

El *training* del actor

Carol Müller
Coordinador

Traducción de María Dolores Ponce G.

EL *TRAINING* DEL ACTOR

Colección Teatro

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Teatral Rodolfo Usigli

EL TRAINING DEL ACTOR

Carol Müller
Coordinador

Traducción

María Dolores Ponce G.

 **CONACULTA** · INBA



2019

EL TRAINING DEL ACTOR

Eugenio Barba
Alexandre Del Perugia
Odile Duboc
Josette Féral
Yves-Noël Genod
Camille Grandville
Laurence Labrousche
Eric Lacascade
David Le Breton
Caroline Marcadé
Ariane Mnouchkine
Yoshi Oída
Farid Paya
Béatrice Picon-Vallin
Jean-Marie Pradier
Andrzej Seweryn
Bob Vilette

Coordinado por Carol Müller

En estos textos se retoman y desarrollan en su mayor parte las participaciones hechas en el Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático (CNSAD) en el marco de las entrevistas denominadas "Poursuites", sobre el tema "Cuál cuerpo para cuál(es) teatro(s)" organizadas con el CNSAD

y el Centro Nacional del Teatro (CNT) durante la temporada 1998-1999.

Contenido

Introducción

¿Dijo usted “training”?

La invención del training

El actor en ejercicio: algunas experiencias sobresalientes

Eugenio Barba: el ejercicio invisible

El protagonista ausente

Ariane Mnouchkine: el cuerpo disponible

El cuerpo en ejercicio

La estrategia del ninja

¡Tomen de donde puedan!

La experiencia existencial de un grupo

Las reglas del juego

Agrandar el espacio

El entrenamiento, un pretil

El cuerpo se inventa en un instante

Cultivar el cuerpo es un conocimiento de sí

¿Qué somos además de felicidad?

Un compañero de juegos: el cuerpo

Conclusión

Antropología del cuerpo en escena

Bibliografía

Aviso legal

INTRODUCCIÓN

Introducción

¿Dijo usted “training”?

Josette Féral

Dos palabras comparten el campo adjudicado al trabajo del actor: *training* y entrenamiento. Coexistentes en textos y discursos, bajo la pluma de practicantes e investigadores, estos dos términos parecen usarse indistintamente para designar una sola y misma realidad: la del trabajo que efectúa el actor para perfeccionar su arte antes de entrar a escena. Sin embargo, esta impresión es engañosa. La palabra *training* parece estar lista para llevarse a ciertos ámbitos, al menos en Francia. Lejos de ser sólo un efecto de la moda, un gusto por un “anglicismo” fácil, este cambio léxico revela ciertas transformaciones profundas que afectan el dominio del entrenamiento del actor desde hace 30 años.

La evolución de las palabras

Documentada en 1440, la palabra inglesa *training* significó originalmente “sacar, tirar de”. Procede del francés antiguo *traîner* y no recibió su sentido de “someterse a un aprendizaje, instruir, educar, entrenar” sino hasta 1542. Designa entonces “ *a systematic instruction and exercise in*

some art, profession, or occupation with a view to proficiency in it”?¹. Utilizada indistintamente en los ámbitos artístico, deportivo y militar, e incluso para el entrenamiento de animales, evoca “*the process of developing the bodily vigour and endurance by systematic exercise, so as to fit for some athletic feat*”.² Desde su aparición, está así íntimamente ligada a las nociones de ejercicio y perfeccionamiento.

Ausente en los diccionarios franceses hasta la década de los ochenta, esta palabra inglesa hizo su repentina irrupción en ellos, al parecer, bajo la influencia del deporte y de los estudios de psicología y psicoanálisis (“training autogene” “training group”). En este caso designa un “entrenamiento por medio de ejercicios repetidos” o bien “un método psicoterapéutico de relajamiento mediante la autosugestión”; Los diccionarios no apuntan su empleo en el medio teatral; insisten en las nociones de ejercicio y repetición metódicos. Así, los investigadores retoman su uso anterior.

