

El segundo cuerpo

por Joan Collado, Jesús Muñoz y Pau Pons,
miembros de la compañía *El pont flotant*

“Es el primer día de trabajo el que determina el sentido del propio camino en el teatro”
Eugenio Barba

Es importante guardar el recuerdo de las primeras experiencias sobre el hecho teatral porque son ingenuas y reveladoras, y nos proporcionan muchas de las claves para guiarnos por el escarpado camino de este oficio.

Por eso os ofrecemos este conjunto de reflexiones privadas, íntimas, de nuestro diario particular para que podáis haceros una idea de cuál ha sido la experiencia de los neófitos atrevidos que firman este artículo y, seguramente, de muchos otros estudiantes de teatro que puedan leerlo.

Después, trataremos de apuntar alguna reflexión sobre los temas que encabezan estas notas, de aquellos puntos que, ahora, después de unos años, somos capaces de poner en duda o ratificar abiertamente. Toda esta reflexión o conclusión más teórica posterior no sería posible si no hubiéramos tenido este primer encuentro con las preguntas y, sobre todo, las preguntas sin respuesta. Así pues, sólo quisiéramos haceros pensar –aunque sólo sea por unos minutos- sobre el complicado y al mismo tiempo fructífero arte del trabajo del cuerpo del actor.

El segundo cuerpo. Diario de los primeros años de formación de un actor.

Primer día. La observación.

Son la tres y media de la mañana y aún no he podido cerrar los ojos. Estoy contento, emocionado, eufórico. En el grupo somos doce. Las aulas son bastante grandes y sólo hay una con mesas de brazo para escribir. Hay una biblioteca. El suelo es de madera en la mayoría de las aulas; una de ellas tiene espejos y barras de danza. Tengo clases de expresión corporal, danza, rítmica, interpretación, ortofonía, y asignaturas teóricas. Mientras uno de los maestros hacía la presentación de la asignatura, el techo de la clase ha temblado como si una manda de búfalos hubiera salido en estampida. “Son los de segundo” ha dicho “ellos ya han empezado a trabajar”. Me imaginaba una escuela diferente, con escenario, atriles... un lugar donde hacer teatro. Pero ninguno de los profesores ha dicho nada sobre las obras que representaremos este curso.

En mi grupo hay un chico gordito. Se le ve muy ilusionado. Tenía los ojos abiertos como platos mientras escuchaba a los profesores. En el descanso se ha comido un bocadillo de tortilla de patatas con mayonesa enorme. Hay una chica muy delgada que fuma muchísimo.

Para volver a casa cojo el 29. Un abuelo viene de la guardería con su nieto, llora, es su primer día. De repente, la chica delgada de clase. Nos miramos y nos saludamos. Ella comienza la lectura: *La Nausea*, de Jean Paul Sartre. Su pecho está retraído y a menudo respira profundamente, como si le faltara el aire. No creo que sea un buen momento para

leer a Sastre. A la izquierda, dos abuelas hablan a la vez, sin escucharse. De repente, se oye una discusión en la parte trasera del vehículo. Son una pareja de unos treinta y pocos años. Los ojos de ambos evidencian su afición al alcohol. Él lleva una gorra amarilla de Talleres Nemesio, ella es morena y muy bajita. Ella quiere sacarse el carné de conducir. ¿Para qué lo necesitas si tenemos autobús? ¿Quieres matarme un día? Ya me gustaría a mí... Y tú ¿qué cojones haces? Me percató de que me está mirando a mí. ¿Qué cojones miras? Estoy observando, le respondo. ¿Qué dices? Entonces, intento explicarle la importancia que tiene la observación en la formación de un actor, reproduciendo las palabras que la maestra de interpretación ha dicho hoy en clase. Pero la cosa no funciona. Me dice: ¿Y por qué no te observas a ti mismo, gilipollas? Se han abierto las puertas y he bajado, cuatro paradas antes de la mía.

