

ANSIAS DE CREAR UN PERSONAJE

El Proceso de Creación de un Personaje a Través de un Texto Experimental.

María Glorian Rangel Guerrero
Escuela de Medios Audiovisuales
Universidad de Los Andes

Resumen:

El artículo que a continuación se presenta muestra una aproximación parcial de las propuestas de conocimientos sobre el actor y la escena de algunos creadores como Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht y Chejov, referentes fundamentales en la historia del teatro y en el proceso de formación actoral vivido en la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de los Andes. Se trata de exponer y describir cómo fueron puestas en práctica teorías y métodos adquiridos en esta formación académica, haciendo énfasis en el trabajo experimental ya realizado y mediante la creación de un personaje llamado Sara en el montaje de "Ansias" de Sarah Kane, una versión libre de Giuseppe Grasso.

Línea de acción: creación de un personaje.

Palabras claves: métodos de actuación, personajes, teatro experimental

Abstract

The article to be presented shows a approximation to the thoughts about the actor and the stage by creators of theatre like Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht and Chekhov, which are fundamental references in the history of threatre and of the learning process of the Stage Arts School in the University of Los Andes. It is about exposing and describing how the theories and methods aquiered during this academic period were placed into practice, highlighting on the experimental that was done and the creation of a character called Sara in the making of "Ansias" by Sarah Kane, adapted by Giussepe Grasso.

Action line: character creation.

Key words: acting methods, characters, experimental theatre.

Exponer y describir las teorías y métodos que se activan en el proceso de creación de un personaje, cuando las posibilidades son tan vastas y ricas, es una tarea tan fascinante, que muchas veces se vive como una vorágine, donde precisar momentos claros, resulta un esfuerzo intelectual arduo.

El artículo que se presenta a continuación pretende ser un ejercicio orientado en el sentido de buscar esos claros metodológicos y teóricos que se descubren en el momento de la creación de un personaje y que en este caso, configuró el producto de los conocimientos y la experiencia vivida a lo largo de la carrera de artes escénicas y su materialización en un trabajo de grado: la puesta en escena de la obra "Ansias"

Necesario es señalar que el trabajo del actor contemporáneo nos adentra en una búsqueda que obliga a tomar en cuenta un sinfín de ideas y elementos que corren por nuestra mente, así como a la exploración de nuevos temas y formas teatrales, arriesgando en este

tránsito, una propuesta original pensada con especial interés para motivar y afectar la experiencia estética del público. Vemos así, como hoy en día es frecuente observar propuestas extremas a la hora de crear una escenografía, una iluminación, una planta de movimiento... donde el director y los actores han tenido la suficiente libertad creativa para hacer y deshacer escenarios magníficos; efectos vanguardistas, donde se distorsiona la realidad, ya sea a través de escenarios minimalistas o escenografías enormes, buscando nuevas formas de alterar, modificar y transformar la realidad aparente, obedeciendo al reto escénico de sorprender e innovar cada día más sobre las técnicas y las propuestas de las artes escénicas.

La construcción de un personaje, independientemente del método con el que se aborde, busca hacerlo creíble y real aunque se trate de una historia mágica. Cuando el actor cree plenamente en lo que está haciendo, el público logrará sentirse involucrado, aliándose al mecanismo de la ficción escénica. En otras palabras, darle vida a un personaje es, la chispa de la escena. Esta base conceptual no es nueva, pero para mí sigue siendo fundamental. El valor de lo verosímil sigue activo en el teatro.

En mi particular proceso de formación como actriz, el estudio del sistema Stanislavski ha sido primordial. A partir de ejercicios escénicos experimenté las distintas fases del sistema stanislavskiano. Generalmente comenzaba con una lectura inicial del texto, de allí se tomaba la idea principal e iniciaba el proceso de internalización de los rasgos característicos y definitorios del personaje, tales como sus emociones, su temperamento, conducta. Esto se hacía mediante improvisaciones sobre las circunstancias dadas, que al final de un proceso de afinamiento derivaban en escenas. Más adelante, una vez entendidas las emociones, trabajaba directamente sobre el texto tratando de calzar las emociones emanadas de los ejercicios de improvisación con aquello que en esta materia estaba dado en el texto original.

