

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS



LA TÉCNICA ACTORAL DE JUAN CARLOS GENÉ
Y SU APLICACIÓN AL PERSONAJE PRINCIPAL
DE LA OBRA *LOS OJOS DE MALENA*

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Artes

Autora: Br. Alejandra Machado Montañés

Tutora: Dra. Xiomara Moreno

Ciudad Universitaria de Caracas. Noviembre - 2016

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES/ DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS

TÍTULO:
LA TÉCNICA ACTORAL DE JUAN CARLOS GENÉ.
Y SU APLICACIÓN AL PERSONAJE PRINCIPAL
DE LA OBRA *LOS OJOS DE MALENA*

Autora: Alejandra Machado Montañés

Tutora: Dra. Xiomara Moreno

RESUMEN

El presente trabajo de investigación busca demostrar como la aplicación de la técnica actoral que propone el maestro argentino Juan Carlos Gené es utilizada exitosamente en la construcción del personaje protagónico de la obra *Los Ojos de Malena*, escrita por la autora de esta investigación.

Conformado en cuatro capítulos: el primero trata sobre Juan Carlos Gené: su vida, una cronología de sus obras y los contextos teatrales que vivió en Argentina hasta su exilio y en Caracas desde 1977 hasta 1993; el segundo capítulo es una panorámica de las tendencias actorales que han influido en las técnicas de actuación de Gené, específicamente las de Stanislavski, Artaud, Brecht, Grotowski y Peter Brook; el tercer capítulo expone las técnicas actorales que utilizaba el maestro argentino extraídas de su libro *Escrito en el Escenario (Pensar el Teatro)* (2005), de la tesis de Álex Hernández *Grupo Actoral 80 del CELCIT de Venezuela: ¿Una alternativa para la formación de una conciencia de integración Latinoamericana en el teatro?* (1987) y la tesis de Samantha Castillo *El proceso de formación actoral en el Grupo Actoral 80 Taller 2010* (2012); y el capítulo cuatro consiste en la descripción de la aplicación de las técnicas investigadas en el personaje Malena y la propuesta de creación de personaje que se generó a partir de la investigación. Por último en los anexos se pueden encontrar el texto de la obra *Los Ojos de Malena* y las entrevistas realizadas a Héctor Manrique, Gladys Prince, Mimí Lazo y Verónica Oddó, actores formados por el maestro Gené.

Palabras claves: Juan Carlos Gené, Teatro, Teatro venezolano. Dramaturgia, Actuación, Personaje, Construcción de Personaje, Actuación, Técnicas de Actuación.

Dedicatoria

A Pepito.

Porque ojalá pudieras leerla.

Agradecimientos:

A Mónica Montañés, gracias por la paciencia y el apoyo incondicional. Por prestarme tu oído siempre y la seguridad de que jamás me faltaría tu opinión. Pero sobre todo por el amor. Perdona el retraso.

A Osvaldo Machado, gracias por tanta bibliografía, metodología, apoyo y cariño a tu manera.

A Pepito, por ser el mejor abuelo del mundo, por su inteligencia, sabiduría y por no callarse nunca lo que pensaba, por más fuerte que fuera. Te extraño y te amaré siempre.

A Tommy, por ser el mejor hermano del mundo.

A mi familia, por estar siempre pendientes. Yayi, gracias por todas las traducciones.

A Amparito, por ser como es.

A Naya y Pedro, que también son familia, por estar ahí.

A Mimí Lazo, por ser una tía invaluable y una productora inmejorable.

A Luis Fernández, por su apoyo y sus opiniones tan certeras siempre.

A Gladys Princey Héctor Manrique, por acercarme más a Gené.

A Gerardo, por los libros, el cariño y la sabiduría.

A Andresito, por ser un verdadero compañero, aunque fuera de lejos.

A Daniel y a Grecia, por quererme siempre.

A Naty y a Clau, por entenderme.

A Abby, por el apoyo.

A Samantha Castillo, gracias eternas.

A Álex Hernández, a quien no conozco, y sin él este trabajo no hubiera sido posible.

A Xiomara Moreno, por la paciencia.

A Gabriel, por ser y estar.

A mis maestros y profesores.

A Juan Carlos Gené. Gracias por hacer de un proceso tortuoso una experiencia llena de aprendizajes sobre mi profesión. Gracias por inspirar y formar a tantos, sobre todo a mí. Gracias por tu libro y por *Golpes a mi Puerta*. Gracias.

A Verónica Oddó, por responder.

ÍNDICE

Introducción	07
CAPÍTULO I: JUAN CARLOS GENÉ	10
I.1 Vida y obra.....	10
I.2 Cronología de las obras de Juan Carlos Gené.....	23
I.3 Contexto Argentina.....	26
I.4 Contexto Venezuela.....	29
CAPÍTULO II: INFLUENCIAS EN GENÉ: LAS TÉCNICAS TEATRALES DEL SIGLO XX	32
II.1 Konstantin Stanislavski y el Sistema.....	32
II. 2 Antonin Artaud y el Teatro de la Crueldad.....	35
II.3 Bertolt Brecht y el Teatro Épico.....	40
II.4 Jerzy Grotowski y el Teatro Pobre.....	43
II.5 Peter Brook y el Espacio Vacío.....	46
CAPÍTULO III: TÉCNICAS ACTORALES EXTRAÍDAS DEL LIBRO <i>ESCRITO EN EL ESCENARIO (PENSAR EL TEATRO)</i>	50
CAPÍTULO IV: CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE MALENA	66
IV.1 Descripción del proceso de aplicación de las técnicas de Gené al personaje de Malena.....	66
IV.1.1 Esqueleto de acciones físicas del personaje Malena.....	67
IV.1.2 Unidades de acción.....	70
IV.1.3 Las siete preguntas del personaje Malena.....	74
IV. 2 Propuesta de creación del personaje.....	78
Conclusiones	84
Referencias Bibliográficas	89
Anexos	92
Anexo 1: Texto de la Obra <i>Los ojos de Malena</i>	92
Anexo 2: Entrevistas.....	113
Héctor Manrique.....	113
Gladys Prince.....	121
Mimí Lazo.....	125
Verónica Oddó.....	128

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de grado es, en primera instancia, una investigación sobre la técnica de actuación de Juan Carlos Gené, quien fuera un maestro de actores, actor, dramaturgo y director nacido en Argentina en 1928. Vivió, a raíz de su exilio en 1976, dieciséis años en Venezuela, donde fundó y dirigió el Grupo Actoral 80 (GA80) por más de diez años. Participó como actor y como escritor en un gran número de montajes y demostró con sus enseñanzas que era un maestro de gran importancia para la historia del teatro venezolano. Y a quien la academia aún no le ha dado todo el reconocimiento que se merece.

Su libro *Escrito en el Escenario (Pensar el teatro)*, publicado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) en el 2005, es una recopilación de ensayos escritos por él, transcripciones a charlas que hizo y entrevistas que le realizaron. En él se puede encontrar, además de lo que Gené creía sobre lo que el actor debía hacer para crear un personaje y para mejorarse a sí mismo, en su oficio y en su vida como artista, su técnica -como la de su principal influencia Konstantin Stanislavski- basada en la acción como vehículo hacia el sentimiento de corte realista, y el objetivo de su proceso que era transmitir verdad en escena.

En segunda instancia, esta investigación busca la aplicación de esa técnica de Gené en la realización de una propuesta de creación del personaje Malena, de la obra *Los ojos de Malena*, cuya autoría coincide con la de la investigadora en cuestión, escrita en el 2013 para el Taller de Dramaturgia de la Escuela de Artes y estrenada con el título de *Hija de Gato...*, el 28 de junio del 2014, en los Espacios del Teatro *Urban Cuplé*, bajo la dirección

de Elba Escobar, con las actuaciones de Rafael Romero y Alejandra Machado y la producción de Lazo Producciones. También se publicó en la Editorial Public-arte, en julio del mismo año, dentro de la colección Dramaturgia.

La tesis consta de cuatro partes. En el capítulo uno se habla específicamente de Juan Carlos Gené: su vida, una cronología de sus obras, el contexto teatral de su época formativa en Argentina hasta que se ve obligado a exiliarse por la dictadura en su país y el de sus años de permanencia en Venezuela.

En el capítulo dos se establece, a manera de marco teórico, una panorámica de tendencias actorales que de una manera u otra influenciaron la técnica de Gené. Los autores presentados son Konstantin Stanislavski, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski y Peter Brook. Aquí también se esclarecerán conceptos que forman parte del proceso de Gené a la hora de realizar un montaje.

El capítulo tres consiste en las técnicas actorales extraídas del libro *Escrito en el escenario (Pensar el teatro)* (2005). Esta parte se apoyará en las tesis: *El proceso de formación actoral en el Grupo Actoral 80 Taller 2010* (2012) de Samantha Castillo, ya que en ésta la actriz expone otros elementos de la técnica del GA80 basándose en su experiencia en el taller actoral que realizó en dicha agrupación en el año 2010; y, de gran manera, en el testimonio de Álex Hernández que aparece en la tesis *El Grupo Actoral 80 del CELCIT de Venezuela: ¿Una alternativa para la formación de una conciencia de integración Latinoamericana en el teatro?* (1987), específicamente en el capítulo titulado “El proceso de creación de una obra”, en el cual Hernández explica, paso por paso, la

manera de trabajar del maestro de actores argentino a la hora de realizar un montaje con el Grupo Actoral 80, supliendo de esta manera lo que en el libro de Gené no se retrata.

El capítulo cuatro contiene la descripción de la aplicación de las técnicas aprendidas y la propuesta de creación del personaje Malena, realizada como resultado de la investigación. Es pertinente recordar que los hallazgos y la propuesta que se realizaron para la construcción del personaje, pueden ser utilizados por otros actores para crear su propio personaje ya que, según Gené, la caracterización siempre será distinta dependiendo del actor que la interprete y es precisamente lo que la hace viva

En los anexos se encuentran las entrevistas a tres discípulos del maestro Gené: Héctor Manrique (director actual del Grupo Actoral 80), Gladys Prince y Mimí Lazo, además de su esposa y compañera de vida, Verónica Oddó, (socia fundadora del GA80). Esto se hizo con el propósito de -con sus testimonios de primera mano- esclarecer la técnica que utilizaba Gené y obtener ejemplos de sus ejercicios para la construcción de personajes. También se anexa el texto original de *Los Ojos de Malena* (2014).

CAPÍTULO I:

JUAN CARLOS GENÉ

I.1 VIDA Y OBRA:

Juan Carlos Gené, actor, director, dramaturgo y pedagogo, nace en Buenos Aires el 5 de noviembre de 1928. "... escribió obras que hicieron historia, publicó textos teóricos que enriquecieron su labor docente, y se destacó en papeles que exigían intensidad...". (Cabrera, 2012) Amante, sin saberlo, de la interpretación desde niño, atribuye parte de su amor por la cultura sobre todo a su familia, pero en parte a un criado de la casa de su abuelo, hijo de gallegos, llamado Alonso Edreira. Era un hombre muy lector, comunista, que cuidaba de él y sus hermanos como si fueran familia y, cuando enfermaban, les leía sentado al borde de sus camas.

Creció en una familia con fuertes inquietudes políticas sobre lo que sucedía en Argentina y en España (su abuelo era un inmigrante catalán). El asesinato de Federico García Lorca marcó de una manera importante su vida y lo llevaría a escribir y presentar (con el Grupo Actoral 80) *Memorial del Cordero Asesinado* en 1985, cuando el Ateneo de Caracas conmemora los 50 años de la Guerra Civil Española. Esta obra le valió ser distinguido con el premio *Lorca*, que otorgaba la casa de Federico García Lorca, en Fuente Vaqueros, Granada. (Gené, Puertas y Puertos, 2006)

Entre los doce y los catorce años quiso ser sacerdote, pero sus padres "... quienes mostraron profundo orgullo y respeto por la elección..." (Gené, 2005, pág. 119), le pidieron que no diera ese paso hasta que cumpliera sus dieciocho años. Luego de esto se

interesó en la música, sin zambullirse completamente en ella (cuenta en entrevistas posteriores) porque no era su verdadero llamado (Consentino, 2005).

Fue su hermano Enrique (que se convertiría posteriormente en crítico de arte) quien lo introdujo al mundo de las tablas y le presentaría a quien sería su maestro: el actor y director argentino Roberto Durán. Éste último lo invitó a participar junto con otros muchachos sin experiencia actoral en una serie de experimentos teatrales, sin público, con la misión de indagar en eso que es el teatro. (Información a la que Gené hace referencia en una charla en el marco de *Vamos que Venimos*, un Festival de Teatro Adolescente en Buenos Aires, el 7 de octubre del 2010). Poco tiempo después de comenzados esos experimentos, el 17 de diciembre de 1951, se estrenaron en el escenario con una pantomima escrita por Pablo Palant y dirigida por Durán en el Teatro Comedia de la calle Paraná.

Estudió primero abogacía, luego filosofía y finalmente decidió "... abandonar la Universidad y poner toda su energía en aquello para lo que se sentía verdaderamente convocado, que era el teatro." (Gené, 2005, pág. 119) En 1954 escribió su primera obra, *El Herrero y el Diablo*, en un intento de volver al circo criollo, con buenas críticas pero poco público. Comenta en una entrevista con Ana Cacopardo, (Gené, 1999) que escribió esta obra, una versión de un capítulo de la novela *Don Segundo Sombra*¹ escrita por Ricardo Güiraldes, en un momento de su vida en el que estaba interesado en "quiénes somos, de dónde venimos, qué tradición tenemos, por qué hacemos lo que hacemos"² con respecto a lo teatral. Volvió a la Universidad, esta vez como maestro, con cátedras en la Escuela del

¹ En 1969 Gené participaría en la versión que Manuel Antín llevó al cine de esta novela de Güiraldes.

² Sacado de la página web Encuentro en la sección de Programas. http://www.encuentro.gob.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec_id=108925 No especifica el nombre de la entrevistadora ni la fecha en la que sucedió la entrevista.

Actor de la Universidad de la Plata y en el Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires. Cuando la llamada Revolución Libertadora derrocó al presidente Juan Domingo Perón en el '55, Gené fue despedido de su cargo en la Escuela del Actor de la Universidad de la Plata, pero dos años más tarde lo llamaron para que se hiciera cargo de la institución.

“Durante los primeros '60, dos actividades paralelas ocuparon predominantemente su interés y recibieron el aporte de sus ideas: la enseñanza y la actividad gremial.” (Gené, 2005, pág. 121) Fue presidente y secretario general de la Asociación Argentina de Actores, uno de los sindicatos más antiguos del país. Su ritmo de escritura de obras de teatro disminuyó notablemente durante esta época: entre *El Herrero y el Diablo* y su segunda obra, *Se acabó la diversión* (1968) pasaron catorce años, y entre esa y la tercera, *El Inglés* (1975), transcurrieron siete.

Se inició en la televisión a mediados de los 60 y, en 1969, recibe una llamada del gerente artístico Mauricio Farberman con la petición de que le escriba una serie sobre casos judiciales que se transmitiría por el Canal 11 de la Televisión Pública Argentina. El proyecto, que se tituló *Cosa Juzgada*, según María Iribarren, fue “un ciclo de unitarios que marcó un punto de inflexión en la producción televisiva” (Iribarren, 2015) en Argentina. Todos los episodios fueron basados en casos de la vida real, a partir de investigaciones judiciales realizadas por Martha Mercader. La serie la dirigió David Stivel con los actores del grupo Gente de Teatro (entre ellos Norma Aleandro, Marilina Ross, Bárbara Mujica, Emilio Alfaro, Federico Luppi, Carlos Carella, etc.) y estuvo al aire durante tres años con gran éxito de raiting. Entre los episodios se distingue uno llamado *Nadie* sobre “La Raulito”, una niña de la calle que se vestía y actuaba como un hombre para que la molestaran menos y para poder escapar de los reformatorios a donde la metían. María

Esther Duffau, mejor conocida como La Raulito, vivía por jugar fútbol y por su equipo, el Boca Juniors. Sobre ella, Gené y Mercader escribirían una película con su nombre, protagonizada por Marilina Ross y dirigida por el director chileno Lautaro Murúa en 1975, que en 1979 ganaría un premio ACE como mejor Film en Nueva York.

“Su inevitable compromiso con el nacionalismo popular había despertado su respeto por el General Perón, «quien como nadie encaró ese gran mito de la revolución nacional que se llevaría a cabo con la alianza de las Fuerzas Armadas, la clase obrera y el empresariado nacional»” (Hernández, 1987, pág. 17). Se afilió al partido Peronista en 1968 y fue parte activa de la historia de su país cuando viajó junto a 153 personalidades en el famoso Charter de Perón, en la vuelta del General a la Argentina luego de diecisiete años de proscripción y exilio, el 17 de noviembre de 1972. Antes que esto, “en 1971 fundó el Centro de Cultura Nacional José Podestá, que «integraban también otros artistas, músicos e intelectuales peronistas como Carlos Carella, Oscar Rovito, Piero, Marilina Ross, Bárbara Mujica, Augusto Fernandes, Mauricio Kartun y Emilio Alfaro»” (Iribarren, 2015).

En 1973, al asumir Cámpora la presidencia como el candidato del Peronismo, Gené es nombrado director del Canal 7 de la TV Pública Argentina, cargo en el que permanecerá sólo 10 días más que el presidente, y que asumió porque Cámpora y Perón le pidieron que lo hiciera. (Gené, ¿Qué fue de tu vida?, 2011) En la entrevista con Olga Cosentino que sale en *Escrito en el escenario (Pensar el teatro)* dice que los años que siguieron “fueron tan confusos, tan oscuros, tan violentos –describe- no me permitieron mucho más que una actividad limitada en lo profesional hasta que, finalmente, el golpe del 76 me obligó a poner distancia y me fui del país.” (Gené, 2005, pág. 122)

Como sucedió con muchos otros profesionales de la cultura que fueran de izquierda, el nombre de Gené apareció en una de las muchas listas de amenaza y prohibición de trabajo de la Alianza Anticomunista Argentina (mejor conocida como la triple A): un grupo terrorista de extrema derecha del mismo partido de Perón, liderado por el ministro de Bienestar Social, José López Rega. Esto ocurrió después de la muerte del General Perón (1ro de julio de 1974) durante el gobierno de su viuda, María Estela Martínez de Perón, mejor conocida como Isabelita.

En la misma entrevista con el historiador Felipe Pigna, cuenta que fue una serie de circunstancias la que hizo que decidiera irse del país, empezando por una rara suerte que tuvo, como él mismo lo describe, de que un militar uniformado le explicara respetuosamente que su nombre aparecía en una lista del Secretario de información Pública (que en ese entonces se llamaba de Prensa y Difusión) donde especificaba que Gené no podía trabajar. Pidió entonces una cita con el Secretario, un Capitán de Navío cuyo nombre no recordaba, para preguntar el porqué de su situación. Decidió no asistir a dicha reunión cuando se enteró de que el actor de cine, televisión y teatro Luis Politti fue arrestado inmediatamente al salir de la oficina del Secretario, después de una cita que éste había pedido con los mismos motivos que Gené (Gené, ¿Qué fue de tu vida?, 2011).

En el mejor de los casos voy a ser un muerto civil, vale decir, una persona a la que se le iba a impedir trabajar. Y en el peor de los casos, hubiera podido ser, porque ya los tiros pegaban muy cerca, un muerto biológico. (Gómez, 2012)

A raíz del golpe militar de 1976 se exilia en Colombia, donde vive en casa de su amigo David Stivel por un año trabajando como escritor de televisión. En 1977 llega a

Caracas, donde permanecerá por diecisiete años, contratado por un canal privado de tv. La primera institución que le ofreció trabajo en el exilio, cuenta en la entrevista con Tomás y Susana Hoffmann, fue el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral). No aceptó, debido a su sentimiento de desarraigo causado por el exilio, la posición que le ofrecían pues “sentía que no tendría nada que enseñarle a un grupo de nuevos profesionales” (Gené, Puertas y Puertos, 2006). Sí aceptó, en cambio, empezar a colaborar con la institución, sobre todo en el aspecto de integración latinoamericana y posteriormente iberoamericana.

“Gené se incorporó con entusiasmo al grupo de colaboradores del CELCIT para llegar a transformarse de animador, luego ideólogo y Director del Área de formación de Recursos Humanos hasta ocupar... el cargo de director adjunto” (Hernández, 1987, pág. 18) y el de presidente del CELCIT en Argentina. No aceptó volver a enseñar hasta 1980, cuando comienza, convocado por el CELCIT, el *Taller actoral permanente para profesionales* el 24 de febrero de ese año. A raíz de este taller, tres años más tarde, se fundaría el Grupo Actoral 80.

... Su existencia se dio prácticamente sola porque se comenzó un taller por un semestre, y al terminar ese semestre la gente manifestaba su voluntad de continuar y al terminar ese otra vez y a los tres años de ese juego (es decir que el juego se había repetido ya seis veces) llegamos a la conclusión de que queríamos estar juntos y que solo faltaba ponerle un nombre. (Gené, Puertas y Puertos, 2006)

El GA80 (como es llamado habitualmente) se fundó en julio de 1983, año en el que se establece la democracia en Argentina después de siete años de dictadura. Sin embargo,

Gené no regresó a su país natal sino hasta 1993, cosa que atribuye a la formación de este nuevo grupo teatral (el que sentía que necesitaba por lo menos diez años de maduración) y a la vida que había creado en Venezuela. Aquí conoció a la bailarina y actriz chilena Verónica Oddó, miembro fundador del GA80, quien sería su pareja durante treinta años.

Los socios fundadores en aquel entonces fueron Fermín Reyna, Carlos Cordero, Chela Atencio y Alex Hernández (provenientes del taller actoral de 1980), Verónica Oddó y Ricardo Lombardi (del 81) y Juan Carlos Gené (director). A partir de la reunión del 17 de octubre de 1983, Gladys Prince y Dimas González, egresados del último T.A.P. serían incorporados como socios activos... (Héctor Rodríguez Manrique sería incorporado en enero de 1985). (Hernández, 1987, pág. 29)

Este grupo, uno de los orgullos personales de Gené (como asevera en la entrevista para el canal Encuentro citada anteriormente), nació en unas circunstancias de integración latinoamericana bastante particulares. Al principio de los años ochenta, Colombia, México y Venezuela eran los únicos tres países en democracia que existían en el continente latinoamericano, “por lo tanto eran sede de mucho exilio” (Gené, Puertas y Puertos, 2006).