Tres semanas después. Trabajo físico.

Son las diez y media de la noche. Estoy cansado y tengo más agujetas que nunca en músculos que antes no tenía. ¿Por qué necesita un actor ejercitar estos músculos invisibles? ¿Realmente tengo que saber saltar muy alto y caer al suelo silenciosamente? Es obvio que si yo peso más haré más ruido que otro al caer. Yo quiero ser actor, no un saltimbanqui.

En clase de danza debo seguir los pasos de la profesora por el espejo, no confundir izquierda y derecha, relajar los músculos, y fluir fluir fluir, sin cortar los movimientos. Yo me esfuerzo e intento hacerlo todo a la vez, sin tropezar con nadie y como si estuviera más contento que nunca incluso tras veinte repeticiones; pero no puedo. Mi compañero, el de los bocadoillos de tortilla, lo pasa peor que nadie; se ahoga en todas las clases. Creo que le costará mucho ser actor con ese cuerpo, quizá en el cine...

Me planteo si todo este esfuerzo físico vale la pena, si es necesario para subir a un escenario. Yo, de momento, he decidido hacer una dieta sana y dejar de fumar. El mes que viene empiezo en un gimnasio; tengo que ponerme en forma si quiero acabar el curso. Ahora me voy a la cama, me duelen hasta los dedos cuando escribo. Espero acostumbrarme pronto a esto.

Cuatro meses después. Caminar.

Primero miro, decido donde quiero ir, cambio el peso a un lado, adelanto la pierna de lado contrario, apoyo el talón y, a continuación, el resto del pie. Traslado el peso, el pie de atrás empieza a separarse del suelo: primero el talón, luego los dedos (recuerda que están ahí). Los brazos no están muertos, se mueven al contrario que las piernas; me ayudan a caminar, a mantener el equilibrio, pero no han de estar rígidos. La cadera, colocada, ni hacia delante ni hacia detrás. (Debo recordar que hay un hilo colgando del techo que sostiene mi cabeza). Y cuando llego al lugar al que miraba, vuelvo a repetir la secuencia. Primero miro, decido donde quiero ir y miro un punto concreto en esa dirección. Cambio el peso a un lado, levanto la pierna del lado contrario y avanzo, apoyo el talón y, a continuación, el resto del pie. Traslado el peso, el pie de atrás empieza a separarse del suelo: primero el talón, después los dedos. Los brazos me ayudan a caminar. La cadera colocada (la cabeza colgando del hilo, la mandíbula relajada) y cuando llego al lugar hacia el que miraba, vuelvo a repetir la secuencia otra vez. Y eso en

clase de cuerpo, en clase de interpretación, en la de rítmica y, en ocasiones, en la de ortofonía. ¿Cuándo empecé a caminar? ¿Al año de nacer? ¿Es posible que aún no haya aprendido a hacerlo? Llevo cuatro meses en esta escuela y no he parado de caminar y caminar y caminar cada día.

El camarero del bar de la escuela abre desmesuradamente los pies, las puntas no siguen la línea de sus rodillas, eso hace que no pueda cambiar de dirección con agilidad, Es más, en ocasiones, incluso se desequilibra si de repente intenta esquivar algún cliente que se cruza en su trayectoria. En cambio, siempre mira, decide donde quiere ir y empieza su trayecto; tiene muy claro su objetivo cuando camina, siempre se dirige a una mesa determinada, deja la comida, levanta la mirada y se dirige a otra para recoger vasos. Hay otro camarero mayor que él que parece siempre cansado. Casi ni utiliza las articulaciones de las rodillas y tobillos y arrastra los pies escandalosamente. Parece que pese cuatrocientos kilos, que a cada paso se hunda un poco más en el suelo.

