

ENSAYOS Y DRAMATURGIA

Cuando Barba regresó a Noruega, los años que había pasado en Polonia ya lo habían marcado para siempre. Además de la investigación del entrenamiento del actor de Grotowski, había visto un teatro que rechazaba el realismo y que tenía mucho en común con el estilo de presentación de los géneros tradicionales orientales, como el Nô y el Kathakali. A diferencia de éstos, sin embargo, este estilo no se basaba en las convenciones pasadas de generación en generación, de manera tal que los ensayos eran muy importantes en la determinación del contenido y forma de cada actuación. En los ensayos de Grotowski la convención stanislavskiana de interpretar las intenciones del escritor había sido abandonada y reemplazada por la investigación de las reacciones del grupo al texto. Si bien las dos piezas de Grotowski en las que Barba trabajó como asistente de dirección - *Akropolis* y *La Trágica Historia del Doctor Faustus* - por ejemplo, estaban basadas en textos clásicos, las producciones estaban lejos de sus fuentes originales. Consistían sobre todo en improvisaciones, adaptaciones de los textos originales y, en el caso de *Akropolis*, hasta fragmentos de otros textos!¹

Una vez en Noruega, la intención inicial de Barba fue trabajar en el teatro convencional, pero como después de haber formado su propia compañía sólo halló rechazo, los objetivos artísticos de Grotowski con su grupo pequeño de actores en el relativo aislamiento de Opole, le sirvieron de modelo. Esto resultó especialmente evidente en los ensayos y en la dramaturgia donde, desde su primera producción - *Ornitofilene* - estableció un método de taller/ensayo en el que la improvisación jugaba un rol primordial. Estos talleres/ensayos iniciales se basaban en adaptaciones de textos literarios. Pero Barba, como Grotowski, terminó por abandonar su trabajo con autores y hace ya más de treinta años que crea sus producciones íntegramente a partir de improvisaciones. Aunque este tipo de puesta haya sufrido muchos cambios con el correr del tiempo, los largos talleres/ensayos y las improvisaciones de ese período han permanecido como características de la dramaturgia de Barba.

ADAPTACION DE TEXTOS LITERARIOS PARA LA ACTUACION (1965-1969)

A diferencia de Grotowski, quien siempre comenzaba sus ensayos con clásicos europeos, las tres primeras producciones de Barba, *Ornitofilene* (1965-66), *Kaspariana* (1967-68) y *Ferai* (1969-70), se basaron en material original escrito por autores vivos. *Ornitofilene* era una obra nueva escrita por Jens Bjerneboe, un famoso escritor noruego mientras que *Kaspariana* se basaba en la historia de Kaspar Hauser del escritor danés Ole Sarvig. La puesta de *Kaspariana* requería cuatro actores pero como había siete actores en el grupo en esa época, crearon nuevas escenas y nuevos roles a partir de las improvisaciones del período taller/ensayos, tal como lo habían solucionado cuando se les había presentado una situación similar anteriormente con *Ornitofilene*. *Ferai* - la última producción del ciclo de obras basadas en fuentes literarias - había sido escrita por el novelista danés Peter Seeberg. Así como había acontecido con las producciones anteriores, Barba y sus actores no se adhirieron rígidamente al libreto durante los ensayos, prefiriendo usarlo, en cambio, como un mero punto de partida para la puesta en escena.

No obstante las diferencias entre estas tres producciones, el proceso de ensayos fue esencialmente el mismo cada vez. Barba y sus actores comenzaron con un texto literario: una versión completa de la obra en *Ornitofilene*, un argumento para *Kaspariana* y un libreto inspirado en la mitología en *Ferai*. En cada caso el texto fue sólo un punto de partida para los ensayos. Barba y sus actores usaron los libretos como base para las improvisaciones a partir de las cuales desarrollaron una producción final, en lugar de montar una copia fiel de la visión del escritor.

Ni Barba ni los actores del Odin documentaron su trabajo en esta época, por eso resulta imposible citar ejemplos específicos del proceso. De todas maneras, varios miembros del Odin me lo han descrito esencialmente igual: después de elegir una escena determinada para trabajar, Barba discutía los temas posibles que creía que existían y les pedía a los actores que exploraran tales temas por medio de la improvisación física. Dichas exploraciones eran inicialmente colectivas pero lentamente el grupo abandonaba este método de trabajo para dedicarse a las improvisaciones individuales. Algunas de estas improvisaciones se descartaban, aunque muchas se usaban para darle cuerpo a las escenas escritas por los autores, o bien se adaptaban e incorporaban a la producción, que así se iba gestando en distintas etapas.

Mientras la partitura física del texto espectacular se iba configurando, los actores también empezaban a trabajar con el texto hablado, en forma separada del trabajo físico. Para la primera etapa de *Ornitofilene*, por ejemplo, se usó el diálogo escrito por Bjerneboe, pero a medida que estas escenas originales se seguían elaborando en los ensayos y surgían otras escenas que no estaban en el libreto original, dichas improvisaciones se centraron en el descubrimiento de un diálogo realista sin duda influido por Grotowski y por el entrenamiento vocal iniciado por Barba. Este tipo de diálogo ponía más acento en la musicalidad del sonido vocal que en el aspecto semántico del lenguaje.