Para Constantin Stanislavski (1863-1938) El objetivo principal del actor está en convencer al público que observa y hacerlo cómplice de sus emociones, para de esta manera lograr que viva realmente las pasiones del personaje y las relacione con las suyas propias. El actor

debe utilizarse a sí mismo, sus emociones, sus recuerdos, haciéndolos consientes, manipulándolos como instrumento para alcanzar la verdad escénica de la forma más orgánica y natural para la circunstancia planteada.

Stanislavski basa la creación del personaje en un proceso que complete el trabajo de concentración y relajación, objetivos, circunstancias, memoria emotiva y sobre todo la justificación de las acciones a partir de la línea ininterrumpida de acciones.

Su principal aporte al teatro es el llamado “sí mágico”, cuya intención es proyectar de manera más real el mundo emotivo de los personajes, donde el actor permanece en creación de emociones internas, de esta manera el espectador está recibiendo esta transformación del personaje y la vive con él, pues son los espectadores quienes finalmente se ven reflejados en la interpretación. Esto se debe al hecho de que el actor debe frecuentemente en principio recurrir a las experiencias personales para transformarlas a las nuevas experiencias a crear para el personaje creando de esta manera la memoria emotiva del mismo sin artificios, adentrándose en la búsqueda de nuevas propuestas, desligadas de cualquier otra creación del personaje cuyo texto sea lineal¹.

Esta complejidad stanislavkiana, por mi bien asimilada y constituida en base fundamental de mi formación, se nutre de otras visiones a partir de ciertas circunstancias vividas en mis propios procesos. Todo ello implicó un cambio importante en torno a lo que implica la construcción de un personaje. A partir de entonces me incliné especialmente a visualizar estos procesos en todas las puestas en escenas en las que he participado, siendo, no obstante, solo los montajes experimentales, -dado su inmenso potencial creativo-, lo que abordaré en lo sucesivo.

La experiencia comenzó con el montaje de creación colectiva “Andróginos”, que partió de un taller-montaje de teatro físico, donde nunca procuré buscar un método para el trabajo del personaje. De

¹Stanislavski Constantin, (1980) *El Trabajo del Actor Sobre Si Mismo*, Buenos Aires, Quetzal.

hecho, solo me deje guiar por las pautas exigidas para la escena, incluso creo que los personajes de este montaje estaban guiados todos por el mismo estímulo y objetivo, por lo que, lo que nos hizo diferentes unos de otros fueron los distintos niveles de energía y presencia escénica. Este montaje me influenció. Fue mi primera experiencia abierta a lo experimental, un proceso fuera de lo común del cual me enamoré pues a través de él descubrí que podía reflejar emociones y causar efectos en el público sin necesidad de un texto para transmitirlo, simplemente mostrándolo con el cuerpo a partir de impulsos físicos. Aunque no hubo una conciencia clara del cómo se iban a construir los personajes, el hecho de haber sido un trabajo experimental, lo coloca en el campo de mi experiencia como un antecedente importante de mi proceso de reflexión teórica.

Ahora, tiempo después y dados los conocimientos que distancian el momento actual de aquella experiencia, puedo decir que en "Andróginos", sin saberlo, puse en práctica elementos teóricos y metodológicos conocidos y sistematizados como por ejemplo los de Vsevolod Meyerhold (1874-1940), creador de "La teoría interpretativa" conocida como Biomecánica, la cual se opone al procedimiento de la ilusión de verdad que acuña el Naturalismo de Stanislavski, defensor de la reproducción en la escena de los ambientes y problemas de la vida cotidiana, con el objetivo de hacer de los personajes una repetición de tipos reales. Meyerhold, por el contrario, estaba en contra de la cuarta pared, dejaba encendidas las luces de la sala, suprimía el telón y permitía que los espectadores viesan las paredes de ladrillo del fondo del teatro para que no olvidasen que estaban asistiendo a una representación. Artista constructivista que llenó sus espacios escénicos de plataformas móviles, escaleras y tarimas, sobre las que los actores ejecutaban movimientos precisos y mecánicos, por lo que combinaba una estética de la maquina con componentes dinámicos. Desde esta concepción entendía el adiestramiento del cuerpo del actor mediante una serie de ejercicios, encaminados a la traducción inmediata en movimientos, actitudes y gestos de los estados de ánimo y reacciones íntimas del personaje².