Observo caminar a los futbolistas, a los políticos, a los militares, a los curas, a los niños, a los bailarines, a mis padres, a todo ser bípedo y, sobre todo, me observo a mi, continuamente, todo el día, dentro y fuera de la escuela: cuando voy a comprar el pan, cuando estoy en la discoteca, cuando paseo por la montaña, cuando camino ebrio... Incluso sueño que camino y que lo hago bien. A veces lo hago tan bien que floto y vuelo, vuelo muy alto.

Segundo año. Energía.

Las vacaciones de Navidad nos han pasado factura esta semana, la energía del grupo, dicen, está por tierra. En danza no puedo ni soportar mi propio cuerpo. Intento trabajar con ganas, con intensidad, pero noto como si me hundiera en el suelo, lentamente. En interpretación también me han dicho que no tenía suficiente energía, que me faltaba presencia. Me he comido una caja de veinticuatro barritas energéticas esta semana y he empezado con las vitaminas. Ya no sé que hacer para recuperar la energía.

Segundo año, última semana. Abrir.

Abrir, abrirme, abrir la mirada, abrir la espalda, abrir el pecho, abrir el cuerpo y abrirme al espacio. Abro los ojos tanto como puedo y abro el pecho pero me duele la espalda. Supongo que lo que debo hacer es no cerrar. Si abro de un lado para cerrar de otro, no estoy abriendo en realidad. Quizás si no cierro en ningún lado estaré abierto y esta sea la clave: “estar abierto” sin intentar abrir.

Esto es lo que trato de conseguir desde hace ya varios días: estar abierto sin obligar mi cuerpo a abrirse externamente, sin forzarme y hacerme mal. Pero es que cuando pienso en “abrir”, pienso en movimiento, pienso en hacer y, en cambio, lo que debería hacer es, precisamente, dejar de hacer.

A veces mi cuerpo se abre: se deja ver desnudo, sin piel. La espalda, los pies, el rostro... todo permanece abierto por unos segundos, como si no tuviera vergüenza de ser observado en mi intimidad. Después, vuelvo a la realidad, al ejercicio de improvisación, a la escena o a la coreografía y me desanimo profundamente al ver como todo vuelve a ser igual que antes, mi cuerpo, de repente, vuelve a estar tenso, intranquilo, inseguro: no

puedo mantener la atención al mismo tiempo en el texto, las circunstancias de la escena y el estado de mi cuerpo.

(Quizás no iba tan desencaminado aquel hombre de la gorra de Talleres Nemesio cuando me sugirió que me observara a mi mismo...)

Tercer año. Presencia.

¿Qué es la presencia? Supongo que si se tiene, se tiene, como el talento. La única cosa de la que estoy seguro es de que hay que estar presente para tener presencia. Yo soy de carácter distraído, a veces estoy pero no estoy, a menudo veo sin mirar o miro sin ver. En fin, que a veces estoy sin estar, y para estar realmente creo que se debe estar con el cuerpo y con la mente. Pero si estoy con el cuerpo y con la mente trabajando, ¿Eso me garantiza la presencia? Es decir, si miro, si veo los objetos de la escena, mis compañeros, ¿Significa eso que soy un actor con presencia? ¿Se puede graduar esa presencia?

El otro día vi un espectáculo en el que había una actriz que no paraba de moverse. Se rascaba y miraba a su alrededor continuamente. Yo la observaba más que al resto, me atrapaba. Entonces –me preguntaba– ¿es eso la presencia? ¿Hay una relación directa entre la presencia y el movimiento? Si no es así, ¿Qué tiene de particular su manera de estar en el escenario que hace que no deje de mirarla?

Hoy he tenido una sensación especial, he descubierto algo, creo que importante: por unos instantes mi cuerpo ha sido otro, más grande, más alto, ocupaba más espacio. Me he sentido poderoso: notaba que era yo quien dirigía la atención de mis compañeros espectadores. No sé si hay sólo un tipo de presencia o bien cuatro mil, pero yo hoy, durante unos segundos, creo que he vivido mi particular manera de estar presente.

Cuarto año. Ser limpio.

