo es de suma utilidad para el entrenamiento del actor. Sus libros *Danza educativa moderna*¹¹ y *Mastery of movement*¹² son fundamentales para el conocimiento de principios del movimiento que sirven por igual al actor o al bailarín contemporáneos.

De otro lado, y también por la inmensa utilidad de sus enseñanzas para el dominio del cuerpo, hacemos referencia a Etienne Decroux (1.898 - 1.991), sobre quien cabe destacar su codificación de los ejercicios para cada parte del cuerpo, sus técnicas que dieron origen al mimo, y un especial rigor en el trabajo del cuerpo, todo lo cual inició otro gran capítulo del teatro contemporáneo, el llamado "Teatro físico". De él dice el director y pedagogo Eugenio Barba en su libro *El arte secreto del actor*¹³:

"Etienne Decroux es quizás el único maestro europeo que haya elaborado un conjunto de reglas parangonables al de una tradición oriental. ... En el caso de

⁸ Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, La Cité.

⁹ E.B.Vajtangov, *Lecciones de regisseur*, Editorial Quetzal.

¹⁰ Michael Chejov, *Al Actor*, Editorial Quetzal

¹¹ Rudolf Laban, *Danza educativa moderna*, Ediciones Paidós.

¹² Rudolf Laban, *Mastery of movement*.

¹³ Eugenio Barba y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor*, Editora Pórtico de la Ciudad de México.

Decroux se trata de la conciencia de que las bases de un actor, los principios de los que parte, deben ser definidos como su más preciado bien."

En su octogésimo aniversario, la revista *Mime journal* publicó una edición especial en su homenaje, cuyo contenido da gran detalle de la precisión a la que llegó Decroux en su trabajo corporal.¹⁴

Continuamos con el director que a nuestro modo de ver es el mayor estudioso, después de Stanislavski, del arte del actor en nuestro siglo: Jerzy Grotowski (Polonia, 1.933). Es a él a quien le debemos las más valiosas experiencias contemporáneas sobre el entrenamiento físico del actor, para sólo referirnos al área teatral que nos atañe en este artículo. Dejemos que sea su colega, el gran director inglés Peter Brook quien lo presente, citando el prólogo por él escrito para el libro de Grotowski *Hacia un teatro pobre*:

"Grotowski es único. ¿Por qué? Porque nadie en el mundo, que yo sepa, nadie desde Stanislavski, ha investigado la naturaleza de la actuación, sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales, psíquicos y emocionales tan profunda y tan completamente como Grotowski."¹⁵

El Teatro Laboratorio de Grotowski empezó por despojar sus espectáculos de toda la maquinaria, dejando lo único indispensable para que exista nuestro arte: el actor, quien es además el elemento único que se puede educar y que permite una búsqueda sobre el ser, a profundidad. Para trabajar el oficio del actor como una vía del conocimiento humano, quiso eliminar los métodos y enfilar las baterías hacia la liberación del cuerpo, proceso que él llamó la "vía negativa", camino para la destrucción de los obstáculos y bloqueos. En sus palabras:

"Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. ... La nuestra es una "vía negativa"; no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos. ...El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales."¹⁶

Si observamos todas las etapas de trabajo de este gran director: el Teatro Laboratorio, el Parateatro, el Teatro de las Fuentes, el Objective Drama y el Arte como Vehículo, vemos una constante: el actor o "actuante" (performer) trabaja en escena con todo su cuerpo, de una manera total y tremendamente intensa, siempre partiendo de impulsos internos; y su partitura contiene unos retos físicos y vocales a veces asombrosos. En ese actor de Grotowski palpamos el concepto de "organicidad", la sensación de que no hay límites, y la veracidad de una entrega total. Esas cualidades las observamos en los diversos entrenamientos de su grupo. Ejemplo de ello es el video del entrenamiento de Ryszard Cieslak, uno de sus más notables actores, en el cual se registra un día de práctica de los llamados ejercicios físicos y plásticos, que más parecen estudios de actuación, donde la vida fluye dentro de cada detalle preciso teniendo como soporte la técnica; donde el cuerpo parece ser el cauce de un río que nunca se detiene; donde parece que no hubiera distancia entre los impulsos más íntimos y la acción externa; donde el ejercicio desaparece al servicio del alma; donde paradójicamente el cuerpo parece no existir.

Todos los entrenamientos corporales de los actores de Grotowski se caracterizan por ser sumamente intensos, de tal manera que logran llevar al actor a otra instancia más elevada. Muchos maestros en nuestro arte nos han enseñado con estas u otras palabras que el actor que no se atreve a dar el salto físico duda en el momento culminante de su actuación; y en el trabajo corporal de estos actores palpamos ese principio: parece no haber límite corporal ni creativo. Y si pudimos observar que Cieslak lograba eso a cabalidad en el entrenamiento, es memorable constatar cómo estos principios son los mismos de la construcción de la partitura actoral en personajes tan sublimes como su príncipe Fernando en "El príncipe constante" de Calderón.