El país había recibido una gran cantidad de intelectuales, actores y artistas de toda la región, y en el taller habíamos convivido argentinos, uruguayos, chilenos, bolivianos y centroamericanos que habíamos logrado un lenguaje común. Así nació el GA 80, con la idea de una expresión común latinoamericana. (Socorro, 2012)

Estas condiciones en las que se formó el Grupo Actoral 80 impulsarían a Gené a seguir trabajando, con mucho esfuerzo, por esa idea de la patria grande que nos dejaron los próceres independentistas. Para Gené, la vía hacia esa expresión común era el teatro, la cultura... al menos era la vía por la que él estaba preparado para transitar. La integración fue una prioridad para el maestro argentino durante toda su vida y supo sembrar en el Grupo Actoral 80 que dirigió esa necesidad “al verter su experiencia de reflexión y acción política y teatral (que entendemos que para Gené se manifiestan a través de un mismo canal) en las largas sesiones de reflexión y discusión que el grupo realizó.” (Hernández, 1987, pág. 44)

En respuesta a la pregunta “¿Por qué cree que Juan Carlos Gené sintió la necesidad de no sólo hacer la conjunción de las teorías ya existentes sino de adaptarlas a la contemporaneidad y a América Latina?” en una entrevista realizada a su compañera Verónica Oddó por la realizadora de esta tesis, la actriz chilena señala algo que muy bien podría envolver en su totalidad la importancia de Gené como docente y director teatral latinoamericano “... su inteligencia y capacidad de adaptación a su realidad fue lo que distinguió a JCG como maestro y director de actores. Siempre trabajó a partir de la realidad que lo rodeaba, y específicamente de lo que el actor ofrecía” (Oddó Parraguez, 2015). Su realidad era latinoamericana y, aunque parezca simple y lógico, fue por eso que trabajó por la integración, algo que sentía que nuestro continente necesitaba. “Puede ser que los seres humanos tengamos siempre, de alguna manera, un impulso, acaso absurdo, por dejar el mundo un poco mejor de lo que se lo encontró.” (Zucchi, 2012)

A partir del nacimiento de este grupo teatral, su ritmo de escritura cambió notablemente.

No es un hecho suficientemente conocido que el grueso de la obra dramática de Gené fue escrita durante su fructuoso exilio en Venezuela. Una joya de la literatura dramática en nuestra lengua — *Golpes a mi puerta*³ — fue escrita entre nosotros. Gené era el primero en señalar que fue en Caracas, lejos de la por entonces sojuzgada Argentina, donde talló brillantemente esa otra faceta de su arte. (Martínez, 2012)

Desde que creó el GA80 hasta que se fue de Venezuela escribió una obra cada dos años, cosa que hace un fuerte contraste con los largos períodos de tiempo que hubo entre sus primeras piezas teatrales. Se podría concluir que sucedió así por la existencia del grupo y la necesidad (y deseo) de realizar montajes con ellos, ya que, como dice en el programa *Puertas y Puertos* “escribo para determinadas circunstancias de producción, sabiendo con qué actores iba a contar, en qué lugar se iba a estrenar, etc...” (Gené, *Puertas y Puertos*, 2006) y el GA80 se las proporcionaba, además de unas ganas profundas y llenas de admiración de trabajar con él.

En sus diecisiete años de exilio en Venezuela, Juan Carlos Gené participó directamente en diecisiete montajes con el Grupo Actoral 80, once de ellos dirigidos por él, dos más junto a Verónica Oddó, doce en los que participó como actor (a veces como director y actor) y seis de las obras presentadas fueron escritas por él. En creación conjunta con los otros miembros del GA80 se presentaron *Variaciones Wolf* (1983) y *Esta noche se improvisa en busca de un personaje* (1984) por la que ganó el premio de CRITVEN a mejor actor.

³ Estrenada en 1984 a beneficio de Amnistía Internacional.

Años después de poner fin al exilio, interrogado al respecto por la prensa argentina, Gené dijo: “Hecha ya la experiencia contra mi voluntad, por nada del mundo quisiera no haber vivido la experiencia del exilio. Es profundamente aleccionadora y un desafío de vida o muerte. O se muere en la nostalgia de lo perdido o se elige vivir frente a los nuevos hechos”. (Socorro, 2012)

Volvió a la Argentina definitivamente en 1993 y para el año siguiente se convertiría en el director del Teatro San Martín de Buenos Aires, cargo en el que permaneció hasta 1996. “Desde entonces, el artista se dedicó a enseñar y, claro está, a escribir, dirigir y actuar, oficios que ejerció disciplinadamente...” (González, 2012) hasta el 2011. Al volver, escribió para el teatro únicamente *Todo verde y un árbol lila* (2007), una historia sobre la inmigración. “Mi hábito de la dramaturgia ocurrió en Venezuela y en cuanto volví acá (Argentina) el ritmo empezó a bajar otra vez.” (Gené, *Obra en Construcción*, 2006).

Juan Carlos Gené fue Director Adjunto del CELCIT internacional y Presidente del Centro Latinoamericano de Creación e Integración Teatral en su país hasta su muerte, el 31 de enero del 2012. Su última visita a Venezuela fue en el 2005, para dirigir al GA80 una vez más en *El día que me quieras* de José Ignacio Cabrujas, como homenaje al escritor venezolano por el décimo aniversario de su fallecimiento. Fue, además, la última vez que dirigió al grupo que creó en nuestro país.

Tuvo el honor de ser “Condecorado por el Gobierno de Venezuela con la Orden Andrés Bello (1984), designado Ciudadano Ilustre de Buenos Aires en 2002 y premiado por su trayectoria en 2008 por el Fondo Nacional de las Artes...” (Cabrera, 2012) además de numerosos reconocimientos como actor, escritor y director.

En los últimos años, el tema de la muerte estaba presente en su pensamiento y sentía que cuando se alcanzara la meta debía prepararse para partir. El alcanzó muchas metas y todavía tenía proyectos para realizar. Aunque no pudo concretar todos, sin embargo, se dio el gusto de seguir, hasta el último momento, subiendo a escena para una función más. (Freire, 2012)

El 6 de agosto del 2011 estrenó un último montaje, su versión de *Hamlet* de William Shakespeare en el Teatro Presidente Alvear en Buenos Aires. Muere el 31 de enero del año siguiente, víctima de un cáncer, a los 84 años, con más de 60 años de carrera sobre el escenario. En su libro, *Escrito en el Escenario (Pensar el teatro)*, una compilación de escritos teóricos y charlas sobre el teatro de Gené publicado en el 2005, sale reflejada su visión particular sobre la muerte. Dice:

El asumirla como la única certeza que la vida provee es propio de la madurez y depende de cómo se haya vivido, el poder aceptarla. Claro que es una instancia imposible de mirar de frente pero, a cierta edad, el no aceptarla, aparte de ridículo vuelve al hombre lastimosamente indigno. (Gené, 2005)

Decía, en numerosas entrevistas, que esa certeza, que le había comenzado a los 70 años, le producía “un sentimiento agridulce ante el inminente final de un tiempo dichoso.” (Iribarren, 2015) Dejó un legado importante, impactando todos los campos en los que se desempeñó, pero especialmente un legado de cariño y sabiduría para sus incontables amigos, alumnos y compañeros de trabajo, tanto en Argentina como en Venezuela. “Sus talleres son legendarios en la memoria de la familia teatral venezolana, pero creo que aún más lo es el modo en que, fuera del taller de actuación, obraba su enseñanza: por

emanación, diría yo, por cercanía.” (Martínez, 2012) Dijo uno de sus discípulos y el director actual del GA80, Héctor Manrique, en una entrevista con Juan Antonio González del periódico El Nacional con motivo de la muerte de su maestro que "La coherencia con sus ideas, desde el punto de vista ético, fue la enseñanza fundamental que nos dejó" (González, 2012)

Gené "... nunca se consideró otra cosa que actor y, por natural derivación de su talante, maestro de actores” (Martínez, 2012) y logró, gracias a su pedagogía, a la que prefería referirse como orientación, y a su dramaturgia, transmitirnos su pasión por el ser latinoamericano y por el teatro.

Sus piezas *Golpes a mi puerta*, *Memorial del cordero asesinado*, *Ulf*, *Memorias bajo la mesa*, *El sueño y la vigilia*, *Todo verde y un árbol lila* dan cuenta de la intensidad y la altura de ese creador incesante que fue Gené, al pensar el teatro y la vida (por lo tanto, la política y la trascendencia) como una unidad ética y dialéctica indisociable. (Iribarren, 2015)

Es precisamente por estas razones que es importante recordarlo, resaltarlo y celebrarlo, (además de presentar sus obras) como Venezolanos, como latinoamericanos y como personas de teatro. Los hombres como Juan Carlos Gené no son comunes y tuvimos el privilegio de que pasara por nuestro país, dejando atrás uno de los grupos de teatro más prominentes de Caracas, con más de treinta años de exitosa trayectoria. Además dejó marcada en sus estudiantes y en su libro, su visión de la actuación que, aunque basada en Stanislavski, tenía mucho de Gené, ya que partía de su realidad y estaba sustentada en una constante retroalimentación con el actor. La verdad que tenía en escena, la que exigía a sus

actores, su interés por la integración latinoamericana a través de la cultura, su pasión por el teatro y su particular método de acercamiento al personaje (no a través de su psicología, sino de sus acciones) fueron los principales motivos para la realización de esta tesis.

I.2 CRONOLOGÍA DE LAS OBRAS DE JUAN CARLOS GENÉ:

A continuación, una lista cronológica de proyectos en los que trabajó el maestro argentino.

1. **1951.** *Unos heredan y otros no.* Actor. Autor: Pablo Palant. Dir: Roberto Durán.
2. **1955.** *El herrero y el diablo.* Autor. Dir: Francisco Javier. .
3. **1964.** *Hamlet.* Actor. Episodio de la serie Teatro Trece, dirigido por David Stivel.
4. **1966.** *Los Próimos.* Actor. Autor y director: Carlos Gorostiza.
5. **1967.** *Se acabó la diversión.* Autor y actor.
6. **1968.** *Tute Cabrero.* Actor. Película dirigida por Juan Jusid.
7. **1968-71.** *Cosa Juzgada.* Serie escrita por Juan Carlos Gené y con participaciones como actor. Dirigida por David Stivel.
8. **1969.** *Don Segundo Sombra.* Actor. Película dirigida por Manuel Antín.
9. **1969.** *Tiro de Gracia.* Actor. Película dirigida por Ricardo Becher.
10. **1969.** *La fiaca.* Actor. Película dirigida por Fernando Ayala.
11. **1971.** *El Bastardo.* Serie escrita por Juan Carlos Gené. Director: David Stivel
12. **1971.** *Paula contra la mitad más uno.* Actor. Película dirigida por Néstor Paternostro.
13. **1973-1975.** *Alguien como vos.* Serie coescrita por Juan Carlos Gené.
14. **1974.** *El Inglés.* Autor.
15. **1974.** *Quebracho.* Actor. Película dirigida por Ricardo Wullicher.
16. **1975.** *La Raulito.* Autor. Película dirigida por Lautaro Murúa. Ganadora del Premio ACE 1979, Nueva York.

17. **1975.** *Los Hijos de Fierro*. Película dirigida por Fernando Pino Solanas.
18. **1982.** *Cangrejo*. Autor. Película dirigida por Román Chalbaud.
19. **1983.** *Variaciones Wolf*. Director.
20. **1983.** *Pedazos*. Director.
21. **1984.** *Gracias por el fuego*. Actor. Película dirigida por Sergio Renán.
22. **1984.** *Esta noche se improvisa en busca de un personaje*. Actor. Dir: Juan Carlos de Petre. Ganador del premio CRITVEN como mejor actor.
23. **1984.** *Golpes a mi puerta*. Actor, autor y director. Ganó premio Municipal como mejor obra, mejor actor Juan Carlos Gené y mejor actriz de reparto Chela Atencio, premio CRITVEN como mejor dramaturgo Juan Carlos Gené y mejor actriz Verónica Oddó.
24. **1985.** *Ardiente Paciencia*. Actor y director.
25. **1985.** *Humboldt y Bompland, taxidermistas*. Actor. Dir: Enrique Porte.
26. **1985.** *Memorial del cordero asesinado (I y II)*. Actor, autor y director. Ganadora del premio Lorca (España).
27. **1987.** *Clipper*. Actor y director. Premio Municipal mejor director, Premio CRITVEN mejor director, actriz de reparto Verónica Oddó y actor de reparto Juan Carlos Gené.
28. **1987.** *Fuera de quicio*. Director.
29. **1988.** *Yepeto*. Dir: Ricardo Lombardi.
30. **1988.** *Espíritus de paz*. Director. Premio CRITVEN mejor actriz de reparto Gladys Prince.
31. **1988.** *Ulf*. Actor y autor. Dir: Claudio di Girolamo. Premio María Guerrero (Argentina) mejor obra, Premio API (Italia) mejor espectáculo

32. **1990.** *Cuerpo presente entre los naranjos y la hierbabuena (sonata lorquiana en 10 movimientos).* Actor, autor y director.
33. **1991.** *El zoológico de cristal.* Actor y director. Premio Juana Sujo revelación femenina Verónica Artigas
34. **1991.** *Guarda mis cartas...* Codirigida junto a Verónica Oddó.
35. **1992.** *Ritorno a Corallina.* Actor, autor y director. Premio CONAC- Casa del Artista mejor dramaturgo Juan Carlos Gené.
36. **1992.** *La pluma del arcángel.* Actor y director.
37. **1992.** *Sólo tengo la certeza.* Actor. Dir. Verónica Oddó.
38. **1992.** *El Sueño y la vigilia.* Actor, autor y director.
39. **1994.** *Golpes a mi puerta.* Co-Autor y actor. Película dirigida por Alejandro Saderman, basada en su obra del mismo título.
40. **1998.** *Aquel mar es mi mar.* Actor. Dir: Verónica Oddó.
41. **2002.** *Copenhague.* Actor. Dir: Carlos Gandolfo.
42. **2005.** *El día que me quieras.* Director.
43. **2007.** *Todo verde y un árbol lila.* Autor y director.
44. **2011.** *Hamlet.* Director.

I.3 CONTEXTO TEATRAL DE JUAN CARLOS GENÉ EN ARGENTINA:

Para llegar a comprender mejor a Juan Carlos Gené, su estilo como dramaturgo, director y actor, es necesario estudiar el contexto teatral en el que se formó⁴. El maestro argentino nació en 1928, pero no comenzó a formar parte del mundo de las tablas hasta 1950, cuando conoció a Roberto Durán, un director y actor de su misma nacionalidad apenas unos años mayor que él.

En las décadas de los años cuarenta y cincuenta se empezó a ver el nacimiento de grupos similares en el interior de Argentina, con igual valor y fuerza que los de la capital. Los integrantes de estos grupos eran estudiantes jóvenes y cultos cuya única pretensión era hacer teatro por amor al arte. Bajo esa premisa podemos fácilmente reconocer como parte de este movimiento de Teatro Independiente⁵ a Durán, Gené y los muchos otros jóvenes que se estrenaron en el oficio con aquella pantomima de Pablo Palant en el 51.

En los años cincuenta estaba en pleno auge el movimiento de teatros independientes en América Latina y específicamente en Argentina. El movimiento tuvo sus inicios a principio de los años treinta con la fundación del Teatro del Pueblo en la ciudad de Buenos Aires, bajo la dirección de Leónidas Barletta “en un contexto socio-cultural donde la crítica al teatro comercial se evidenciaba mediante la propagación de grupos de teatro independiente.” (Mansilla, s/f)

“La iniciativa tuvo su período más fructífero entre 1937 y 1943, con un repertorio universal que no descuidaba la producción de autores nacionales como Roberto Arlt, Raúl

⁴ Los años que se verán comprendidos en este contexto serán desde su inicio como actor hasta el año en el que partió de Argentina en 1976.

⁵ Se denominó independiente porque “no dependía ni de lo comercial ni de lo institucional, era absolutamente libre en su organización y repertorio.” (Ricci, 2009)

González Tuñón, Álvaro Yunque y Nicolás Olivari.” (Argentina Presidencia de la Nación, s/f) Hasta el comienzo de este movimiento, el teatro argentino se podía dividir entre profesionales y vocacionales, pero a partir del movimiento independiente, la división comenzaría a ser entre el teatro comercial y el teatro “de arte”, caracterizado por un crecimiento notable “de capacitación, estudio y formación por parte de actores, directores y dramaturgos” (Argentina Presidencia de la Nación, s/f) y, para los años sesenta, momento universal de cambio y revolución social, se produjo “una renovación en la escritura teatral y en la puesta en escena, que se perfilará en tres direcciones diferentes:” (Argentina Presidencia de la Nación, s/f) El teatro de vanguardia y experimentación, el realismo social y el nuevo grotesco. Durante estos veinte años Gené escribió dos obras, su ópera prima *El herrero y el diablo* (1955) y *Se acabó la diversión* (1967).

Para los años 70, la última década comprendida por éste contexto, los independientes comenzaron a llamarse neo-independientes. Con ellos desaparecieron los grupos y los equipos y “aparecen las cooperativas y los elencos profesionales. Esta época es teatralmente mucho más rica que la anterior, los montajes son más valiosos, los actores son más completos y los equipos más profesionales.” (Ricci, 2009) Entre estos montajes se encuentra *El Inglés* (1974), la última obra que escribió y montó Gené en Argentina antes del exilio.

“A partir del nacimiento del teatro independiente, el teatro latinoamericano emprende la búsqueda de su propio lenguaje, asume un compromiso más profundo con el hombre y una mayor conciencia de su importante lugar en la sociedad.” (Hernández, 1987) A Caracas llegaron tres argentinos sumamente valiosos para la historia del teatro Venezolano que salen de este movimiento, Carlos Giménez, Juan Carlos De Petre y Gené. En el caso de éste

último, se puede asegurar que no dejó de trabajar en pro del teatro latinoamericano y la integración de todos los latinos a través de la cultura, haciendo siempre teatro por amor al arte.

I.4 CONTEXTO TEATRAL DE JUAN CARLOS GENÉ EN VENEZUELA:

El director argentino llega a Venezuela en 1977 contratado como escritor por el canal Venevisión, después de pasar su primer año de exilio en Colombia, y se devuelve a Argentina en 1993. Por lo tanto, el contexto teatral de Gené en Venezuela abarcará entonces la totalidad de los años ochenta, en los que participó activamente en la escena teatral desde el montaje de *Variaciones Wolf* en 1983.

Su vuelta al teatro en nuestro país se inicia cuando acepta enseñar para el CELCIT (fundado en julio de 1977), en el Taller Actoral Permanente para actores profesionales que comenzó el 24 de febrero de 1980. Con miembros de este TAP, tres años más tarde se fundaría el Grupo Actoral 80.

En los años ochenta surge, tal vez, el grupo más numeroso de dramaturgos del siglo, ampliando el abanico de temas, estilos y contenidos del teatro como nunca se pudo ver anteriormente, razón por la cual se le llamó la «generación emergente». En relación con este hecho, es oportuno referirse a dos hechos importantes y vinculados. Éstos son la creación del Círculo de Dramaturgos (1981-1982) y la promoción por éste del VI Festival Nacional de Teatro. (Chesney, 2005, pág. 27)

Entre estos escritores de teatro resaltan “Romano Rodríguez, Elio Palencia, Gustavo Ott, Xiomara Moreno, César Rojas, Fernando Yvosky, Juan Carlos Gené, Rubén Darío Gil, Javier Vidal, Luis E. Borges y Rubén León” (Chesney, 2005, pág. 18) además de César Sierra, José Simón Escalona, Daniel Uribe y Carmelo Castro, entre otros.

Se debe destacar que muchos de los nuevos dramaturgos que aparecen tuvieron su formación en escuelas especializadas, bien fueran los talleres del Centro Rómulo

Gallegos, la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela (Creada en 1978), los famosos premios anuales que otorgaba El Nuevo Grupo, entre los cuales se han contado Peña, Lameda, Jáuregui, Fuenmayor, Torrence, Caballero, Sánchez, Chesney, Quiaragua, Palencia y Cavallo. (Chesney, 2005, pág. 27)

El teatro en Venezuela en los años ochenta era subsidiado por el Estado, y de ese subsidio (además de apoyos exteriores) surgieron maravillosas temporadas del Festival Internacional de Teatro de Caracas (FITC) con invitados increíbles de todas partes del mundo, incluidos, por ejemplo, Eugenio Barba y Peter Brook. Además de subsidiarlo, el Estado tomó dos decisiones significativas: “La primera, la creación del subsistema de educación en las artes escénicas dentro de la educación formal del Ministerio de Educación (1981). Para ello creó también la Escuela Nacional de Teatro César Rengifo.” Y “La segunda iniciativa importante fue La Compañía Nacional de Teatro en 1984, con Isaac Chocrón como director fundador.” (Azparren, 1992, pág. 192)

“En 1986, y luego de haberse creado el Taller Nacional de Teatro (TNT), se realizó el primer Festival de Directores para el Nuevo Teatro, auspiciado personalmente por Carlos Giménez, director del Grupo Rajatabla.” (Chesney, 2005, pág. 31) El mismo año Giménez crea el Centro de directores para el nuevo teatro, que este año cumple 30 años “... luchando por seguir creando una plataforma sólida para el desarrollo profesional de los jóvenes creadores de la escena nacional.” (Centro de Directores, 2016)

Siendo los primeros que se incorporaron a este movimiento: Elio Palencia, Savino Salvatto, Carmelo Castro, Marieta Petroni, César Sierra, Alejandro Reig y Daniel Uribe. (Chesney, 2005, pág. 32)

Muchas de las personalidades que fueron relevantes e indispensables para el desarrollo y éxito del teatro en Venezuela en los años ochenta eran artistas de otras nacionalidades que huían de las dictaduras que existían en sus países. Carlos Giménez, el director de Rajatabla, Juan Carlos Gené, Ugo Ulive, Juan Carlos de Petre y Ricardo Lombardi (quien quedó a cargo del GA80 y sus talleres una vez que Gené volvió a Argentina) fueron algunos de los nombres que es importante resaltar.

Hasta 1988 las principales instituciones fueron El Nuevo Grupo y Rajatabla. En una relativa periferia capitalina surgieron Autoteatro y Theja, después fusionados bajo el último nombre, El Grupo Actoral 80, el Taller Experimental de Teatro, y en menor grado, Thespis, grupo universitario de rápida consolidación profesional; en Maracaibo la Sociedad Dramática y en Barcelona el Teatro Estable, cuyo director (Kiddio España) había creado en 1976 el Festival de Teatro de Oriente, consolidado como el festival del teatro venezolano. (Azparren, 1992, pág. 192)

Para el final de esta década, el Estado venezolano "... empezó a ejecutar un amplio e intenso programa con abundantes recursos económicos" (Azparren, 1992, pág. 193) que resultó en la profesionalización de las artes escénicas y en una establecida nueva generación de autores, directores y actores de teatro que continuó su trabajo hasta nuestros días.