El maestro de cuerpo me dice que debo ser más limpio y ordenado. Hoy estoy enfadado, no me encuentro a gusto en la escuela. Le digo:

-Eso es lo que me dice mi padre cuando entra en mi habitación. No me gusta hacerme la cama si después tengo que volver a deshacerla y no creo que sea necesario ordenar mi escritorio si sé perfectamente donde se encuentra todo lo que necesito. Tampoco considero fundamental que todo este siempre reluciente como en un palacio. ¿Limpio? –continúo– he intentado moverme lentamente para poder separar las acciones mientras mostraba mi composición a los compañeros, pero hay momentos en los que lo que quiero transmitir es el caos, y considero que he de hacerlo como lo hago, como lo siento. Conozco donde va cada acción y sé donde está mi cuerpo. Mi propuesta es así, como mi cama, desecha pero cómoda, o como mi propio escritorio, desordenado, aparentemente. ¿Qué significa ser limpio? ¿Hacerlo todo de forma elegante? Si mi personaje es un borracho no puedo ser elegante, si interpreto el baile de un loco no puedo pensar en el orden. No creo que el teatro tenga que ser siempre limpio. La vida no es siempre limpia, pues el teatro tampoco.

El maestro se me queda mirando. Se me ha escapado la rabia que me produce esta constante inseguridad de no saber nunca qué es correcto y qué no es correcto en el teatro. Él respira profundamente. Finalmente, me dice:

-No entiendo por qué me cuentas todo eso de tu cama y de tu habitación. No sé qué quieres decir.

-Sólo es una imagen para explicar que el teatro también puede estar desordenado – le contesto. Vuelve a respirar y continúa:

-Incluso en el desorden más radical hay un orden. Si es para expresar tu particular caos empleas más gestos y energía de la necesaria, si no eres capaz de separar cada intención para que los espectadores las puedan diferenciar, sino miras realmente lo que-

-Ya pero...- intento defenderme.

-Nunca- indica- nunca harás llegar ese caos de que me hablas.

Cuarto año. Taller de final de curso. Repetición.

El maestro me dice que hoy ha ido muy bien, que lo repita igual mañana. ¿Qué repita qué?- le digo- ¿la acción, la voz, el sentimiento, la sensación que he tenido...? ¡¿Todo?! Dicen que el teatro es el arte de la repetición, pero en cambio, no sale ni una sola función igual a la anterior. ¿Cómo se supone que he de repetirlo todo exactamente igual? ¿Recordando cada día la primera función? ¿Recordando lo que me provocó esa primera función? El teatro, se supone, juega en presente absoluto, no puedes irte al pasado para recordar un sentimiento o una sensación porque el teatro es aquí y ahora –me dijo un maestro-, lo que necesites lo tendrás que buscar dentro de la escena, en los objetos, en el vestuario, en los ojos de tu compañero. Por tanto, ¿Qué es aquello concreto que puedo fijar? Puedo fijar una acción, qué muevo, donde miro, la velocidad, incluso la intención. Puedo fijar también una voz o un tono determinado. Pero ¿Cómo puedo fijar un sentimiento...?

El trabajo del taller está siendo duro. Me cansa repetir las cosas cuarenta veces. A medida que repetimos las escenas, van perdiendo parte de su verdad, de su esencia. Cada nueva función, trato de no contar la historia que me sé de memoria, sólo quisiera contarla por necesidad.

Junio. Últimos días. El segundo cuerpo.

Cuatro años, casi sin darme cuenta... Intento recordar como era antes de entrar en la escuela, como era mi cuerpo, como caminaba, mis gestos, y tengo la sensación de que he cambiado. Ahora sé que existen algunos músculos que antes ni conocía, he descubierto otra respiración ¡y creo incluso que he crecido! Comencé en esta escuela con un cuerpo, y me voy de aquí con la sensación de tener uno diferente, un segundo cuerpo. Un cuerpo un poco más sensible, despierto, dispuesto, abierto y, eso sí, más consciente de sí mismo.