¹⁴ *Mime Journal*, numbers seven and eight - 1978.

¹⁵ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI Editores.

¹⁶ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, op. cit..

Cieslak nos cuenta en una entrevista cómo esas partituras se basan en las acciones físicas, construidas por los actores de Grotowski después de buscar a profundidad, de encontrar aquellas esenciales y que plantean grandes retos, verdaderos actos liberadores, vuelos hacia la creatividad:

"La partitura es como un vaso de vidrio que contiene una vela prendida. El vaso es sólido, allí está, puedes contar con él. Contiene y guía la llama. Pero no es la llama. La llama es mi proceso interior, cada noche. La llama es lo que ilumina la partitura, lo que el espectador ve a través de la partitura. La llama está viva. Así como la llama detrás del vidrio se mueve, fluctúa, crece, se agranda, baja, va a apagarse, de pronto brilla con fuerza, reacciona a cada soplo de viento, del mismo modo mi vida interior varía noche tras noche, momento a momento. ... Cada noche empiezo sin anticipar nada; es lo más difícil de aprender. Sólo quiero estar listo para lo que pueda suceder; y me siento listo a coger lo que pueda suceder si estoy seguro de mi partitura, si yo sé que, aun cuando no sienta casi nada, el vaso no se romperá, que la estructura objetiva trabajada durante meses me ayudará. Y cuando llega el momento en que puedo brillar, arder, vivir, revelar, estoy listo porque no me he anticipado. La partitura se mantiene igual, pero cada cosa es diferente, porque yo soy diferente."¹⁷

El proceso de elaboración de esas partituras, que sería para Stanislavski la secuencia de las acciones físicas, está muy bien detallado en el libro *At work with Grotowski on physical actions* del asistente de Grotowski en su centro de investigación en Pontedera Italia, Thomas Richards.¹⁸ Grotowski mismo nos dice que Stanislavski no fue más lejos en su investigación sobre las acciones físicas porque murió. El, para quien el acto de confesión y el acto de transgresión en el sentido de cruzar hacia más allá, fueron un objetivo claro; quien ha llevado el arte del actor mucho más allá de la representación o encarnación del personaje, ha conducido el trabajo de las acciones físicas a ser el vehículo para la revelación del Ser. Su asistente Thomas Richards anota la diferencia entre los dos maestros así:

"...Stanislavski trabajaba sobre las acciones físicas en el contexto de las relaciones de la vida corriente: personas en circunstancias 'realistas' de la vida diaria, en alguna convención social. Grotowski, en cambio, busca las acciones físicas en una corriente básica de vida, no en una situación social de la vida diaria. Y en esta corriente de vida los impulsos son lo más importante.

Grotowski afirma que ésta es la diferencia entre su trabajo y el "método de las acciones físicas" de Stanislavski."¹⁹

Otra de las claves del trabajo físico inteligente que hace Grotowski para lograr esa partitura única, irrepetible y liberadora, es el relacionado con el centro del impulso físico generador de la acción y del movimiento expresivo y orgánico. Y para dejar de momento a este imborrable maestro, que sea él quien hable en su Declaración de Principios del ya citado libro *Hacia un teatro pobre*:

"La creatividad, especialmente en la actuación, significa sinceridad infinita, pero disciplinada, es decir, articulada mediante signos. El creador no debe permitir que su material se le convierta en un obstáculo en este sentido. Y como el material de que dispone el actor es su propio cuerpo, debe entrenarlo para que obedezca, para que sea elástico, para que responda pasivamente a los impulsos psíquicos como si no existiera en el momento de la creación, con lo que se quiere decir que no ofrezca resistencia. La espontaneidad y la disciplina son los aspectos básicos del trabajo del actor."

Para terminar esta breve historia reciente, mencionamos otros dos grandes directores del teatro contemporáneo, quienes tanto en sus libros como en sus espectáculos demuestran un interés marcado en el movimiento y el cuerpo del actor:

¹⁷ Ferdinando Taviani, *Teatro e Storia*, Società Editrice il Mulino. op. cit..

¹⁸ Thomas Richards, *At work with Grotowski on physical actions*, op. cit..

¹⁹ Thomas Richards, *At work with Grotowski on physical actions*, op. cit..