CAPÍTULO II:

INFLUENCIAS EN GENÉ: LAS TÉCNICAS TEATRALES DEL SIGLO XX.

A continuación se realiza una panorámica de las tendencias teatrales del siglo XX que influyeron en el trabajo del maestro Juan Carlos Gené y que se citan en sus escritos.

II.1 KONSTANTIN STANISLAVSKI Y EL SISTEMA:

Konstantin Sergeyevich Alekseyev, mejor conocido como Stanislavski (1863-1937) fue un director, actor y maestro de actores nacido en Rusia, que es considerado como una de las más grandes figuras del teatro del siglo XX (Dieterich, 2007, pág. 333) .

En 1888, junto a Fyodor Sologub y Alexander Fedotov, funda la Sociedad Moscovita de Arte y Literatura con un grupo de amigos, en la que actúa y dirige por más de diez años. En 1897 conoce a Vladimir Nemirovich-Danchenko, con quien cofundará el Teatro de Arte de Moscú el año siguiente. Ahí fue el encargado de los montajes y de la formación de los actores, muchos de los cuales también habían formado parte de la Sociedad de Arte y Literatura.

Durante su vida publicó dos libros: *Mi vida en el arte* (1926) y *Un actor se prepara* (1938) en donde comienza a plasmar su búsqueda de unas leyes universales de la actuación. Póstumamente han sido publicados muchos de sus cuadernos en los que reflejaba su experiencia como actor y director, charlas que daba y entrevistas que le hicieron y, como

nunca se cansó de investigar nuevas formas de interpretación , dejó algunos manuscritos sin publicar. Entre ellos figuran El trabajo de un actor, 1949; La construcción del personaje, 1961; Manual de un actor, 1963 y El legado de Stanislavski, 1968, etc (todos los títulos mencionados en este párrafo varían dependiendo de la edición y el país donde se hayan editado).

“Stanislavski permanece conocido en el mundo teatral como creador de un ‘sistema’ para la formación del actor, conjugando la técnica interior y la técnica exterior para alcanzar el estado creador y la verdad humana del personaje” (Corvin, 1991, pág. 791). El “sistema” de Stanislavski sería versionado posteriormente por Lee Strasberg, director de teatro y profesor de actores Norteamericano, quien fue alumno de Richard Boleslavsky, miembro del Teatro de Arte de Moscú (Dieterich, 2007, pág. 338). Las técnicas de Strasberg, mejor conocidas como “el método”, son enseñadas en institutos como The Actors Studio y el Lee Strasberg Institute y aplicadas por actores en todo el mundo.

“Stanislavski no pretende haber hecho más que exponer los principios que todos los grandes actores han usado, consciente o inconscientemente” (Stanislavski, La construcción del personaje, 2014, pág. 15) .De ninguna manera esto puede ser considerado trabajo fácil, ya que pasó casi toda su vida en un proceso interminable de observación y análisis para poder transmitir sus hallazgos a sus estudiantes de una manera eficaz. Según Juan Carlos Gené (2005),

Al realizar la impresionante tarea de observar, analizar, desmontar y reconstruir el proceso creativo del actor, y al lograr sistematizar esos descubrimientos posibilitando

así su transmisión a otros, Stanislavski establece el arranque de un nuevo tiempo en el trabajo del actor. Con Stanislavski nace realmente la técnica actoral... (Pág. 32).

El maestro de actores argentino asevera en su libro Escrito en el escenario (Pensar el teatro) que lo que engloba la totalidad esencial de Stanislavski es que “la acción es el teatro y... la base de toda acción es física” (Gené, Escrito en el Escenario (Pensar el Teatro), 2005, pág. 35). Las técnicas que enseñan ambos maestros parten entonces de la misma base: la acción. La meta de ambos a la hora de realizar un montaje era común: buscar la verdad en escena a través de las acciones realizadas por los actores.

Según lo investigado sobre la obra de ambos maestros se podría concluir que mucho de la manera de enseñar de Gené se basa en los métodos de Stanislavski. Lo que se mostrará realmente relevante para este trabajo de grado será la división del texto en unidades de acción (que posteriormente en esta tesis se verá como el esqueleto de acciones de cada personaje) a la que Gené hace referencia en su libro (específicamente en el capítulo titulado “Stanislavski en América Latina”) como “estructura dramática” y lo define como la descomposición de un texto en unidades dramáticas, signadas por objetivos. Esto último se refiere a que cada acción del personaje tiene un objetivo y que, para que ésta sea verdadera, el actor tiene que conocer dicho objetivo para así poder ejecutar la acción como el personaje.

II.2 ANTONIN ARTAUD Y EL TEATRO DE LA CRUELDAD:

Antoine Marie Joseph Artaud (1896-1948), mejor conocido como Antonin Artaud, fue un actor, escritor y director francés. Es reconocido en el mundo de las artes como el creador del llamado Teatro de la Crueldad, cuyas "...teorías, en las que juega un papel importante el surrealismo, han influido profundamente en el teatro moderno..." (Dieterich, 2007, pág. 24) especialmente en directores como Jerzy Grotowski y Peter Brook.

A los cuatro años fue afectado por un severo caso de meningitis, "La enfermedad comenzó una serie de tratamientos que le durarían toda la vida y mandarían a Artaud a numerosos sanatorios, hasta que finalmente muriera de cáncer en 1948." (Williams Orberg, 2012) Los dolores físicos y episodios depresivos fueron una constante en su vida que indudablemente influyó en sus intereses y finalmente en su arte. A los diecinueve años fue introducido por primera vez a los opiáceos, específicamente al láudano, en un intento de curar sus padecimientos. "Desde ese momento, Artaud a menudo describiría la morfina, la heroína y el opio como medidas que le hicieron posible lidiar con la realidad y 'encontrar un poco de paz'." (Williams Orberg, 2012)

Se instala en París en 1920 buscando ser actor de cine y teatro, pero "descubrirá muy pronto un verdadero odio por toda la tradición occidental del teatro que se basa, después del siglo XVII, en la razón, la psicología, el divertimento o que se regodeaba en el arte por el arte." (Corvin, 1991, pág. 65) Se suma en 1924 al movimiento surrealista, junto a André Bretón, ya que "Compartía con los surrealistas un fuerte desprecio por las sensibilidades morales de la burguesía, que veía como un acceso limitado al verdadero potencial de los seres humanos." (Williams Orberg, 2012) Se separa de Bretón y sus amigos en 1926

cuando se anexan al marxismo, ya que para Artaud el problema no tenía que ver con la política, sino con la cultura. “La única respuesta que vale para él la buscará de nuevo en el teatro, pero esta vez será bajo su exclusiva responsabilidad como director.” (Corvin, 1991, pág. 65) El mismo año, junto con Roger Vitrac y Robert Aron, funda el teatro Alfred Jarry, donde se dedica a hacer montajes radicalmente innovadores, comenzando a introducir la “crueldad” en sus montajes. Entre ellos están *El Sueño de Strindberg*, *Les mystères de l’amour* de Vitrac y *Ventre Brulé* de su propia autoría.

Entre sus cartas se encuentra su definición de la palabra “crueldad”, dice “Desde el punto de vista de la mente, la crueldad significa rigor, intención y decisión implacable, absoluta e irreversible determinación.” (Artaud, 1999, pág. 74). El director Inglés Peter Brook da su punto de vista sobre la razón de la crueldad de Artaud, comenta que quizás era “...un esfuerzo por recuperar, por otros medios, la variedad de la expresión shakespeariana...” (Brook, *Más allá del espacio vacío*, 2010, pág. 104) y le explica a sus lectores que “Artaud empleaba la palabra ‘crueldad’ no como sinónimo de sadismo, sino para convocarnos a una práctica teatral más rigurosa, o incluso, si hubiéramos sido capaces de seguirlo hasta tal punto, despiadada.” (Brook, *Más allá del espacio vacío*, 2010, pág. 100)

El teatro Alfred Jarry duró apenas cuatro temporadas que no tuvieron mucho éxito, pero este primer intento fallido “no hace que Artaud deje de pensar que el teatro que él sueña es posible por la única razón de que es necesario”. (Corvin, 1991, pág. 65) En la exposición Colonial (París, 1931) tiene la oportunidad de ver danzas balinesas, cuya magia y belleza lo inspirarán a escribir los textos que luego se publicarían en *El Teatro y su Doble* (1938).

En 1935 funda, con la ayuda de Jean-Louis Barrault y Roger Blin (dos actores y directores franceses) el Théâtre de la Cruauté, con quienes monta *Les Cenci*. Este drama, basado en una narración de Stendhal y una tragedia de Shelley (además de un Conde italiano del siglo XVI del mismo nombre) fue el único que escribió Artaud para ser presentado como él creía que debía ser montado el teatro de la crueldad. El espectáculo, lleno de luces y sonidos y diseñado para sobrecargar las emociones y sensaciones del público, aparte de desbordar sus sensibilidades morales, fue un fracaso que llevó al autor a la ruina, económica y emocionalmente. Esto lo llevó a ser internado en un sanatorio psiquiátrico de 1937 a 1946.

Durante su reclusión fue publicado *El Teatro y su doble* (1938): una recopilación de ensayos, manifiestos y cartas escritos por Artaud sobre el teatro y la crueldad

...en los que combate el teatro narrativo y psicológico, y propugna la vuelta a un teatro de violencia mítica y belleza mágica, que exponga los conflictos más profundos del ser humano, no sólo con la palabra sino con el lenguaje inexplorado de los gestos y los movimientos. (Dieterich, 2007, pág. 24)

El teatro de la crueldad, según lo descrito en dicho libro, usa el texto sólo como una guía para la representación. El montaje consiste más que todo en sonidos, luces, utilería de dimensiones inusuales (como muñecos enormes, máscaras de extrañas proporciones, etc.), instrumentos musicales (convencionales y no convencionales) y, por supuesto, la interpretación de los actores. Es un espectáculo de sensaciones diseñado para conmocionar a la audiencia: “Al punto de deterioro al que ha llegado nuestra sensibilidad, es seguro que

necesitamos, por encima de todo, un teatro que nos despierte: nervios y corazón.” (Artaud, 1999, pág. 61)

Artaud consideraba al actor un “...atleta del corazón” (Artaud, 1999, pág. 96) y, en el Primer Manifiesto del teatro de la crueldad le dedica un párrafo corto donde dice que aunque su participación en la obra sea indispensable, toda iniciativa personal le debía ser negada. Allí también explica, elemento por elemento, cómo debe ser un montaje, planteando un lenguaje no sólo de palabras sino lleno de sonidos y gritos que debía ser registrado de una manera parecida a una partitura para poder ser representado igual todas las veces. Todos los movimientos también debían ser transcritos, ya sea dibujados como jeroglíficos o descritos, ya que ambas cosas (lenguaje y movimiento) serán tratadas como un código complejo de símbolos llevados con ritmos particulares de acuerdo con la situación del libreto que se quiera representar.

Todo esto, junto con lo que dice en el segundo manifiesto y en el capítulo titulado Un atletismo afectivo, apunta hacia una interpretación muy compleja y una representación bastante ruda ante los ojos del espectador, al menos, ese era el objetivo de Artaud. En este capítulo hace un comentario interesante, dice que “Uno le debe conceder al actor una especie de musculatura afectiva que corresponda con las locaciones físicas de los sentimientos.” (Artaud, 1999, pág. 97) Esto podría considerarse parte de ese lenguaje gestual, para comunicar un sentimiento sólo con mover una parte de su cuerpo. Parece ser que sus ideas eran muy radicales para su época, aparte de increíblemente difíciles de llevar a cabo, y el Teatro de la Crueldad no tuvo mucho éxito en la Francia de los años 30-40, pero resultó ser una influencia enorme para directores como Brook y Grotowski, que

intentaron poner en el escenario (de una manera mucho más ligera y menos chocante para el espectador) su idea de un lenguaje más allá de las palabras.

II.3 BERTOLT BRECHT Y EL TEATRO ÉPICO:

Bertolt Brecht (1898-1956) fue un autor dramático, poeta lírico, narrador, cineasta, teórico del arte y director (Corvin, 1991, pág. 125) alemán que es considerado como una de las personalidades que más han influido en la teoría y en la praxis del teatro del siglo XX (Dieterich, 2007, pág. 51).

Estudió medicina y letras hasta que sus estudios se vieron interrumpidos por la primera guerra mundial en la que fue movilizado como enfermero, en 1917. Al año siguiente continuó su carrera de letras y comenzó a unirse a círculos literarios y teatrales, marcando así el inicio de una larga vida de producción teatral contando con más de treinta obras y libretos operáticos, además de guiones para películas, estudios teóricos sobre el teatro e incontables poemas.

Se ve forzado a huir de Alemania en 1933 por el surgimiento del fascismo, estableciéndose primero en Dinamarca, seguido por Finlandia, los Estados Unidos (donde es expulsado por simpatías con el comunismo por el llamado macartismo) y por último Suiza. Vuelve en 1948 a la Alemania del Este, donde un año más tarde funda con su esposa, la comedianta Helene Weigel, el Berliner Ensemble, una compañía que sigue funcionando hoy en día, apegándose lo más posible a los ideales Brechtianos.

Su forma de hacer teatro, mejor conocida como “épica”, se opone al teatro aristotélico o dramático al que los espectadores están acostumbrados, donde se ven inmersos en la acción y en la emoción de los personajes en escena. “Esencialmente el teatro épico se opone al teatro tradicional, rechaza la identificación del espectador con el héroe

(exige en cambio una actitud crítica), y la identificación del actor con su personaje (a cambio, una actitud mostrativa, distante).” (Dieterich, 2007, pág. 355).

En 1948 publica su libro *El pequeño organon para teatro* donde expone en 77 epígrafes sus ideas sobre lo que él llama el teatro de la era científica. Es un teatro para las masas, para el proletariado: aquellos que trabajan mucho y generan poco ingreso. Buscaba que ellos vieran reflejados sus problemas en sus obras y pudieran divertirse útilmente. (Brecht, 1983, pág. 6). Brecht expone su deseo de que el hombre común quiera cambiar su destino, influir en la sociedad en la que pertenece y por eso hace lo posible para no hacerla parecer inmutable. Logra esto a través del efecto de distanciamiento o *verfremdungseffekt*, haciendo referencia a los métodos utilizados por el *Schiffbauerdam-Theatre* de Berlín, el teatro antiguo (suponemos que habla del de la antigua Grecia), del medioevo y el asiático; definiendo la técnica, con palabras de Freud, como “... aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante.” (Brecht, 1983, pág. 6)

Para lograr estos efectos, Brecht utiliza de muchos recursos, no sólo en los libretos sino en las representaciones como tal. Genoveva Dieterich los expone en su *Diccionario del Teatro* en la página 355 en la que habla del teatro épico:

Para crear la distancia que provoca el asombro, el teatro épico utiliza medios de ‘distanciamiento’: la forma de la fábula o la parábola y su simplificación acentuada; carteles, proyecciones, canciones y discursos al público, que interrumpen el diálogo y favorecen la actitud crítica, cambio de escenografía ante los ojos del público para romper la ilusión teatral; cambios de luces; interpretación ‘gestual’ mostrativa (uso de máscaras), etc.

El público debe estar consciente durante toda la obra que lo que está presenciando es una representación y los que están en el escenario son actores, para así poder reflexionar acerca de lo que ve sin involucrarse con lo que sucede. Esto exige del actor actitudes muy particulares que van en contra de las establecidas en el teatro tradicional y Brecht las expone en su libro. Entre ellas está actuar con los músculos relajados sin hacer uso de los tonos de voz utilizados normalmente en el teatro, representar al personaje haciendo evidente que el actor sabe cómo termina la obra, mantener en mente que se está actuando en vez de intentar transformarse totalmente en el personaje, etc.

Juan Carlos Gené, en quien se basa esta tesis, promueve un estilo de actuación mucho más tradicional que el que propone Brecht, ya que una de sus metas principales a la hora de representar un texto era la búsqueda de la verdad en escena. Podríamos asegurar que, después de analizar tanto a Brecht como a Stanislavski, Gené se acerca mucho más a las técnicas de éste último. Brecht es mencionado en “Escrito en el escenario (Pensar en el teatro)” porque es una de las figuras esenciales en el teatro del siglo XX, especialmente en el teatro político y, si se quiere ver así, podríamos ver una semejanza entre ambos en su necesidad de exponer su punto de vista en sus textos y representaciones ya que, como dice el dramaturgo alemán: “En arte, ‘permanecer imparcial’ significa ponerse del lado del partido ‘dominante’”. (Brecht, 1983, pág. 15)

II.4 JERZY GROTOWSKI Y EL TEATRO POBRE:

Jerzy Grotowski (1933-1999), director de teatro y maestro de actores polaco, fundador (junto con Ludwik Flaszen) del Teatro Laboratorio, "... que, gracias a un nuevo modelo de entrenamiento, renovó radicalmente la teoría y la práctica del actor...". (Corvin, 1991, pág. 389) Estudia actuación en Cracovia y luego dirección en Moscú, para luego ir a Opole donde, en 1959, toma la dirección artística del Teatro de las Trece Filas junto a Flaszen. Éste pronto se convertiría en el Teatro Laboratorio, un instituto de investigación para el trabajo del actor liderado por sus fundadores hasta su disolución en 1985. El Laboratorio tenía un grupo permanente de entre nueve a once personas (entre ellos Rena Mirecka, Ryszard Cieslak y Zygmund Molik) con los que se presentaron espectáculos desde su inicio hasta 1969, pero siempre teniendo como finalidad la exploración del trabajo del actor y, por sobre todo, su relación con el público. De allí nace la noción del "teatro pobre" que, para Grotowski, significaba un teatro completamente basado en esa relación; donde la escenografía, el vestuario, la iluminación, la utilería y los otros recursos utilizados comúnmente en las representaciones fueran solo un apoyo utilizado únicamente para optimizar la comunicación entre espectador y los actores.

Las obras que representaban eran de la tradición Europea, todas portadoras de una verdad humana ejemplar, como Fausto (ambos el de Marlowe y el de Goethe), Caín de Lord Byron y El Príncipe Constante de Calderón. Los textos escogidos son abordados como medio de permitir al espectador y al actor una experiencia compartida: en el encuentro con el texto el actor accede a esta verdad íntima por la cual él se realiza y que ofrece, como un regalo, al espectador. (Corvin, 1991, pág. 389)

Acompañando las presentaciones, los actores del Laboratorio se sometían a un entrenamiento riguroso a base de ejercicios de cuerpo y de voz, diseñados para ayudar al actor a liberarse de bloqueos, clichés, estereotipos y “descubrir los puntos de resistencia que le impiden revelarse sinceramente y expresar su plenitud humana” (Dieterich, 2007, pág. 155).

A partir de los años setenta, Grotowski entra en un período parateatral, en donde sale de los teatros a la calle, intentando hacer desaparecer la diferencia entre actor y espectador. Alejándose cada vez más del escenario y el público, en 1985 disuelve el Teatro Laboratorio y funda en Italia el Centro de Investigación Jerzy Grotowski, un “centro de experimentación y de investigación donde recibe profesionales del teatro para estadias de trabajo variables, en grupos más o menos restringidos, que no son nunca más de 20 personas” (Corvin, 1991, pág. 390)

Peter Brook, en su libro *Más allá del espacio vacío* (1987), relata su experiencia personal con el maestro de actores polaco, sin entrar en detalles sobre los ejercicios ni describir el proceso y, en un capítulo titulado “Grotowski” (pág. 71), enumera sus razones:

En primer lugar porque será un trabajo libre sólo si es confidencial, y lo confidencial depende justamente de que no se revelen las confidencias. En segundo lugar, porque es un trabajo esencialmente no verbal. Verbalizar significa complicar e incluso hasta destruir ejercicios que son claros y simples cuando se indicaron con un gesto o cuando se ejecutan con la mente y el cuerpo en una unidad integral.

Confirma mucho de lo que comenta Grotowski en su libro *Hacia un teatro pobre* (1968), en los principios que expone para los actores que quieran pertenecer al Laboratorio: que los ejercicios fueron diseñados para enfrentar al actor consigo mismo (y que generalmente cumplen su cometido), que se exige un grado de concentración altísimo y solemnidad absoluta “...todo aspecto del trabajo de un actor que trate con asuntos íntimos debe ser protegido de comentarios incidentales u ociosos, indiscreciones, indiferencia y chistes.” (Grotowski, 2002, pág. 261) Grotowski justifica esto último fácilmente: él pide absoluta vulnerabilidad al actuar y esto no puede verse amenazado por el irrespeto de los compañeros.

Brook también establece similitudes entre su forma de hacer teatro y la del director polaco, siendo la diferencia más importante que su trabajo lo lleva hacia la interacción del actor con el público y el de Grotowski busca “penetrar cada vez más profundamente en el mundo interior del actor, hasta el punto en que éste deja de ser actor para convertirse en el hombre esencial.” (Brook, *El Espacio Vacío*, 2012, pág. 76) Irónicamente, en los últimos años, Brook se ha alejado completamente del público y se ha dedicado a talleres con muy pocos actores, buscando una verdad espiritual en la actuación.

Las técnicas actorales de Gené y de Grotowski tienen una base fuerte en Konstantin Stanislavski, por lo tanto se comprende su mención en las clases del maestro de actores argentino. La manera de trabajar del director polaco se acercaba mucho más a un mantra religioso, como dice Brook en *Más allá del espacio vacío*, pero ambos, al contrario de Brecht, tenían como primera finalidad buscar la verdad en escena a través del actor.

I.5 PETER BROOK Y EL ESPACIO VACÍO:

Peter Brook (1925) director de cine y teatro de Inglaterra residenciado en Francia desde el comienzo de los años setenta. En Gran Bretaña se establece como director gracias a sus montajes shakesperianos, a los que se aproximaba con una gran libertad, y a su apertura hacia textos contemporáneos muy diversos, incluyendo desde André Roussin y Sartre hasta Peter Weiss y Arthur Miller. (Corvin, 1991, pág. 131) Estudió en la Magdalen College en Oxford, donde se convirtió en el graduado más joven de literatura comparada. Comenzó su larga y prodigiosa carrera artística a la temprana edad de 19 años, en 1944, con un montaje de Dr. Fausto de Christopher Marlowe. El mismo año realizó su primera película: una adaptación del Viaje Sentimental de Laurence Stern. Desde 1947 hasta 1950 fue el director de producciones de la Royal Opera House de Londres, siempre haciendo lo posible por hacer montajes enormemente creativos visualmente, ya que, en esa época de su vida, todavía le interesaba más la imagen que la actuación de sus actores. Allí fue muy criticado por un montaje que realizó de Salomé (1949) de Oscar Wilde, con sets diseñados por Salvador Dalí.