²Biografías y Vidas (2004-14) 1 Vsevolod Meyerhold, <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/meyerhold.htm>

En "Andróginos" también evidenciamos la práctica de algunas de las ideas de Antonin Artaud (1896-1948), respecto a la construcción de un personaje. Artaud, creador de "El Teatro de la Crueldad", restablece en el teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva, y es en este sentido de rigor violento y condensación extrema de elementos escénicos que debe entenderse la crueldad en la cual están basados. Artaud minimiza la palabra hablada y el actor debe dejarse llevar por una combinación de movimientos físicos, sonidos inusuales y eliminación de las disposiciones habituales de escenario y decorados. Escenas con atmosferas asfixiantes en las que no se encuentre escapatoria posible y sin remedio. El actor debe ser un medio de auténtica ilusión, debe proporcionar verdaderos precipitados de sueños, donde el gusto por el crimen, obsesiones eróticas, salvajismo por la vida y hasta canibalismo, desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior, es decir debe ser considerado con lo metafísico. Para Artaud el actor debe ser un atleta de sus sentimientos.

Del mismo modo fueron importantes las propuestas teóricas de Bertolt Brecht (1898-1956), autor que basa su proyecto en el concepto de "Verfremdungseffekt", algunos textos lo traducen como "V-Effekt", "efecto de alienación o distanciamiento" y no es otra cosa que un recurso dramático, empleado ya en el teatro medieval y en el asiático, cuyo objetivo consiste en "sustraer lo representado a la intervención del espectador", pretendiendo así sacar la emoción de la producción, persuadiendo al público al distanciarlo de la obra y lograr que éste reflexione sobre el mensaje, y no que se sienta identificado emotiva y psicológicamente con el personaje.

Según Brecht

Para producir el efecto de distanciamiento el actor tiene que desechar cualquier cosa de los medios que ha aprendido para persuadir al público a identificarse con los personajes y sus características, con el cuidado de no ponerse en catarsis, ni tampoco a su público. Sus músculos deben permanecer sueltos, dispuestos a dar un giro en la cabeza, por ejemplo, con los músculos del cuello estirados, donde "mágicamente" lleve los ojos de los espectadores e incluso sus cabezas para volverse con él, y de esta manera, disminuir cualquier

especulación o reacción que los gestos pueden traer³.

Avanzada la carrera, fue muy importante, la realización de un montaje profesional, no académico, con la directora, dramaturga, cineasta y dibujante Haydeé Pino, en la representación teatral "Suya y mía". Es pertinente señalar, que Pino es una directora cuyo trabajo se orienta en forma opuesta al "sistema" Stanislavski, cuyo proceso de elaboración de un personaje no pasa a través de un análisis psicológico. Fue entonces, con esta experiencia, cuando por primera vez entraron en conflicto los conocimientos académicos adquiridos en la escuela. Este trabajo exigió una forma muy diferente de construir el personaje partiendo de la corporalidad como eje del discurso de las emociones y el sentimiento. Se me exigía que el personaje respirara a través de mi cuerpo, cosa muy difícil, ya que estaba acostumbrada a un cuerpo que tenía las emociones contenidas y que no expresara un mínimo sentimiento, a menos que la intensidad de la emoción fuera de tal magnitud que mi cuerpo para poder desprenderse de ella tuviese que expulsarla, "gritarla" así fuese con un simple gesto. Pero ese montaje me exigía lo contrario: abrir mi cuerpo y dejar que expresara todo lo que sentía a través de él; me encontré entonces, con un cuerpo más flexible y vulnerable a las emociones, porque al manifestarlas con cada parte de él, las hacía más fuertes y creíbles tanto para mí, como para el público. Sin saberlo en ese momento, estaba en un proceso de creación de personaje muy parecido a las teorías de Michael Chejov (1881-1955) quien fue Discípulo y estudiante de Stanislavski, pero cuya base fundamental expresiva, se aleja de los principios que propugnaba su maestro. Chejov era de los que pensaba que el actor, en principio, debía preparar su cuerpo y luego comenzar a trabajar en el personaje. Hay que dejar que él personaje "dirija" al cuerpo que está preparado para recibirlo. La imaginación y el trabajo sobre el actor, era su teoría y a la vez su método.