De este modo, descubrimos que en 1854, en su libro *Guide du sportsman ou Traité de l'entraînement et des courses de chevaux*, E. Gayot se refiere con la palabra *training* a un “entrenamiento en una actividad física”. En 1895, Paul Bourget señala en su libro *Outre-Mer*: “casi todos [los estudiantes] se dedican a los ejercicios físicos, incluidos aquellos a la americana, es decir, como un *training*, un entrenamiento matemático y razonado” Esta referencia al modelo americano es interesante porque liga la palabra al deporte (gimnasia) cuyo uso se propaga más allá del Atlántico. En 1872, en sus *Notes sur l'Angleterre*

,Taine evoca el “*training* de la atención” El uso de la palabra se difunde del tal modo, que en 1976 una resolución del *Trésor de la langue française* del 12 de agosto recomienda el empleo del término *entrainement* en lugar de *training*, en el sentido de “acción de perfeccionamiento y mantenimiento de la condición en un dominio dado”.³ A pesar de estas medidas, el término *training*⁴ entra en la costumbre y, por consiguiente, parece valer como sinónimo de *entrainement*, que sigue siendo preponderante en los textos.

Del entrenamiento al training

En el mundo anglófono, cuando se aplica al teatro, la palabra *training* se utiliza de modo sistemático para designar todos los aspectos de la formación del actor. Expresa así indistintamente la enseñanza dada en las escuelas de formación, en los cursos, prácticas y talleres, pero también los ejercicios prácticos que los actores pueden realizar *antes* de una producción, así como el entrenamiento efectuado por los que desean perfeccionar su arte sin que su trabajo apunte a una producción específica. Esta indistinción entre tres finalidades diferentes del entrenamiento (la formación, la producción y el desarrollo del arte del actor) configura un término casi genérico en el mundo anglófono. Abarca todas las formas de ejercicio, técnicas y métodos utilizados por el actor en su esfuerzo por llegar a tener las bases profesionales de su oficio.

En Francia, la palabra *training* aplicada al teatro es de aparición reciente;⁵ se remonta a lo sumo a mediados de

los años ochenta. Utilizada sobre todo en el lenguaje oral, aparece bastante tardíamente en los textos. Los libros de Grotowski (1971, 1974) y los primeros de Barba (1982), por ejemplo, no hacen mención de ella y prefieren la palabra entrenamiento. Sucede lo mismo en las obras de Brook (1991, 1992), Vitez (1991, 1994) y Yoshi Oída (1999), que hablan todas de entrenamiento, no de *training*.

Sin embargo, de 1982 a 1985 se gesta un cambio que los diferentes libros de Barba permiten rastrear. En efecto, en *L'Archipel du théâtre*, publicado en 1982, utiliza la palabra *entrenamiento* para designar el trabajo del actor: "el entrenamiento no enseña a actuar, a ser capaz, no prepara para la creación!"⁶ Este uso se confirmará en todo el capítulo siguiente, titulado "Cuestiones sobre el entrenamiento". Pero en 1985, en *Anatomía del actor*,⁷ las cosas han cambiado; la palabra entrenamiento ha cedido su lugar a *training*, para designar el mismo trabajo del actor. Los textos de R. Schechner (*El training desde una perspectiva intercultural*), de Nicola Savarese (*Training y punto de partida*) y de Eugenio Barba mismo (*Training: de 'aprender' a 'aprender a aprender'*) se refieren explícitamente a la palabra para evocar el trabajo de preparación del actor. Este uso se vuelve sistemático en el último libro de Barba,⁸ prueba de que en lo sucesivo la palabra *training* habrá ingresado definitivamente en la costumbre y suplantado por completo al entrenamiento en ciertos escritos.⁹ Esta evolución de un típico uso francés, sin embargo, es tanto más sensible cuanto que el propio Barba afirma haber privilegiado desde el origen la palabra *training*, más intercultural, pues permite utilizar un mismo

concepto más allá de las fronteras geográficas y lingüísticas, y evitar las connotaciones deportivas, reductoras, que evocan una gimnástica del actor.

Podemos preguntarnos sobre tal evolución. ¿Se trata simplemente de un deslizamiento léxico en provecho de una palabra cuya consonancia inglesa transmite una imagen más viva y dinámica del trabajo del actor? ¿Se trata más bien de un cambio ideológico que revela una nueva concepción de lo que debe ser el entrenamiento? Los usos múltiples y muy diversificados de la palabra para expresar métodos diferentes de *training* de los actores no permiten responder, pero la elección pudo haber estado motivada por la intención de importar al vocabulario teatral un término con connotaciones más restringidas, para escapar a las referencias deportivas y militares de las que está cargada la palabra entrenamiento. En cuanto a la influencia directa de los métodos de entrenamiento del mundo angloamericano (Lee Strasberg, Viola Spolin, Uta Hagen, Stanford Meisner, Stella Adler, Kristin Linklater y Cicely Berry) sobre este término, no puede determinarse con claridad, ya que en Francia dichas prácticas tuvieron poco eco.

