

EL CUERPO DEL PERSONAJE

EL CUERPO DEL PERSONAJE. LA IMPORTANCIA DE LA CONSTRUCCIÓN DE UN
ENTRENAMIENTO AUTÓNOMO.

Presentado por:

DIANA CAROLINA
RUIZ TORRES

Maestro:

LEONARDO RODRIGUEZ

TRABAJO DE GRADO.

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES (ASAB)
ARTES ESCENICAS OPCION TEATRO ENFASIS ACTUACION
COLOMBIA

2015

TABLA DE CONTENIDO

1.	EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN O ASUNTO INVESTIGATIVO	3
2.	OBJETIVO GENERAL	4
3.	OBJETIVOS ESPECIFICOS	5
4.	JUSTIFICACION	6
5.	DESCRIPCION DEL METODO UTILIZADO	8
6.	MARCO TEORICO	
	7.1 El entrenamiento del actor: Eugenio Barba	
	7.1.1 El entrenamiento: la estructura invisible	9
	7.1.2 tipos de formación: actor acultural e incultural.	10
	7.1.3 Diferencias entre el ejercicio y el entrenamiento actoral	11
	7.2 las acciones físicas: Graham Dixon	13
8.	CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE	
	8.1 Investigación histórica y contextual	15
	8.2 Análisis del personaje Lavinia	16
	8.3 Creación del personaje Lavinia	18
	8.3 La imagen de Lavinia	23
9.	EL ENTRENAMIENTO	
	9.1 Exploración de las necesidades personales	26
	9.2 Trabajo sobre el centro	27
	9.3 Trabajo sobre la distracción	29
	9.4 Trabajo sobre el movimiento	30
10.	CONCLUSIONES	32
11.	BIBLIOGRAFIA	34

1. EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN O ASUNTO INVESTIGATIVO

Eugenio Barba plantea el concepto de estructura invisible, como motor que da a la ficción del teatro una calidad de vida eficaz, donde las acciones del actor derivan de su presencia física. Dicho de otra manera gracias al trabajo previo (la preparación Sico-motriz), el espectador percibe, sentimientos, pensamientos, ideas, es decir un personaje.

Esta preparación previa, es el entrenamiento del actor, que crea y a la vez fortalece un cuerpo escénico, vital y vigoroso, el cual proporciona herramientas y bases para la creación de personajes, pues permite efectuar acciones en escena con sentido y credibilidad que a su vez proporcionan fluidez de movimientos y dan seguridad al actuante.

Pero cómo lograr que este entrenamiento sea la base del desarrollo creador del personaje de Lavinia de la obra Mosca de Fabio Rubiano, quien es una doncella virgen de cuarenta años. Sensible, de delicadeza extrema, que se muestra ante todos como lo que no es y mantiene en privado sus deseos, pues posee una reputación, voluntad y moral intachables y que junto con Tamora, son las dos únicas mujeres del reino.

El entrenamiento no enseña a actuar, pero hace que el actor adquiriera una energía diferente a la cotidiana, lo que es esencial para la escena, ya que permite al cuerpo estar presente y alerta, generando un lenguaje no verbal que desarrolla la organicidad y credibilidad, es decir, la vida en escena. Es por ello que en este trabajo se indagara la efectividad de la creación del personaje de Lavinia a partir de la construcción de un entrenamiento personal.

2. OBJETIVO GENERAL

Construir un discurso teórico sobre el entrenamiento del actor, basado en mi experiencia de la interpretación del personaje de Lavinia en la obra “Mosca” del autor Fabio Rubiano, que se convierta en la base de mi desarrollo creativo en el momento de construir un personaje.

3. OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Estudiar e indagar algunas de las herramientas sobre el entrenamiento en la construcción del personaje según Eugenio Barba y Graham Dixon.
- Incorporar las nociones de entrenamiento previamente estudiadas, para la construcción del personaje de Lavinia de la obra “Mosca” de Fabio Rubiano.
- Establecer los ejercicios que más convengan para mi entrenamiento personal, basado en el proceso de montaje de la obra “Mosca”, para que se convierta en la base de mi trabajo profesional.

4. JUSTIFICACION

En el pensum que propone el programa de artes escénicas de la Academia Superior de Artes de Bogotá (A.S.A.B.) que es la facultad de artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, para cuarto año, está el taller de integral, en el que trabajé el personaje de Lavinia de la obra “Mosca” de Fabio Rubiano. Durante el proceso de creación que realizamos con el grupo, manejamos como premisa crear a los personajes desde la extra cotidianidad, basándonos en el estudio de la postura, es decir, sus gesto, movimientos y la voz del personaje.

Al iniciar este estudio, he ido comprendiendo la importancia del entrenamiento del actor, entendiendo el entrenamiento no como un trabajo solamente físico, sino entrenar para poner el cuerpo, la voz, la imaginación y todas las herramientas del actor en función de la creación del personaje, puesto que, las acciones de éste derivan de su presencia física. Ahora bien, la presencia física se debe entender, a partir de lo expuesto por Barba (1999), como el resultado de la pre-expresividad o preparación Sico-motriz que genera una presencia lista para actuar. Dicho de otra manera, gracias al trabajo previo (entrenamiento) el espectador percibe sentimientos, pensamientos, ideas, y todo lo que el actor desea transmitir. Pero eso no significa que deba ser visible en escena la técnica que llevó al actor a desarrollar ese movimiento, sino que debe ser parte de su cocina personal.

Durante el proceso de montaje de la obra ya mencionada, se encontró que tener como punto de partida una postura física puede ser tan beneficioso como contraproducente, pues si solo dejamos los personajes en una postura se convierten en solo forma, algo superficial y vacío, Pero si trabajamos esta postura hasta convertirla en la base emocional del personaje, surgirá un mundo lleno de posibilidades que le brindaran al actor la oportunidad de jugar y crear.

Para lograr que estas posturas superen la forma se requiere un mayor compromiso del actor y del grupo de trabajo, debido a que cada actor tiene su propio método de creación, en el que cada uno requiere diversos recursos para afrontar sus obstáculos. Por ello es importante que cada uno tenga un entrenamiento autónomo que le permita superar dichos problemas y generar un cuerpo activo o lo que llamaría Barba una presencia física, que este en pro de la escena en el momento de llegar al trabajo con todo el grupo. Todo esto lo define Barba como el Bios, que significa cuerpo

EL CUERPO DEL PERSONAJE

en movimiento o en acción, el cual alimenta la pre-expresividad en el actor, es decir listo para la escena y estar presente en la situación que esté pasando el Rol.

Con base en esto, encuentro pertinente el estudio de un entrenamiento autónomo que me permita crear y fortalecer un cuerpo escénico, que me proporcione herramientas y bases para efectuar acciones en escena con sentido y credibilidad, que a su vez genere fluidez y contundencia de movimientos, permitiendo la claridad de las acciones físicas de cualquier personaje que deba interpretar.

5. DESCRIPCION DEL METODO UTILIZADO

Para el desarrollo de este trabajo se utilizaran como dispositivos de investigación, el método de comparación que consiste en buscar las similitudes de conceptos en las diversas ramas de la investigación y llegar al principio del que se desglosan todas; y el método inductivo que consiste en observar los fenómenos particulares del objeto de estudio con el objetivo de llegar a una conclusión que forme una premisa general.

Basado en lo anterior el desarrollo de este proyecto se va a dividir en tres procesos:

1. El proceso de investigación: esta parte consiste en organizar toda la información que he venido encontrando sobre el entrenamiento del actor, bajo la cual se sustenta el proyecto, por medio del método de comparación para encontrar una premisa sobre la cual basar el método de entrenamiento que se espera desarrollar.
2. El proceso de observación: esta parte consiste en observar el entrenamiento bajo el cual trabajamos los actores del montaje de la obra “Mosca”, para concluir las características que debe desarrollar el personaje de Lavinia y poder establecer las falencias que se derivan del proceso ya mencionado.
3. La conclusión: el objetivo de este trabajo es crear un entrenamiento personal que permita trabajar todas las falencias que aparecen al momento de interpretar un personaje. En esta parte del proceso se organizará todo el material encontrado, a lo largo de este documento, para establecer las bases que debe tener el entrenamiento, sobre el cual se desarrolla la creación del personaje de Lavinia de la obra “Mosca” del autor Fabio Rubiano.