Durante los años cincuenta, Brook se dedicó a producir las obras menos populares, o al menos las menos visitadas, de Shakespeare; entre ellas realizó un montaje de Titus Andronicus protagonizado por Sir Laurence Olivier en 1955. “Al principio de los años 60, Brook realiza las dos películas que serían, hasta ahora, sus dos grandes obras cinematográficas: Moderato Cantabile y Lord of the Flies, ambas basadas en grandes romances modernos.” (Corvin, 1991, pág. 131)

En 1962 es nombrado codirector de la Royal Shakespeare Company, con la que trabajará hasta 1970. El mismo año presenta *El Rey Lear*, su espectáculo más importante (del que hará una versión cinematográfica en 1970), con el que comienza a transitar el camino del “espacio vacío”, desechando en el último momento el decorado previsto y concentrándose en la presencia de los actores. Se hace referencia a un término que acuña Brook en el libro que publica en 1968, *El espacio vacío*, donde intenta “... descomponer la palabra (teatro) en cuatro acepciones para distinguir cuatro significados diferentes, y así hablaré de un teatro mortal, de un teatro sagrado, de un teatro tosco y de un teatro inmediato.” (Brook, 2012, pág. 1). Explica el término de una manera sencilla, diciendo “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.” (Brook, 2012, pág. 1) Poniéndolo en otras palabras, el “espacio vacío” es, literalmente, cualquier espacio vacío donde se puede representar una obra de teatro.

En 1987 publica un libro llamado *Más allá del espacio vacío* (en inglés *The Shifting Point*) donde compila escritos, entrevistas y conferencias que dio desde 1947 hasta el año de su publicación. En el capítulo titulado *Malentendidos* relata su experiencia como director, desde los diecinueve años hasta el montaje de *Rey Lear* y su decisión de deshacer el diseño escénico para dejarlo en su forma más simple. En pocas palabras, cuenta cómo fue que paso de ser alguien cuyo “... principal interés era el de crear imágenes, crear un mundo” (Brook, 2010, pág. 30) a un director concentrado principalmente en los actores. Dice, en la página 33 del mismo capítulo: “Simplemente, he descubierto que el verdadero

interés puede estar en cualquier otra parte, en el evento mismo, en cada momento de su suceder, inseparable de la respuesta del espectador.”

“Desde 1963 hasta 1966, Brook trabajó en un número de producciones experimentales en Londres para la Royal Shakespeare Company, incluyendo una temporada del Teatro de la Crueldad y el Marat-Sade, mostrando las influencias de Artaud, Brecht y Grotowski.” (Morris, 2013) Con éste último estableció una estrecha amistad a partir de 1966, cuando lo traslada a Londres para que trabaje con él y sus actores por dos semanas. Peter Brook deja la Royal Shakespeare Company en 1970 y el mismo año se instala en París, donde funda, junto a Micheline Rozan, el CIRT (Centre International de Recherches Théâtrales) el año siguiente. Allí, “Con actores y colaboradores precedentes de diferentes ámbitos culturales, a menudo no profesionales, presenta interesantes espectáculos de investigación colectiva.” (Dieterich, 2007, pág. 54)

Con su grupo de teatro del CIRT viaja alrededor del mundo estudiando otras culturas y sus teatros, presentando espectáculos, explorando las posibilidades de comunicación en lugares que no compartieran las mismas referencias culturales (o el idioma siquiera) que occidente. De esos experimentos nacen presentaciones como el Mahabharata y Dharma, además de que influenciaron enormemente a sus actores y a la forma en la que Brook hará montajes de allí en adelante. Toda esa experiencia sale relatada en el libro antes mencionado, Más allá del espacio vacío (1987).

“Una nueva etapa comienza con Timón de Atenas (1974) de Shakespeare, espectáculo de apertura del teatro Bouffes du Nord, que cristaliza la versión Brookeana del espacio.” (Corvin, 1991, pág. 132) En el capítulo titulado Les Bouffes du Nord en Más allá

del espacio vacío (Pág 257), Brook comenta como él y Micheline Rozan descubrieron este gran teatro en ruinas y decidieron revitalizarlo, reconociendo sus infinitas capacidades como espacio. El CIRT tuvo su casa ahí hasta el 2010, cuando Brook renuncia a su dirección artística para entregarse a su trabajo investigativo. “Sus memorias *Threads of time* (1998) describen su camino desde ambicioso triunfador de la escena a humilde discípulo Zen en busca de la verdad espiritual.” (Dieterich, 2007, pág. 54)

Peter Brook, ahora con 90 años, sigue dirigiendo obras de teatro “... ahora montajes “de cámara” con pocos actores, reducidos a lo esencial” (Dieterich, 2007, pág. 54). Michael Billington, un autor y crítico inglés mejor conocido por ser el biógrafo oficial de Harold Pinter y por su trabajo en *The Guardian*, escribió un artículo para dicho periódico titulado *Still Centre Stage at 90: Peter Brook, human earthquake of modern theatre* (Todavía en el centro de la escena a los 90: Peter Brook, el terremoto humano del teatro moderno) donde habla sobre la carrera, tan poco usual, del director inglés. Dice, entre muchísimas cosas que “... Brook es un director que vive totalmente en el presente y que considera a todo el teatro como una obra-en-desarrollo.” (Billington, 2015) y que no pareciera tener intención alguna de detenerse.

Con respecto a Juan Carlos Gené, podríamos hablar de ambos como directores, ya que, aunque Brook esté muy enfocado en la actuación, nunca ha pretendido llamarse maestro de actores. Su trabajo es guiarlos, como director, hacia una mejor (más cercana a la verdad) representación. Tanto el inglés como el argentino enfocan su trabajo en el cuerpo y en la acción como tal, así como Stanislavski, Grotowski, Brecht y Artaud, cosa que nos ayudaría a entender por qué fueron estos grandes mencionados en el libro de Gené, como precursores, de alguna manera u otra, de su trabajo.

CAPÍTULO III:

TÉCNICAS ACTORALES EXTRAÍDAS DEL LIBRO *ESCRITO EN EL ESCENARIO (PENSAR EL TEATRO)*.

Para tener un mejor entendimiento de la técnica que utilizaba Juan Carlos Gené a la hora de construir un personaje es necesario aclarar algunos conceptos esenciales. El primero es el de “acción”, ya que todo su proceso la tiene como protagonista por encima del sentimiento, al igual que Konstantin Stanislavski. Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro* define “acción” como:

Serie de acontecimientos esencialmente escénicos producidos en función del comportamiento de los personajes, la acción es a la vez, concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en escena, y, en el plano de los personajes, lo que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales. (Pavis, 1984, pág. 5)

El concepto de acción según Gené se adecúa perfectamente a esta última parte del de Pavis. El maestro argentino la define numerosas veces en su libro *Escrito en el escenario (Pensar el Teatro)*; entre muchas, habla de ella como “un hecho de modificación de la realidad interna y externa, en ambos casos a través del cuerpo del hombre, a través del cuerpo del actor, a través del cuerpo del sujeto de la acción.” (Gené, *Escrito en el Escenario (Pensar el Teatro)*, 2005, pág. 25) Ambos la relacionan con la transformación, así sea de la realidad, el personaje en sí o de lo que vemos ocurrir en escena. Para Gené, como para

Stanislawski, “la base de toda acción es física” (Gené, Escrito en el Escenario (Pensar el Teatro), 2005, pág. 35), y mucho más en el escenario, ya que, para él, el teatro es acción.

Stanislawski decía que “...el drama en la escena es la acción que se está realizando ante nuestros ojos, y el actor que sale a escena es el encargado de realizarla.” (Castillo, 2012, pág. 23) Señala que la acción es, en sí misma, el drama de la obra; resalta su importancia y la necesidad de tener acciones físicas claras, recurrir a ellas, tener un objetivo claro para realizar, para conducirnos por un camino preciso a través de los acontecimientos que ocurren en el texto dramático.

Por ésta razón el actor debe tener siempre presente y preguntarse constantemente “¿Qué quiere el personaje?”. La respuesta a ésta pregunta será lo que dictamine qué acción debe realizar para lograr su objetivo. Es por esto que ambos maestros de la actuación, Stanislawski y Gené, dividen el texto en unidades de acción (o unidades dramáticas): es el camino que el actor tiene que recorrer para representar a su personaje con la mayor verdad en escena posible.

Gené explica en el capítulo titulado “Introducción a la Pedagogía Teatral (una visión de las etapas formativas del actor)” que la acción que le interesa “es aquella que se produce por voluntad del hombre: buscando satisfacer una necesidad, el hombre hace; trata de modificar la realidad en pos de satisfacer un deseo cuya fuerza determina, además, la energía de esa acción.” (Gené, Escrito en el Escenario (Pensar el Teatro), 2005, pág. 43) Esto quiere decir que todas las acciones que se ejecuten en el escenario tienen que ser motivadas por un objetivo: el actor debe pensarlas como un medio para que su personaje logre lo que quiere, desde lo más simple hasta lo más complejo.

El texto, las palabras del personaje, deben acompañar a sus acciones en todo momento, ya que es a raíz de su unión que nacerá el sentimiento. Gené se refiere a los parlamentos que el actor debe pronunciar como “la verbalidad del personaje” y nos dice que a la hora de aproximarnos a su creación debemos apropiarnos del texto y:

...descubrir en el impulso corporal qué acción implica esa verbalidad y realizarla; lograr que esa verbalidad resulte del mismo impulso corporal que mueve toda la acción; dejar que la acción genere la más auténtica y, por lo tanto, imprevisible, de las emociones (puedo saber a priori, qué debo hacer; pero no puedo ni nadie puede pretender que sepa, qué voy a sentir; eso lo decide la acción y el imprevisible presente auténtico del teatro).

Podríamos entonces concluir que el concepto de “acción” que se trabajará en esta tesis será que ésta es un acontecimiento esencialmente corporal que modifica la realidad externa o interna del personaje ejecutado por el actor, para cumplir un objetivo.

El segundo concepto a aclarar es el de unidades de acción según Konstantin Stanislavski, ya que Juan Carlos Gené las utilizaba como paso esencial a la hora de crear un personaje. El maestro ruso explica esta técnica en varias ocasiones, sin definirla exactamente en ninguno de los casos, pero para aplicarla (y para asuntos de este trabajo de grado) es mucho más importante saber cómo hacerlo. Las menciona, sin darle el nombre que utilizamos en esta tesis, en el capítulo siete de *Un actor se prepara* (1936) que lleva el nombre de “Unidades y Objetivos”, donde, en modo de ficción, explica con ejemplos gráficos la idea de dividir una escena en las acciones (hasta las más pequeñas) de los individuos que en ella se encuentran. Además explica su importancia como guía para los

actores comparándola al plan de viaje de un piloto, que sabe cómo recorrer su camino sin problemas porque se mantiene apegado a él. Resalta entonces que de todas las acciones pequeñas que puede tener un actor en escena, las que señalan su verdadero camino son las que lo ayudan a cumplir el objetivo principal que tiene su personaje en la obra.

También explica la división en unidades, o en “trozos”, en el *Plan de dirección de Otelo* que publica en *El trabajo de un actor sobre su papel* (1977). Samantha Castillo, en su tesis *El proceso de formación actoral en el Grupo Actoral 80 (Taller 2010)* lo define, o más bien, lo resume de una manera muy concisa que nos es muy útil porque nos dice cómo hacerlo:

El esquema de las acciones físicas y psicológicas elementales (división en trozos o unidades de acción): consiste en construir una línea de acciones físicas en el texto dramático. Para lograrlo, la obra se divide en “trozos”, cada trozo constituye un objetivo a lograr. En el ejemplo que el autor muestra, toma una escena, la divide y le da un nombre a cada trozo y expone el objetivo a cumplir, seguidamente procede a explicar dicho trozo, es decir, clarifica en términos de acción lo que sucede en dicha parte. Dicho en otras palabras, consiste en crear a partir de las acciones propuestas en el texto dramático una cadena de acciones físicas y psicológicas que guíen al actor en el desarrollo de su personaje, realizando pequeñas tareas para alcanzar objetivo por objetivo. (Castillo, 2012, pág. 70)

Como se dijo antes, el dividir una obra en unidades de acción o unidades dramáticas, era un paso esencial para la creación de un personaje en la técnica que utilizaba Juan Carlos Gené. Según lo que escribe en su libro, el director argentino le entregaba a cada actor el

esqueleto de acciones previo a comenzar lo que él llama “la aventura del montaje”. Establece en el capítulo titulado *Algunas reflexiones sobre la conducción del actor en el proceso de la puesta en escena (1986)* que, para él, el proceso del montaje de una obra se asemeja a una aventura, una exploración de territorios desconocidos que él disfrutaba muchísimo. Hace, en este capítulo, una comparación que se asemeja a la que realiza Stanislavski con el piloto y su plan de vuelo y ambos utilizan la división del texto en unidades de acción como el camino que el actor debe recorrer en la obra, sin estancarse, desviarse ni perderse en los muchos obstáculos que se le presentarán durante el montaje.

Dice que “La única ventaja del director en esa exploración es tener el mapa” (Gené, *Escrito en el Escenario (Pensar el Teatro)*, 2005, pág. 76) y más adelante explica que ese mapa es el “...modesto aunque exhaustivo inventario de acciones del personaje” (Gené, *Escrito en el Escenario (Pensar el Teatro)*, 2005, pág. 78). Tanto el director como el actor, en cuyo cuerpo el personaje cobrará vida una vez que realice dichas acciones, deben estar dispuestos a enfrentarse a ese territorio estando conscientes de que, aunque posean el mapa, se encontrarán con muchas dificultades, obstáculos y desvíos y que enfrentarlos sólo resultará en el enriquecimiento del personaje. “...si se logra establecer la cadena de hechos y se incita al actor a realizarla, la obra comienza a adquirir vida.” (Gené, *Escrito en el Escenario (Pensar el Teatro)*, 2005, pág. 79)

Podemos encontrar la importancia y la utilidad que Juan Carlos Gené le veía a realizar la división de una obra en unidades de acción en la página 79 de su libro; en ella expone:

El director debe saber reducir la complejidad de una pieza, a sus líneas esenciales de acción. Exponerla con sencillez como línea argumental precisa. Porque de eso depende, en buena medida, que una puesta, que consiste en materializar las acciones insinuadas en el texto, en concretarlas en el espacio y en el tiempo, logre expresar lo que el autor quiso o, en cambio, algo divergente y hasta opuesto. Y de eso depende también, en buena medida, que el actor tenga una imagen clara inicial del rol que va a desempeñar en los hechos.

Ahora que ya se establecieron ambos conceptos podemos comenzar a hablar sobre la técnica de construcción de personajes que utilizaba Gené en sus montajes, específicamente con el Grupo Actoral 80. Alex Hernández, miembro fundador del grupo, la retrata en su tesis *El GA80 del CELCIT de Venezuela ¿Una alternativa para la formación de una conciencia de integración latinoamericana en el teatro?* cuando relata cómo era su proceso de montaje de una obra. Utilizaremos lo que expone Hernández en su tesis como base de este capítulo, ya que es un recuento de un testigo de primera mano de la técnica del maestro argentino.

Lo que se citará a continuación sale de una división que hace Hernández que titula *El proceso de creación de una obra* y se refiere a toda la fase de montaje del GA80, desde la evaluación que hacían entre todos de una puesta anterior y la propuesta de una idea para una nueva, hasta el final de una temporada. Lo enumera en seis pasos y estos dicen, en resumidas cuentas:

1. Se evalúa una etapa (el pasado) para proponer la siguiente.
2. Se propone un proyecto

3. Lectura y preproducción.⁶

Se constituye el equipo de la obra, se escoge al director y éste al reparto. Se estructura el horario de trabajo y se distribuyen voluntariamente las labores extraactorales (producción).

Comienzan las lecturas de la obra.

Aquí el director proporciona su primera visión del ambiente de la obra y un primer bosquejo de la acción global de cada personaje, su objetivo, lo que quieren y lo que hacen para conseguirlo.

Se divide el texto en unidades de acción de acuerdo al método de acciones físicas de Stanislavski.

Se adecúa el texto a las propias palabras del actor para clarificarse su acción (sólo en esta etapa).

Aprendidos los primeros parlamentos aparecerán los primeros impulsos de acción y relación en el espacio.

4. Improvisaciones

Se juega con el mundo de la obra, el ambiente, alguna temática específica o escena en particular. Se tejen las relaciones entre personajes (por el director).

Sólo entonces se diseña la escenografía, a partir de lo que dan los actores. La realización es inmediata dado que los actores del GA80 buscan su acción en la realidad escénica a partir de su relación sensible, sensorial, con los elementos de la escenografía y la utilería.

El actor encuentra su propia manera de cumplir las acciones del texto

⁶ Aunque Hernández lo nombra como “ante producción”, se le ha colocado el nombre que en la práctica oficialmente lo determina: preproducción.

5. Planta de movimiento

Pautas precisas del director. Se respetan los parlamentos originales. Se concreta (por el director) la planta de movimiento.

6. Construcción de personajes

Los matices del personaje se siguen encontrando durante los ensayos y el montaje y presentación al público.

El director intenta no marcar movimientos, gestos o matices, permite muletillas (que son eliminadas poco a poco). (Hernández, 1987, págs. 49-54)

Hernández dice que, para el GA80, la temporada se finaliza cuando el crecimiento de los personajes y de la obra se ha detenido. Podemos entender entonces que, para Gené, la obra es prácticamente un organismo vivo, que crece y respira a través de los actores.

Lo que nos interesa como proceso de creación de un personaje empieza en la etapa de lectura y reproducción de la obra, una vez que comienzan las lecturas y el director proporciona su visión del ambiente en el que se va a desarrollar, cuando le da a cada actor ese bosquejo que ya se ha mencionado de las acciones físicas de su personaje. Esto y la división en unidades de acción según Stanislavski constituyen lo que se conoce en el teatro como “trabajo de mesa” y podría considerarse como la primera etapa de la técnica de Gené a la hora de construir un personaje.

Durante la fase de trabajo de mesa el actor debe responder una serie de preguntas sobre su personaje, que luego también tendrá que hacerse cada vez que se le proponga un

ejercicio de improvisación, para ubicarse en su entorno.⁷ Se le recomienda al actor, previo a responder estas siete preguntas, que escriba una pequeña autobiografía de su personaje.

Éstas son, en resumidas cuentas:

1. ¿Quién soy yo?

Este es el personaje: El actor deberá decidir sobre la vida pasada de su personaje, sus influencias, su educación, sus experiencias, sus relaciones, sus gustos y muy concretamente sus características físicas y psicológicas, externas e internas.

2. ¿Dónde estoy?

Este es el lugar donde se desarrolla la acción: El comportamiento del personaje se adapta a una determinada situación. El actor deberá saber con certeza qué país, qué ciudad, qué lugar en particular, a quién pertenece y muy especialmente su relación con los objetos que le rodean.

3. ¿Cuándo?

Este es el momento en que se desarrolla la acción: Día, hora, mes, año. ¿Por qué ahora? ¿Por qué no 5 ó 10 minutos antes o después?

4. ¿Qué es lo que quiero?

Esta es la acción: Lo que el personaje quiere, necesita, intenta, desea. Todo lo que un actor ejecuta sobre un escenario responde a un propósito interior.

5. ¿Para qué lo quiero?

Esta es la motivación o justificación para la acción: El actor debe tener muy buenas razones para querer o intentar la acción.

⁷ Samantha Castillo las transcribe en su tesis, ya que es una parte fundamental del taller formativo para los actores que sigue realizando hasta el día de hoy el Grupo Actoral 80, ahora bajo la dirección de Héctor Manrique.

6. ¿Cómo lo conseguiré?

Estas son las actividades que utiliza el personaje para conseguir su acción: El personaje intimida, seduce, amenaza, bromea, etc., con el fin de conseguir su acción. Estas actividades pueden ser físicas o psicológicas.

7. ¿Contra qué me resistiré o enfrentaré?

Esto es el obstáculo: Es lo que frena y puede impedir al personaje conseguir la acción. En el trabajo del actor hay siempre obstáculos y estos son siempre internos y externos. Un obstáculo exterior puede venir de la situación en una determinada escena, de la acción o acciones del otro u otros personajes, de las circunstancias previas, del lugar donde transcurre la escena o de los objetos en particular. Un obstáculo interior puede venir de las características (externas o internas) del personaje, su estado físico, etc. (Castillo, 2012, págs. 87-89)

Es en la segunda etapa en la que se comienza a trabajar con el cuerpo del actor propiamente. El primer paso de esta fase que expone Hernández en su recuento, y que Samantha Castillo reafirma en su tesis, es adecuar el texto a las palabras del actor: que éste diga, con sus propias palabras lo que dice su personaje para que su parlamento resuene en él. Castillo lo llama “desarticular” el texto...“a partir de la combinación entre juego físico y palabra...que el cuerpo y el texto coincidan en un acto de entrega y que ambos se encuentren en una nueva lógica.” (2012, pág. 76) Una vez logrado esto, los actores se comenzarán a aprender los parlamentos y en los ensayos se generarán los primeros impulsos de acción, genuinamente provocados por el texto.

Dice Hernández que una vez que los actores no sólo tengan internalizadas sus líneas, sino que ya se las sepan de memoria, es cuando pueden empezar las improvisaciones. Entre

las entrevistas realizadas para este trabajo de investigación se encuentran las realizadas a tres pupilos prominentes del maestro Gené en Venezuela: Héctor Manrique (a quien Gené dejó a cargo de su grupo), Gladys Prince y Mimí Lazo. Una de las preguntas que se les hicieron fue “¿Recuerda algunos ejercicios o alguna rutina en particular que se implementara en las clases con respecto a eso?” y sus respuestas fueron sorprendentemente variadas. Por lo que se entiende de sus recuentos, la experiencia de Hernández y la de Castillo en el taller del 2010 con el GA80, los ejercicios de improvisación que proponía Gené, así fuera durante un montaje o en sus clases para actores, eran distintos dependiendo del texto que se trabajara.