Cuatro años llenos de vivencias que desembocan en la idea de que nuestro cuerpo cambia, evoluciona. Pero, ¿Cómo hemos llegado a esta evolución? Esto es lo que trataremos de exponer a continuación a partir del análisis de los temas que encabezan cada uno de los pasajes; temas que nos parecen claves dentro del continuo aprendizaje-entrenamiento del actor y que, como comentábamos al inicio del artículo, se plantean desde el punto de vista de quien comienza a acercarse a ellos, con todos los errores y equívocos que esto comporta. Evidentemente son muchos los conceptos que no aparecen, pero hemos querido destacar los que, de alguna manera, más han contribuido a nuestra

educación corporal. Entre estas notas podemos encontrar reflexiones ingenuas, atrevidas, otras incluso de una simplicidad reveladora. Algunas de ellas ya las hemos superado –o eso creemos–, otras dudas, curiosamente, todavía perduran hoy en día.

Dentro de todo proceso de aprendizaje –que es lo que aquí nos ocupa– cualquier afirmación se convierte en relativa. Para negar una idea, una teoría, una práctica, primero hay que haberla afirmado, haberla aprendido por tanto. Partimos pues de que todas las afirmaciones tienen una negación de per se, implícita; son fácilmente rebatibles ya que toda pregunta oculta una pregunta contraria que puede responderla. “Toda generalización es falsa, incluso ésta” comentaba el suecano Joan Fuster bien acertadamente... Y eso mismo es lo que queremos destacar: que el continuo aprendizaje, las experiencias adquiridas y la evolución del pensamiento te pueden llevar a cambiar totalmente de idea, sin que esto comporte negación de los orígenes.

Y precisamente, eso ocurrió cuando, hace unos meses, afirmamos que el cuerpo era el instrumento del actor (incluso organizamos un coloquio con este título). Alguien, a quien siempre escuchamos con los oídos bien atentos, nos respondió con la pregunta contraria: si el cuerpo es una herramienta, ¿Dónde está el libro de instrucciones? Nos sorprendió una pregunta tan sencilla, nos lo pensamos y, finalmente, nos hizo cambiar de opinión: el cuerpo, de ninguna manera podía ser una herramienta, no teníamos ningún manual para hacerla funcionar. Ahora bien, al igual que un martillo no es una herramienta para alguien que no sabe para qué usarla, el cuerpo adquiere la capacidad de ser un instrumento en la medida en que aprendes a darle uso, ¿Cómo? A partir del descubrimiento de sus posibilidades, de sus usos, de configurararte tu propio manual de instrucciones.

Pero no nos referimos, de ninguna manera, a un libro de instrucciones al uso, ya que, parafraseando a J. Picó, el cuerpo no es una máquina, no funciona sólo con una relación causa-efecto, no responde a órdenes dadas desde el exterior. El cuerpo es poético en sí mismo. Sino que, como neófitos, debemos buscar unas premisas a partir de las cuales trabajar e investigar. Unas claves que, sin embargo, “no constituyen la prueba de la existencia de una ‘ciencia del teatro’ ni de alguna ley universal; son consejos particularmente buenos, indicaciones que tienen una fuerte probabilidad de revelarse útiles en la praxis teatral” (El subrayado es nuestro).

Estos consejos de los que habla Barba son, precisamente, los escalones que nos ayudarán –que nos han ayudado– a descubrir este segundo cuerpo con el que hemos titulado este escrito. No nos referimos, por supuesto, a un segundo cuerpo real, ni tan solo metafísico, se trata sólo de la adquisición de conciencia de tu propio instrumento, una segunda visión, el descubrimiento de las posibilidades físicas y expresivas de tu cuerpo y la capacidad de aplicación de éstas en un contexto teatral. En este punto, Fedelkrais afirma en uno de sus estudios que, además de los dos estados de la persona ya conocidos (el estado de sueño y el de vigilia) hay un tercero que es el estado de consciencia. Una persona en estado de vigilia puede levantarse de una silla sin saber cómo lo ha hecho. Un actor tiene que pasar por el estado de consciencia, tiene que preguntarse por qué se ha levantado, en qué dirección, con cuanto impulso, que músculos ha accionado, etc. Este último estado equivaldría a lo que aquí nos hemos permitido bautizar como segundo cuerpo.