7. MARCO TEORICO

7.1 El entrenamiento: la estructura invisible

Eugenio barba plantea el concepto de estructura invisible como el motor que da a la ficción del teatro una calidad de vida eficaz, según lo cual, las acciones del actor derivan de su presencia física. Dicho de otra manera, gracias al trabajo previo (la preparación Sico-motriz), el espectador percibe sentimientos, pensamientos, ideas, es decir un significado.

Pero este entrenamiento o preparación Sico-Motriz es importante, sabiendo que las destrezas físicas adquiridas se deben aplicar a la escena, de lo contrario no servirán de nada en el proceso creativo del actor, como lo expone Barba: “Mas no es aparente la técnica que llevo al actor a desarrollar ese movimiento, que al estar en escena acompañado de un gesto o un texto se convierte en algo teatral. La actitud ingenua que hace creer que el entrenamiento conduce a la creatividad” (Barba, 1999)

Aquí el autor expone otro punto muy importante y es la relación, muchas veces equivocada, que se establece entre el entrenamiento y la creatividad, donde se cree que al desarrollar de forma disciplinada un trabajo de preparación previo, bajo las normas de una técnica estipulada, el actor está preparado para afrontar cualquier proyecto creativo que se le presente. Este error se establece por dos motivos: el primero, porque se confunde el entrenamiento con sólo un trabajo físico basado en los parámetros que estipula una técnica y el segundo, porque se establece que este trabajo físico es suficiente para desarrollar o mejorar la creatividad del actor.

Sin embargo con el entrenamiento se debe buscar crear y a la vez fortalecer un cuerpo escénico, vital, vigoroso, el cual proporcione herramientas y bases para efectuar acciones en escena con sentido y credibilidad, que a la vez proporcionen una fluidez de movimientos y den seguridad al actuante. Por esto es necesario que el actor sea capaz de interpretar la importancia del entrenamiento para mezclarlo con otros elementos que se requieren en la escena como: interpretación, voz, dicción, proyección, conocimiento social, etc ... Pero sobre todo que entienda que de esta preparación sico-motriz lo más importante no es dominar a la perfección una técnica, sino trabajar sobre las dificultades que se tengan para conseguir un cuerpo y mente preparados para afrontar los retos que exijan los personajes que se disponga a realizar.

En este trabajo de preparación un término importante que se debe tener en cuenta es el Bios, que significa cuerpo en movimiento o en acción, el cual alimenta la pre-expresividad en el actor, es decir, listo para la escena y estar presente en la situación que esté viviendo el personaje.

EL CUERPO DEL PERSONAJE

Todo lo anterior se resume en lo que Barba (1999) llama “la revolución de lo invisible” que significa, que en un actor no se debe ver la técnica que lo llevo a crear un personaje, sino que se debe percibir un personaje vivo, real, fluido, que permite la credibilidad del espectador.

7.1.2 Tipos de formación: actor acultural e incultural

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, Eugenio Barba plantea dos tipos de actor: el inculturado y el aculturado. Donde el primero es un actor empírico, el cual realiza su trabajo basado en su experiencia y el segundo es un actor, formado bajo los parámetros de una técnica.

El actor inculturado utiliza lo cotidiano y lo transforma en algo extra cotidiano y escénico, es decir, forma su propia técnica, mientras que la aculturización es la manera de hacer teatro impartida por la utilización de técnicas, las cuales estilizan los movimientos haciéndolos más reales, frescos y sorprendentes para el espectador, aunque hay que decir que ambos términos activan el nivel pre-expresivo, o sea, presencia lista para actuar. “El oficio no significa solamente el dominio de una técnica; esta misma esta cruzada por una actitud personal frente al mundo. La elección de las técnicas revelan una ética”. (Barba, 1999)

Esta distinción que establece Barba, va más allá de distinguir dos tipos de formación, permite ver que es importante que un actor tenga un poco de estos dos parámetros de trabajo, pues es vital tomar lo cotidiano, las vivencias del actor y construir con ellas un trabajo escénico, pero puliéndolo con las posibilidades que nos ofrecen las diversas técnicas teatrales que se han establecido a lo largo del tiempo.

Otro punto importante establecido por Barba, es la ética que debe tener un actor frente a su profesión y lo importante de que cada uno escoja la técnica que más le convenga, pues no todos tienen las mismas falencias y virtudes. Uno de los parámetros que dicta la ética de un actor, es que este le debe dedicar un espacio importante al entrenamiento, así sea corto en tiempo pero efectivo en trabajo, como decía Stanislavski el actor debe estar en constante trabajo y aprendizaje, lo que reitera Eugenio Barba cuando dice: “la personalización del entrenamiento se convirtió en el ancla alrededor de la cual se organiza la obra cotidiana de cada uno de los actores y actrices del Odín teatro”. (Barba, 1999)

7.1.3 Diferencias entre el ejercicio y el entrenamiento actoral

Esta necesidad que exige al actor estar en constante entrenamiento, hace que este piense en cómo debe organizar su tiempo de preparación previa, para que su trabajo no se convierta, como ya se explicó, en sólo una repetición de ejercicios físicos, sino que sea un proceso constructivo para su formación actoral, de aquí surge la necesidad de establecer qué ejercicios son útiles y cuáles no.

Los ejercicios son una ficción pedagógica, pues con ellos el actor aprende a no aprender a ser actor, es decir, a no aprender a actuar, ya que el ejercicio enseña a pensar con todo el cuerpo.

Para Barba las características que distinguen a un ejercicio de un entrenamiento actoral, es decir, lo que hace de un ejercicio valido para el actor sobre sí mismo, son:

1. Los ejercicios enseñan a realizar una acción real, no "realista", sino real: al hablar de acción real, el autor se refiere a las acciones que surgen de movimientos orgánicos y fluidos, que nacen de la situación que enfrenta el rol, en cambio con acciones realistas, habla de las acciones impostadas y fingidas, que buscan imitar la realidad pero no nacen del movimiento interno del actor.
2. Los ejercicios enseñan que la precisión en la forma es esencial en una acción real: el actor debe ser consciente de la totalidad de movimientos de un ejercicio, puesto que una acción debe tener inicio y final. Así el trayecto que debe recorrer entre uno y otro no debe ser lineal y en un solo sentido, sino rico de peripecias, cambios, saltos, curvas y contrastes.
3. La forma dinámica de un ejercicio es un continuum constituido por una serie de fases. El ejercicio es como un ideograma, y como todo ideograma está constituido de trazos que deben ejecutarse según una misma sucesión: en este punto Barba expone, la necesidad de que el actor durante su entrenamiento aprende a segmentar sus acciones, pues estas son el resultado de la unión de estos pequeños movimientos (los que denominó acciones perceptibles), los cuales pueden variar en su espesor e intensidad en cada trazo, generando un movimiento continuo.
4. Cada fase del ejercicio compromete todo el cuerpo: una acción debe nacer de todo el cuerpo no sólo de la parte que se esté utilizando, ya que todo el cuerpo es uno solo.
5. Cada fase del ejercicio dilata, refina o miniaturiza algunos dinamismos del comportamiento cotidiano: aquí el autor explica que las acciones buscan interpretar y

EL CUERPO DEL PERSONAJE

exponer las tensiones, los contrastes, las oposiciones y demás comportamientos que hacen vivo a un personaje, es decir, toma todos los elementos dramáticos de la vida para transformar el comportamiento cotidiano en el extra-cotidiano que requiere la escena.