El director inglés Peter Brook quien, después de trabajar con éxito en el teatro inglés 'convencional', cambió su sede a París donde trabaja con un grupo multiétnico en su Centro Internacional de Investigación Teatral, en el cual busca que sea el lenguaje corporal quien en primer lugar nutra los textos y apoye la palabra, búsqueda especialmente intensa en su puesta en escena del "Mahabharata". El ha desarrollado con la ayuda de diversos especialistas en disciplinas corporales de varios países pero sobre todo orientales, entrenamientos que exploran de manera especial la vida asociativa del cuerpo. Este gran director nos dice en su artículo *La calidad como guía de actividades*²⁰:

"La posibilidad de unir la expresión externa con lo interior de un ser humano es finalmente el trabajo de cada actor, y lo que se vive profundamente escondido en el secreto del propio ser encuentra su reflejo absoluto en todas sus manifestaciones externas, como si el secreto interior que no tiene forma, se mirara en un espejo y viera la forma de un hombre; creo que todos los actores, todos los directores -si son sinceros, cualquiera que sea su trabajo- debieran llegar a esto: que la forma exterior no sea una traición a su deseo más profundo sino que sea compatible."

Sus libros *El espacio vacío*²¹, *Provocaciones*²² y *La puerta abierta*²³, entre otros, contienen unas de las más sabias y a la vez útiles reflexiones sobre el arte del actor en nuestro momento histórico, arte que para él es el más completo porque es una vía hacia el conocimiento del ser humano.

El director italiano Eugenio Barba es el iniciador del concepto de antropología teatral, y el suyo es un gran aporte al estudio de las leyes físicas concretas del cuerpo del actor en estado de representación. No sólo el trabajo de su grupo, el Odin Teatret, sino el desarrollado en la por él fundada ISTA, Escuela Internacional de Antropología Teatral, han demostrado ser serios y productivos laboratorios para la investigación de las técnicas básicas del intérprete, y de la percepción que tiene de ellas el espectador. El ISTA es también un centro para la divulgación y el compartir de las experiencias de los actores, bailarines, directores y maestros de diferentes países y culturas que ha organizado múltiples sesiones públicas en diversas partes del mundo. La aproximación a los elementos técnicos fundamentales del intérprete tanto de occidente como de oriente, ha llevado a Barba y a sus actores a desarrollar diversas técnicas para el trabajo corporal muy codificadas y desglosadas. Los actores del Odin se caracterizan por un excelente dominio de su cuerpo y su voz y por un lenguaje expresivo no cotidiano muy interesante para el espectador y que le da otra dimensión a las obras de ese reconocido grupo. Los entrenamientos específicos de algunos actores del Odin, se han difundido en las sesiones presenciales y los videos de sus 'demostraciones de trabajo' magníficos ejemplos del entrenamiento individual del actor y valiosas muestras de la vía vertical que provoca el trabajo corporal.

Todos los anteriormente mencionados directores contemporáneos, de una u otra manera, han mirado y estudiado especialmente a oriente. Y es que son las disciplinas físicas orientales un gran ejemplo de rigor y profundidad. Si analizamos solamente los niveles de energía y presencia a los que llega un actor de teatro Nô o Kabuki; o el de disociación de los bailarines de la danza Odissi de la India, sin lugar a dudas reconocemos que ahí hay algo muy importante que aprender.

DECÁLOGO PARA EL ACTOR Y SU CUERPO

Para concretar las enseñanzas de los grandes maestros y nuestra experiencia personal como directores, actores y profesores, a continuación sintetizo en un decálogo las que considero premisas para el trabajo corporal:

²⁰ Peter Brook, *La calidad como guía de actividades*, Revista Máscara, año 3 Nos. 11 - 12.

²¹ Peter Brook, *El espacio vacío*, Ediciones Península.

²² Peter Brook, *Provocaciones*, Ediciones Fausto.

²³ Peter Brook, *La puerta abierta*, op. cit..

□ El gran descubrimiento de Stanislavski en su última etapa, según Grotowski es: "...como una especie de revelación: es que los sentimientos no dependen de nuestra voluntad".

Este descubrimiento lo corroboramos continuamente en la vida (no queremos amar a alguien y lo amamos, o al contrario). Los sentimientos son independientes de la voluntad y, precisamente por ese motivo, debemos trabajar principalmente sobre lo que está sujeto a nuestra voluntad, lo que se hace, la acción.

□ Así como el músico tiene su instrumento fuera de sí (a excepción del cantante), aunque en los grandes intérpretes parezca una prolongación de sí mismo, (el violín de Yehudi Menuhin parece parte de su cuerpo), para el actor su instrumento es su propio cuerpo, el mismo con el que se levanta todos los días y que usa de una manera cotidiana e inconsciente en su vida diaria. El actor es violinista y violín al mismo tiempo.

