

# El trabajo corporal en la formación actoral del Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central-Teatro Libre



Fabián Velandia

## RESUMEN

En este ensayo se expone la creación y el trayecto de la Escuela del Teatro Libre, así como el proyecto principal de formar actores que entiendan la importancia del trabajo riguroso del cuerpo en el camino actoral. Se explora, asimismo, la necesidad de que los actores asuman el riesgo como un recurso para generar control e inteligencia corporal al momento de llevar su conocimiento a la puesta en escena y, por qué no, a la vida misma.



### Palabras clave:

cuerpo, escena, herramienta, inteligencia corporal, trabajo corporal.

## Un recuento

A finales de la década de los ochenta nació la Escuela de Formación de Actores del Teatro Libre como un esfuerzo por brindar un espacio para que los jóvenes interesados por las tablas pudieran tener una educación artística sistemática y de calidad, que no existía debido al cierre de las principales escuelas de teatro. En ese momento, una de las preocupaciones primordiales era cómo y qué enseñar. Basados en programas de actuación de universidades extranjeras, que se adaptaran a las necesidades y a la visión del grupo, los miembros del entonces Teatro Libre, liderados por Ricardo Camacho (2014), estructuraron un programa cuyo fin era “formar actores dramáticos [...]”. Es decir, un actor con una formación clásica. Que pueda recorrer los autores desde los

griegos hasta hoy y los géneros como las comedias, dramas, tragedias etc.” (p. 63).

En este proceso de creación de contenidos para el naciente programa, surgió el problema del trabajo corporal indispensable para los actores. Ya Stanislavski, en los albores del siglo xx, había expuesto la necesidad de un entrenamiento físico disciplinado y riguroso, menester para adecuar el cuerpo del actor a los requerimientos dramáticos. Muchos teóricos posteriores refinaron sus teorías e hicieron sus propias contribuciones en esta materia. Desde Meyerhold hasta Grotowski, el estudio sobre el cuerpo como herramienta principal del actor y el movimiento como elemento imprescindible de la creación teatral cobraron una gran relevancia en el ámbito no solo profesional del teatro, sino también en el modo de formar a los nuevos actores.

A partir de dichos programas de vanguardia, que inspiraron a la recién formada Escuela del Teatro Libre y que estaban permeados por las discusiones y planteamientos de los grandes teóricos europeos, se creó la Cátedra de Movimiento, que se convirtió en una asignatura nuclear en la formación impartida por la Escuela. Desde entonces —y más de forma empírica—, el programa de Movimiento empezó un proceso de ensayo y error, de experimentación constante, cambios continuos y la incansable búsqueda de lo que significa el entrenamiento y el trabajo corporal.

Gracias a las contribuciones de los miembros del teatro motivados por esta materia, Carlota Llano, Fernando Montes, Nelson Celis, Alejandra Guarín, entre otros, se establecieron los principios para orientar el trabajo, sobre los cuales aún hoy se desarrolla la asignatura. La mayor influencia provino de Jerzy Grotowski y su trabajo sobre los Ejercicios plásticos y los físicos, que había aprendido Fernando Montes durante su estancia en el extranjero y su acercamiento a Grotowski. Se adoptaron también técnicas como el combate escénico y la acrobacia y, posteriormente, se incluyeron también el acro-sport y las estructuras de entrenamiento encaminadas al desarrollo psicofísico de los actores en formación.

Finalmente, se establecieron unos lineamientos que eran coherentes con las necesidades específicas de los estudiantes durante la carrera y se identificaron cuatro momentos en el aprendizaje del área de movimiento: descubrimiento, transformación, apropiación



y movimiento en la representación. Estos cuatro pilares son los que hoy sostienen los contenidos impartidos y los que permiten tener una continuidad en el desarrollo del trabajo. De esta manera, desde que los estudiantes ingresan a la carrera hasta que reciben su grado, se evidencia una evolución en su manejo corporal y por lo tanto en sus capacidades interpretativas.

### Sobre el trabajo práctico

Lo primero es liberar el cuerpo de tensiones que causan bloqueos, que impiden hacer movimientos eficientes y armoniosos, que dificultan la transformación y limitan la capacidad de decisión. El cuerpo del actor debe ser un canal por el que fluyen con libertad los impulsos y la energía. Para esto debemos, como dice

Grotowski (1992), ocuparnos del problema de la “obediencia del cuerpo”, no en el sentido de domarlo o amaestrarlo, sino de “desafiarlo dándole deberes, objetivos que parecen sobrepasar las capacidades del cuerpo. Se trata de invitar al cuerpo a ‘lo imposible’ y hacerle descubrir que el ‘imposible’ se puede dividir en pequeños pedazos, en pequeños elementos y volverlo posible” (p. 13).