Para llegar a este estado de consciencia, al segundo cuerpo, una de las primeras prácticas imprescindibles a realizar, como hemos visto en las notas del diario, es la observación. Observar sería uno de los primeros consejos que deberíamos seguir para empezar a

descubrimos. Observar la realidad que nos envuelve desde fuera, las cuestiones puramente externas (si alguien tiene el pecho retraído o camina con los pies abiertos, por ejemplo) pero también, y sobre todo, observarse a uno mismo, internamente. Se trata sin embargo, de una observación activa y no únicamente intelectual, una observación desde la experiencia, desde el cuerpo, desde la capacidad de reflexionar a posteriori y de integrar estas “conclusiones” en tu comportamiento habitual y/o escénico.

Para continuar con el descubrimiento del segundo cuerpo, debemos volver al origen, a la reeducación de lo más innato, mutas mutandi, en la persona: la respiración y el caminar. Por eso, como vemos, durante los primeros años de formación se invierte gran parte del tiempo en este propósito, además del hecho de que caminar es un acto cotidiano y, por tanto, lleno de malos hábitos. Su ejercitación consciente comporta el trabajo de todos los principios que se ocultan en cualquier acción física.

Es bastante común, también, que durante los primeros años de aprendizaje caigamos en el malentendido de ponernos en forma de una manera atlética, gimnástica, dada la exigencia física de las asignaturas de los estudios. Este malentendido, sin embargo, continúa a menudo después de los cursos académicos, cuando se supone que el actor debe mantener sus condiciones físicas –entre otras- por sí mismo. Debemos entrenar este segundo cuerpo, decimos, pero a menudo tenemos una idea equivocada de lo que supone ponerse en forma para un actor o, incluso, de todo aquello relacionado con lo que tradicionalmente se ha llamado entrenamiento actoral. Muchas veces pensamos que estas ideas hacen referencia a un cuerpo atlético que es capaz de hacer cualquier acrobacia o virtuosismo físico. Por el contrario, el objetivo de estar en forma, hablando teatralmente, supone seguir profundizando en las dificultades del actor en escena, poniéndolas de manifiesto y aislarse para poder trabajarlas en bruto y conseguir así la plena consciencia de sus posibilidades expresivas.

La consecución de una óptima comunicación con el espectador sería otro de los consejos a trabajar en el camino de búsqueda del segundo cuerpo. El receptor debe ser capaz de recibir cada uno de nuestros signos de manera unidireccional y, por tanto, el actor tiene la misión de construir estos signos de manera clara, directa, ordenada: limpia. En ocasiones, un escritorio desordenado extraído directamente de la realidad puede ser más rico estéticamente o, a priori, más verosímil. Ahora bien, una vez lo colocas sobre el escenario, cada una de las hojas desordenadas se convierte en un signo que debemos tratar de manera consciente para que el desorden se transmita del modo que deseamos. “El actor ha de espaciar sus gestos como un tipógrafo debe espaciar las palabras, de modo que sus gestos puedan ser citados”. Porque todo lo que se hace en escena se convierte en información, signos que deben llegar con total claridad al espectador y que, además, se deben poder repetir en cada función.