Esta evolución de las palabras coincide con una evolución de las prácticas.

La evolución de las prácticas: entrenamiento y no enseñanza

La noción de entrenamiento del actor y, más aún, las prácticas que conlleva, se remontan todo lo más, en Europa y Norteamérica, al inicio del siglo XX. Tributarias de la

evolución de las prácticas teatrales, son inseparables de las transformaciones que afectaron la representación teatral y del creciente lugar que en ella ocupó la figura del actor. Con el propósito de formar un actor “completo” desde entonces se pondrá el acento en el desarrollo de sus cualidades no solamente físicas, sino también intelectuales y morales, dentro del proyecto de dotarlo de una “poética” nueva.¹⁰ En Francia, Copeau, Dullin y Jovet estuvieron entre los primeros en subrayar la necesidad de un entrenamiento sistemático del actor, en reacción a la enseñanza practicada entonces en la mayoría de las instituciones,¹¹ y crearon teatros-escuela, teatros-laboratorio, de los que Grotowski, Barba y sin duda Mnouchkine y Brook son los herederos directos.

La noción de entrenamiento se disocia entonces de la de educación, abandonada a las escuelas. Nacidas en su mayoría en el siglo XIX y al principio del XX, de entrada son portadoras de una visión de la formación marcada por la preeminencia del texto en la escena y por la necesidad de que el actor se prepare para ocupar un “empleo”; Los cursos de formación vocal, de dicción, eran los predominantes.¹² Copeau y Dullin expresaron con fuerza sus recelos sobre la enseñanza impartida en su seno:

¿Cuál es, en el momento actual, la formación técnica de un actor? -se preguntaba Dullin-. Es prácticamente nula. O bien el artista pasa por el Conservatorio y tendrá muchas dificultades para corregir los defectos que habrá contraído allí o, si tiene suerte, se pone a actuar sin más y sólo utiliza sus dones naturales sin aprender de verdad su oficio.¹³

Esta crítica de Dullin a las escuelas la reiterará Barba, ahora teniendo como blanco no la naturaleza de los cursos

impartidos, sino el abordaje pedagógico general. La pluralidad de los profesores frente al alumno no permite, según él, un auténtico aprendizaje del oficio:

Las escuelas de teatro siempre me han incomodado [...], afirma. Están organizadas verdaderamente como escuelas: ponen a los alumnos frente a profesores que podrán ser hábiles y eficaces, dispuestos a transmitir lo mejor de su experiencia, pero que el contexto transforma inevitablemente en profesores de tal o cual disciplina. En mi opinión, el aprendizaje del teatro no puede hacerse con profesores. Necesita maestros, así sea sólo para protegerse del riesgo de lo efímero propio de un arte del presente como el teatro, aprendizaje que no puede hacerse más que con un maestro.¹⁴

Estas críticas -que numerosos directores de escena retoman aún hoy-¹⁵ subrayan que desde el principio del siglo se impuso la necesidad de que el actor aprendiera su oficio sobre nuevas bases pedagógicas. De Stanislavski a Grotowski, pasando por Meyerhold, Vakhtangov y Tairov por una parte, pero también por Jaques-Dalcroze, Appia, Craig, Reinhardt, Copeau, Dullin, Jouvét, Decroux y Lecoq, se implanta una nueva pedagogía cuyo propósito no es sólo una preparación física de los actores -cuya necesidad se revela desde el momento en que el cuerpo se coloca en el centro de la escena-, sino “una educación completa que desarrolle armoniosamente su cuerpo, su espíritu y su carácter humano’.¹⁶

Si a menudo la finalidad del entrenamiento es expresada en términos idénticos por los diversos reformadores -permitirle al actor encontrarse en estado de creatividad en el escenario-, sus modalidades, las formas que debe asumir (ejercicios, técnicas, métodos) preconizadas por unos y otros, difieren.