Un primer medio para desbloquear el cuerpo es a través de la realización de ejercicios de acondicionamiento encaminados a desarrollar tanto el tono muscular y la fuerza como la flexibilidad y la resistencia. Es claro que no buscamos un mero trabajo gimnástico, sino crear una conciencia, no racional, del cuerpo y sus posibilidades. Este tipo de ejercicios pueden llegar a ser un verdadero trampolín para entrar en comunicación con los otros compañeros en el espacio y asimismo crear relaciones, lo que en el fondo no es otra cosa que desarrollar la inteligencia corporal: aprender a pensar con el cuerpo. Para Feldenkrais (1992), “Aprender a pensar de acuerdo con pautas de relaciones, con sensaciones desprovistas de la fijeza de las palabras, nos permite hallar recursos ocultos y nos

capacita para crear nuevas pautas, pautas relacionales” (p. 47). De manera que los ejercicios son un pretexto para adelantar una exploración mucho más profunda; si bien estos deben conservar los elementos técnicos y de forma, que son la base del entrenamiento, más allá de buscar que los estudiantes tengan unos cuerpos acondicionados y fuertes, estos deben permitir la apertura del cuerpo como ese canal libre por donde pasan los impulsos y la energía, a saber, la vida.

El riesgo es un elemento muy importante en nuestro trabajo. Cuando hablamos de este nos referimos al compromiso, al trance, al peligro. Lo que se busca es lograr el control, aunque parezca una contradicción. El control, entendido como la conciencia y el dominio de la actividad corporal, es lo que permite evitar accidentes e incrementar el nivel de dificultad. Para traspasar esa barrera de “lo imposible” de la que habla Grotowski, debemos arriesgarnos, ir más allá, vencer miedos; por eso es un elemento importante, porque es lo que nos impulsa a transgredir los límites de nuestra comodidad y autopercepción.

A través del riesgo exploramos y entendemos nuestro peso y el de los demás, desarrollamos la sensación de seguridad y evitamos las actitudes dubitativas que generan bloqueos, lo que se transforma en el escenario en un cuerpo decidido (Barba, 2012, p. 292). Desde el acro-sport hasta la acrobacia, y podría decirse que, en todos los niveles del entrenamiento, está siempre presente el riesgo. Una vez que el cuerpo se ha liberado de las tensiones que lo bloquean y se han expandido las posibilidades a través de estos ejercicios, después de un largo proceso, se observa una gran transformación en los cuerpos de los actores en formación, cuyas habilidades descubiertas les permiten tener y entender que hay diferentes opciones de ejecutar cualquier acción. Ahora son libres de elegir: no se mueven ya por inercia, sino por la conciencia plena de su cuerpo.

## El cuerpo en la escena

Hay una paradoja entre el trabajo corporal y la escena. Como se menciona en la primera parte de este escrito, lo que buscamos es formar actores *dramáticos*, cuyo enfoque sea el teatro de autor, de palabras, de ideas. Mientras en las clases de movimiento se

experimenta una liberación extrema del cuerpo y los impulsos físicos desde los diferentes ejercicios, en la escena lo que se busca es la contención de esos impulsos y movimientos. Pero contener no es reprimir ni cohibir. En la escena el cuerpo debe estar presente, vivo, proyectado, pero sin la necesidad de hacer movimientos acrobáticos o ejercicios que resulten en espavientos que, en vez de concentrar el foco de la escena, desvíen la atención del público y confundan las ideas. Lograr ese tránsito entre el entrenamiento y la escena es la clave para entender que el cuerpo debe siempre permanecer activo, atento y en disposición de escucha, aun en la quietud. Es en la escena donde cobra un verdadero sentido el trabajo del cuerpo, donde se encuentra la libertad, la vida, y se abre el canal para que el flujo de impulsos del personaje pueda surgir sin ningún impedimento u obstáculo.

Lo que se busca desde el área de movimiento es crear en los estudiantes una conciencia tanto de su cuerpo como de su trabajo como actores. No se podría tener un avance significativo y profundo sin la disciplina y el rigor que exige el entrenamiento diario que, además de disponer el cuerpo, genera hábitos de trabajo esenciales para cualquier intérprete que quiera ir más allá de una labor meramente aficionada. Lo importante no es tener actores virtuosos, sino cuya plena conciencia y control de su cuerpo les permitan ampliar verdaderamente sus posibilidades interpretativas.

Nunca se llega a un fin en lo que se refiere al trabajo corporal, siempre se puede profundizar más y más en el trabajo con los otros, con el personaje, con uno mismo. Se pueden aprender nuevas técnicas y descubrir nuevos movimientos, en fin, estar en la búsqueda permanente de esa libertad que conduce a la verdad: la verdad sobre la escena ○

## Referencias

- Barba, E. y Savarese, N. (2012). *El arte secreto del actor*. Artezblai.
- Camacho, R. (2014). Entrevista por Juan D. Arias. En: Ministerio de Cultura de Colombia, *Teatro Libre 40 años*.
- Feldenkrais, M. (1992). *La dificultad de ver lo obvio*. Paidós.
- Grotowsky, J. (1992). De la compañía teatral al arte como vehículo. *Revista Máscara*, 3, octubre de 1992-enero de 1993, 11-12.