



Colaboración invitada LA FORMACIÓN ACTORAL EN LA EXTRACOTIDIANEIDAD

M. en A. Pamela Jiménez Draguicevic



n la formación actoral se aprende a romper los paradigmas cotidianos del manejo del cuerpo; las circunstancias planteadas por el tejido dramatúrgico son diferentes a las de la realidad, por ello, aun en momentos sutiles, la energía y presencia tratadas en el cuerpo del actor se vuelven una forma de expresión dándose así un proceso extracotidiano.

La extracotidianeidad busca que el cuerpo y la mente se expresen en el escenario, aunque sin perder la veracidad, la organicidad. Para recrear esta organicidad se necesita trabajo, entrenamiento y estudio: los ejercicios de entrenamiento sirven para convertir el



cuerpo y la mente de un ser cotidiano, al de un ser escénico, extracotidiano; son la base de un proceso de entendimiento para estar preparados y poder resolver un personaje que tiene una fisicalidad distinta a la del actor, un cuerpo ficticio en el que se desarrollan una serie de situaciones que, en la vida real, jamás se le presentarían al actor que interpreta el papel.

El entrenamiento, entonces, debe ser integral para que la destreza no sea sólo física sino también mental, para que la mente esté dispuesta a atravesar lo obvio que es la inercia a la que se puede tender con facilidad. El entrenamiento invita al actor a vencerse constantemente a sí mismo partiendo de la disposición de llevar a cabo este hecho para lograr, en primer término, una conciencia de sí y, de este modo, superarse.

Los ejercicios de entrenamiento se pueden convertir en la transformación del cuerpo y la mente de un ser cotidiano, al cuerpo y la mente de un ser escénico, extracotidiano. Además de ser un medio para llegar a un personaje, son la base de un proceso de entendimiento para estar preparados ante cualquier situación, para los distintos personajes que van surgiendo en el camino. El entrenamiento logra, como consecuencia, que durante una puesta en escena, mente

y cuerpo fluyan orgánicamente como un todo donde es tan importante el *cómo* como el *qué*.

Una vez que se aprende a entrenar el cuerpo y la voz, se aprende también a fijar la atención en la cantidad de energía que se está empleando en un movimiento determinado, pues el actor necesita poseer gran precisión corporal y una actitud interna que haga que, en cada espectáculo, el personaje sea único y brillante logrando así que exista una sucesión de reflejos y cierta capacidad de improvisación, en vez de llegar a una repetición sin sentido.

La práctica teatral es una experiencia artística profesional que sensibiliza no sólo la mente sino al ser completo. Es también una actitud y una formación ética, pues hasta la más íntima condición humana queda expuesta ante el público que percibe la interiorización de un personaje. Desde el instante mágico en que el actor efectúa un acto escénico, el cuerpo se transforma a partir de una técnica determinada y de la comunicación que existe entre los personajes, además de todos los elementos de una puesta en escena, y como resultado se cierra el círculo de comunicación con el público observador.

No hay que dejar de lado el hecho de que la preparación no es lo único importante: el actor nace



y se hace, esto es, el talento innato debe existir, la capacidad de imaginar y crear son bases esenciales, sin ellas se puede lograr que, a partir de una disciplina férrea, el futuro actor se forme dentro de ciertos cánones, pero sin llegar a vivir del todo el momento mágico de la creación.

El contexto histórico y social, y las tendencias teatrales en que se desarrollaron tres teóricos teatrales: Constantin Stanislavski, Emilievic Meyerhold y Eugenio Barba hicieron que las vías para llegar a la energía actoral y, su trabajo de preparación y creación escénica tuvieran marcadas diferencias. Sin embargo, hay puntos de conexión entre ellos: los tres han sido investigadores, creadores, directores, precursores e innovadores; han arriesgado por el bien del teatro y del actor; y, sobre todo, han creído en la *no inercia*, en el *no quedarse estancados*; han entrado al mundo de lo empírico a partir de la individualización del campo de la investigación y, han propuesto un discurso estético y ético, la creencia de un proceso de formación entregado de lleno al arte.

Una constante en la enseñanza de estos tres teóricos, formadores y directores teatrales es el trabajo de la precisión en las *acciones físicas*, en el sentido de comenzar el manejo de la energía desde el tronco, en

el que los brazos y las manos se vuelven anecdóticos; la acción entonces se torna escénicamente más pura si comienza desde la columna vertebral, sin importar si el impulso es en forma de macro o micro-acción.

Desde el momento en que el actor se sube al escenario y está frente a un espectador, rompe con los parámetros reales y, aún en el teatro más realista, se dan una serie de convenciones extracotidianas para que, en un tiempo marcado, suceda una selección y síntesis de lo que se ha decidido reflejar de la sociedad.

Los tres trabajaron con la idea de que, independientemente de la forma, de si se está o no a favor de lo *vivencial* que plantea Stanislavski, la *teatralidad* que propone Meyerhold o la *pre-expresividad* que desarrolla E. Barba, una creación teatral exige una rigurosa preparación del intelecto y del físico para ampliar el manejo de reacciones orgánicas del actor. La preparación escénica extracotidiana hace posible la minuciosidad, conciencia y precisión de cada acción, sin olvidar que un actor es cuerpomente-voluntad-sensaciones-emociones, logrando así la atención total del público.

Lo anterior, invita a una reflexión a partir de la práctica escénica pues, seguramente, el actor vivió años de aprendizaje detrás de un pupitre, donde el mayor



desarrollo efectuado durante su niñez y adolescencia fue el mental, olvidando por consiguiente y en gran medida los aspectos físico y emocional. De pronto, en un proceso escénico se le pide que *orgánicamente* llegue a interpretar a un personaje que no es él, ¿cómo hacerlo con veracidad si ha tenido restringidos dos aspectos medulares en su vida durante su educación?, ¿cómo pedirle a un actor o a un estudiante de actuación, una creación minuciosa del personaje con precisión mental y corporal en sus acciones?

Es imperante un desarrollo integral para ampliar el manejo de reacciones orgánicas del actor pero, sobre todo, es necesario ampliar el horizonte pues el gran reto estriba en poder marcar pautas no sólo en los procesos actorales, sino también en los sociales y educativos para formar desde la vida misma a seres humanos completos e integrales.

M. en A. Pamela Jiménez Draguicevic Facultad de Bellas Artes. Universidad Autónoma de Querétaro.