Héctor Manrique comenta, en la entrevista, que una de las razones por las que respetaba tanto a su maestro era precisamente por la libertad creativa que le daba a cada uno de sus procesos de montaje:

(...) era como no tener una camisa de fuerza, es decir, no es que yo hago las cosas de esta forma, sino que si te tengo a ti como actriz y tengo este texto es distinto que si tengo este otro texto y esta otra actriz. Son procesos que tienen que estar lo suficientemente vivos como para que no sean siempre iguales (Manrique, 2016)

Para explicar la importancia de las improvisaciones que hacía Juan Carlos Gené con sus actores, cito a continuación a Samantha Castillo, en éste caso refiriéndose a su tiempo como estudiante del Grupo Actoral 80. Dice que se realizaban ejercicios de improvisación para:

desarrollar y fortalecer (...) la creatividad corporal a partir de la acción como el motor que impulsa y estimula la actividad física y psicológica en las situaciones

creadas por el actor y/o a partir del texto dramático, y la creación de vínculos para modificar circunstancias. (2012, pág. 114)

Aunque hable particularmente de las improvisaciones que el GA80 realiza con sus estudiantes, podemos establecer que éste es el propósito que Gené le veía a realizar éste estilo de ejercicios para el desarrollo de los personajes, incluso en los montajes. Gladys Prince, en su entrevista (2016), nos confirma que se hacían improvisaciones libres en el proceso de ensayar una obra y que los resultados se utilizaban en el producto final: “luego de alguna situación específica de la obra, después de lo que le ocurría a nuestro personaje en alguna de las escenas y finalmente lo que quedaba rescataba de esa improvisación, él inteligentemente lo insertaba al montaje.”

Héctor Manrique, en su entrevista (2016), recuerda el ejercicio “hoja al viento” como parte del proceso de montaje de varias obras con su maestro. Consiste en que el actor selecciona una canción y se para en el escenario con la idea de que su cuerpo es una hoja y la música es el viento: “una hoja no decide moverse sino que la mueve el viento. Es como buscar los impulsos más primarios que uno pudiese tener.” El propósito es librarse de todo prejuicio sobre el personaje, borrar del cuerpo todos los trabajos anteriores y abrirse, tanto física como mental y espiritualmente al nuevo papel.

El ejercicio de improvisación al que se refiere Mimí Lazo es particularmente esclarecedor con respecto a la actuación en general, ya que explica de manera muy simple que en todos los actores, según Gené, existe la capacidad de interpretar cualquier personaje que se le proponga. La actriz venezolana comenta que su maestro decía que “una gota de mar contiene todos los elementos del mar, un actor contiene todos los elementos para

representar a un personaje.” (Lazo, 2016) Plantea que las emociones, las acciones, todas son, en su núcleo, las mismas. Lazo utiliza de ejemplo al personaje Lady Macbeth y el reto que implica interpretarla, pero la técnica que nos plantea ayuda a resolver este desafío de manera aparentemente simple. Toma una de las acciones más famosas de esa obra: cuando la dama escocesa convence a su marido de que tiene que matar al Rey; lo que hace a continuación es despojar a la acción de todo lo que implica y quedarse únicamente con el verbo, que en este caso es “convencer”. Una vez entendido cual es el verbo dominante de la acción, se plantea un ejercicio de improvisación donde se use el mismo y se repite hasta que se logre el objetivo: que dicha acción sea creíble:

“¿Qué quieres tú lograr de tal persona?” no tenía que ser la muerte ni nada, por supuesto, “convéncela, convéncela de que vaya a hacer tal cosa”. Y así tu hacías la acción de lo que pasaba en la escena. Cuando tenías que convencer a tu marido de que matara al Rey, ya era más fácil porque la acción era convencer. (Lazo, 2016)

Éstos son apenas dos de los ejercicios de improvisación que realizaba Juan Carlos Gené con sus actores, utilizados en este caso para ejemplificar su técnica. Como se explicó anteriormente con el testimonio de Héctor Manrique, el proceso del maestro de actores argentino cambiaba con cada montaje, y con esto sus ejercicios, por ésta razón mencionarlos todos es prácticamente imposible.

En esta etapa, como escribe Álex Hernández, el director establece los vínculos entre los personajes. En el capítulo del libro *Escrito en el Escenario (Pensar el Teatro)* titulado “Algunas reflexiones sobre la conducción del actor en el proceso de la puesta en escena

(1986)”, específicamente en el subcapítulo cinco, “Hechos Vinculares: Vida física”, Gené establece que “un personaje es lo que hace en función de los vínculos que establece con los otros.” (Gené, Escrito en el Escenario (Pensar el Teatro), 2005, pág. 79) Entiéndase entonces que el actor deberá “Hacer en función de un vínculo; por lo tanto hacer en forma distinta, según los vínculos que se establecen.” (Gené, Escrito en el Escenario (Pensar el Teatro), 2005, pág. 79) Puesto en otras palabras: las relaciones del personaje deberán influenciar físicamente su actuación en cada escena. Asevera el director argentino que “Debe poder exponerse al actor la obra como una serie de vínculos diferentes, expresados en una cadena de hechos” (Gené, Escrito en el Escenario (Pensar el Teatro), 2005, pág. 79) y, según el recuento de Álex Hernández, eso es exactamente lo que ocurre en esta fase del montaje.

Una vez culminadas las improvisaciones y establecidos los vínculos entre personajes, se puede pasar a la siguiente etapa que, para asuntos de este trabajo, resulta bastante corta porque no está directamente relacionada con la técnica actoral de Gené, sino con su proceso como director. En esta fase el director de la obra establece la planta de movimiento que los actores deberán seguir rigurosamente, haciéndole justicia siempre a la verdad de su personaje. Se volverá a trabajar con los parlamentos que aparecen en el texto aunque, como la construcción del personaje sigue en proceso, según lo que escribe Hernández (y es mencionado más arriba) por ahora se permite el uso de las muletillas, que serán eliminadas en la etapa que se explicará a continuación.

Hemos llegado a la fase que Álex Hernández titula “Construcción de personajes”. Ésta es la última etapa antes del estreno de la obra y está constituida principalmente por muchas horas de ensayo, utilizando todo lo que se ha descubierto en las fases anteriores. Se

le preguntó a Héctor Manrique sobre la técnica de Gené con respecto a la creación del personaje y el director del Grupo Actoral 80 confirmó que era...“una técnica basada en el rigor, en la repetición (...) nosotros ensayábamos muchas horas, siempre. Durante mucho tiempo, antes de estrenar un espectáculo.”

Como se mencionó anteriormente, Hernández asevera que Gené intentaba no marcarle nada demasiado específico al actor en esta etapa con respecto a su actuación, para que éste tuviera la mayor libertad creativa posible. Cito a continuación parte de su testimonio del proceso que ocurría en esta etapa:

En el caso de Gené, por ejemplo, cuando ha señalado alguna carencia corporal limitante de la expresividad en algún actor, ha rehuido la marcación de gestos o ademanes. Si en algún ensayo intervino en la acción de alguno de los actores fue para hacerle entender el sentido o intensidad de aquella. Inmediatamente después le pediría (más o menos con estas palabras): ‘Si has entendido, hazlo, pero de cualquier otra manera menos de ésta como lo he hecho yo’. Gené también ha experimentado con la libertad total: ha dejado en libertad creativa al actor en alguno de los fragmentos de la obra para que en él explote al máximo sus posibilidades expresivas. Esta licencia se la ha concedido también a aquel actor que ha encontrado alguna traba que bloquea su posibilidad de crecer y en la que él como director no ha podido ayudarlo. El actor mismo encontrará su forma de superar esa traba poco a poco. (Hernández, 1987, págs. 55-56)

Según lo que expone Hernández, el crecimiento de la obra y el de los personajes continúa aún estrenada la obra, cuya temporada sólo finalizará cuando éste se haya

detenido. Con esto se puede decir que culmina el proceso de montaje de Juan Carlos Gené, donde participaba activamente en la construcción de los personajes como director y como maestro. Si hubiera que resumirse, se haría de la siguiente manera: primero se realiza el esqueleto de las acciones del personaje que se va a construir, luego se divide la obra en unidades de acción según Stanislavski, el actor adecúa el texto a sus palabras para clarificar sus acciones, se aprende sus parlamentos y comienza los ejercicios de improvisación con el mundo de la obra; con lo descubierto hasta ahora sobre el personaje, se establece una planta de movimiento y se ensaya, repetida y rigurosamente hasta que el personaje comience a vivir a través del cuerpo del actor y la obra fluya sin problemas.

Según Gené, es un proceso en el que el actor va siempre de la mano del director, quien confía plenamente en él y cuyo trabajo será guiarlo a través de la aventura del montaje hasta que, juntos, traigan a la vida las palabras del autor de la pieza.

CAPÍTULO IV

CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE MALENA

IV.1 DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE APLICACIÓN DE LAS TÉCNICAS DE GENÉ EN EL PERSONAJE MALENA

Según lo que se ha expuesto en el capítulo anterior, el primer paso de la técnica de Juan Carlos Gené para construir un personaje consiste en realizar su esqueleto de acciones, lo que Samantha Castillo llama “esquema de acciones físicas”, como “una partitura de acciones, comandadas por los objetivos escénicos a lograr en cada escena” (Castillo, 2012, pág. 69). Pero antes de exponer el esqueleto de acciones de Malena, es necesario establecer las diferencias entre éste y la división en unidades de acción según Stanislavski, que es el segundo paso en la técnica de Gené. Discrepan en algo muy simple: el primero se concentra en las acciones físicas del personaje que se va a interpretar y el segundo reúne las acciones de toda la pieza, además de que este último incluye las acciones psicológicas. Aclarado esto podemos pasar propiamente a la descripción del proceso de creación del personaje Malena.⁸

Lo primero que se hizo fue, por más evidente que sea, leer y releer el texto. Inmediatamente después se intentó establecer el objetivo principal del personaje: esto debería facilitar el proceso de construcción del mismo, la división de la obra en sus acciones, la respuesta de varias de las preguntas que se debe hacer el actor (que fueron explicadas en el capítulo anterior) y, posteriormente, la división en unidades de acción. Se llegó a la conclusión que el objetivo principal de Malena es comunicarle a Gato, su padre,

⁸ Según Juan Carlos Gené, éste trabajo debe ser realizado por el director que realizará el montaje y entregado al actor que interpretará el papel.

su inconformidad con la relación padre-hija que han tenido hasta ese momento para lograr un cambio: que él esté más presente en su vida. Para conseguir esto, Malena confronta a Gato con experiencias de su vida de las que él no tenía conciencia y le comenta, por primera vez, sus sentimientos.

IV.1.1. ESQUELETO DE ACCIONES FÍSICAS DEL PERSONAJE MALENA:

Con esto presente, se pasó a realizar el esqueleto de acciones físicas de Malena. A decir verdad, resultó un trabajo difícil, ya que era primera vez que se realizaba y la falta de experiencia conllevó a que tomara mucho tiempo. Al final de un largo proceso de disección de la obra en lo que se consideraron acciones físicas vitales se obtuvo el siguiente esquema:

- 1- Entra al escenario (el bar), mira hacia la tarima para ubicar a su papá.
- 2- Camina hacia la barra, saluda al bartender y pide un vaso de Whiskey.
- 3- Busca una mesa con la mirada. Camina hacia ella. Se sienta
- 4- Comienza a tomarse su trago observando a su papá. Lo saluda con un gesto de la cabeza
- 5- Lo saluda parcamente.
- 6- Se encoje de hombros para indicar desidia (comunicando su estado de ánimo)
- 7- Menciona, por primera vez y con miedo, el verdadero objetivo de su visita.
- 8- Cuando él evade, Malena lo acepta, retrasando su propósito.
- 9- Se emociona al escuchar la noticia de su padre, evidenciando que lo quiere, que no le resulta indiferente.

- 10- Ante la noticia de que Gato traicionó su confianza y la excluyó en la toma de una decisión que la afectaba, se molesta.
- 11- Rechaza categóricamente la propuesta de Gato, molestándose cada vez más.
- 12- Lo hiere. Lo interrumpe. Se ofende. Da la primera muestra de lo que vino a decir
- 13- Comunica lo que vino a decir: su verdad. Reclama.
- 14- Lo reta para probar que tiene razón.
- 15- Se ríe burlonamente, sabiéndose ganadora y, realmente, herida.
- 16- Por primera vez, se quiebra. Deja ver su dolor. Se sincera: muestra que sigue teniendo esperanzas en su relación.
- 17- Al sentir una mentira de su padre, Malena vuelve a estar a la defensiva y reclama que, aunque la sacara a pasear, no era por ella. Reclama sentirse usada y lo compara con una situación del pasado.
- 18- Evade y, al no recibir una respuesta concreta o una confirmación al cambio que esperaba, decide irse. La verdad, no quiere que él la vea llorar.
- 19- Acepta (por lo menos superficialmente) el perdón de Gato.
- 20- Se permite sentir algo de esperanza cuando su padre le dice para cantar juntos y le propone verse entre semana.
- 21- Se vuelve a decepcionar cuando se entera de la verdadera intención de su padre al invitarla.

- 22- Agarra sus cosas y se encamina hacia la salida.
- 23- Intenta soltarse.
- 24- Escucha, por primera vez en su vida, una declaración de amor por parte de Gato.
Esto representa esperanza. Está inmóvil. Se permite llorar, contenida.
- 25- Cuando él se acerca a despedirse, Malena lo abraza. Al separarse, se seca las lágrimas.
- 26- Vulnerable, completamente abierta y sin defensas, deja ver sus emociones. Le pide reafirmación.
- 27- Intenta responder la pregunta de su padre (hace amago de hablar, pero él la interrumpe).
- 28- Se arma de valor, le confiesa el motivo de su silencio de tantos años.
- 29- Suspira profundo.
- 30- Acepta cantar con él como símbolo de esperanza de mejora.
- 31- Reconoce la posibilidad de que sea mentira el discurso de su padre y se lo hace saber.
- 32- Camina abrazada a Gato hacia la tarima.
- 33- Plantea opciones de canción.
- 34- Canta.

IV.1.2. UNIDADES DE ACCIÓN:

Una vez terminado el esquema, el siguiente paso era dividir la obra en unidades de acción según Stanislavski. Para esto, lo primero que se hizo fue subdividir la obra y separarla en partes que llamaremos escenas por motivos de practicidad,

El paso de una escena a otra puede ser de diferentes maneras: por un cambio de locación (ej. De una sala de una casa a un barco, la plaza de un pueblo, un cuarto, etc.), la entrada o salida de un personaje o por cambios emocionales fuertes. En el caso de *Los ojos de Malena* el lugar siempre es el mismo (el bar) y los personajes están en escena durante toda la acción, por lo tanto la división será marcada por sus cambios emocionales.

Seguidamente se le dio nombre cada escena, se expuso el objetivo a cumplir de ambos personajes y por último se clarificó en términos de acción lo que ocurre en esa escena. El resultado, luego de diseccionar el texto, es el siguiente:

1. La primera escena comienza cuando Malena entra al bar (es la única entrada que hace algún personaje de la obra) y reúne toda la conversación trivial que tienen Gato y su hija, cada uno encontrando la manera de plantear lo que verdaderamente quieren hablar. El nombre que se le escogió a este trozo fue *Preámbulo*. El objetivo de ambos es saludarse, preparar el terreno para lo que ambos quieren decir. Malena es la primera en asomar el motivo de su visita, pero acepta sin problemas la evasión que hace Gato porque, la verdad, está asustada. Se podría decir entonces que ambos objetivos principales se sobreponen y gana el del padre porque ella no opone resistencia.

Las acciones físicas planteadas por el texto son pocas una vez que Malena y Gato se sientan en la mesa. Lo que hacen es conversar, beber de sus tragos, reír y cuando él resalta que tenía entendido que a ella no le gusta el whiskey, Malena se encoge de hombros. Las acciones psicológicas, en cambio, son más. La primera importante es cuando Malena dice que vino para hablar con él sobre su relación. Lo hace tímidamente y con miedo, es por eso que cuando él ofrece retrasar el tema hasta que se termine el toque de la banda, ella acepta rápidamente. De alguna manera implica evadir el conflicto un poco más y, según lo que ella cree, posponer el rechazo de su padre. Se puede entender de su resignación que está acostumbrada a que su papá no la tenga como prioridad.

2. La segunda escena comienza con “¿Te puedo contar algo?”, ya que es de esta manera que Gato introduce el tema del disco y es el segundo cambio emocional de la obra. El nombre de este trozo podría ser “Buenas Noticias”. Las acciones físicas que se proponen en el texto, de nuevo, son pocas. Los personajes continúan sentados en la mesa del bar y bebiendo de sus tragos. Ambos se emocionan por lo que hablan, Gato sigue trabajando por su objetivo, que ella cante con él y al verla emocionarse puede sentir el valor de comentar la otra noticia. El de Malena es tan simple como enterarse de la noticia que le tiene su papá.
3. La tercera escena comienza con el disgusto de Malena al enterarse de la segunda noticia, ya que esto implica otro cambio emocional importante en la protagonista. Ella lo siente como una traición de Gato a su confianza, por lo que el nombre de este trozo sería: *Traición a la confianza* o *Detonante*, ya que es lo que la lleva a confrontarlo. El objetivo de Malena es comunicarle a su padre que no quiere estar en el disco y el de Gato es, evidentemente, lo contrario. Ella debe molestarse

visiblemente, incomodarse, hasta que le suelta la información que ha guardado todo este tiempo.

4. Con esta revelación comienza la cuarta escena, específicamente cuando Malena dice “Yo lo que MENOS quiero ser es como tú”. El primer cambio emocional es de Gato, quien se hierde profundamente, y el segundo es el de Malena cuando por fin se desahoga. Comienza a estar menos molesta, más serena y vulnerable. Este trozo se titularía *La verdad de Malena*. El objetivo de la protagonista es confesar cómo se ha sentido durante toda su vida con respecto a la relación con su padre y el de Gato es tratar de entender lo que ella le dice, de digerir sus palabras; no se las esperaba y la sorpresa ante ellas es honesta. A mitad de la escena el objetivo de él pasa a ser minimizar el problema, quitarle gravedad y el de ella en no dejarlo. La escena continúa incluso hasta después de que Gato le pregunta la razón de su silencio porque, aunque hay un cambio emocional en ambos, es muy leve como para considerarse otro trozo. El objetivo de él se convierte en desviar la culpa hacia Malena, quien lo detiene secamente.
5. La quinta escena comienza con “Bueno, papá... me voy...” Este trozo se titula *Gato Insiste*. Aquí vuelve el objetivo principal de Gato a su mente porque necesita que ella cante para el productor, no puede dejarla ir. Necesita convencerla de que se quede, preferiblemente sin revelarle la razón. El objetivo de Malena es, principalmente, salir de allí: está dolida, no quiere estar cerca de su padre y mucho menos que él la vea llorar.
6. La escena seis comienza con “Es que quiero que conozcas a alguien.” Porque aquí no sólo se revela el motivo de su insistencia, sino el de la invitación. Malena vuelve a decepcionarse y a herirse profundamente al sentirse utilizada. La escena termina

cuando ella le roba un abrazo a su padre. Este trozo se titula *La verdad de Gato* porque es aquí cuando el padre de Malena le confiesa lo que ha sentido por su hija durante toda su vida. Los objetivos cambian, primero Gato necesita que Malena cante con él por sobre todas las cosas, pero luego se convierte en, al revelar el lado de la historia, que ella lo perdone para poder recuperar su relación. Los de Malena, al principio, siguen siendo los de la escena pasada: salir del bar; pero luego se convierten en escuchar a su padre y digerir lo que le dice, algo que ha querido escuchar durante toda su vida.

Aquí hay más acciones físicas indicadas en el texto: Malena recoge sus cosas y camina hacia la salida, intenta soltarse cuando Gato la agarra y luego escucharlo con mucha atención. Las acciones de él son perseguirla, agarrarla por un brazo desesperadamente, intentar justificarse, explicarse, soltarla y por fin, confesar sus sentimientos. La más importante es pedir perdón honestamente.

7. La séptima escena comienza como ya se dijo: con el abrazo. El primer objetivo de Malena es explicar el porqué de su silencio y el último es cantar con su papá, no para impresionarlo sino como símbolo de fe en el futuro de su relación. El objetivo de Gato es reafirmarle su amor y luego cantar y tocar el piano con su hija, no tanto por la presencia del productor sino por ella, como una promesa, como esperanza. El nombre de este trozo será *Clausura* o *Desenlace*.

Las acciones indicadas para Malena incluyen el robo del abrazo, llorar, secarse las lágrimas con pena, confesar reacia la razón de haber callado la inconformidad que sentía con la relación con Gato, perdonar, respirar profundamente, abrazarlo de nuevo, caminar abrazada a él hacia la tarima y por último cantar. Las de Gato son acercarse a su hija para

darle un beso en la mejilla, abrazarla, disculparse sinceramente, reconfortarla, mirarla fijamente a los ojos, caminar abrazado a ella hacia donde van a cantar, sentarse en su banquito y tocar el piano.

IV.1.3. LAS SIETE PREGUNTAS DEL PERSONAJE MALENA:

Una vez concluida la división en escenas, del texto, se continuará con las siete preguntas que se realizaban, como parte del trabajo de mesa por Grupo Actoral 80 en la construcción del personaje. Se responderán únicamente en base al personaje Malena, ya que éste es el foco de este trabajo de grado.

1-. ¿Quién soy yo?

Yo soy Malena Sosa Ramos. Soy una mujer de 26 años, mido 1,70 y tengo el cabello castaño oscuro alborotado, casi siempre sin peinar. No me gusta mucho llamar la atención. Soy licenciada en Comunicación Social mención Publicidad de la Universidad Católica Andrés Bello y trabajo en una agencia creando contenido. Económicamente me va bastante bien porque soy buena en lo que hago y eso me hace feliz, dentro de lo que cabe. Tengo una relación desde hace cuatro años con Santiago, a quien conocí durante la carrera en el cumpleaños de uno de mis mejores amigos. Él tiene 28 años, es arquitecto, vivimos juntos (con nuestro perro Merlín) y nos llevamos maravillosamente. Aunque Santiago y mi papá se caen muy bien, en el fondo lo resiente un poco porque sabe que me hace daño.

Quiero mucho a mi mamá, pero peleamos todo el tiempo. Tenemos personalidades muy distintas. Ella está casada con Javier y tienen una hija que se llama Sol, de dieciséis años, a quien adoro.