Tras un posterior análisis retrospectivo, ahora puedo decir que la técnica planteada por Haydeé Pino se acerca un poco a lo que decía Jerzy Grotowski (1933-1999) y su "Teoría del trabajo del actor", quien propone que el arte teatral es la técnica escénica. Postula que el actor, como un monje budista, debe iniciar un camino hacia el virtuosismo.

³Bertolt Brecht, teatro en la historia, 2008

El autoconocimiento es la clave, logrando incorporar cosas nuevas a su delimitación de posibilidades corporales y espirituales. Así podrá dejar de ser un intérprete de otro, para comenzar a expresarse a sí mismo. El actor se entrega a un trance de integración de todas las potencias psíquicas y corporales que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto y que surgen de una especie de translimitación⁴.

Es innegable que todos estos métodos y procesos me han sido útiles de distintas maneras, dependiendo del montaje, del grupo actoral y del director. Sin embargo, he de señalar que Chejov entró en mi vida para quedarse. En algún momento de mi formación apareció sorpresivamente a través de un taller sobre actuación. Allí encontré buena parte de mi identidad como actriz, y lo mejor, entró sin proponérmelo y ha fluído en mi cuerpo con naturalidad. El método propuesto por Chejov, me permite hacer un pequeño análisis psicológico del personaje, me deja pensar cómo es, cómo se mueve, dándome una idea previa de su identidad escénica. Chejov, abrió las puertas a un método que ha sido para mí uno de los más atractivos y creativos. Al asumir un personaje, hay un instante en que me digo: Mi nombre es "tal" (el nombre del personaje) y en ese momento dejo de ser yo. Comienzo a dejar que mi cuerpo me enseñe sobre el personaje, sin yo tener idea de cómo es o cómo reaccionará ante las circunstancias.

Poco tiempo antes de culminar la carrera de artes escénicas, en el montaje del cuarto año, curiosamente viví un proceso de creación de un personaje que basé casi por completo en el sistema Stanislavskiano. Un proceso experimental que comenzó con improvisaciones coherentes y fluidas en las cuales era sencillo utilizar el "sistema". Este se adaptaba perfectamente a lo que estábamos buscando, ya que a partir de las investigaciones y del trabajo en escena conseguimos los personajes, y luego de tener la puesta armada coherentemente y entendida lo más plenamente posible, se vivió un proceso de deconstrucción obteniendo un producto experimental. Aquí pude vivir el personaje desde afuera, como público, lo que también me ayudó a percibir todos aquellos elementos y detalles que de otra manera,

⁴ Cúpula del Trueno, *Grotowski, un gran teórico*, 2010, http://cupuladeltrueno.blogspot.com/2011_10_01_archive.html

estando completamente dentro del proceso, hubiesen pasado desapercibidos. En esta fase siento que asumí el rol intermedio de actriz-espectador de su propio proceso creativo. Quedó de esta experiencia el saber que es posible la construcción de un personaje en una obra experimental aplicando para su conformación inicial el método stanislvkiano, dado que una vez aplicado éste para una comprensión coherente, el paso siguiente para el acercamiento a lo experimental no es otro que el proceso deconstructivo de esta coherencia.

Estas vivencias, todo este proceso vivido y sentido durante

estos años fueron la base de lo que movió y sustentó mi proyecto actoral y motivo principal de este texto: el montaje de grado. Este proyecto comienza de un modo inusual: en primer lugar, la empatía con el modo de trabajar con uno de mis compañeros nos hace iniciar una búsqueda donde



Fotografía de Francia Unda

la participación de ambos fuese posible. En este sentido, tratamos de buscar justamente aquello “que no queríamos” de una puesta en escena y de un personaje, indagamos en propuestas no convencionales, sabiendo que el teatro clásico tradicional de la cuarta pared era lo que No queríamos hacer. Analizando en torno a la manera más efectiva de sorprender al público. Tratando de llevar al límite la búsqueda actoral y exigiéndole al personaje una variación radical de emociones, ya que debía interactuar de distintas maneras con el otro y al mismo tiempo con el público.