6. Las diferentes fases del ejercicio hacen sentir el propio cuerpo como algo que no es unitario, pero que se vuelve sede de acciones simultáneas: para Barba un actor debe despojarse de su propia espontaneidad, para transformarla en la base de su trabajo, es decir, en su presencia escénica, la cual debe estar lista para proyectarse en diferentes direcciones y ser capaz de atrapar la atención del espectador.
7. El ejercicio enseña a repetir. Aprender a repetir no es difícil si se trata de ejecutar una partitura, siempre con mayor precisión. Se vuelve difícil en el estadio sucesivo: un actor debe aprender a repetir y el entrenamiento debe ayudarlo a generar en la repetición una posibilidad continua de descubrir siempre cosas nuevas como matices, detalles y puntos de partida, esto dentro de la partitura conocida, pues la dificultad para este radica en que al repetir continuamente una acción, esta se opaque y pierda sentido.
8. El ejercicio es el camino del rechazo: para Barba el entrenamiento debe enseñar al actor a renunciar al cansancio a través del esfuerzo para lograr alejar de sí el vanagloriarse.
9. El ejercicio no es un trabajo sobre el texto, sino sobre sí mismo: el entrenamiento pone a prueba al actor a través de una serie de obstáculos que debe aprender a superar, pues estos le permiten conocerse, al enfrentarlo con sus propios límites. Con esto Barba quiere decir que el entrenamiento no es algo teórico que permita el autoanálisis, sino por el contrario, es un trabajo físico que permite poner a prueba todas las capacidades de un actor.

Estas características que expone el autor sirven como base para tener en cuenta en el objetivo final que se propone este trabajo, pues estos puntos que, para Barba, son fundamentales tener presentes durante el entrenamiento que desempeñe un actor, son las premisas que se deben tener en cuenta al momento de decidir qué ejercicios favorece a un actor en un momento determinado de la creación de un personaje. “El dialogo entre lo visible y lo invisible¹ es lo que el actor siente como interioridad y en algunos casos incluso como meditación. Es lo que el espectador experimenta como interpretación.” (Barba, 1999)

7.2 Las Acciones Físicas

Durante el coloquio que realizó Graham Dixon en el departamento de movilidad de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, expone la técnica de Chejov, como un trabajo basado en el movimiento y no en una concepción mental de este. Así, el entrenamiento del actor debe ir enfocado al trabajo, de lo que Chejov, denominó lo Sico- físico.

Para explicar este término, Dixon, lo divide en dos partes: lo Sico, que hace referencia al alma o vida interna, que consta de pensamientos, sentimientos, emociones, recuerdos y deseos; y lo físico, que es la vida del cuerpo, que consta de la voz, los músculos y los huesos, el cual es una membrana que permite exponer y transmitir la vida interna de un personaje. El objetivo de un actor debe ser lograr la unión de estos dos conceptos, de allí que el entrenamiento de este no puede ser igual al de un trabajo deportivo o de cualquier otro campo, pues su trabajo debe ir encaminado a la conexión de su cuerpo y su alma.

Este entrenamiento consiente que desarrolla el actor debe finalizar con la consciencia total de las herramientas sico- físicas, con las cuales cuenta para trabajar. Así, al organizar estos elementos y aprender a transmitirlos con el cuerpo, llegará a convertir sus movimientos en acciones físicas que desarrollara en cada personaje que vaya a interpretar.

Las acciones físicas son las diversas reacciones que tiene el personaje a los distintos impulsos que lo afectan. Estos impulsos pueden venir de diferentes motivaciones, pero siempre deben ser expresados por el cuerpo físico.

Dichas motivaciones, Graham Dixon, las divide de la siguiente manera:

1. El cuerpo físico: es cuando el impulso nace del cuerpo, por ejemplo cuando me duele una parte del cuerpo, estoy enferma o tengo una herida, siendo estos los que generan el movimiento. Se debe tener en cuenta que este cuerpo físico también debe funcionar como una membrana que se pueda moldear para poder expresar lo que él denomina, el alma y el mundo.
2. El alma: es cuando el impulso nace de mi movimiento interno, es decir: de un pensamiento, un sentimiento, un recuerdo, un deseo, una emoción...
3. El mundo: es cuando el impulso nace del mundo externo, es decir: de objetos, otras personas, el cosmos, el clima. Por ejemplo, si llueve y saco un paraguas el impulso nace del clima.

EL CUERPO DEL PERSONAJE

4. Individualidad: este es el personaje, para el cual se debe poner el cuerpo físico y el alma en función de este, así ya no es el cuerpo físico del actor ni sus sentimientos, sino el cuerpo físico y los sentimientos del personaje.

5. Yo creador elevado: este requiere poner la creatividad del actuante en función de la individualidad, así el personaje cobra vida.

8. CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

8.1 Investigación histórica y contextual

En el pensum que propone la A.S.A.B para el cuarto de año de estudio, se encuentra la realización del montaje de integral, para el cual trabaje el personaje de Lavinia, de la obra “Mosca” dirigida por la estudiante Eva María Valderrama. Esta obra fue escrita por Fabio Rubiano Orjuela, quien es un dramaturgo, director y actor, Licenciado en arte dramático de la universidad del valle y fundador del Teatro Petra.

La obra “Mosca” fue escrita gracias al apoyo del programa de Estímulos del Ministerio de Cultura y el Fonca de México; es Una Coproducción del Teatro Petra y el VIII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Se estrenó el 21 de marzo de 2002 en el Teatro Camarín del Carmen en el marco del VIII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

Esta obra está escrita a partir del texto “Tito Andrónico” de William Shakespeare, de donde toma la base argumental y algunos de los nombres de los personajes, variando las relaciones entre éstos, sus edades, roles y gustos sexuales, ya que, Rubiano toma ciertos aspectos de la historia, la simplifica y la reescribe para poder tratar temas actuales. La obra es una tragedia que trasmite un ambiente de peste, con un gran número de muertes, violencia a lo largo de los diálogos, mutilaciones, violaciones, amenazas, traiciones, engaños, asesinatos, venganzas, fratricidios; con el fin de llegar a tal extremo de horror que no genere en el espectador espanto sino risa. Este horror proveniente de tales acciones sangrientas es solo la excusa para tratar temas tales como las relaciones de poder, de amor o de odio, que generan dichas acciones y que están inherentes en nuestra sociedad donde la violencia se ha convertido en una situación cotidiana. Como dice Rubiano: “Hasta que las atrocidades dejen, como en nuestro país, de ser un hecho extraordinario para convertirse en un hecho ordinario” (Orjuela, 2005)

Rubiano eligió el título de la obra por una de las escenas de “Tito Andrónico” en la que Marco, hermano de Tito, mata a una mosca en frente suyo y este último se alarma por el hecho de que matar una criatura inocente, se compara a que todas las acciones atroces que se cometen a lo largo de la historia. La escenografía está compuesta por tres mesas organizadas en línea y una puerta blanca por donde ingresan todos los personajes. Esta no delimitación exacta de los espacio; el tener varias tramas abiertas e inconclusas; la gran cantidad de temas actuales que

EL CUERPO DEL PERSONAJE

toca; las actuaciones grotescas y exageradas recurriendo a los estereotipos; el uso de lenguaje vulgar y sexual para exponer el ser; las situaciones absurdas que plantea donde se mezclan épocas, donde los mutilados hablan y donde la violencia se convierte en arte; es lo que permite que el espectador se identifique y se ría de la triste realidad en la que vive.

La Fábula de la historia, trata de dos familias que se dan cita para firmar una tregua después de diez años de guerra. Tito quien es coronado como rey provisional después de derrotar a Tamora, reina de los Godos y su enemiga de toda la vida, decide instaurar la paz. Tamora junto a sus tres hijos y Aarón, un moro amante de la reina, son presentados ante el pueblo como los prisioneros de guerra, pero antes de firmar la tregua Tito ordena matar a Alarbo, hijo mayor de Tamora, en símbolo de sacrificio de los vencidos, como castigo y compensación por sus hijos muertos en la guerra. Ante este hecho la reina de los Godos se propone vengarse de Tito y su familia, para derrocarlo y quedarse con el trono. Venganza que se desarrolla a lo largo de la obra por medio de violaciones, engaños, muertes y tramoyas ejecutadas por sus hijos Chiron y Demetrio. Y que finaliza con el triunfo total de Tito.