Amo la música, específicamente el blues, el jazz y el rock clásico. Fue lo que crecí oyendo porque era lo que le gustaba escuchar a mis padres, es de las poquísimas cosas que tienen en común. Disfruto trotar con mi perro Kan, libera mis pensamientos. Soy medianamente saludable, pero disfruto beber. Tengo los ojos muy negros y brillantes. Soy perseverante, estricta conmigo y con los demás a nivel ético y profesional. Me cuesta mucho abrirme emocionalmente, según mi psicóloga tiene que ver con la relación que tengo con mis padres, pero puedo ser muy cariñosa. Ser vulnerable me asusta, por eso hablar con Gato me cuesta tanto.

Mi mejor amiga se llama Gabriela y es fotógrafa, nos conocemos desde que empecé a trabajar en la empresa porque hicimos un proyecto juntas en el que hicimos muy buen equipo.

2-. ¿Dónde estoy?

Estoy en Caracas, Venezuela. Específicamente en un bar llamado El Submarino Amarillo, de un estilo parecido al Juan Sebastián Bar. Aquí toca, desde que era chiquita, la banda de Gato que se llama *El club de los corazones solitarios*. Es el grupo musical de mi papá de toda la vida, sus integrantes son prácticamente mi familia, al igual que el dueño del bar, por eso cuando cumplí 18 años me permitió trabajar un tiempo aquí de mesonera. Lo hice para estar cerca de Gato. Funcionó unos meses nada más: mi mamá no se sentía cómoda con los horarios.

3-. ¿Cuándo?

Hoy es 21 de marzo del 2014. Son aproximadamente las 9:15pm. El toque empezaba a las 9 en punto, pero tuve una discusión con Santiago antes de venir porque él no está

exactamente de acuerdo con que haga las cosas de esta manera, por eso llegué un poco tarde. Al final dijo que me apoyaba sin importar qué hiciera y qué pasara. Tengo cinco años consultándome con mi psicóloga, Catalina, y fue ella quien me sugirió que hablara con él para darle el chance de solucionarla. He pospuesto esa conversación desde hace bastante tiempo, pero el hecho de que se le olvidara mi cumpleaños otra vez fue demasiado para mí, fue el detalle que hizo que me decidiera a enfrentarlo. No lo he hecho antes porque tengo mucho miedo de que me rechace.

4-. ¿Qué es lo que quiero?

Lo que quiero es decirle a mi papá lo que jamás le he dicho: que no ha sido un buen padre para mí. Nuestra relación me ha hecho mucho daño y quisiera cambiarla.

5-. ¿Para qué lo quiero?

Quisiera que esto resultara en una mejoría en nuestra relación, más contacto, más abertura, más cariño. Pero vengo preparada a que, si él no está dispuesto a trabajar en nosotros, alejarme de él definitivamente, por mucho que me duela.

6-. ¿Cómo lo conseguiré?

Tengo que sentarme a hablar sinceramente con Gato, con calma. Explicarle cómo me he sentido desde que era pequeña con respecto a mi relación con él. Necesito tomarme un trago para no estar tan nerviosa y para aceptar el resultado de nuestra conversación, sea cual sea. Debo confrontarlo y abrirme emocionalmente, cosa que me cuesta mucho.

7-. ¿Contra qué me resistiré o enfrentaré?

Mi obstáculo más grande es mi miedo a perderlo: a que no me quiera, que me rechace, que no le importe terminar con nuestra relación (ya bastante distante) de padre e hija. Lo segundo a que me enfrente es al propio Gato y su objetivo, que me distrae del mío. No quiere dejarme hablar y no puede dejarme ir molesta porque necesita que cante. También se podría considerar el toque de la banda como un obstáculo porque mi papá me pide que espere a que éste termine para poder hablar y es muy posible que pierda el valor de confrontarlo si dejo pasar tanto tiempo.

Una vez respondidas las preguntas podemos tomar como finalizada la porción del montaje que se conoce como trabajo de mesa. Es a partir de éste punto que comenzaría el trabajo práctico del actor con el director y, dado a que ésta tesis es puramente teórica, los siguientes pasos de la técnica de Gené especificados en el trabajo de grado de Álex Hernández serán planteados únicamente como propuesta en la siguiente división de este capítulo.

IV. 2 PROPUESTA DE CREACIÓN DEL PERSONAJE

A la hora de realizar una propuesta para la creación del personaje Malena de la obra *Los ojos de Malena*, se tiene que tomar en cuenta que, según lo que profesaba el maestro de actores, actor, escritor y director argentino Juan Carlos Gené: “la psicología de los personajes no existe”. Por lo tanto lo que se planteará en esta división de capítulo es una serie de proposiciones escénicas, de vestuario y ejercicios actorales para la actriz que se proponga interpretar dicho personaje. A su vez se harán recomendaciones para el montaje en general, no sólo para la caracterización de Malena, con el propósito de establecer un contexto en el que la propuesta de personaje tenga sentido.

ESPACIO:

Al contrario de lo que se plantea en el texto, que la obra sea montada en un escenario de un teatro convencional, la propuesta de esta tesis es que se intervenga un espacio real: un bar, para crear la ilusión de que la acción es verdadera y que el público está siendo testigo de una interacción auténtica en la mesa de al lado, en el local en donde se encuentran.

El bar, aunque sea contemporáneo, tiene que tener un dejo de nostalgia por épocas anteriores. Debe estar decorado con afiches de bandas de los años 60 y 70 ya que los que lo frecuentan son, en su mayoría, adultos que fueron jóvenes en esos años. También puede haber fotos de músicos como Louis Armstrong, Ella Fitzgerald y Aretha Franklin ya que la música que toca la banda de Gato es de ese estilo. Se propone que haya un hilo musical, en volumen relativamente bajo, con canciones de jazz y blues para complementar la ambientación. El local debe ser rústico, nada demasiado fino ni art-deco, más bien del estilo

del Juan Sebastián Bar. Gato debe ser un perfecto representante del establecimiento donde se encuentra y Malena su versión de veinte años.

VESTUARIO:

El texto está escrito en un lenguaje contemporáneo y actual, por lo tanto el montaje debe serlo igualmente y eso debe leerse tanto en la ambientación que se le dé al bar como en los vestuarios de los personajes. Según lo descrito en la obra, Gato y Malena son muy parecidos en su manera de ser y lo que se sugiere en esta propuesta es que esto se evidencie de forma muy sutil en la ropa que llevan. Sus vestuarios deben tener un hilo conductor de estilo que, aunque haya generaciones de por medio y sean de géneros distintos, se pueda reconocer fácilmente que son padre e hija y que tienen gustos similares. La única descripción con la que se cuenta de Malena es la siguiente “Una muchacha de veintitantos años de cabello oscuro alborotado, chaqueta de cuero marrón y blue jeans.” (Machado, 2014, pág. 9) y de Gato no hay ninguna referencia de cómo va vestido. Partiendo de allí, lo que se propone es que ambos utilicen camisas de botones en tonos azules, jeans, zapatos tipo converse y lleven chaquetas, aunque él, por comodidad, no la tenga puesta. Ninguno de los actores debe verse demasiado arreglado y el maquillaje de ella debe ser simple, y, respetando lo que dice el texto, la actriz debe tener el cabello suelto y alborotado.

ACTUACIÓN:

Dado que se propone que el montaje sea realista al igual que el texto, la actuación debe serlo también. Por lo tanto se sugiere que se trabaje con las técnicas explicadas en esta tesis, específicamente la que comparten Stanislavski y Gené, de trabajar en función de las

acciones (éstas acarrearán las emociones y no al revés) ya que se considera que, de todas las corrientes estudiadas, es la que genera una actuación propia del realismo.

Se proponen varias recomendaciones:

La primera es que, como plantea Gené, se tome un tiempo, un período aproximado a unas tres semanas de trabajo, para hacer lecturas de reconocimiento del texto. Durante este tiempo se deberían ir realizando los otros pasos de trabajo de mesa: la división en unidades de acción, la extracción del esqueleto de acciones y las siete preguntas, todo según el criterio de la actriz y su director.

La segunda: Una vez realizado esto, lo que se propone es que se hagan los siguientes ejercicios de improvisación jugando con el mundo de la obra: el primero es *Hoja al viento*, que sugiere Héctor Manrique en su entrevista, y el segundo es el que recuenta Mimí Lazo en la de ella. Esto puede realizarse en un período de una o dos semanas, dependiendo de la cantidad de hallazgos a los que llegue la actriz y cuánto tiempo le tome llegar a ellos.

1. A manera de recordatorio, *Hoja al viento* consiste en que el actor escoja una o varias canciones y deje que su cuerpo se mueva al ritmo de ellas como una hoja lo haría con el viento. Para *Malena* se recomienda usar canciones acordes al gusto del personaje según lo que se sabe de ella por la obra y por las respuestas a las siete preguntas que aparecen en la división de capítulo anterior. Se sugieren específicamente algunas de blues como *At Last* de *Etta James*, *Dream a Little dream of me* de *Ella Fitzgerald* y *Louis Armstrong* y/o *I'm a Fool to want you* de *Billie Holiday*. El objetivo de esto sería que los impulsos de movimiento de la actriz surgieran a partir de la música que

se nos ha indicado que prefiere Malena, la que debe cantar al final de la obra y la que podríamos suponer que saldrá en el disco de la banda de Paúl.

2. El segundo ejercicio que se propone es el que explica Lazo en su entrevista, que consiste en reconocer la acción global del personaje y realizarla “en chiquito”, es decir, tomar el verbo principal de Malena y ejecutarlo de una manera más cotidiana y menos dramática de la que ocurre en el texto. Como los verbos principales que se han planteado hasta ahora son confrontar y confesar, son los que proponemos que se utilicen para este ejercicio de la siguiente manera: que la actriz escoja una situación en la que deba confesar o confrontar a alguien cuyo rechazo le afecte, con una verdad dolorosa o que le dé pena contar. Por ejemplo: una muchacha que le confiesa a su novio que ha leído sus mensajes personales y lo confronta con algo que encontró que le genera sospechas, aunque esto pueda implicar que la dejen.
3. Una vez culminado este proceso y aprendidas sus líneas, se recomienda que la actriz realice ejercicios para desbloquear las emociones de su personaje. En el caso de Malena, la actriz se enfrenta con el reto de representar a alguien que, aunque se encuentra muy vulnerable, no quiere aparentarlo. La protagonista, aunque tiene una fachada dura y, siguiendo lo que se planteó en las siete preguntas en la división de capítulo pasada, supuestamente está dispuesta a sobrellevar el rechazo de su padre, quien la caracterice debe estar consciente de que en su interior el personaje tiene mucho miedo.
4. El ejercicio que se planteará a continuación requiere la ayuda del actor que interprete a Gato. Consiste en que los actores se sienten frente a frente y ella diga las líneas más

importantes de su personaje, en las que le confiesa su verdad, y, al terminarlas, le pregunte si él le creyó. Es necesario que las repita hasta que tanto el actor como el director consideren que las emociones de Malena son transmitidas de manera creíble.

Malena debe verse cómoda en escena, ha ido a ese bar desde que era pequeña y conoce todos sus rincones. Debe caminar con la seguridad de alguien que está en su casa, como si las demás mesas no existieran o los que estuvieran sentados allí fueran su familia. Aunque está nerviosa y bastante asustada, tiene que tener una actitud retadora ante la mirada de su padre al principio de la obra, puesto que viene a reclamarle muchos años de descuido. Es sólo al final del montaje cuando ella puede desprenderse de su máscara de fortaleza y revelar su vulnerabilidad con una dulzura inocente casi como la de una niña. A pesar de los años de distancia, tienen una relación de amistad, no pueden parecer dos extraños conversando ni pueden confundirse por una pareja. Al oír a su papá tocar se debe ver seria, pero algo en ella debería denotar el cariño que le tiene. Podría, por ejemplo, cantar en voz baja la canción que canta Gato.

Es de suma importancia que se vea cómoda y completamente feliz cuando canta junto a Gato al final del montaje, no sólo porque según el texto cantar es lo que le trae más felicidad, sino porque es un gesto de fe y esperanza de parte de Malena hacia su padre. De alguna manera es una promesa que hacen ambos de trabajar en su relación.

Malena debe ser independiente, inteligente y centrada. Lo único que más o menos la descoloca es la relación con su padre y la vulnerabilidad, y justo son estas cosas las que tiene que enfrentar durante el montaje. Es por esto que se plantea que su actitud de dureza

sólo se debilite en ciertos puntos de la representación en los que se vea directamente confrontada por su miedo al rechazo.

Según Gené una gran parte de la creación del personaje se dará durante la aventura del montaje y el proceso de ensayos (que se sugiere que dure, por lo menos, tres meses) por lo tanto esta propuesta solamente puede sugerir y plantear rutas para que la actriz se encuentre preparada para enfrentar el reto de interpretar a Malena. Esperamos que las herramientas aquí propuestas hayan sido suficientes como para ser de utilidad y además hayan servido para esclarecer las técnicas de actuación de un maestro tan importante para la historia del teatro latinoamericano como lo es Juan Carlos Gené.

CONCLUSIONES

Gené fue un maestro de actores, actor, dramaturgo y director absolutamente indispensable para la historia del teatro Latinoamericano y específicamente venezolano. Mantuvo durante toda su vida un interés por formar, no sólo actores, sino dramaturgos y directores. Utilizaba la cultura como medio para integrar a los latinoamericanos y continuó haciéndolo desde el CELCIT hasta el día que murió.

Trabajó en función de su realidad, de su entorno, y es por esto que su forma de creación es tan intrínsecamente nuestra. Pasó sus años más productivos como dramaturgo y como actor en nuestro país y lo amó profundamente, tanto que aun pudiendo regresar a su país, ya terminada la dictadura, escogió permanecer aquí por diez años más. Fue un hombre sabio que transmitió siempre sus conocimientos a otros y que buscó dejar el mundo mejor de lo que lo encontró. Seguimos viendo los frutos de su trabajo en el GA80, grupo que fundó y dirigió por más de diez años, uno de los más prolíficos de nuestro país y de los más prestigiosos formadores de actores en Caracas.

La llegada de todos los exiliados de las dictaduras que plagaban Latinoamérica al final de los años setenta y principio de los ochenta aportó fuerza al movimiento teatral en Venezuela. Gracias a ellos se crearon instituciones tan importantes como el Festival Internacional de Teatro de Caracas (FITC, por Carlos Giménez) y numerosos grupos teatrales que se encargaron además de formar nuevas generaciones. Gené fue un gran apoyo en la década de los ochenta, en nuestro país, en cuanto a la formación de actores, gracias a los talleres que realizaba con el CELCIT y posteriormente con el GA80.

Se confirmó que, efectivamente, el proceso que utilizaba el maestro de actores argentino era basado en gran parte en el “sistema stanislavskiano”. Para Gené, la base del teatro es la acción y que toda acción es física, al igual que creía Stanislavski. En sus montajes buscaba la verdad en escena a través de las acciones realizadas por sus actores, y utilizaba como parte de su proceso la división en unidades de acción de Stanislavski, así como le atribuía al maestro ruso el nacimiento de la técnica actoral.

Según lo investigado, la manera de trabajar de Juan Carlos Gené a la hora de realizar un montaje se basaba en un nivel de confianza muy alto entre el director y sus actores. Debían apoyarse el uno en el otro en todo momento, respetar sus decisiones y darse mucha libertad creativa.

Para crear un personaje, Gené proponía pasos y ejercicios a realizar que permitieran al actor entender las motivaciones del personaje, para ello:

- un actor debe leer y releer el texto;
- extraer (si el director con el que cuenta no lo hace por él) el esqueleto de acciones de su personaje;
- dividir la obra en unidades de acción según Stanislavski;
- responder las siete preguntas;
- establecer su objetivo, qué va a hacer para conseguirlo y su acción global.
- Luego debe adecuar el texto a sus palabras para clarificar sus acciones, aprenderse sus parlamentos y
- sólo después, es que puede comenzar los ejercicios de improvisación.

- Con lo descubierto hasta ahora debe ensayar repetidas veces rigurosamente, utilizando los parlamentos como están en el texto, hasta que su personaje viva a través de él.

Para realizar una propuesta de creación del personaje Malena de la obra *Los Ojos de Malena*, utilizando la técnica actoral de Juan Carlos Gené, se llegaron a las siguientes conclusiones:

El proceso que realiza un actor para construir un personaje a partir de las técnicas de Gené es de gran e invaluable ayuda a la hora de generar una propuesta. Requiere análisis y un plan de acción para llegar a un personaje complejo, pero el método establece preguntas y objetivos claros para el actor, dándole mucho espacio para la creatividad y constante apoyo de parte del director y los otros actores.

La división de la obra en un esqueleto de acciones efectivamente le da al actor un mapa que recorrer, que evita pérdidas y aporta a una llegada más rápida a su objetivo. Podemos entender entonces como esto puede resultar en una actuación que transmita la verdad de su personaje, sin perderse en la complejidad de construir una supuesta psicología del personaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Argentina Presidencia de la Nación. (s/f). *Teatro*. Recuperado el 14 de Abril de 2016, de Argentina.gob.ar: <http://www.argentina.gob.ar/informacion/cultura/108-teatro.php>
- Artaud, A. (1999). *El Teatro y su doble*. Barcelona: EDHASA.
- Azparren Giménez, L. (1992). *Procesos en el teatro venezolano de los ochenta*. Recuperado el 7 de Abril de 2016, de Latin American Theatre Review: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/936/911>
- Billington, M. (19 de Marzo de 2015). *Still centre stage at 90: Peter Brook, human earthquake of modern theatre*. Obtenido de The Guardian: <http://www.theguardian.com/stage/2015/mar/19/peter-brook-theatre-director-at-90>
- Brecht, B. (1983). *El pequeño organon para teatro*. (C. Carandell, & J. M. Carandell, Trads.) Sevilla: Don Quijote.
- Brook, P. (2010). *Más allá del espacio vacío*. Barcelona: Alba.
- Brook, P. (2012). *El Espacio Vacío*. Barcelona: Península.
- Cabrera, H. (1 de Febrero de 2012). *Un artista que transmitió su pasión por el teatro*. Obtenido de Grupo Actoral 80: http://www.grupoactoral80.com/jcgene_pag12.html
- Castillo Hernández, S. (2012). *El proceso de formación actoral en el Grupo Actoral 80 Taller 2010*. Caracas: UCV, FHE, Tesis de grado.
- Centro de Directores. (2016). *Nosotros: Centro de Directores para el Nuevo teatro*. Recuperado el 2 de Mayo de 2016, de Centro de Directores para el Nuevo teatro: <http://www.centrodedirectores.com/nosotros.html>
- Chesney Lawrence, L. (2005). *El teatro venezolano a fines del siglo XX (1970-2000)*. Caracas: CELCIT.
- Corvin, M. (1991). *Dictionnaire Encyclopédique du Theatre*. Paris: Bordas.
- Dieterich, G. (2007). *Diccionario del Teatro*. Madrid: Alianza.
- Freire, S. (1 de Febrero de 2012). *Juan Carlos Gené: el último patriarca*. Recuperado el 1 de Abril de 2016, de Grupo Actoral 80: http://www.grupoactoral80.com/jcgene_lanacion.html

- Gambini, H. (19 de febrero de 2007). *Perón, creador de la Triple A*. Recuperado el 17 de Marzo de 2016, de La Nación: <http://www.lanacion.com.ar/884744-peron-creador-de-la-triple-a>
- Gené, J. C. (2005). *Escrito en el Escenario (Pensar el Teatro)*. Caracas: CELCIT.
- Gené, J. C. (Noviembre de 2006). Obra en Construcción. *Audiovideoteca de escritores*. (A. Durán, Entrevistador)
- Gené, J. C. (2006). Puertas y Puertos. (T. Hoffmann, & S. B. de Hoffmann, Entrevistadores) Canal 7.
- Gené, J. C. (13 de Mayo de 2011). ¿Qué fue de tu vida? (F. Pigna, Entrevistador) Canal 7. TV Pública Argentina.
- Gómez, Á. R. (1 de Febrero de 2012). *Gené cedió la voz al actor para siempre*. Recuperado el 1 de Abril de 2016, de Grupo Actoral 80: http://www.grupoactoral80.com/jcgene_universal.html
- González, J. A. (1 de Febrero de 2012). *La ética es el legado de Gené*. Recuperado el 31 de Marzo de 2016, de Grupo Actoral 80: http://www.grupoactoral80.com/jcgene_nacional.html
- Grotowski, J. (2002). *Towards a poor theatre*. Nueva York: Routledge.
- Gutierrez, A. (2001). *El estilo y la formación del actor en el Grupo Actoral 80 (GA80)*. Caracas: UCV, FHE, Tesis de grado.
- Hernández, A. W. (1987). *El Grupo Actoral 80 del CELCIT de Venezuela: ¿Una alternativa para la formación de una conciencia de integración Latinoamericana en el teatro?* Caracas: UCV, FHE, Tesis de grado.
- Iribarren, M. (01 de Noviembre de 2015). *Tiempo Argentino*. Obtenido de Juan Carlos Gené Una biografía conversada: <http://tiempoargentino.com/nota/193019>
- Lazo, M. (12 de Mayo de 2016). Entrevista a Mimí Lazo sobre Juan Carlos Gené. (A. Machado Montañés, Entrevistador)
- Machado, A. (2014). *Hija de gato...* Caracas: Ediciones Public-Arte.
- Manrique, H. (10 de Abril de 2016). Entrevista a Héctor Manrique sobre Juan Carlos Gené. (A. Machado Montañés, Entrevistador)
- Mansilla, C. (s/f). *Breve historia del Teatro del Pueblo*. Recuperado el 14 de abril de 2016, de Teatro del Pueblo: www.teatrodelpueblo.org.ar/historia/historia.htm

- Martínez, I. (01 de Febrero de 2012). *Hijos de Gené*. Recuperado el 31 de Marzo de 2016, de Grupo Actoral 80: http://www.grupoactoral80.com/jcgene_ibsenmartinez.html
- Morris, S. (20 de Mayo de 2013). *Peter Brook: from enfant terrible to grand old man of the theatre*. Obtenido de The Shakespeare blog: <http://www.theshakespeareblog.com/2013/05/peter-brook-from-enfant-terrible-to-grand-old-man-of-the-theatre/>
- Oddó Parraguez, V. (20 de 1 de 2015). Sobre Juan Carlos Gené. (A. Machado Montañés, Entrevistador)
- Pavis, P. (1984). *Diccionario del Teatro*. (F. d. Toro, Trad.) Barcelona: Ediciones Paidós.
- Prince, G. (29 de Abril de 2016). Entrevista a Gladys Prince sobre Juan Carlos Gené. (A. Machado Montañés, Entrevistador)
- Ricci, J. (2009). *Momentos del teatro Argentino*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Socorro, M. (1 de Febrero de 2012). *Ha muerto Juan Carlos Gené*. Recuperado el 31 de Marzo de 2016, de Grupo Actoral 80: http://www.grupoactoral80.com/jcgene_milagrossocorro.html
- Stanislawski, C. (1989). *An Actor Prepares*. (E. R. Hapgood, Trad.) Nueva York: Routledge.
- Stanislawski, C. (2014). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza.
- Stanislawski, K. (2008). *An actor's work*. (J. Benedetti, Ed., & J. Benedetti, Trad.) Nueva York: Routledge.
- Wickham, G. (1994). *A History of the Theatre*. Londres: Phaidon.
- Williams Orberg, J. (2012). *Antonin Artaud: A prophetic delirium*. Recuperado el 26 de 1 de 2016, de Secessio: <http://www.secessio.com/vol-1-no-2/antonin-artaud-a-prophetic-delirium/>
- Zucchi, M. (01 de Febrero de 2012). *Juan Carlos Gené: el teatro despide a un maestro*. Recuperado el 31 de Marzo de 2016, de Grupo Actoral 80: http://www.grupoactoral80.com/jcgene_clarin.html

ANEXOS

ANEXO I

Texto de la obra *Los Ojos de Malena* escrita por Alejandra Machado

El escenario está a oscuras. Se oye de fondo una canción de blues, como si saliera de la radio de un carro, y una voz femenina que tararea. A medida que las luces comienzan a encenderse, la canción pasa a sonar en vivo y se ve que estamos en un bar. Hay una tarima pequeña en la esquina derecha, mesas de madera por todo el escenario y una insinuación de barra atrás, en la esquina izquierda.