Luego de varias reuniones el equipo creció hasta quedar conformado por cuatro personas, entre los que estábamos el director: politólogo y profesor de la Escuela de Artes Escénicas Giuseppe Grasso; el asistente de dirección, Fernando Pachano y dos actores: Michels Skwierinski y mi persona, quienes decidimos escoger el texto "Ansia" de Sarah Kane, dramaturga inglesa, que nace en Essex el 3 de febrero de 1971 y se suicida en Londres el 20 de febrero de 1999. Sarah Kane fue una dramaturga que trabajó intensamente en la búsqueda de la máxima honestidad en sus escritos. Licenciada en teatro, con estudios en dramaturgia, Sarah Kane era de las escritoras más libres en sus textos, sus obras se dejan llevar fundamentalmente por la intuición, los sentimientos, la emocionalidad, sin importar el uso del léxico adecuado, tratando de ser fiel a sus sentimientos, dejándolos fluir: estábamos frente a un texto fuera de lo común, una dramaturgia casi perfecta para nuestra investigación.

Encontramos en Sarah Kane un texto experimental, con una libertad de escritura cuyo estilo se inserta en lo que se conoce como post-surrealismo, movimiento, de finales de los años 50, que buscó romper con todo convencionalismo mental y artístico a partir del automatismo psíquico del proceso real del pensamiento, expresado verbalmente o por escrito. Vemos en él la expresión sin forma del autor, sin normas de escritura, que deja volar al escritor sin ninguna atadura gramatical ni de género. Este tipo de texto experimental es una modalidad que permite al autor expresarse con un amplio margen de potencia creativa y de libertad expresiva, una ventana a través de la cual dejar fluir las emociones y los pensamientos. Desde un punto de vista significativo y textual, este texto experimental parece dotado de poco espesor semántico y, en muchos casos, resulta aparentemente sin sentido, dándole cabida también al texto absurdo, técnica literaria consistente en introducir elementos incoherentes dentro de un marco lógico previsible, muy usual en textos humorísticos o paródicos. La búsqueda de la obra "adecuada" nos llevó a leer también "El Cepillo de Dientes", texto absurdo del dramaturgo chileno, nacido en Argentina, Jorge Díaz (1930-2007), que dista mucho de ser coherente, y donde se observa, un distanciamiento y una degradación de las estructuras narrativas de la acción. Su lectura nos cautivó y a partir de entonces no nos pudimos separar de esta obra, así que el director decidió hacer una versión libre que integrara en puntos cruciales a

estas dos propuestas: "Ansias" y "El Cepillo de Dientes".

Dada la versión libre comenzó un nuevo proceso cuyo reto más importante fue nuevamente la construcción del personaje y la escogencia del método. Aspecto neural, que a partir de este momento inicio distanciada del proceso de creación del personaje que estaba viviendo a su vez mi compañero.

Primer conflicto: ¿cómo usas "el sistema" (Stanislawski) para la elaboración de un personaje tan complicado y con tantas variaciones instantáneas emocionales? La búsqueda me orienta a mi método-anti-método. Aquí decidí no buscar uno en especial, sino dejar que mi cuerpo reaccionara y se mostrara libremente en el proceso que estaba viviendo y que se mostrara solo en los juegos de la acción-reacción. En ese momento mi cuerpo se guió por todas esas formas y métodos, ya que cuando tenemos este tipo de textos, ni el actor ni el director saben cómo empezará ni cómo terminará, es algo que se va construyendo y tejiendo progresivamente a través de instantes previsibles e imprevisibles. Un juego escénico y corporal entre el orden y el caos. Por suerte, antes de este montaje, había logrado que mi cuerpo reaccionara a escenas sin el uso exclusivo del "sistema".

Dada mi consideración de que para la creación de este personaje y de todos los personajes que he realizado en general, está primordialmente el trabajo del cuerpo, una preparación energética y física previa al ensayo, fue para mí de mucha importancia, tener un cuerpo "en forma", pre-expresivo, vivo, comunicativo y energético que me permitiera tener poder sobre él, pero al mismo tiempo seguir sus impulsos, pudiéndolo deformar y darle variaciones, siendo yo quien lo pueda controlar, sin condenarlo a una rigidez absoluta.