8.2 Análisis del personaje Lavinia

Dentro de este mundo que plantea Rubiano vive Lavinia, quien lejos de ser una doncella inocente, muestra de paciencia, sacrificio e inocencia, como la escribió Shakespeare, es una princesa de 40 años con apetitos sexuales resultados de su virginidad, la cual le pesa y le incomoda. Hija de Tito y Karla, es la única mujer del reino, hermana de Quinto y Lucio, sus otros 23 hermanos murieron en la guerra. Sensible, de delicadeza extrema, que se muestra ante todos como lo que no es y mantiene en privado sus deseos, pues posee una reputación, voluntad y moral intachables. Sufre de una enfermedad mortal que heredó de su padre y que le provoca aturdimientos. Está comprometida con Bassiano, mano derecha de Tito y el verdugo del reino, su objetivo es casarse con éste para poder perder su virginidad antes de morir.

La primera lectura que realicé de la obra fue con todo el grupo de trabajo, con un primer boceto de reparto que propuso la directora. Debo decir que en esta primera impresión que tuve de la obra no me gusto para nada, pues, me pareció violenta en sus textos, sus acciones y demasiado grotesca. Pero más allá de eso al leerla de nuevo con mayor atención, pude ver que el personaje de Lavinia, que me proponía la directora, me generaba bastantes retos como actriz. El primer

EL CUERPO DEL PERSONAJE

gran reto era la edad, pues una mujer de 40 años, tiene una calidad de movimiento distinta a la mía, además, es una princesa virgen con deseos de perder su virginidad, ya que, está a punto de morir por una enfermedad terminal, que heredó de su padre y de una relación secreta que tuvo con Aarón cuando era una niña.

Como ya se dijo, Lavinia es una mujer desesperada por casarse para no morir virgen a causa de la enfermedad mortal que padece. Esta característica que va ligada al carácter moral del personaje, es la causante del gran conflicto de ella en la obra, debido a que su objetivo, que era casarse, termina destruido a causa de la violación que sufre provocada por Demetrio y Chiron hijos de Tamora. Lavinia por ser la única mujer del reino es muy deseada por los hombres, pero ella está enamorada de Bassiano el verdugo del reino, un hombre con una creencia religiosa muy conservadora, encargado de castigar a las mujeres que caen en pecado. Lavinia sufre de aturdimientos a causa de la enfermedad que padece desde niña, estos le generan pensamientos irregulares, es decir, pensamientos sexuales, los cuales materializa en su diario convirtiéndolos en su pecado. A causa de esto su inviolable castidad, la cual considera su mayor bien, se convierte en su mayor defecto, desatando en ella el deseo de seguir sus instintos y necesidades físicas, arriesgando su matrimonio con Bassiano.

Demetrio, para ayudarla a expurgar sus pecados, se encarga de enunciar un gran discurso, con el que convence a Lavinia de acceder a ser violada, arguyendo que la mejor manera de seguir adelante con su matrimonio es hacer un acto de sacrificio como el que haría un santo, para que, gracias a su resistencia y caída en pecado por obligación se muestre su tenacidad. Además, le explica que gracias a la violación no encontrará regocijo en el sexo y así cuando su primera vez llegue no estará sedienta de placer, garantizando que Bassiano no pensará en ella como una mujer experimentada que tiene pensamientos irregulares, porque estará tan fría como el hielo.

Es importante ver como el autor nos presenta a una mujer que es virgen por obligación, siendo así, que el modo como Lavinia accede a la violación hace referencia a una cuestión social muy marcada, que consiste en que estamos muy acostumbrados a aceptar cosas que no queremos porque se nos venden como elementos o situaciones necesarias.

Finalmente Lavinia muere a manos de su padre en la cena final, donde Tito después de servir como cena las cabezas de Demetrio y Chiron mata a Tamora y se proclama rey de un país donde no queda nadie vivo. Esta muerte es la forma en que Tito salva a su hija del dolor y la vergüenza de haber sido violada.

8.3 La Creación del personaje Lavinia

Lo primero que hice al iniciar el estudio del personaje fue averiguar que actrices habían representado a Lavinia y me encontré con que Fabio Rubiano escribió el personaje pensando en Marcela Valencia, actriz, licenciada en arte dramático de la Universidad del valle y fundadora del teatro Petra junto a Fabio Rubiano.

Durante los primeros ensayos, iniciamos trabajando en instaurar el ambiente de la obra, una tregua. Esta situación requería plantear los bandos que se disponían a firmarla, es decir, identificar las características de estas dos familias: La de Tito, conformada por Bassiano su mano derecha y sus hijos Quinto, Lucio y Lavinia; y la de Tamora, constituida por Aarón su amante y sus hijos Demetrio y Chiron. Para todo el equipo fue muy difícil arrancar el proceso creativo, no solo por lo ajenos que estábamos de los personajes cada uno, sino también porque no lográbamos configurarnos como dos bandos poderosos y totalmente distintos el uno del otro.

Al ver los obstáculos que estábamos teniendo, la directora nos pidió que cada uno trabajara sobre un referente claro. Para la construcción de Lavinia me pidió que trabajara sobre la idea de una mujer porcelana, específicamente sobre el trabajo de Jessica Harrison, quien es una artista plástica, que busca re describir la imagen del cuerpo en sus esculturas a través de la piel, eliminando la idea tradicional de que el cuerpo humano se divide en adentro y afuera. Más allá de un modelo bidireccional¹, Harrison propone un modelo multi-direccional² y penetrante de la piel, donde ésta es utilizada como un espacio en el que el cuerpo y el mundo se mezclan. La artista desarrolla su propuesta por medio de una serie de delicadas muñecas tradicionales hechas en porcelana encontradas en mercadillos, que transforma mediante una técnica mixta con esmaltes y porexpan³, para dotarlas de una singularidad de la que en un principio carecían. Con ellas representa mujeres clásicas e idealizadas que interviene otorgándoles atributos humanos, como órganos en el exterior, con los que juegan o simplemente sostienen en sus manos. Todo esto con el fin de convertir las porcelanas rígidas y frías que conocemos, en muñecas con vida que se hacen carne ante nuestros ojos, luchando por salir de la piel que se ha convertido en su cárcel.

¹ Este concepto se entiende como la capacidad de reaccionar o funcionar en dos direcciones, usualmente opuestas. En este caso hace referencia al cuerpo humano y su relación con el mundo.

² Este concepto se entiende como la capacidad de reaccionar, funcionar o ir en múltiples direcciones. En este caso hace referencia a la función que cumple la piel humana.

³ Material artificial parecido al corcho, bastante rígido, de color blanco y constituido por una multitud de pequeñas bolas unidas mediante presión, que se emplea principalmente como aislante.

EL CUERPO DEL PERSONAJE



Imagen 1 y 2 .Harrison, J.(2014) .Andrea in the Body & Soul. (Escultura). Recuperado de <http://www.loeildelaphotographie.com>

Este referente que me sirvió como punto de partida, me permitió entender que no debía iniciar mi creación pensando en las circunstancias dadas del personaje, que ya tenía establecida, sino por la esencia de lo que representa Lavinia: una mujer encerrada en los parámetros que estableció su padre, la cual se quedó congelada en una etapa de su vida y lucha por salir del encierro al que se ha auto atado. Pero como todo horizonte sobre el cual se puede trabajar genera nuevas dificultades que solucionar.