Es interesante destacar, por ejemplo, que Copeau habla de

buen grado sobre el trabajo del actor, de entrenamiento físico, de gimnasia, todo fundado en ejercicios que crean una disciplina del cuerpo.¹⁷ Dullin se refiere a la necesidad de perfeccionamiento del actor basado en una técnica y ejercicios que fundamenten un método.¹⁸ Max Reinhardt aborda la cuestión de los ejercicios observando la necesidad de un buen funcionamiento físico pero también intelectual del actor.¹⁹ Etienne Decroux habla sobre todo de gimnasia y técnica.²⁰ Más cerca de nosotros, Jacques Lecoq prefiere la noción de preparación corporal, de gimnasia dramática, de educación del cuerpo. Por su parte, Vitez retorna sin descanso sobre el “trabajo del actor”. Del lado americano, Michael Chéjov habla, por fin, de ejercicios más que de entrenamiento.²¹

Es cierto que los métodos de entrenamiento difieren, pero todos sientan las bases necesarias para la interpretación del actor: flexibilidad del cuerpo, trabajo sobre la voz pero también sobre la interioridad, con el objetivo de facilitarle el pasaje del uno a la otra y de ponerlo en estado de creatividad. Según las escuelas de pensamiento y los métodos de entrenamiento preconizados, esta interioridad recibe diversos nombres: impulsos (Grotowski), reacciones (Barba), emociones (Dullin), sensaciones (Copeau), sensibilidad (Jouvet). Con la mayor frecuencia, por el rodeo de los ejercicios el actor aprende cómo hacer coincidir interioridad y exterioridad, cómo expresar la una mediante la otra. El cuerpo se convierte así, en efecto, en el vehículo del “pensamiento”!²²

Para alcanzar esta armonía, de ninguna manera se trata de darle al actor recetas o un saber hacer, si bien es

evidente que debe poseer ciertas técnicas de relajación, respiración, concentración, también improvisación, visualización... Estas bases, necesarias para darle soltura y flexibilidad, siguen siendo las preliminares de un trabajo mucho más profundo que fuerza al actor (cuerpo y espíritu a la vez) a trabajar sobre sí mismo.

Las grandes reformas del entrenamiento (las de Copeau, Appia, Grotowski y Barba, por ejemplo) apuntan en primer lugar a hacer del cuerpo del actor un instrumento sensible, pero aspiran sobre todo a que aprenda las leyes del movimiento (las del ritmo, decía Jaques-Dalcroze, las del equilibrio y desequilibrio, fuerzas opuestas presentes en todo movimiento, dice Barba). Más que una pedagogía orientada hacia la agregación de competencias, la mayoría de las pedagogías que se establecen aspira progresivamente a cierto desnudamiento del actor, que Grotowski llevará a su punto extremo al incitarlo a seguir una *vía negativa* -consejo en que resuenan los preceptos de Copeau, que no duda en hablar de la urgencia de lavar al actor de “todas las manchas del teatro” de “despojarlo de todos sus hábitos”-.²³

De algunos principios

Estas nuevas pedagogías del actor, cuya marca distintiva porta el siglo XX, también pretenden establecer los fundamentos de un buen entrenamiento, reiterados a lo largo de los textos.

La formación debe pasar por un maestro

La multiplicación de los métodos de entrenamiento, ya deplorada por Copeau en los años veinte, suerte de enorme anzuelo al que se prenden los actores ávidos de desarrollar competencias rápidas con la esperanza de responder a la diversidad de un mercado, está lejos de permitir una formación coherente. Para evitar este estallido debido a una formación impartida por una pluralidad de profesores, el aprendizaje debe pasar por un maestro. Grotowski ha defendido esta idea con fuerza, como antes lo hizo Vitez. Directamente tomada de Oriente, cuyas técnicas han inspirado a la mayor parte de los reformadores del teatro, la idea le interesó a Copeau desde el inicio, como a Barba. De aquí el acento en los teatros-escuela (el Vieux-Colombier) y teatros-laboratorio (Grotowski), únicas estructuras donde el entrenamiento se puede llevar a cabo de modo continuo y profundo. El actor encuentra en ellas el tiempo para desarrollarse en el seno del grupo, para lograr un camino personal y penetrante.²⁴ El teatro como escuela, el grupo de actores como lugar de formación, la escuela en tanto ligada a un teatro; la idea no deja de asediar a los practicantes del teatro.²⁵