□ Ese instrumento, para el teatro que de ninguna manera pretende alcanzar al cine en el detalle realista o cotidiano, centra su expresividad en una presencia extracotidiana especial, emanada de ese instrumento, en conexión con otras presencias y un espacio. Presencia que incluye cuerpo, alma y corazón, y la prolongación de éstos en el espacio.

□ La conciencia de la importancia y el valor de este instrumento hace que el teatro de nuestros días no se centre de manera exclusiva en la dramaturgia o la puesta en escena, sino que trate de optimizar su más importante elemento: el actor en movimiento.

□ El instrumento del actor debe estar perfectamente afinado, al igual que el del músico, para permitir la ejecución de la partitura. Y debe ser objeto de un entrenamiento personal y colectivo para lograr dominarlo y ampliar sus posibilidades expresivas; ese entrenamiento es el que permitirá al actor la libertad, el estar listo para cualquier hecho creativo en cualquier momento, que su cuerpo esté al servicio de la imaginación.

□ El instrumento no es un fin en sí mismo: debe poder desaparecer detrás de la instancia creativa; sea cualquiera la modalidad del teatro, la partitura corporal no es sino la base para lo que se quiere decir, lo que posibilita el acto de liberación que dará paso a lo esencial: ese 'qué quiero decir'. El cuerpo físico es el instrumento, pero nunca hay que perder de vista que lo que importa es la instancia artística y su repercusión en la conciencia de las personas, ese paso más allá, esa mira hacia el conocimiento del ser humano. Y ese eslabón se debe afrontar con goce y rigor.

□ El hecho de que en el cuerpo está inscrita nuestra memoria, y es a través del cuerpo que conocemos la vida; que nos nutrimos con él a diario y en cada momento; y a la vez la instancia de que es un instrumento concreto que puedo trabajar, abre el espectro del intérprete a nuevas y más profundas dimensiones. Es la vivencia del cuerpo la que informa la mente y las emociones, por tanto es la fuente primigenia, inagotable de la creatividad, claro está, en directo contacto con el mundo exterior del cual se nutre y al cual devuelve.

□ Cualquier movimiento, por pequeño que sea, en el actor dice algo; así pues, el actor debe ser consciente de ello y manejarlo para sus fines artísticos; igualmente el ojo externo del director capta y utiliza ese lenguaje en conjunto con el de todos los intérpretes y en su relación con el espacio, creando una verdad física que capta la atención del espectador.

□ El estar ahí, hoy diferente de mañana diferente de ayer, es un hecho primero que todo físico; y ese tiempo presente, que hace única e irrepetible cada función tanto para el actor como para el espectador, se basa en ese elemento físico, esa energía que emana el ejecutante y transmite al espectador, que hace que el hecho teatral no pueda ser reemplazado por los medios audiovisuales. Ese fenómeno de la física es posible sólo, por y según la calidad del instrumento del ejecutante. La mejor grabación no puede reemplazar un gran concierto en vivo.

La movilización de energías de parte y parte produce otro nuevo hecho físico que deja distintos tanto al actor como al público sensible, ambos receptores en su cuerpo-memoria, lo que da origen a una fuente de renovación permanente.

□ El actor hace parecer posible lo imposible: esta premisa es viable si el actor no le teme al reto físico, si su cuerpo está listo a cualquier cosa en cualquier momento. Cualquier cosa debe poder pasar en cualquier momento en el escenario, como en la vida; ¿puede el actor estar listo si hay impedimentos en su cuerpo, en su instrumento de trabajo?

Todos los grandes creadores nos hablan del 10% de inspiración o talento y del 90% de transpiración; y nuestro arte no es ni mucho menos la excepción; y la concreción de esta premisa se da entre otros aspectos en ese entrenamiento físico riguroso, diario, en el cual, y del mismo modo que el escritor debe sobrepasar las miles de horas con la página en blanco, necesitaremos de miles de horas para encontrar un impulso verdadero; un, para usar las maravillosas palabras del crítico francés George Banu, "instante habitado".

Es una gran paradoja: el objetivo último es que el cuerpo desaparezca, que no oponga ninguna resistencia, que no tenga ningún bloqueo, que sea 'transparente'.

Y para lograrlo, hay que trabajarlo, entrenarlo, explorarlo, dominarlo, hasta lograr neutralizarlo y hacerlo 'desaparecer'. Sabemos que él es sólo el vehículo para la creación y que hay que sobrepasarlo.

"Hay algo que se revela, como la vida que corre en el cuerpo, a través del cuerpo, es la pista de despegue, pero el verdadero vuelo no está ligado a lo físico".²⁴ Jerzy Grotowski.

²⁴ Jerzy Grotowski, *El príncipe constante de Ryszard Cieslak*, Revista Máscara, año 4, No.16