La primera noción sobre la que trabajé fue la postura y la calidad de movimiento que me sugería una porcelana. Según su definición, la porcelana es un material cerámico producido de forma artesanal o industrial, tradicionalmente blanco que se caracteriza por ser compacto, duro, translúcido, impermeable, fuerte, resonante, de baja elasticidad y altamente resistente al ataque químico y al choque térmico, Desarrollado por los chinos entre los siglos VII y VIII. Basada en esta definición, tome algunas de las características de este material como lo compacto, la baja elasticidad y la dureza, para iniciar mi investigación del movimiento. Lo primero que me generó fue trabajar partiendo de las ideas del staccato, la precisión y el de desplazamiento vertical y horizontal. Con el desarrollo de los ensayos resultó que mis movimientos parecían más los de un robot que de una muñeca de porcelana, porque la calidad de movimiento que estaba trabajando

EL CUERPO DEL PERSONAJE

era demasiado rígida, opuesta a la de una muñeca que debe ser delicada y fluida, generando la imagen de fragilidad que tiene en esencia la porcelana.

Al incorporar los conceptos de fluidez y delicadeza las acciones empezaron a fluir con mayor eficacia, lo que permitió incorporar en ellas la esencia de Lavinia. Esto me ayudó a ir más allá de la superficialidad de la imagen que había construido, para convertirla en un personaje que comenzó a vivir dentro de un cuerpo que tenía ciertas limitaciones al igual que sus deseos. Esta calidad de movimiento, también me ayudó a solucionar el problema de la edad que me tenía algo angustiada, porque de inmediato me hizo salir de mi cotidianidad y condense mis impulsos en movimientos más pequeños y menos ágiles de lo que yo podría realizarlos.

Esta calidad de movimiento que surgió del estudio de la porcelana, me generó muchos retos físicos. El primero fue la resistencia, pues durar toda la obra con esta energía contenida en posturas muy precisas, en las que debía estar totalmente quieta durante 20 minutos que podía durar un escena, me costaba mucho; el segundo, era generar credibilidad en las acciones que realizaba, pues de nada sirve presentar un personaje que el público no puede aceptar como real; y el tercero, era conseguir que esta mujer porcelana tuviera coherencia con los demás personajes que estaban creando mis compañeros.

Fue en este punto del montaje, incluso de mi carrera profesional, que entendí la importancia que tiene realizar un entrenamiento consciente y disciplinado. A lo largo de estos años de estudio los maestros siempre hablan de que un actor debe llevar un entrenamiento riguroso, incluso el pensum de la academia propone tres asignaturas dedicadas a desarrollar esta capacidad, las cuales son gimnasia, danza y entrenamiento corporal. Pero fue hasta este montaje que entendí que un trabajo físico por solo hacer ejercicio no sirve de nada, por el contrario este debe tener un fin concreto, que cada actor sepa encaminar hacia mejorar sus debilidades, como Barba lo explica, el entrenamiento no es sólo una repetición de ejercicios físicos, sino un proceso constructivo para la formación del actor.

Entendiendo lo anterior, inicié a preguntarme que debía hacer para solucionar los obstáculos que tenía. El primero era la resistencia, para corregirlo debía fortalecer todo mi cuerpo iniciando por el centro, ya que no era solo un problema de resistir todo el montaje con la misma energía, sino de fortalecer la presencia o lo que llamaría Barba el Bios, que significa presencia lista para actuar, por lo cual mi trabajo era aprender a estar ahí. Gracias a esta dificultad descubrí una gran falencia que tengo como actriz y es que soy muy dispersa, en un momento estoy y cuando me

EL CUERPO DEL PERSONAJE

doy cuenta estoy pensando en mil cosas menos en la escena. Con la intención de solucionar este problema trabaje muchos ejercicios de fortalecimiento de centro como Suzuki, abdominales, entre otros, pero como dicen por ahí no todos los ejercicios le funcionan igual a todas las personas y es muy cierto, de todas estas actividades hubo una que me sirvió más que las demás porque me permitió hacer mayor conciencia de mi centro. El ejercicio consiste en encontrar varias formas de caer al suelo, relacionarse con él y con el mismo impulso subir a quedar de pie sin utilizar las manos en ningún momento, este impedimento tan sencillo de no usar las manos como apoyo para subir y bajar, genera que la fuerza surja del centro fortaleciéndolo y permitiéndole ser reconocido. Aunque parezca raro, porque ya estaba en cuarto año de estudio y no era la primera vez que realizaba entrenamientos como estos, en lo que más me ayudo el ejercicio fue en reconocer mi centro, este gran hallazgo me llevo a lograr mayor comprensión de mi cuerpo permitiéndome adoptar los movimientos del personaje.

En cuanto al segundo punto que consistía en generar una presencia creíble, comprendí que la torpeza con que realizaba los movimientos era lo que desdibujaba el personaje. Para esto debía trabajar la precisión del movimiento, donde inicia y termina el impulso y la fluidez de estos mismos dentro del staccato que estaba planteando. Un ejercicio que me ayudo fue la construcción de una estructura de 10 de movimientos repetitivos de forma cíclica, que partían de una acción concreta, en mi caso empujar una caja y repetirlos teniendo en cuenta la fuerza que suponía moverla si para cada movimiento ésta tenía un peso distinto. Cada ensayo antes de realizar el calentamiento grupal yo iniciaba mi calentamiento repasando la estructura, a medida que la fui desarrollando a lo largo del montaje, comprendí que el movimiento, independiente mente de cuál sea, debe iniciar siempre desde el centro y finalizar regresando a él. Para mí, aunque esto no lo ha dicho ningún teórico, el movimiento es la transformación de la energía en una acción precisa.

En cuanto al tercer punto el trabajo era de todos, ya que crear el mundo de “Mosca” nos correspondía al grupo completo porque un montaje es como un reloj cada engranaje debe estar bien sincronizado para que todo funcione. Con el fin de solucionar esta dificultad necesitábamos encontrar una característica por la que todos los roles se compaginaran. Este fue el trabajo más complicado, debido, a que cada uno inicio su creación sin tener muy en cuenta la de los demás, entonces al momento de unificar tuvimos diversos desacuerdos, que se solucionaron a medida que fuimos cediendo. Gracias a dichos inconvenientes tuvimos otro gran hallazgo y fue el de concebir el calentamiento, con el que iniciábamos los ensayos, como un pequeño entrenamiento

EL CUERPO DEL PERSONAJE

de grupo, por lo tanto nos centramos en la escucha como camino para unificar todas las propuestas. Un ejercicio que nos ayudo fue, el de caminar en circulo mirando a los ojos del compañero que este en el extremo opuesto y a la señal cambiar de dirección, mientras se cumplen estas reglas el ejercicio puede crecer en la medida en que una persona proponga un movimiento y las demás la sigan y así sucesivamente, pero sin dejar de mirar a un solo compañero. Siempre que el ejercicio se realice a conciencia este permitirá agudizar la escucha y la conexión del grupo de trabajo.

Retomando mí trabajo personal, una vez solucionado el tema de la edad y del movimiento, llego el asunto de su virginidad. ¿Pero cómo expresar y llevar a la escena esta características?, para resolver esta duda decidí tomar las particularidades más representativas del personaje como la virginidad, la imagen de la mujer porcelana y el deseo de contraer matrimonio y buscar que podían tener en común, surgiendo así el color blanco como un común denominador. Este color, posee características que tienen una influencia positiva en las personas y en los alrededores que están llenos de este; su naturalidad le permite representar aspectos de la vida que son sumamente valorados en la sociedad y la cultura, pues se le asocia con elementos religiosos, que son valorados por las personas, debido a su significado. En las personas define la inocencia o pureza que cada uno tiene y que puede conservar mientras no se desvié del camino correcto, asociándolas con virtudes como la honestidad, humildad y nobleza. Partiendo de estas concepciones, decidí otorgar el blanco como el color que define a Lavinia o con él que ella desea que los demás la asocien.

La idea de una mujer preparada para casarse y el blanco como símbolo de su imagen, me ayudo a instaurarme en la personalidad de Lavinia quien a pesar de ser una mujer con apariencia de una persona de 40 años sus deseos, pasiones, caprichos y objetivos son los de una niña de 15 años. La cual ha crecido encerrada en una caja de cristal y ahora comienza a romperla de a poco, cambiando su concepción del mundo, de las personas que la rodean, de su sexualidad que solo ha visto en el porno, y de su inminente muerte que se acerca. De esta manera sus acciones tienen un toque de ingenuidad e inocencia, rayando un poco en lo patético.