Seguidamente, en un análisis del texto y del personaje ubicado fuera del "Sistema" que al principio estuvo presente, empecé a hacer la tarea de averiguar cómo era el personaje. Cómo se siente, cómo se mueve, por qué lo hace. Desde el "sistema" stanislavskiano, que, como había señalado, de algún modo está inserto en nuestra psiquis como algo inobjetable, que nos da de inmediato los primeros pasos a seguir en la construcción de un personaje. Comencé a leer detenidamente varias veces la obra de Sarah Kane, haciendo el desglose de la historia

de la vida de mi personaje. Lo primero que puse sobre la mesa fue el estado emocional de Sarah, que para su momento no tenía nombre, era una persona con un gravísimo problema de desniveles emocionales, sumamente bipolar, ordenadamente desordenada, con muchos traumas en la vida. Empecé a estudiar su infancia, adolescencia, su familia, sus padres, su apariencia física y su entorno laboral. Teniendo esto claro, busqué sus contradicciones: la moral insertada (raíces culturales, religiosas, etc.), cómo deberían ser las cosas (formación por parte de los padres), cómo sentía yo (el personaje) las cosas y como creo que son.

Tener esta información "lista" no podía darme todas las respuestas que necesitaba. Tenía una idea tentativa. Aunque entendía muchas cosas de ella, muchas otras se me escapaban. Estas cosas que me rehuían estaban en el texto, aunque solo leyéndolo no podía obtener las respuestas.

Arrancan los ensayos. Desde el primer momento el director marca una planta de movimiento que tenemos que aprender, que percibí como una coreografía muy cuadrículada. Me parecía que la articulación entre la planta de movimiento y el texto eran incompatible. Se me ocurrió hacer un trabajo de disociación en forma semejante a lo ejercicios que realizaba en Expresión Corporal. A Través de esta técnica obtuve buenos resultados, ya que logre que ambas partituras (la textual y la escénica) se conectaran y adquirieran un sentido más o menos unitario.

Luego el director solicita que realicemos el primer ciclo FUPER, técnica utilizada por Robert Lepage y Bob Wilson y cuyas siglas significan: Fuentes, Partitura, Ejecución, Revisión. El FUPER consiste en la creación de una partitura de movimiento, partiendo de imágenes o palabras tomadas de cualquier origen. Para ello el director nos dijo "busquen alrededor de 10 imágenes de propagandas que van a fotografiar en sus mentes y luego van a armar otra coreografía con estas posiciones. Ustedes eligen el contenido de las propagandas". A sabiendas de que mi personaje tiene problemas psicológicos, mi mente se conectó de una vez con las propagandas de medicamentos. Al siguiente ensayo llegué con una coreografía de 10 posiciones muy construida y un trozo de texto verbal sobre ella. Con estas primeras

pautas comenzamos un trabajo Meyerholdiano, de repetición de movimientos mecánicos que finalmente se transformarían en movimientos fluidos fáciles de fusionar con movimientos orgánicos.

Con la continuidad de los ensayos, enfocada en la planta de movimiento, deje de pensar en una fórmula "cuadriculada" stanilavskiana y dejé que el personaje fluyera con sus acciones físicas, dejando que el gesto psicológico no concreto, aflorara, mostrando el personaje tal cual es. Él no buscaba ser algo, él simplemente "era" (En ese momento aplicaba el método de Chejov sin proponérmelo). De esta manera, fui conociendo mi personaje, el cual me obligaba a preguntarme por qué me sentía de esa manera. Extrañamente en una parte del comienzo de la obra, sin entender conscientemente por qué, mi personaje terminaba siempre en pánico total, un sentimiento que según el texto debía transformar radicalmente en una frase cotidiana. Segundo encontronazo: ya sabía que tenía que lidiar con transiciones porque este texto era una mezcla del monólogo interno más una conversación entre los personajes y que cuando menos lo esperaba, todo iba a cambiar, pero tener sentimientos vivos y hacer la transición ahí, en ese momento, era otra cosa, de modo que decidí seguir con mi componente físico automático y superar este segundo choque.