En la tarima esta Gato y su banda. Él, un señor atractivo de cincuenta y muchos años, de pelo canoso y barba de tres días canta y toca el piano. En la confianza que tiene, se le nota que ha hecho esto toda su vida. Está feliz. La canción termina, los que están en las mesas aplauden, la banda agradece con humor y comienza una nueva canción.

Por la izquierda del escenario aparece Malena. Una muchacha de veintitantos años de cabello oscuro alborotado, chaqueta de cuero marrón y blue jeans. Le dedica una mirada a la tarima y luego se dirige a la barra. Saluda al bartender y le dan un vaso corto de lo que parece ser Whiskey. Está cómoda, es un lugar al que ha ido desde pequeña y donde conoce a casi todo el mundo que trabaja ahí. Malena es la única hija de Gato. Busca una mesa con la mirada y encuentra una pequeña casi pegada al borde del escenario. Se dirige hacia ella haciéndose camino entre las mesas y la gente que acompaña la canción. Se sienta y comienza a tomarse su trago.

Gato vio a su hija desde que entró y la sigue con la mirada mientras canta sonreído. Cuando ella por fin se sienta, se ven a los ojos y ella lo saluda con un gesto de la cabeza. La canción se termina.

GATO: Gracias, gracias. Volvemos en quince con el próximo set. Mientras tanto, ¡Salud! (Levanta una cerveza en gesto de brindar y toma un poquito, los de las mesas le devuelven el “salud”.)

Comparte algunas palabras que no se oyen con el resto de los músicos, se baja de la tarima y camina hacia la mesa de Malena, que lo observa. No se besan en el cachete ni se abrazan, sólo se miran mientras Gato se sienta frente a ella y se seca el sudor.

GATO: Hola tú

MALENA: Hola pa.

GATO: ¿Y eso que whiskey hoy?

MALENA: (*se encoje de hombros*) Me provocó

GATO: Pensé que no te gustaba

MALENA: No me gusta

GATO: Jaja ¿Y entonces?

MALENA: No sé, me dio por ahí.

GATO: Jaja está bien... ¿cómo estás? ¿Qué tal todo?

MALENA: (*seca*) Bien papá, todo bien. ¿Y tú? ¿Qué tal?

GATO: Coño vale, feliz.

MALENA: *(sin emocionarse)* Qué bueno, pa.

GATO: Sí... ¿Te pasa algo?

MALENA: ¿Por qué?

GATO: No sé, estás como rara

MALENA: *(incómoda)* Bueno, que yo quería hablar algo contigo hoy... por eso vine.

GATO: ¿De qué?

MALENA: De nosotros...

GATO: ¿De nosotros?

MALENA: Sí

GATO: Bueno, está bien... ¿no prefieres esperar a que termine el toque? Así podemos hablar tranquilos, sin apuro.

MALENA: *(resignada)* Vale, ok.

GATO: ¿Te puedo contar algo?

MALENA: *(como si fuera obvio)* Claro, papá.

GATO: ¿Te acuerdas de Mariano?

MALENA: ¿El pelirrojo de tu oficina?

GATO: Sí, ese.

MALENA: ¿Qué pasa con él?

GATO: Él conoce a un productor de una disquera gringa que trabaja también acá en Venezuela.

MALENA: ¿Una disquera gringa aquí en Caracas? Eso es nuevo...

GATO: Es una sucursal que tienen acá, como las editoriales que tienen casas en otros países. ¿Sabes?

MALENA: Sí, sí sé... ¿Y entonces?

GATO: Bueno, que nos lo presentó.

MALENA: (*emocionándose*) ¿Y qué pasó?

GATO: El tipo vino hace dos semanas y le encantamos

MALENA: ¡¿En serio?!

GATO: Sí. Parece que quiere sacarnos un disco aquí y, si nos va bien, ver si puede vendérselo a sus jefes en Estados Unidos.

MALENA: (*emocionada*) ¿De verdad papá? Coño ¡Qué buena noticia!

GATO: Sí, nos llamó el lunes pasado y nos reunimos con él en su oficina ese mismo día.

MALENA: ¿Y? ¿Qué les dijo?

GATO: Quería que le lleváramos más material nuestro para oírlo todo y ver qué canciones incluir en el disco, escoger algunos temas y pensar si teníamos que escribir algo nuevo.

MALENA: ¡Qué de pinga papá! No me lo puedo creer

GATO: *(riéndose)* Nosotros tampoco, la verdad.

MALENA: ¿Y es con covers también o sólo vainas de ustedes?

GATO: Hasta ahora se ha hablado de que sean las dos cosas, pero quizás sacamos un disco entero de covers primero y luego uno nuestro.

MALENA: ¿Dos discos? Ay, papá ¡Que emoción! Ojalá que sí les salga esto, de verdad que se lo merecen.

GATO: Jaja, sí, llevamos mucho tiempo esperando una vaina así. Que risa que nos haya llegado después de viejos. Ya ninguno lo veía venir.

MALENA: Habrá que regalarle algo a Mariano, ¿no? Dedicarle el disco por lo menos jajaja

GATO: *(riéndose)* Algo así, mínimo que sea el primer nombre en los agradecimientos.

MALENA: Y eso es si no les pide el diez por ciento jajaja

GATO: *(riéndose)* Ojalá que no, que dudo que nos paguen mucho. *(Malena se ríe)* Y tengo otra buena noticia

MALENA: ¡¿Otra?!

GATO: Sí, una mejor. Y tiene que ver contigo.

MALENA: *(sin entender)* ¿Conmigo?

GATO: Sí... entre las cosas que le llevamos hay una canción que grabamos contigo. La de Billie Holliday ¿te acuerdas?

MALENA: *(Seria)* Mjm. ¿Por qué hiciste eso?

GATO: Porque la versión quedó arrechísima y porque quería que él te oyera

MALENA: *(incómoda)* Esa canción era sólo para nosotros... para el grupo, pues.

GATO: Ya sé, pero lo hablamos todos y decidimos llevarla

MALENA: *(incómoda)* Conmigo no lo hablaste.

GATO: Quise sorprenderte, no pensé que te fuera a molestar.

MALENA: Sí me molesta.

GATO: ¿Por qué?

MALENA: Porque sí. Yo no quiero que la gente me oiga cantar

GATO: ¡No seas tonta! Si al tipo le encantó. Le gustó tanto que quiere que salga en el disco y que grabes más canciones con nosotros.

MALENA: *(sorprendida, pero no gratamente)* ¡¿Qué?!

GATO: *(emocionado)* ¡Sí! Dice que tienes la voz perfecta para Blues y que quiere que oigas varias canciones que le gustaría que cantaras

MALENA: *(molesta)* Dile que no

GATO: ¿Que no qué?

MALENA: Que no voy a cantar un coño.

GATO: ¿Por qué no?

MALENA: Porque yo no soy cantante.

GATO: ¿Cómo que no? Pero si cantas bellissimo...

MALENA: Ese no es el problema, coño. Yo no quiero cantar y punto. Yo soy publicista y tú lo sabes. Más nada. No sé por qué carajo te pusiste a mostrarle vainas mías a la gente.

GATO: No es a cualquier persona, es a un productor que puede hacer que salgas en un disco.

MALENA: Más a mi favor, ¿no me estás entendiendo? Yo no quiero salir en ningún disco porque yo no soy cantante. Yo no quiero cantar.

GATO: Malena, por favor, pero si te encanta cantar.

MALENA: Y también me encanta bailar por mi casa y eso no me hace bailarina profesional.

GATO: Eso no es lo que quise decir.

MALENA: *(obvia)* Yo sé que eso no es lo que quisiste decir.

GATO: No entiendo por qué te molestas así. Es una oportunidad increíble de mostrar tu talento.

MALENA: ¿Qué talento ni que talento papá? Por dios. Tú no tenías derecho de mostrarle vainas mías que hice EN PRIVADO a nadie.

GATO: Pero si lo hice por ti

MALENA: Yo no te pedí que lo hicieras.

GATO: Malena, pero si desde chiquita me decías que era tu sueño, que querías ser como yo cuando crecieras...

MALENA: *(cortante, lo interrumpe)* Yo lo que MENOS quiero ser es como tú.

GATO: *(algo herido)* ¿Lo que menos quieres ser?

MALENA: Sí.

GATO: Malena, tú eres igualita a mí.

MALENA: Tú y yo no nos parecemos en nada, Gato.

GATO: ¿Por qué te ofende?

MALENA: Porque yo no quiero parecerme a ti. Ni un poquito.

GATO: *(hace una pausa, dolido)* No sabía que parecerse a mí fuera algo tan malo.

MALENA: Es que ese es el problema. Que tú no lo sabes. No es que haces las cosas que haces a propósito porque no te importo o porque te caigo

mal, sino que de verdad no tienes idea. (Pausa) Gato, tú eres una cagada de papá. Lo has sido siempre.

Gato solo la mira, estupefacto ante algo que jamás se le hubiera ocurrido, y ella espera un rato a que él diga algo. Como no responde, ella continúa.

MALENA: Eso era lo que venía a hablarte hoy. Papá, nuestra relación no está bien. Lo que tú crees que significa ser “padre e hija” no es suficiente. Yo sé que tú me quieres a tu manera, pero no me sirve así. (Pausa) Cuando yo era chiquita, que me ibas a visitar una vez cada no sé cuantos meses, pensaba que era normal. Me emocionaba horrores esperando que llegaras, era feliz un ratico mientras cantaba contigo y luego me ponía triste cuando te ibas. Juré toda mi infancia que tenía que ganarme que me visitaras. Eso es una mierda papá. Una niña no debería sentir que una visita de su papi es una recompensa por portarse bien. No tienes idea lo mucho que me dolía que no fueras a mis piñatas y que a veces ni siquiera te dignaras a llamar para explicarme. Durante toda mi adolescencia pensé que era que no me querías. Y si a una niña no la quiere ni su papá, ¿quién coño la va a querer? Te odié tanto, papá, tanto. Me sentía despreciada... Ahora estoy es acostumbrada. Siempre jodo con que más que mi papá pareces un tío con el que me llevo de pinga. Con el que no hablo vainas personales porque qué incómodo y tu vida es privada y la mía también. Mi psicóloga se ha fajado explicándome que no es que no me quieras sino que esa es tu manera de quererme. Que tú eres así y

que debería aceptar lo que tengo y aprovecharlo. Pues mira, no me sirve. Yo no quiero un tío de pinga. Yo quiero un papá. Un papá que se interese por mí y por mi vida, que me quiera ver todo el tiempo y que hable conmigo por más vías que por mensaje de texto. No sólo lo quiero, creo que me lo merezco. Cualquier persona se merece que su papá le demuestre que la quiere.

GATO: Yo te quiero, y mucho.

MALENA: Nunca me lo dices. Mucho menos me lo haces saber. Yo creo que tú ni sabes cuándo cumplo años. O cómo se llama mi novio. O quién es mi mejor amiga. O si estoy feliz o no.

GATO: Claro que se cuándo cumples años... ¿cómo no voy a saber cuándo nació mi hija?

MALENA: No sé papá. Como siempre se te olvida.

GATO: No se me ha olvidado nunca.

MALENA: ¿No?

Malena lo mira, retadora, sin decir nada, sabiendo que no tiene ni idea.

MALENA: Piénsalo, papá... ¿Qué día es hoy?

GATO: *(disimulando la inseguridad)* Tu cumpleaños no es hoy.

MALENA: No, HOY no. Fue el sábado.

GATO: Pero si todavía no es 25

MALENA: No, hoy es 21, pero yo cumpla el 15.

GATO: Pero eso no puede ser...

MALENA: Ah pues, es así. (Él la mira, incrédulo, y ella se ríe de lo insólito)
¿Qué hago? ¿Te saco la cédula? ¿Llamamos a mi mamá para que te lo recuerde? Si hasta Fran, que sólo lleva 3 años sirviendo tragos aquí me felicitó cuando llegué. Pregúntale a quien tú quieras, cumplí años el 15.

Pausa corta, ella no espera que él sepa qué decir, sabe que no tiene como arreglarlo.

MALENA: Cuando no supe de ti el sábado me dolió muchísimo ¿sabes? otra vez... no sé por qué. De verdad que no aprendo. Que boba soy...

GATO: *(por decir algo)* Tú no eres boba

MALENA: Sí, sí soy. Hoy cuando me llegó tu mensaje sabía que no tenías ni idea de que había cumplido años, pero de todas formas una pequeñísima parte de mí tenía esperanzas de que cuando llegara me estaría esperando una torta... una guirnardita que dijera “feliz cumpleaños”... que me recibieras cantándome cumpleaños feliz, pues, o peor, la pavosidad esa de “ay qué noche tan preciosa”... manquesea unos tequeños con una velita pana. Pero nada, como siempre: tú ni enterado.

GATO: Bueno, yo sí te tenía una sorpresa.

MALENA: *(incrédula)* ¿Cuál?

GATO: Lo de la canción que le mostré al productor.

MALENA: Ay, papá, por favor. Eso fue más para ti que para mí.

GATO: Claro que no, Malena, yo lo hice por ti.

MALENA: No me mientas papá, que te conozco... no es la primera vez que haces algo así. ¿Te acuerdas esa vez que me llevaste a la playa sorpresivamente y resultó que era que la jefa con la que ibas tenía una hija de mi edad? Una niña que, por cierto, no me habló en todo el viaje porque yo era la hija del novio de su mamá... y tu ni cuenta te diste porque estabas ocupado con... ¿Cómo es que se llamaba?

GATO: *(haciéndose el loco)* No me acuerdo de eso

MALENA: La tetona... ¿Sonia?

GATO: Silvia

MALENA: *(algo divertida)* ¡Eso! ¿Ves que si te acuerdas?

GATO: ¿Por qué no me habías dicho?

MALENA: ¿Qué cosa?

GATO: Que te sentías así...

MALENA: *(sin entender)* ¿Así como?

GATO: Como me dijiste...

MALENA: *(seria de nuevo)* Coño, no sé, no se me ocurrió que encima fuera responsabilidad mía avisarte que la estabas cagando.

GATO: Eso no es lo que quise decir... pero...

MALENA: Pero ¿qué?

GATO: Coño, no sé, hubiera podido hacer algo antes ¿no?

MALENA: O sea que según tú es culpa mía que me haya calado una mierda de padre hasta ahora.

GATO: Ya te dije que eso no es lo que te estoy diciendo...

MALENA: Y ¿Qué me estás diciendo?

GATO: No sé... perdón. *(Pausa)* Me hubiera gustado saberlo y hacer algo al respecto.

MALENA: ¿Hacer qué?

GATO: Qué se yo... algo. *(Pausa)* Siempre te vi tan feliz cantando conmigo.

MALENA: Ojalá eso fuera suficiente. Ojalá que cantar contigo fuera lo único que yo necesitara para ser feliz. Y aun así no sería feliz siempre, sino de vez en cuando.

GATO: ¿O sea que no fuiste feliz nunca?

MALENA: A veces

GATO: Y, si eres feliz cuando cantas conmigo ¿Por qué no quieres estar en el disco?

MALENA: Ya te dije papá, yo no quiero ser cantante. Además, ¿te parece que esa es la solución a nuestro problema?

GATO: No, supongo que no... no sé, soy un idiota, yo no sé cómo demostrar que quiero a la gente.

MALENA: Yo sé, me he dado cuenta. Esa es la queja que más le he oído a las mujeres que han pasado por tu vida.

GATO: Pero a todas ellas las he sabido leer... eres la primera que me sorprende.

MALENA: ¿...Gracias? No sé qué se le responde a eso.

GATO: Nada, no tienes que decir nada... Yo sé que no es una excusa, pero es verdad: yo no sé cómo ser papá. De hecho nunca había querido serlo...

MALENA: *(lo interrumpe)* Sí, yo sé, pero yo no tengo la culpa de que mi mamá haya querido atraparte con una barriga. Sólo soy consecuencia de su estupidez. Obviamente yo no decidí nacer.

GATO: Yo sé que no. *(Pausa)*

MALENA: Bueno, papá... ya te va a tocar volver a subir. Yo mejor me voy, total, ya te dije lo que te venía a decir.

GATO: ¿Y ya?

MALENA: ¿Y ya qué, papá?

GATO: No sé, no sé qué decir.

MALENA: Es que yo no vine a que me dijeras nada. Vine a verlos tocar y a decirte eso. Más nada.

GATO: ¿Más nada?

MALENA: Oírte pedirme perdón no va a arreglar todo lo que ha pasado.

GATO: Pero sí quiero que me perdones. De verdad no sabía que te sentías así.

MALENA: Está bien, y te perdono. Pero igual me voy.

GATO: No vale hija, no te vayas.

MALENA: No me voy molesta papá. No es por eso que me voy.

GATO: Está bien, pero no te vayas igual. ¿No quieres cantar conmigo ahora?

MALENA: ¿Será que no me oíste lo que te dije antes?

GATO: Yo sé que no quieres ser cantante y que no quieres que te oigan cantar. Pero como me dijiste que eres feliz cantando conmigo...

MALENA: Otro día papá.

GATO: ¿No puede ser hoy?

MALENA: ¿Cuál es la diferencia?

GATO: Que no me gustaría que te fueras sintiéndote así...

MALENA: Yo estoy bien, papá, en serio.

GATO: Coño hija, has cantado aquí mil veces, toda esta gente te conoce. Sería como cuando cantamos en los ensayos.

MALENA: Yo sé, pero me quiero ir. El viernes que viene también tocan, o nos podemos ver entre semana para cantar juntos ¿Sí?

GATO: Malena... canta conmigo hoy. Por favor.

MALENA: Ah carajo... ¿qué pasa, papá? ¿Por qué la insistencia?

GATO: No bueno, por nada.

MALENA: ¿Me puedo ir entonces?

GATO: Preferiría que no te fueras.

MALENA: *(Echando broma)* Jaja ¿Qué pasó? ¿No trajiste carro? ¿Necesitas que te lleve?

GATO: Es que quiero que conozcas a alguien.

MALENA: *(Seria)* ¿A quién?... ¿Está el productor aquí verdad? ¿Por eso me invitaste? Qué bolas tienes tú...

Malena se levanta, decepcionada, y dolida. Agarra sus cosas y se encamina decidida hacia la salida.

GATO: Malena, por favor...

MALENA: *(molesta, sin detenerse ni voltear)* ¿Por favor qué, vale?

Gato la persigue con dificultad entre las mesas y la gente. No puede dejar que se vaya, quizás porque sí la quiere, quizás por lo del disco, quizás por ambas. La agarra de un brazo, la jala hacia él casi desesperado.

GATO: Es que tú no entiendes. El productor dijo que la banda está muy bien, pero que necesitamos un nuevo sonido. Que la música suena prácticamente igual desde que empezamos y que tu voz es justo lo que necesitamos para ser perfectos.

MALENA: No me jodas papá, que asco todo, tú no me quieres un coño.

GATO: Claro que te quiero hija, yo te adoro. Y precisamente por eso le mostré la canción a este tipo. Porque me parece que a ti te tienen que oír más personas que los mismos 30 pajúos que venimos para acá. Yo sabía que ese señor iba a quedar loco con tu canción porque eres una maravilla hija, y me parece que estás desperdiciando tu talento detrás de una computadora en la empresa esa donde trabajas.

MALENA: *(Intenta soltarse)* Ay, papá, por dios, ¿qué no dirías ahora para que me quedara?

GATO: Lo digo en serio, Malena, pregúntale a quien quieras en este bar. Todo el mundo sabe lo bello que cantas menos tú.

MALENA: Ajá, claro. Me voy.

GATO: *(La suelta)* Está bien, vete. Pero primero óyeme algo. A mí me encanta lo que hago y me hace muy feliz. He logrado muchísimas cosas en mi vida de las que me siento orgulloso, como las giras, como los discos anteriores... pero no hay NADA de lo que me sienta más orgulloso que de ti. Ese talento que tú eres... es hijo mío. Yo te enseñé a cantar y no hay nada que me haga más feliz en todo el universo que verte hacerlo, precisamente porque es el momento en el que tú eres más feliz. Va más allá de si sonríes o no. Es algo en tus ojos. Cuando estás frente a un micrófono, Malena, tus ojos brillan de una manera tan bella que no te la puedo explicar. Y desde chiquitita. Por eso quería que te oyera este señor. Porque quizás si venía de alguien como él, que no tiene por qué mentirte, te creerías la maravilla que eres. Pero bueno, entiendo perfectamente que te quieras ir. Y voy a hacer el mayor esfuerzo posible a partir de ahora para que te des cuenta lo mucho que te amo, carajita, porque eres lo mejor que me ha pasado a mí en la vida y pretendo hacértelo saber. A ver si recupero esos años que perdí. Ya te pedí perdón, pero lo vuelvo a hacer. Discúlpame.

Malena lo mira, estupefacta, con los ojos llenos de lágrimas sin saber qué decir o qué hacer y sin poderse mover.