8.3 La Imagen de Lavinia

Al momento de consolidar su imagen surgieron dos ítems, el primero fue su postura física, es decir sus gestos, movimientos y acciones; y el segundo era la imagen corporal que perciben de ella, en otras palabras su vestuario. En cuanto al primer ítem, como ya explique, estaba trabajando sobre la mujer porcelana; para el segundo inicié la construcción basándome en todas las características que había acumulado en el análisis del personaje como la calidad frágil y pura que posee, el blanco como su color característico y su personalidad infantil con deseos de perder su virginidad. Teniendo en cuenta lo anterior, que mejor manera de vestirla que con su vestido de matrimonio, así estaría preparada para casarse en cualquier momento y a su vez genera la imagen de pureza y santidad que quiere que el mundo vea, ocultando sus verdaderos deseos.

Un vestido de matrimonio simboliza la pureza que la novia entregará a su próximo esposo, el



*Imagen 3. Dior, C. (1930). Moda.
Recuperado <http://www.trendipia.com/cristian-dior>*

velo representa el pudor matrimonial, es decir, la virginidad, la modestia y la inocencia de la novia. Pero más allá de estos significados, el vestido de Lavinia también debía representar su edad, su estatus, su rango social y dar alusión a la imagen de una santa.

Lo primero que acordamos con la directora fue la época, ella nos planteó que la obra se desarrollaría sin lugar ni tiempo determinados, así hablaríamos de cualquier país o sociedad a lo largo de la historia que viviera las circunstancias que expone la obra, sin anteponer al espectador una época o un referente histórico exacto.

Con esta premisa como punto partida, arranqué mi búsqueda con vestidos blancos que me permitieran verme como una mujer de edad, una característica importante es que fuera muy cubierto, ya que mi cuerpo es el de una

mujer joven, así, a menor piel mayor edad. Mi primera opción fue un vestido tipo sastre de los años 30, los cuales consistían en una falda de corte sirena al largo channel, es decir, hasta la mitad de la pantorrilla, una chaqueta tipo sastre que marca la cintura y unos guantes blancos. Esta

EL CUERPO DEL PERSONAJE

propuesta de vestuario me ayudaba a construir la edad pero me enmarcaba mucho en una época determinada y no generaba la apariencia de un vestido de novia.

Para la segunda opción tome de base las mismas prendas que tenía, pero busque que cada una fuera de un tiempo distinto; para la chaqueta conseguí una de estilo victoriano, con hombreras grandes y con una pequeña cola en la parte de atrás que marca la cintura, de un azul muy claro; para la falda deje la que ya tenía y conserve los guantes; le agregue un tocado que consistía en un pequeño sombrero del que salía un velo que cubría toda la cara y unas medias blancas de ligero, con el objetivo de convertir el atuendo en un vestido de novia. Con esta propuesta trabajé bastante tiempo, hasta que Eva, la directora, me propuso que el personaje llevara puesto un cinturón de castidad.

Este artefacto consiste en una braga de hierro que tiene un orificio donde se ubica la vagina rodeado por púas que es cerrado con llave, el cinturón era usado por las mujeres en la edad media para evitar las infidelidades sexuales mientras sus esposos estaba en la guerra o para evitar ser violadas. En el caso de Lavinia ella misma es quien accede a usar este implemento para evitar sucumbir ante sus deseos carnales, consiguiendo alejar sus pensamientos sexuales para no caer en pecado, llegar virgen a su matrimonio y no decepcionar a su padre ni a Bassiano. Como actriz esta herramienta me permitió poner la virginidad de Lavinia en el



Imagen 4. (2013). Cinturón de castidad. (Fotografía). Recuperado en <http://actualidad.rt.com/sociedad/view/94782>

exterior como un objeto palpable, es decir, que dejara de ser solo una circunstancia interna que mueve al personaje a materializarse en este objeto que me permitía realizar muchas acciones físicas como cuidarlo y protegerlo, símbolo de cuidar su virginidad, hasta querer romperlo o abrirlo para dejar salir todos los deseos que tenía reprimidos. También nos ayudó mucho a solucionar la puesta en escena de la violación, pues su virginidad ya no estaba determinada por consumir una penetración sino por ser desprovista de su cinturón de castidad.

Retomando el tema del vestuario, el cinturón me generó una nueva dificultad y era que al ser de hierro y tan grande no se podía ocultar debajo del vestido, pues este era muy ceñida al cuerpo.

EL CUERPO DEL PERSONAJE

Necesitaba una falda ancha con vuelo que ocultara del todo el artefacto que llevaba puesto, entonces recurrí a una enagua con flecos, la cual es una prenda interior femenina que se utiliza debajo de la ropa, como falda. La nueva imagen que surgió de esta adecuación, resaltaba más la apariencia de un vestido de matrimonio dándole un toque de inocencia, sin embargo, al quitarse el cinturón de castidad quedaba la ropa interior al descubierto y no los genitales, para solucionar esto optamos, junto con la directora y los demás compañeros, por pintar los genitales en la ropa interior, generando la convención de estar desnudos.

Finalmente me quedaba solo un problema por resolver, en un pedazo de la obra debía destaparme un seno pero al mostrar mi piel de inmediato se perdería la construcción de la edad, entonces volví a la imagen de una porcelana gastada, vieja y quebradiza. Teniendo en cuenta estas propiedades decidí pintarme toda la piel de blanco simulando la superficie lisa de una cerámica para que en el interior, es decir debajo de la ropa, diera la imagen de estar quebrada y rota, así al mostrar el seno el público vería lo vieja y quebrada que esta Lavinia. Curiosamente la directora decidió que un parámetro para la unificación de los personajes sería el color blanco para la piel.



Imagen 5 y 6. Lema, Carlos. (2014). Obra de teatro “Mosca”. (Fotografía). Tomadas en Teatro Varasanta

9. EL ENTRENAMIENTO

9.1 Exploración de las necesidades personales

Como explique en el capítulo anterior, fue hasta este montaje que entendí la importancia del entrenamiento autónomo y la necesidad que tiene el actor de estar en constante estudio de su cuerpo que al fin y al cabo es su herramienta de trabajo, pues así como un pintor necesita pincel y lienzo, el actor depende de su cuerpo para crear. En el primer capítulo expuse un poco del pensamiento de Eugenio Barba sobre el entrenamiento y la concepción de las acciones físicas para Graham Dixon. Basándome en sus teorías, llegué a la conclusión de que un actor debe entrenar teniendo por objetivo lograr una unión entre sus conocimientos teóricos y su cuerpo. Por lo cual su entrenamiento no puede ser igual al de un trabajo deportivo o de cualquier otro campo, sino que debe ir encaminado a la conexión de su cuerpo y su alma o como Chejov lo denominó lo Sico- físico.

A veces se establece una relación equivocada entre el entrenamiento y la creatividad, pues se cree que al desarrollar de forma disciplinada un trabajo de preparación siguiendo las normas de una técnica estipulada, el actor estará preparado para afrontar cualquier proyecto que se le presente. Este error se establece por dos motivos: el primero, porque se confunde el entrenamiento con un trabajo solamente físico y el segundo, porque se establece que este trabajo físico es suficiente para desarrollar o mejorar la creatividad del actor. Durante el proceso de montaje de “Mosca” aprendí a diferenciar estos dos conceptos que si bien trabajan unidos, el uno no implica necesariamente al otro, es decir, que la técnica desarrollada por el actor como forma de entrenamiento para la creación de un personaje, no se debe percibir en la escena porque el público quiere ver un personaje vivo, real y fluido.