La técnica no es todo

En el seno de estas escuelas-laboratorio, el entrenamiento necesariamente le da ciertas competencias al actor, pero éstas jamás se consideran el objetivo único. Necesarias en el aprendizaje del oficio, deben ponderarse con el fin de que el actor no se deje seducir por la técnica hasta el punto de convertirse en un “atleta” de la escena. Contra Decroux, que afirma que “la técnica inmuniza a quien la

posee contra dos arbitrariedades: la de la moda y la del maestro; elimina a los mediocres, [...] utiliza el talento medio y [...] exalta el genio”²⁶ Copeau recuerda que mal comprendida, puede, al contrario, mecanizar al actor y perjudicar al arte.

Es necesario [...] defender [al actor] de especializarse, de mecanizarse por el abuso de la técnica [...] La técnica [...] no debe ser desarrollada más allá de cierto límite. En cuanto se siente capaz de expresar demasiado, se convierte en un virtuoso. Ya no es el servidor de su arte; actúa con sus medios.²⁷

Podemos preguntar qué aporta esta técnica. Según Jaques-Dalcroze, que basó el entrenamiento en la gimnasia rítmica, le facilita al actor la toma de conciencia de las fuerzas y resistencias de su cuerpo, le permite “destrabar [sus] gestos’, tener un cuerpo dueño de sí, “libre y espontáneo’,²⁸ Para Tadashi Suzuki, desarrolla las facultades de expresión física del actor y nutre su tenacidad y su concentración.²⁹ Para Peter Brook, permite desarrollar la sensibilidad del cuerpo:

Cuando hacemos ejercicios de acrobacia, no es por el virtuosismo ni para convertirnos en acróbatas geniales (aunque a veces eso pueda ser útil y maravilloso), sino por la sensibilidad [...] Es muy fácil, en efecto, ser sensible en la lengua, en el rostro, en los dedos; pero lo que no está dado y debe ser adquirido mediante el ejercicio es la misma sensibilidad en el resto del cuerpo, las piernas, la espalda, el trasero... Sensible quiere decir que el actor esté a cada instante en contacto con todo el cuerpo. Que cuando se lance, sepa dónde se encuentra su cuerpo.³⁰

Como lo recuerda Yoshi Oida, la técnica jamás debe ser un fin en sí mismo: “Poco importa la técnica o el estilo que se aprenda, de hecho se pueden practicar disciplinas tan diferentes como el aikido, el judo, el ballet o la mímica y obtener el mismo beneficio; ello, porque aprendemos algo

más allá de la técnica”³¹

El *training* se inscribe en la duración

¿Qué se aprende más allá de la técnica? El actor se descubre en ella, aprende a conocer mejor su cuerpo y sus bloqueos, explora las leyes del movimiento (equilibrio, tensión, ritmo) e intenta siempre extender sus límites. “El teatro y el trabajo del actor son para nosotros una especie de vehículo que nos permite realizarnos”, dice Grotowski.³² Este aprendizaje pasa por un conocimiento del cuerpo propio y sus límites, por supuesto, con el fin de extenderlos, pero también pasa -sobre todo- por un trabajo sobre sí mismo. A este respecto, Barba habla de la adquisición de un *ethos*, noción central para todos los reformadores del entrenamiento. “*Ethos* como comportamiento escénico, es decir, técnico, físico y mental; como ética de trabajo, como mentalidad modelada por el ambiente: el medio ambiente humano en el cual se despliega el aprendizaje.”³³

Entonces, para que el entrenamiento sea el trayecto de una vida, debe inscribirse en la duración. No hay entrenamiento rápido, todo aquel que sea por unidades, puntual, sin visión global, está condenado a tener un efecto menor.

Ya en 1917 observaba Copeau:

No vayan demasiado deprisa. No se apresuren a concluir y cristalizarse. Dense el tiempo de preparar la tierra, de labrarla y fecundarla, y procuren que prendan las raíces de una planta de germinación lenta y difícil, pero robusta. Todo incita quizá demasiado fuerte, demasiado rápidamente, en vuestro joven sol americano.³⁴