Poco a poco como personaje fui conociendo la relación con mi compañero, gracias a las circunstancias dadas en este texto expresionista. Yo no entendía, cómo, haciendo un pimpón impresionista con el cuerpo, íbamos a hacer más fácil y entendible la obra para el público. Pero fueron todos estos impulsos psicofísicos los que nos movieron al entendimiento



Fotografía de Francia Unda

de estos personajes surrealistas, nos metieron en un juego Brechtiano que logró totalmente la separación Actor-Personaje y, a su vez, la separación del personaje en dos circunstancias, una que relataba la historia y otra que sacaba al público de la escena actual para conversar con los pensamientos del personaje, haciendo posible la comprensión por parte del espectador.

Hubo distintos momentos de la planta de movimiento que me ayudaron a lograr las emociones, a partir de reacciones internas a acciones físicas, reacciones a movimientos o a contacto físico con el compañero, como hubo otros, donde se me hizo más difícil el ir y venir del texto y debí recurrir a la memoria emotiva stanilavskiana para poder salir adelante con un fragmento de la obra. Porque muchas veces mi cuerpo responde simplemente al trabajo de la imaginación de ese personaje, pero otras, en especial en algunos momentos de este tipo de dramaturgia debe recurrir a un impulso psicológico inmediato, con algún recuerdo de momentos difíciles de la vida real del actor.

Pienso que absolutamente todas las respuestas están justificadas en el texto, un texto complejo que debe ser estudiado de la manera correcta: "poniéndolo en práctica", internalizándolo en el personaje, e internalizando el personaje dentro de mí, y al creer plenamente en la realidad de lo que sentía y de lo que estaba sucediendo, el público se sentía relacionado con el personaje logrando entender lo que sucedía.

El trabajo corporal de este montaje, fue otra forma de confrontar, de medir, de hacer vivos los datos y conocimientos vistos en otras áreas de la carrera. Al igual que todos los métodos y procesos que ya he nombrado. En todo momento teníamos que tener un cuerpo "vivo" y "decidido", incluyendo en los momentos de muerte, donde la postura corporal debía tener la fuerza adecuada para seguir transmitiendo la energía así fuera un cuerpo inerte. Tuve que lidiar también con puestas en escena que beneficiaban muchísimo al personaje, pero me afectaban físicamente, y en algunos momentos la mezcla de elementos y técnicas de esta puesta, más el juego de las emociones fuertes, unidas y a la vez encontradas en el personaje, me hicieron pensar que no podría soportarlo.

Tenía entre las manos un personaje enmarcado en un montaje

con tanta variedad de técnicas y métodos que tenía la suprema libertad de tomar del aire cualquier cosa que me sirviera para alimentarlo. Si hiciéramos un cuadro comparativo de estos métodos y técnicas nos daríamos cuenta que casi todos tienen cosas en común y que pueden aplicarse de distintas maneras con diferentes intensidades y calidades. Con este montaje pude comprobar cómo usar el sistema Stanislavskiano y el proceso Chejoviano en un "ritual" Artodiano "EXTRA-COTIDIANO". Pude sentir y apreciar también cómo los principios Brechtianos muestran en la actualidad una realidad conocida para el espectador con distintos símbolos que los hace familiarizarse con la escena aun presenciando una cotidianidad deformada.

A la final tenía un personaje llamado Sarah y el de mi compañero Kane, haciendo honor al nombre de la Dramaturga. Ambos teníamos dos personajes completos cada uno empleando métodos de distintas maneras. Fue impresionante el proceso vivido con mi compañero de escena, debido a que nuestros únicos encuentros se dieron en el escenario, para los ensayos, sin previas conversaciones o improvisaciones fuera de la puesta en escena. Nuestra escuela nos había acostumbrado a hacer trabajos de interrelación entre los personajes para llegar mejor compenetrados, pero en la experiencia de "Ansias" no fue necesario, ya que éramos dos cuerpos desnudos que fuera de escena no nos conocíamos, pero al momento de entrar en ella toda su relación estaba sobre la mesa. Construyendo cada uno un personaje que termina de conocerse y de entenderse a sí mismo y al texto el último día, de la última función. Estoy muy segura que cuando retomemos la obra para próximas funciones aprenderé muchísimas cosas más sobre Sarah de las cuales hoy no tengo ni idea.