Las acciones físicas son las diversas reacciones que tiene un personaje a los distintos impulsos que lo afectan. Estos impulsos pueden venir de diferentes motivaciones, pero siempre deben ser expresados por el cuerpo físico. Para que un actor pueda generar acciones físicas genuinas debe necesariamente llevar un entrenamiento adecuado a sus necesidades, que le permita obtener un mayor conocimiento de su cuerpo, de sus capacidades y sus debilidades. Así la finalidad de éste será obtener la consciencia total de las herramientas emocionales o internas y las físicas que posee, logrando aprender a expresar y transmitir sus impulsos internos con el cuerpo.

Dichos impulsos pueden venir de varias fuentes como son: el cuerpo físico que implica las sensaciones que puede tener un cuerpo como frío, calor, malestar, etc; el alma o vida interna del

EL CUERPO DEL PERSONAJE

personaje sus sentimientos; y el mundo que hace referencia a las acciones que proviene del afuera, puede ser otro compañero de escena, un objetivo claro por desarrollar, el clima, etc. Tener esta claridad permite que el actor diferencie los movimientos que realiza, pues denota cual es la calidad de energía que cada uno requiere, también facilita la posibilidad de entrar en situación de forma adecuada ayudando a establecer las relaciones entre personajes.

Teniendo lo anterior en cuenta, lo primero que debo realizar para obtener un control adecuado de mi cuerpo es reconocermelo, es decir, obtener conciencia de cuáles son las herramientas con las cuento y en cuáles debo trabajar más para mejorar. Durante el proceso de montaje de la obra surgieron diversos retos por superar a medida que construía el personaje, estos obstáculos me ayudaron mucho a generar la necesidad de prepararme adecuadamente y me motivaron a estudiar más sobre mi entrenamiento, porque considero que el personaje de Lavinia me sacó en muchas formas de mi zona de confort.

En esta monografía me voy a centrar en los tres retos más grandes que afronté durante el proceso de creación: el fortalecimiento del centro, la distracción como barrera de creación y la calidad de movimientos que requería el personaje.

9.2 El trabajo con el centro

Como ya resalte una de las primeras debilidades que me expuso el proceso fue mi falta de control sobre mi centro, el solo hecho de que no lo reconociera me asombro muchísimo, porque a lo largo de la carrera los maestros siempre nos enseñaron la importancia del trabajo del centro y no podía entender como si lo había realizado tanto, hasta ese punto de mi carrera yo hacía conciencia real de la fuerza del dominio de este. Recuerdo bastante que durante el módulo de coro trágico, con la maestra Luisa Vargas realizamos un entrenamiento exhaustivo de Suzuki, todas las clases practicábamos las posturas y estatuas de la técnica mínimo durante una hora. Este entrenamiento me ayudó mucho con mi voz, gracias a él encontré la forma correcta de ubicarla al momento de hablar en la escena, por esta razón creí que ya había entendido este concepto, se suponía que de ahí salía mi voz. Pero cuando inicié la construcción de Lavinia, descubrí que no lo tenía realmente claro.

Al iniciar el trabajo con la porcelana, el cual explique en el capítulo anterior, propuse diversas posturas estáticas que pensé que podrían funcionar y considere eran sencillas de realizar pero fue todo lo contrario, el estar totalmente quieto en escena requiere que el actor tenga otra energía una

EL CUERPO DEL PERSONAJE

mucha más fuerte y presente, la diferencia es que debe estar totalmente condensada. En palabras suena muy sencillo pero la verdad es que para mí generar esta energía fue muy difícil porque comencé de forma incorrecta, creí que la energía se expresaba en estar totalmente rígida, luego pensé que si miraba un punto muy fijo se notaría las contrariedades internas que tenía el personaje, hasta llegué a comportarme como si fuera un robot, pero la verdad era que ni siquiera me veían durante las escenas.

Debo aclarar que durante el trabajo en la clase de taller de integral, las correcciones, que en muchas ocasiones considere incorrectas de parte de los maestros, me cerraron posibilidades de creación, que me dejaron en un punto en el que no sabía por dónde seguir, esto sucedió porque los maestros querían una cosa, incluso en ocasiones ni siquiera se ponían de acuerdo entre ellos, la directora de la obra quería otra cosa y yo estaba en proceso de solucionar mis dificultades. Fue gracias a este estancamiento que entendí lo que tanto me hablaban del centro, la energía que debía generar dentro de la quietud que requería el personaje tenía que surgir de mi centro, ¿Pero cómo lograrlo? esa era la pregunta que me hacía todo el tiempo.

Inicié con los ejercicios que conocía como abdominales, paradas de mano y de cabeza, Suzuki e incluso practiqué pulsadas con mis compañeros. Hasta un calentamiento en el que Eva nos propuso realizar la actividad de bajar y subir del piso sin utilizar las manos, este ejercicio tan sencillo me ayudó muchísimo porque me permitió entender cómo funciona mi cuerpo, esto es algo que no puedo explicar con palabras, pero lo que sí puedo decir es que la mayor enseñanza que obtuve fue que un entrenamiento para que sea bueno no necesariamente debe ser difícil, que no tengo que sudar por horas, para que sea efectivo y que no a todos nos funciona lo mismo ejercicios.

Con esto no quiero decir que mi trabajo del centro ya está solucionado, es solo que ahora tengo más herramientas para fortalecerlo porque sé cuáles ejercicios me son más útiles. Incluso el semestre pasado tuve la oportunidad de estar en un intercambio académico en la Universidad De Guadalajara, en México. Allá conocí al Maestro Rafael Carlín, quien me dictó una asignatura que se llamaba teatro del cuerpo, con él tuve la oportunidad de conocer nuevas técnicas de entrenamiento como la danza Butho y retomar otras como el contact improvisation, estas técnicas me aportaron cosas nuevas a mi trabajo con el centro, la danza Butho por ejemplo, maneja una caminatas en posición baja que me resultaron muy enriquecedoras y el contact improvisation requiere de tener el centro muy bien ubicado, para poder dejar caer tu peso sobre tu compañero.

9.3 El Trabajo con la Distracción

Retomando mi trabajo con Lavinia, durante este proceso de reconocer mi centro, descubrí otra gran falencia que poseo y es lo distraída que soy. Esta dificultad es algo que hasta el día de hoy me genera problemas, como actriz debo estar totalmente conectada con mi cuerpo y el de mis compañeros en la escena, pero en ocasiones mi cuerpo está presente y mi mente está pensando en mil cosas distintas, lo cual no me permite desarrollar mis capacidades al máximo. Un actor debe estar concentrado en “el aquí y el ahora” dispuestos a dejarse llevar por los impulsos que surgen en la escena tanto con de compañeros como con el entorno que lo rodea, siendo estos impulsos, pequeñas acciones, en ocasiones tan imperceptibles por el espectador pero tan fuertes para el intérprete, que permiten entender el universo en que se sumergen los personajes.

En la obra había muchas escenas en las que yo estaba presente pero no decía ni hacía nada porque estaba quieta simulando a la porcelana, sé que mi deber era estar presente viviendo la situación sin embargo en varias ocasiones me desconectaba sin darme cuenta, lo que por supuesto bajaba el ritmo de la escena. De lo primero que tuve conciencia fue que siempre hay que estar en contacto con la tierra, la mente debe estar atenta en el aquí y el ahora, percibiendo los pequeños movimientos del cuerpo producidos por la gravedad, por los impulsos internos del personaje y por las motivaciones externas de los compañeros, pues un actor debe tener presente no solo su cuerpo y el de su compañero, sino el espacio que lo rodea.

En lo que se refiere a mi cocina personal, la herramienta que me dejó este proceso de montaje respecto a mi trabajo de concentración es el juego como base de mi autoconocimiento corporal. Hay que entender el juego como la manera de desarrollar una actividad de forma divertida y entretenida sometida a reglas en la que unos ganan y otros pierden. Entiendo que puede sonar todo lo opuesto a una herramienta que permita trabajar la concentración, pero si el juego es tomado con mucha seriedad, respetando las reglas para así generar el resultado adecuado y teniendo como premisa general “el estar aquí y ahora”, es un mecanismo muy útil para enseñar a la mente a enfocarse en lo que debe realizar ignorando las distracciones externas que son muy comunes en el juego. Todo esto se debe a que un juego necesita de la mayor atención de quien lo ejecuta, ya que requiere de entrega, confianza, seriedad, creatividad, riesgo, sensibilidad, compromiso, energía y disciplina. De esta manera mis resultados, al igual que en el juego donde se recibe lo que se da, serán proporcionales a mi compromiso y esfuerzo.