Kaspariana ofreció aún más terreno para expandir el interés por la musicalidad del lenguaje, gracias a que Sarvig había escrito un argumento sin diálogo. Por otro lado, el libreto de Seeberg para *Ferai* que le debía mucho a la poesía lírica, era todavía más adecuado para la exploración de la musicalidad de la voz.

Dado que las improvisaciones físicas y vocales se desarrollaban en forma individual, el paso siguiente de este proceso era combinarlas. Esto era relativamente fácil en el caso de las escenas escritas por Bjerneboe y Seeberg porque las improvisaciones físicas y vocales provenían del texto dramático. Pero en el caso de escenas creadas enteramente a partir de la improvisación, no resultaba tan sencillo, ya que tanto el material físico como el vocal a menudo provenía de diferentes fuentes y carecía del marco estructural típico del texto dramático. Tal falta de estructura común de base forzaba a Barba y a sus actores a hacer muchos ajustes en sus improvisaciones vocales y físicas mientras intentaban encontrar la mejor forma de combinarlas. Según aquellos actores que todavía están en el grupo desde esa época, este proceso fue muy dificultoso en los comienzos y la separación que hiciera Barba de lo físico y de lo vocal, tanto en el entrenamiento como en la primera etapa de los ensayos para explorar el ritmo de cada uno sin que predomine ninguno, es una estrategia de trabajo que han adoptado desde entonces. Los cimientos de la dramaturgia inusual que Barba ha desarrollado en su madurez como director se consolidaron justamente en este difícil período inicial de descubrimiento de cómo separar y combinar mejor la improvisación física y la vocal para crear un texto espectacular.

Dejando de lado las diferencias entre improvisación física y vocal durante estos años formativos, es importante tener en cuenta que ambos tipos de improvisación se basaron directa o indirectamente en un texto dramático. Cada producción era una combinación del libreto original o argumento, improvisaciones desarrolladas estrictamente a partir de escenas del texto y material original creado por Barba y sus actores, surgido de las asociaciones que eran producto de su trabajo con el texto dramático.

Richard Schechner, que usó un acercamiento similar en la creación de muchas de sus obras con el Performance Group (1967-1980), describe este método de desarrollo del texto espectacular como una suerte de 'proceso de taller de deconstrucción/reconstrucción' (1985:287-293). Este proceso empieza con un período largo de taller durante el cual los actores y el director 'deconstruyen' el texto dramático original mediante la exploración de las asociaciones que éste suscita. Es decir, que en vez de tratar de descubrir la intención del autor en el texto dramático, examinan sus respuestas personales y colectivas al mismo a través de la improvisación. Como dice Schechner: 'La deconstrucción de un texto compromete no sólo el análisis de lo que el autor ha escrito - éste es nada más que el primer paso - sino también un análisis-vía-acción' (1985:278). Durante este análisis activo, los actores y el director acumulan un repertorio de material que puede incluir el montaje de escenas originales creadas por el autor, alteraciones en otras escenas y también material totalmente nuevo creado a partir de improvisaciones, como así también la incorporación y la eliminación de personajes. En su puesta de *El Balcón* de Genet elaborada de esta manera, Schechner cambió el género de varios personajes, alteró el orden de las escenas, empezó la obra con una escena que no existe en el original y agregó el

personaje de una cantante-pianista en el burdel que tocaba y cantaba sus propias canciones (Schechner, 1985:261-293).

A medida que el material se acumula, el director y sus actores empiezan a implementar el proceso de reconstrucción en el cual exploran formas diferentes de organizar el material desarrollado como un todo coherente. Este proceso se acelera con la proximidad del estreno y con la suma gradual de muchos de los aspectos más convencionales de los ensayos, incluidas las consideraciones de diseño, la calidad de la actuación de los actores y la iluminación.

Con esta propuesta de deconstrucción/reconstrucción aplicada a la dramaturgia, el libreto es un mero catalizador del texto espectacular en vez de un mapa a seguir detalladamente. Las palabras del escritor sólo ofrecen un punto de partida y un marco para la producción final. Así, el texto espectacular no es ni una puesta en escena del texto dramático original ni una pieza creada íntegramente a base de improvisación sin ninguna consideración por el libreto original; es un producto del encuentro entre el texto dramático, el director y los actores.

Esta noción de un encuentro caracteriza la dramaturgia de Barba durante sus años formativos como director ya que, a pesar de sus diferencias particulares, sus producciones de *Ornitofilene*, *Kaspariana* y *Ferai* deben su contenido y estructura dramáticos a la interacción entre el texto dramático y el grupo. En cada caso, el libreto funcionó como un catalizador para los actores, ofreciendo a la vez un marco temático y dramático para la producción final. Pero ninguna de las producciones fue enteramente una interpretación de las ideas del escritor o un trabajo derivado exclusivamente de la improvisación; todas fueron el producto de improvisaciones basadas en las respuestas de los actores y de Barba a lo escrito por el autor. Los textos espectaculares fueron el resultado final de un activo proceso de encuentro entre la palabra escrita y los que trabajaron en el estudio de ensayos.