Creo importante decir que el trabajo del actor cambia por completo dependiendo de su entorno y su estilo de vida. El método es una herramienta válida e importante, pero éste, sin la vida, es un terreno estéril sin magia a la que asirse. Para el momento de la elaboración del montaje de "Ansias" pasaba por momentos familiares difíciles y otras responsabilidades fuertes con las que también debía lidiar. El horario de ensayo era extenuante y se alargaba hasta altas horas de la noche. No sé si esta era una posición óptima, quizá una hora de ensayo adecuada y teniendo como única meta la creación de un montaje, la obra teatral hubiese sido otra. No sé si estas presiones

ayudaron al personaje o si hubiese sido más fácil lograrlo de otra manera. No sé si todo esto me ayudó con el engranaje psicológico entre el personaje y yo como actriz dentro un caos experimental. Lo cierto es que "Ansias" fue la experiencia que me permitió crecer y vivir los métodos y las teorías escénicas con intensidad intelectual y emocional.

Recapitulando, a partir de todo esto, me inclino a pensar, del mismo modo como lo han hecho a lo largo de la historia cientos de teóricos y actores, que la parte fundamental en la creación de un personaje es el logro de una entidad ficticia pero que al mismo tiempo debe ser contundentemente creíble.

Todo esto forma parte de un proceso creativo. Donde las emociones juegan un papel importante que impulsa al artista a crear y

a seguir indagando, en el por qué, de todos estos sentimientos. Tener grandes facilidades interpretativas y a su vez estar bien abierto a las emociones; tener los sentimientos "a flor de piel" como una mujer embarazada, para así dejar que cada personaje fluya

Fotografía de Francia Unda



intensamente y el actor tenga la fuerza de controlar las intenciones, virtud que éste debe poseer.

El actor se encuentra en una constante búsqueda en la relación consigo mismo y el personaje, un proceso donde experimenta cambios

que ayudan a definirlos a ambos. Al término de este proceso, el actor va conservando con el paso del tiempo, técnicas, sensaciones y emociones que serán guardadas como en un acordeón de información, conformando su propio método, el que podrá ser utilizado de distintas maneras, incluso con distintas nomenclaturas para próximas creaciones escénicas o artísticas en general.

Mi objetivo fue buscar esa manera de poner en práctica distintos métodos para distintas acciones emocionales y físicas.

La búsqueda del "Anti-Método", fue mi camino, el cual creo, solo es posible cuando tenemos conocimiento y práctica de otros métodos y técnicas. Sólo cuando el conocimiento asimilado se ha convertido en instintivo. Las "fórmulas" que usamos para el trabajo del personaje, ya están escritas, solo que tenemos la libertad de usarlas como prefiramos y lograr una alquimia entre ellas, para que así cada actor pueda recrearlas a su antojo.

Dejar que el cuerpo se adapte y reaccione a lo que va surgiendo en la escena y que toda la investigación del personaje sobre el texto no sea guiada por ningún método en particular, sino por un juego entre la experiencia obtenida y un listado de saberes acumulados, es la clave de mi experiencia. Todo este desglose de información metodológica y puntos sobre las "ies" expuestos en este trabajo, no son otra cosa que el proceso reflexivo e intelectual que deviene de un ejercicio práctico, donde la atención no estaba puesta en los métodos y la teoría sino en el hacer haciendo.

Me impuse a mi misma una suerte de demostración a la vez personal y en cierto modo académica: el hecho y la posibilidad de que casi todos los métodos, técnicas y poéticas de la actuación estudiadas en este tránsito por las artes escénicas podían superponerse y entrecruzarse de distintas maneras, intentando incluso activarlos todos juntos en un mismo montaje. Esto no significa que yo crea en la mezcla absoluta sin ninguna diferencia, se trata más bien, como apunte antes, de una alquimia particular que se elabora a partir de elementos y sustancias de alta calidad. El asunto es encontrar esas cualidades y tonalidades productivas y saberlas combinar en un proyecto concreto y particular.

Según la profesora ucraniana Natalia Dniprenko (2010), Chejov dice: “hay dos tipos de actores, los que se agarran de los métodos conocidos con éxito y el actor que todos los días descubre algo nuevo”. Yo particularmente prefiero ser del segundo.