Habría que matizar sin embargo que cuando hablamos de limpieza no nos estamos refiriendo a la valoración –positiva o negativa- del contenido. Limpio no implica, necesariamente “bien hecho”, ni siquiera “elegante” o “bello”; implica únicamente que se entiende lo que se quiere decir. Hablamos pues de caligrafía, de comunicación sin ruido. La limpieza, la claridad de los signos, el orden, la secuenciación de la información, son conceptos invisibles, mecanismos, no hechos o objetivos en si mismos. Son significantes, son las letras, elementos, por tanto, vacíos de información.

Han aparecido, también, durante el diario los términos energía y presencia. La definición y el uso de estos conceptos vienen acompañados, en numerosas ocasiones, por una falta

de concreción, por la dificultad de delimitarlos objetivamente. De hecho, muchas veces funcionan como “comodines explicativos” de todo aquello que no acaba de funcionar en escena o que, por lo contrario, tiene una resolución brillante o, incluso, llegan a emplearse como sinónimos, indistintamente. “Tener ‘presencia’ significa en el argot teatral saber cautivar la atención del público y imponerse; también es estar dotado de un ‘no se qué’ que provoca inmediatamente la identificación del espectador y crea en él la sensación de vivir en otro lugar y en un eterno presente”. (El subrayado es nuestro), explica Patrice Pavis en el Diccionario del teatro.

En cambio, dentro de nuestro particular libro de instrucciones deberíamos delimitar, de una manera concreta, qué es esa presencia o qué queremos decir cuando hablamos de energía y, por tanto, si somos capaces de definir los dos conceptos, deberíamos poder trabajar con ellos, modelarlos a nuestro gusto. La presencia, por tanto, podría reforzarse a partir de algunas de las premisas que ya han ido surgiendo en las notas del diario: estar presente en cuerpo y mente, mirar y escuchar de verdad, defender la acción con todo el cuerpo, tener un impulso preciso y justo, tener una imagen concreta, etc. Aspectos que pueden trabajarse de manera aislada e independiente para reforzar el estar orgánico en escena.

Por otra parte, podemos hablar de la ausencia o la presencia de un tipo de energía omnipresente en la vida cotidiana, la desgana o la vitalidad de que se hablaba en las notas del diario. Pero “no es la pura y simple existencia de esta fuerza la que nos interesa porque, de hecho, ya existe por definición, en todo cuerpo viviente, sino la manera en que es modelada y en que perspectiva”. Por tanto, esta última energía extracotidiana también la podemos trabajar a partir de aspectos concretos, entre otros: la intensificación o depuración del nivel de tensión con que desarrollamos una acción; el grado de resistencia que le ofrecemos a la capacidad de movimiento de nuestro cuerpo; la contrafuerza con la que debemos realizar una acción (es decir, la manifestación de la fuerza en sentido opuesto al de la dirección del movimiento); el grado de desequilibrio que mantiene nuestro cuerpo en relación al centro de gravedad; la distribución y manipulación del peso; etc.

Como ya se ha afirmado varias veces a lo largo de la historia, “el cuerpo del actor en relación comunicativa con el público es la raíz del lenguaje teatral”. Por eso hemos destinado este artículo a reflexionar sobre la iniciación en el trabajo de esta raíz. Ahora bien, con estas palabras –osadas si queréis– sólo hemos querido ofrecer, como decíamos, una perspectiva de quien aún tiene reciente la experiencia de ir encontrándose con su segundo cuerpo e intentar poner de manifiesto algunos de los interrogantes más frecuentes en el camino de esbozar nuestro particular manual de instrucciones.

No podemos acabar, sin embargo, sin indicar que por cuestiones de espacio y de tiempo, hemos tenido que acotar el grueso de este artículo, escoger el tema a tratar y priorizar el cuerpo en detrimento del pensamiento, del sentimiento o de la sensación, entre otros.

Aspectos que son absolutamente intrínsecos e inseparables en el trabajo del cuerpo del actor y, en general, del hecho escénico. El cuerpo del actor no podrá funcionar nunca como una simple herramienta con su libro de instrucciones porque –por suerte o por desgracia– no somos una máquina que siempre centrifuga en el cuatro...