EL CUERPO DEL PERSONAJE

Como ya explique el tema de mi concentración es algo que todavía sigo trabajando fuertemente por mejorar, hace poco tuve la oportunidad de conocer la danza Butho. Aunque solo he trabajado caminatas básicas de la técnica, el objetivo de estas es lograr despejar la mente, vaciarla, para así estar en contacto con tu ser, con la tierra y con todo tu cuerpo. Este objetivo me generó muchos conflictos, y aunque de todas las veces que lo he realizado no conseguí despejar mi mente del todo en ninguna ocasión, me ha ayudado a centrar mis esfuerzos en un solo objetivo, en lograr concentrar mi atención.

9.4 El Trabajo con el Movimiento

Otro aspecto que tuve que trabajar bastante para la construcción de Lavinia fue la precisión en los movimientos. Al estar quieta la mayoría del tiempo las pequeñas acciones que realizaba debían expresar todas las características que ya expuse sobre la personalidad del personaje, esto generó que entre más torpes fueran los movimientos menos creíbles serían para el espectador. Graham Dixon, divide el cuerpo en dos partes: lo Sico, que hace referencia al alma o vida interna, que consta de pensamientos, sentimientos, emociones, recuerdos y deseos; y lo físico, que es la vida del cuerpo, que consta de la voz, los músculos y los huesos, el cual es una membrana que permite exponer y transmitir la vida interna. En este punto de la creación mi entrenamiento debía ir ligado al fortalecimiento de mi parte física.

Para solucionar esta dificultad inicié un estudio corporal basado en los toques, los impulsos, las caídas y los choques, basada en la percepción interna del movimiento y en el contacto con el otro, dejando un poco de lado las formas y rutinas de movimientos impuestos.

Como ya explique un ejercicio que me permitió hondar en el estudio del movimiento, consistió en la construcción de una estructura de 10 de movimientos repetitivos de forma cíclica, que partían de una acción concreta. La actividad que escogí para mi rutina fue la de empujar una caja, ya que al mismo tiempo que estaba trabajando en la construcción de Lavinia, me encontraba creando el monólogo “no tengo voz”, una adaptación de las obras “Mujeres de arena” de Humberto Robles y La “violación” de Darío Fo, para la clase de taller de monólogo. En uno de los entrenamientos que nos realizó la maestra Paola Ospina, nos pidió buscar una acción que requiriera de movimientos precisos para realizarla y construir con ella una partitura. Como una de las acciones que más realizaba en el monólogo era la de empujar establecí mi estructura con base en las

EL CUERPO DEL PERSONAJE

opciones que me generaba esta acción si la efectuaba sobre un objeto que podía variar de peso, como una caja.

Una vez establecida la partitura, comencé un estudio sobre el movimiento basándome en la repetición como mecanismo de reconocimiento, así en cada pasada variaba la calidad de la acción debido a la fuerza que requería moverla si para cada movimiento ésta tenía un peso distinto. Cada ensayo antes de realizar el calentamiento grupal yo iniciaba mi calentamiento repasando la estructura, a medida que la fui desarrollando a lo largo del montaje, comprendí que el movimiento, independiente mente de cuál sea, debe iniciar siempre desde el centro y finalizar regresando a él. Para mí, aunque esto no lo ha dicho ningún teórico, el movimiento es la transformación de la energía en una acción precisa, que se manifiesta en el estado de los cuerpos mientras cambian de lugar o de posición, en las sacudida o agitación del mismo en un tiempo y velocidad determinada.

De este modo mi percepción del movimiento vario, ya no me centraba en el desarrollo físico de la acción sino en la motivación o impulso que permitía a la energía expresarse a través del cuerpo. De igual manera deje de pensar en el cuerpo como una división de partes para considerarlo un todo, es decir, si el movimiento que estaba realizando se expresaba por medio de los brazos no consideraba estos últimos como los generadores de la acción sino como el lugar donde finaliza el impulso del cuerpo.

10. CONCLUSIONES

1. La finalidad de este trabajo era construir un entrenamiento que se convirtiera en la base de mi trabajo creativo como actriz a lo largo de mi carrera. Al ir desarrollando esta monografía me di cuenta que era una pretensión demasiado ambiciosa y algo ilógica, primero porque me falta mucha experiencia para establecer teorías o generalidades sobre el entrenamiento de un actor; y segundo porque éste no consiste en una rutina de ejercicios exactos e inamovibles de la cual se pueda garantizar su efectividad. Por el contrario el entrenamiento de un actor esta sujeto a las necesidades que este tenga, las cuales varían dependiendo de diversos factores como la edad, los requerimientos de cada personaje o de la puesta en escena, su estado de ánimo o sencillamente la necesidad de buscar respuestas en otras posibilidades, entre otras.

2. Las acciones físicas son las diversas reacciones que tiene un personaje a los distintos impulsos que lo afectan. Estos impulsos pueden venir de diferentes motivaciones, pero siempre deben ser expresados por el cuerpo físico. Para que un actor pueda generar acciones físicas genuinas debe necesariamente llevar un entrenamiento adecuado a sus necesidades, que le permita obtener un mayor conocimiento de su cuerpo, de sus capacidades y sus debilidades. Así la finalidad de éste será obtener la consciencia total de las herramientas emocionales o internas y las físicas que posee, logrando aprender a expresar y transmitir sus impulsos internos con el cuerpo.

3. No a todos los actores les sirven los mismo ejercicios de igual manera, por ello es necesario aprender a reconocer las falencias que se tienen y buscar el entrenamiento que más convenga para cada uno. El entrenamiento no es solo una repetición de ejercicios físicos, es un proceso constructivo para la formación actoral, de aquí surge la necesidad de establecer qué ejercicios son útiles y cuáles no. Para que un entrenamiento sea bueno no necesariamente debe ser difícil, el sudar por hora no garantiza que sea efectivo, lo realmente importante es que tan útil resulta al momento de iniciar un proceso de construcción de personaje.

4. Cada personaje trae sus dificultades, a veces los actores nos cerramos a la posibilidad de enfrentarnos a nuevos retos, pero una vez nos sacan de nuestra zona de confort el trabajo se nutre de nuevas posibilidades de creación. Al iniciar mi trabajo con Lavinia estaba muy asustada, pero el resultado, independientemente de que haya sido bueno o malo, me sirvió para aprender a

EL CUERPO DEL PERSONAJE

conocerme como actriz, a detectar las debilidades sobre las cuales debía trabajar, pero lo más valioso fue que me mostro la importancia de llevar un entrenamiento consciente y disciplinado.

5. Mi entrenamiento personal es un proceso que hasta ahora inicia, se que cada personaje va a traer su afán y que cada día mis retos van a ser distintos. Este trabajo me dio la posibilidad de realizar una reflexión más consciente y detallada de un proceso que ha sido muy valioso para la formación de actriz. La mayor enseñanza adquirida en el montaje de “Mosca” es que no puedo pretender que el entrenamiento solucione todas mis falencias por sí solo, por el contrario debo poner toda mi atención y comprensión para realizarlo de manera consciente, procurando depurar de cada actividad lo que más me convenga.

11. BIBLIOGRAFIA

Barba, E. (1999). *Un Amuleto hecho de Memoria*.

Dixon, G. (14 de Diciembre de 2011). Graham Dixo: Técnica Chejón. (R. E. Madrid, Entrevistador)

Orjuela, F. R. (2005). *Mosca* . Bogotá: Fondo de publicaciones universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Palermo, Universidad . (2011). *La Mosca inocente en Titus Andronicus*. buenos aires : universidad de palermo .