GATO: Bueno, te escribiré mañana a ver cuándo te veo.

Se acerca a ella a darle un beso en el cachete, pero ella le roba un abrazo. Se quedan un rato así, en silencio. Ella se separa y se seca las lágrimas.

MALENA: No sabía que sentías eso... que pensabas eso de mí.

GATO: Lo he pensado siempre.

MALENA: *(en una mezcla de niña y mujer)* ¿De verdad?

GATO: Claro... perdón por no habértelo dicho antes. Por no repetírtelo todos los días.

MALENA: Está bien, papá.

GATO: En serio, Malena, perdóname

MALENA: Ah bueno pa, jaja que ya está bien, yo tampoco te había dicho como me sentía, ni qué pensaba de ti...

GATO: Es verdad... ¿Por qué nunca me dijiste? ¿Por qué no te quejaste? *(Ella hace el amago de empezar a responder pero él se adelanta)* Yo sé que no era tu responsabilidad y no te estoy culpando en lo más mínimo... es una pregunta honesta... ¿Por qué nunca me dijiste nada?

Malena lo mira en silencio, con mucho cariño, y respira profundo. Lo que le va a decir le da pena.

MALENA: ¿La verdad? Sentía que si me quejaba, que si te decía lo que sentía en realidad, que no estaba contenta, me ibas a dejar de querer.

GATO: *(apenado)* Coño hija, ¿cómo te voy a dejar de querer? Eso es imposible

MALENA: No era algo racional, ni lógico. Era lo que sentía. Ibas muy poquito a verme y me parecía que si te decía la verdad no ibas a volver más. Que si te reclamaba, no sé, te iba a parecer fastidiosa o... no sé papá, tenía miedo de perder lo poquito de ti que me dabas. Y todavía. Hoy cuando llegué estaba aterrada, aunque me duela admitírmelo.

Gato la vuelve a abrazar, entre sintiéndose culpable y enternecido, como a una niña. Cuando la suelta, la agarra y la mira a los ojos.

GATO: No me vas a perder nunca, ¿oíste?

Malena suspira profundo.

MALENA: ¿Qué cantamos, papá?

GATO: ¿Ah?

MALENA: No preparé nada y debo tener la voz gomosa por las lágrimas, ¿crees que se note?

GATO: ¿Vas a cantar conmigo?

MALENA: Coño, después de esa está bien jodido que te diga que no. Capaz mañana sigues siendo el mismo imbécil y fue solo labia para que me quedara, pero lo voy a hacer igual.

GATO: No es labia. Lo dije todo muy en serio.

MALENA: Ya veremos. ¿Qué canción, pues?

GATO: La que tú quieras, hija.

Se van caminando abrazados hasta la tarima, donde le pasan un micrófono a Malena y Gato se sienta en su banquito.

MALENA: ¿Te parece Swanee River?

GATO: Esa es como muy triste...

MALENA: ¿Y Don't know why? La de Norah Jones

GATO: ¿Sabes cuál me gustaría? La que cantamos en un cumpleaños mío cuando tenías como 12 años, ¿te acuerdas?

MALENA: Claro, la de Ella. Dream a Little Dream of me.

GATO: Esa... te queda tan preciosa esa canción.

MALENA: *(sonriendo)* Esa entonces.

Ella le comenta algo a los músicos que nosotros no oímos. Gato comienza a tocar la canción mientras la mira. Malena canta feliz con su papá acompañándola en el piano.

Fin

ANEXO 2

ENTREVISTAS

1. Entrevista a Héctor Manrique

(Realizada el 10 de abril de 2016)

ALEJANDRA MACHADO (En adelante A. M): Quisiera que nos contara ¿cómo fue su experiencia en el taller de actuación con el maestro Gené?

HÉCTOR MANRIQUE: Para mí fue esencial mi experiencia con Gené, digo ese contacto con él siendo yo prácticamente un adolescente de dieciocho años, más o menos. Su manera de ver el teatro, de ver la vida, de ver la actuación, para mí, ha sido esencial. No es gratuito que yo dirija el grupo que él fundó.

A.M: Claro, de que impactó, impactó.

HÉCTOR MANRIQUE: Absolutamente, ¿no? Además, siempre lo digo, y lo digo con orgullo, creo que ha sido, después de mis padres, la persona más importante en mi vida. No sólo por todo lo que aprendí de él, como maestro, sino por la amistad que hicimos, y por cómo pudo él fundamentalmente estimularme y entusiasmarme. Yo fui a Buenos Aires, en un par de ocasiones, solamente a reunirme con él. Después tuvimos, en el Grupo Actoral Ochenta, la fortuna de que él viniese a dirigir *El día que me quieras*.

A.M: En el 2005 ¿cierto?

HÉCTOR MANRIQUE: 2005, sí. Y es la última vez que lo vi, y me parece que fue un regalo de la providencia, que haya sido esa experiencia tan absolutamente estimulante,

desde todo punto de vista, emocionante, rica, que fue montar *El día que me quieras*. Una experiencia tan fluida como esa... No, lo vi después, perdón, miento, después, cuando monté *Final de Partida*, fuimos invitados por el CELCIT a hacerla en Buenos Aires y ahí fue la última vez que lo vi.

A.M: En esos talleres ¿qué técnica ofrecía Gené en cuanto a la creación de un personaje? Como maestro y como director...

HÉCTOR MANRIQUE: Bueno, era una técnica basada fundamentalmente en las actividades físicas y psicológicas, en la acción como vehículo conductor del nervio del personaje, procurando siempre que hubiese una verdad escénica sustentada en la creatividad del actor, en la particularización que hace cada actor de un personaje. Creo que era, por otro lado, una técnica basada en el rigor, en la repetición, es decir, nosotros ensayábamos muchas horas, siempre. Durante mucho tiempo, antes de estrenar un espectáculo. Pero, si alguien me oye puede creer que es como muy técnico, creo que todo eso hay que comprenderlo como algo muy orgánico. Si bien los procesos podían empezar siempre de forma parecida, es decir leyendo el texto, dividiéndolo en unidades de acción... a partir de ahí cada proceso era distinto. Y tenía que ver mucho con lo que Gené proponía: más acercamiento a la obra. Recuerdo que, por ejemplo, cuando montamos *Memorial del Cordero Asesinado*, hicimos muchas improvisaciones, libres. Incluso una vez creamos un espectáculo que se llamaba *Cuerpo presente entre los naranjos y la hierbabuena*, donde estaba Verónica Oddó, Verónica Artigas (su hija), Gené y yo y era un espectáculo creado a partir de mucho juego. Era fascinante, cuando empezamos los ensayos sabíamos que queríamos hacer algo con Lorca, pero no sabíamos qué.

Gené era un director muy metódico, muy organizado. Yo no recuerdo ningún ensayo, así fuese un ensayo donde fuéramos fundamentalmente a improvisar, en el que no estuviera claro para qué lo hacíamos. Uno como actor se sentía muy confiado. Creo que la confianza es una palabra importante para crear, digo en el teatro, porque trabajamos varios, no es como la literatura que estás tú solo, o en la pintura. Uno se sentía siempre acobijado. Creo que también era lo que él significaba, lo que él era, su historia, creo que todo eso pesaba y pesaba mucho y muy estimuladamente. Todo proceso no era solamente un proceso de creación de un espectáculo, o de creación de un personaje, creo que también tenía mucho que ver con una manera de mirar el mundo a través del teatro. Pero siempre, y esa es una de las razones por las que trabajamos tan fluidamente él y yo, uno tenía el espacio para proponer lo que uno considerara.

A.M: ¿Recuerda alguno de los ejercicios o alguna rutina que se implementara en las clases con respecto a la creación de un personaje, incluso durante un montaje?

HÉCTOR MANRIQUE: Los ejercicios básicos del actor, los recuerdo. Aunque esa etapa del taller no la hice con Gené sino con Enrique Porte, esos primeros ejercicios. Yo empecé a trabajar con Gené fue en la etapa de creación del personaje. Lo que veíamos en el taller era, primero que nada, la división en unidades de acción para comprender el texto y después era un trabajo muy creativo. Lo recuerdo yo siendo un chamito... yo hacía dos escenas en ese taller. Una con Dimas González, que era la escena del Doctor Stockmann y su hermano el alcalde en *El Enemigo del Pueblo*, y con Mimí Lazo hacía la escena de Tréplev y Nina de *La Gaviota*. Eran mis dos escenas en las que estuve trabajando durante un año. Recuerdo, inclusive un día, muy particularmente, que me aterroricé, pero creo que me ayudó muchísimo porque, uno repetía mucho la escena, se indagaba en que uno

consiguiere su verdad en lo que el personaje estaba haciendo en cada una de sus unidades de acción, lo que quería el personaje. Nunca olvidaré una vez que, de pronto se para Gené y nos dice a Dimas y a mí: “Bueno, vamos a arrancar la escena” y le dice a Dimas “siéntate”. Siéntate era siéntate donde están los alumnos... e hice la escena con él. Me ayudó mucho. Yo creo que él me estaba probando, porque después me dio un papel con él, que era El Cartero en *Ardiente Paciencia*, entonces sospecho... nunca me dijo que era por eso, pero yo ahora como director pensaría “yo lo haría”.

Habían ejercicios muy libres, como uno que yo sigo trabajando mucho, y con el que trabajamos mucho sobre todo ya cuando fue un taller y lo hicimos en varios procesos de obras, pero la primera vez que lo indagamos mucho fue en un taller para actores profesionales, donde yo no era un profesional. Yo era un muchacho pero él me dejó entrar. Y yo era su asistente, limpiaba y arreglaba todo para poder estar. Siempre digo que he llegado a donde he llegado, no por talentoso sino por jalabolas. Por mi maestro hacía de todo, era el asistente de la obra, ponía la música, lo que él pidiera. Siempre que leo *Sueño de una noche de verano*, el personaje éste que quiere hacer todos los personajes, me acuerdo de eso. Pero ese ejercicio, que él llamaba y yo lo llamo de la misma manera, por supuesto, “La hoja al viento”, es un ejercicio donde el actor se pone en el escenario lo más libre que pueda, con una música que haya elegido junto con el otro actor que tenga la escena, y la música es el viento y tú eres una hoja, y una hoja no decide moverse sino que la mueve el viento. Es como buscar los impulsos más primarios que uno pudiese tener. Es un ejercicio en el cual procuras borrarte. Creo que es algo sano para los actores: borrar lo que ya has hecho, para que no te quedes como repitiéndote. También sirve para el ego, pero sobre todo sirve en el proceso de creación para que tengas conciencia de que tienes que

hacer algo distinto para conseguir cosas que te inquieten. Ese es un ejercicio que hicimos, inclusive, en varios procesos de creación de espectáculos. Recuerdo lo hicimos para *El Zoológico de Cristal*, *Memorial del cordero asesinado*, *Cuerpo presente entre los naranjos y la hierbabuena*, *Ritorno a Coralina*... ese proceso lo hicimos fundamentalmente Gladys, él y yo, porque cuando arrancamos a ensayar *Ritorno a Coralina*, Verónica estaba rodando la película *Golpes a mi puerta*. Entonces trabajamos mucho tiempo los tres, nos inventamos unos ejercicios, era como una especie de fiesta libertina desde el punto de vista creativo, que era muy sabrosa. Pero, a mí, lo que me gustaba de Gené, y me sigue gustando, bueno es mi maestro, es que era como no tener una camisa de fuerza, es decir, no es que yo hago las cosas de esta forma, sino que si te tengo a ti como actriz y tengo este texto es distinto que si tengo este otro texto y esta otra actriz. Son procesos que tienen que estar lo suficientemente vivos como para que no sean siempre iguales, más allá de que tu columna vertebral sea la misma, que sea la acción, que sea la verdad escénica, que sea la poética del actor.

A.M: Luego de toda su experiencia y reconocimientos en el medio teatral ¿Cuál diría que fue su gran aprendizaje con el maestro Gené?

HÉCTOR MANRIQUE: Mira, muchas cosas, Gené fue mi amigo, gran amigo, maestro... muchos decían que nosotros teníamos una relación como filial. Yo soy más joven que su hijo. Siempre fue a quien yo le consultaba todo lo que hacía, así sea para hacer lo contrario. Yo aprendí mucho de Gené. Porque yo además siempre era el asistente, siempre hacía todo. Porque tenía claro que la formación artística que más me interesaba era como una formación renacentista y donde tú aprendes pasándole el cincel al señor, pasándole el martillo y viendo cómo quedaba. Para mí eso era tan importante... estar metido en todo el proceso, viendo todo. En los últimos años que él vivió aquí, me leía sus

obras antes de terminarlas, discutíamos mucho sobre el proceso de creación dramaturgico. Con *Ritorno a Coralina*, con *La Pluma del Arcángel*, con una versión que él hizo de *Moby Dick*, me las leía y si no, me las dejaba y yo las leía y después nos sentábamos a discutir las. Hay palabras que han sido muy importantes para mí: una es el rigor. Por ejemplo, tener rigor en los trabajos... eso es algo que da un resultado, sin lugar a dudas, extraordinario. Otra sería la coherencia. Yo tengo 34 años haciendo esto... 35 años desde que empecé a estudiar. Sigo yendo todas las semanas al mismo sitio a donde fui la primera vez, al Actoral 80. Parque Central cada día está peor, como el país. Pero yo sigo yendo. Porque ahí están las raíces de todo. Ahí pasé y sigo pasando los mejores ratos de mi vida. Creo que eso me lo enseñó él, a ser coherente con lo que haces.

A.M: Es verdad, él fue muy coherente con todo. Con sus ideales y con su manera de trabajar.

HÉCTOR MANRIQUE: Cómo no...

A.M: ¿Qué le gustaría ampliar sobre los talleres con Gené, su experiencia con él en el escenario o su influencia en su trabajo como actor?

HÉCTOR MANRIQUE: Yo tengo que agradecerle a Juan eso (de compartir el escenario con él) fundamentalmente porque cuando uno está joven, uno tiene muchas dudas. No es que no las tenga ahorita, no, pero hay cosas que el oficio te las ha probado. Es decir, ya no me pregunto si yo sirvo para esto. Me pregunto si me saldrá bien la próxima obra que voy a hacer. Pero no me estoy preguntando si sirvo para esto, porque agarro mi hoja curricular y digo... “todo lo que has hecho Héctor”... pero cuando yo me preguntaba todos los días si yo servía para esto y tenía esa angustia existencial muy grande, no hay

nada que se pueda comparar, no hay fortuna mayor que uno pueda tener, que tu maestro crea en ti.

A.M: Y un maestro como ése, además.

HÉCTOR MANRIQUE: Claro. Y así no te des cuenta de que él cree en ti. Cuando él me llama a mí para hacer *Ardiente Paciencia*... Es decir, para ser el protagonista, a mis veinte años, para estrenarla en el Festival Internacional de teatro de Madrid, que después terminó siendo el Festival de Otoño. Que es el primer Festival internacional de teatro en Madrid, la ciudad donde yo nací, y después teníamos que hacerla en Buenos Aires, en Montevideo y en Caracas. Ser yo el protagonista de la obra, con él... Me quedé ese diciembre trabajando, nos quedamos Gené y yo trabajando... incluidos 24 y 31 de diciembre... y el primero y el seis de enero. El resto de los actores, que eran Verónica y Gladys, tomaron sus vacaciones, pero él y yo nos quedamos trabajando. Pasando las escenas, porque eran muchas escenas de los dos. Después almorzábamos siempre juntos y todas nuestras conversaciones tenían que ver con la fe. Yo me leía cosas sobre eso y las discutíamos... hablando de Neruda, por supuesto y te podrás imaginar ¿no? Nosotros estrenamos ese espectáculo en Madrid y fue una locura, lo que escribían sobre mi trabajo era una cosa absolutamente... incluso recuerdo a un crítico del diario El País decir que era el mejor actor joven que había estado allá. Y después en Buenos Aires era la locura. Después que hicimos esa función, que fue una sola, la gente me abrazaba, me cargaba. Actores muy importantes argentinos... En Buenos Aires ya la había hecho otro grupo cuando la hicimos nosotros, era una loquera. Entonces que alguien no solamente haya creído en mí, alguien como Gené, sino que me haya dado la oportunidad de que yo creyera en mí... eso fue extraordinario. Porque estar parado al lado de ese monstruo en escena, para

mí sigue siendo el mejor actor con el que yo he trabajado. Nosotros llegamos a Buenos Aires en esa gira, que era su regreso a Argentina después del exilio y cada vez que él pisaba el escenario la gente se paraba a aplaudir, cada vez que él salía a escena la gente se paraba a aplaudir, porque estaban recibiendo al maestro. Y yo tenía la oportunidad de estar ahí parado, eso me dio una fe muy grande en mí... y eso se lo tengo que agradecer eternamente a él. Ya después hicimos muchas cosas, trabajamos intensamente... nosotros estrenábamos dos, tres espectáculos al año. Pero, que él me haya dado la posibilidad de descubrir la fe en mí mismo, es impagable. Eso es un maestro. Yo creo que en eso he sido una persona afortunadísima.

Después tuve una experiencia tan bella que fue cuando fuimos con *Final de Partida* a Buenos Aires y, después de ver el espectáculo, nos fuimos los dos a conversar y me dice “después de ver este espectáculo he entendido que los diecisiete años que pasé en Venezuela tuvieron sentido, porque no conozco a ninguno de esos actores.” Porque en *El día que me quieras* habían muchos que habían sido sus alumnos, miembros del grupo. “Pero esta nueva camada del Actoral Ochenta yo no la conozco... valió la pena porque ha trascendido”. Para mí fue una cosa absolutamente maravillosa, porque además el espectáculo le había maravillado, le había encantado.

2. Entrevista a Gladys Prince

(Realizada el 29 de Abril de 2016)

ALEJANDRA MACHADO (En adelante A. M): Cuéntenos ¿Cómo fue su experiencia en el taller de actuación con el maestro Gené?

GLADYS PRINCE: Única e irremplazable. Llegó en el momento justo. Había dejado la comodidad de mi hogar para venir a estudiar aquí en Caracas con todas las dificultades porque no tenía ningún familiar en esta aparatosa y hermosa ciudad.

A.M: En esos talleres, ¿Qué técnica ofrecía en cuanto a la creación de un personaje?

GLADYS PRINCE: Gené nunca hablo de Stanislavski pero su técnica era 80 X CIENTO stanislavskiana. Ejercicios de evocación, de actividades físicas, antecedentes del personaje mediato e inmediato. Crear toda una historia alrededor de este personaje que no sabíamos cómo hacer, cómo darle vida, hasta después de muchos ensayos, por eso el personaje es lo que hace no lo que dice. En esa técnica iba incluida la rigurosidad con que preparabas los ejercicios de improvisación. La puntualidad, constancia, pasión, entrega, perseverancia, creatividad, riesgo, audacia, etc. Pero él jamás menciona a Stanislavski, solo nos daba las herramientas para llegar a crear los personajes con la fe de que era una de las vías más seguras para lograrlos. En ese tiempo comenzamos 45 alumnos. Solo quedamos 10. No es extraño, a medida que se va exigiendo la gente va desapareciendo. Soñaba con el día del taller para pasar al escenario. Es el único espacio en el que me sentía plena y real.

A.M: ¿Recuerda algunos ejercicios o alguna rutina en particular que se implementara en las clases con respecto a eso? ¿Y durante un montaje?

GLADYS PRINCE: Aún conservo los cuadernos en donde dibujaba cómo quería que el espacio estuviera en cuanto comenzara el ejercicio, dibujaba los elementos escenográficos en escena, seleccionaba la música, el vestuario, para que cuando llegara Gené mi espacio ya estaba creado y comenzara el ejercicio. A veces me iba dos horas antes para que cuando él llegara comenzara la magia. El ejercicio más difícil para mí era el de evocación. Porque a veces pedía evocación real o imaginaria. La real era más fácil porque era mi experiencia vivida, la imaginaria un poco más difícil porque tenía que visualizarla antes de hacer el ejercicio, pero al momento de evocar no sabía por qué lado de mi cuerpo comenzaría la evocación. Solo había que dejar que el deseo de evocar apareciera, y para ese entonces mis ejercicios comenzaban a trabajar en mí desde la noche antes de dormir.

Durante los montajes Gené trabajaba mucho las improvisaciones libres, luego de alguna situación específica de la obra, después de lo que le ocurría a nuestro personaje en alguna de las escenas y finalmente lo que quedaba rescatable de esa improvisación, él inteligentemente lo insertaba al montaje. Creía en el actor como único ser importante en un escenario, lo demás podía o no podía ir: vestuario, luces, escenografía. Decía que solo hacía falta un rayo de luz sobre un gran actor y allí ocurría el milagro.

A.M: Luego de toda su experiencia y reconocimientos en el medio teatral ¿Qué podría decir que fue su gran aprendizaje con el maestro Gené?

GLADYS PRINCE: Antes de Gené tuve otro maestro, Eduardo Moreno director de la Escuela de Teatro Ramón Zapata de Valencia, un señor moreno, delgado, bajito que ni siquiera hacía ruido al caminar, alumno de sekisano y creador y fundador de la ACAT en Valencia. A él también le debemos parte del teatro vzlano. Con él aprendí mucho... quiero decir que cuando llegué a manos de Gené ya Moreno había sembrado su semilla en mí.

Gené es y seguirá siendo parte de mi norte en todo lo que haga. Hoy en día agradezco profundamente haber pasado tantos años con un maestro de la talla de Gené. Me enseñó a mirar con ojos de rayos x porque fueron muchos años viendo ejercicios, actores, y pareciera que la retina estuviera permanentemente abierta para saber por qué camino anda desde el que comienza hasta el que está cerca del ocaso. Nunca supe el legado que me dejó Gené hasta que volvió a Argentina, allí tome conciencia de todo lo que había aprendido de él, de su amor y respeto a mi persona, de hablar siempre de mí como “mi discípula venezolana”, y estaré eternamente agradecida con él, a pesar de la distancia de planos seguimos teniendo comunicación.

Aprendí de él a ser una mujer integra, conocedora del arte teatral, desde cómo limpiar un piso de un teatro hasta escribir. Siempre tuve curiosidad de la parte técnica, por eso aprendí a montar luces, a hacer sonido, diseñar vestuario y escenografía, y actualmente escribo obras de teatro. Eso lo aprendí de él. Gené actuaba y actuando sabía exactamente que cue de luces no había prendido, si la escenografía la habían rodado o si a alguien se le había roto el vestuario. Pareciera que tenía más de 2 ojos, por eso hablo de la retina. Después que tus ojos se abren al conocimiento nunca más se vuelven a cerrar.

A.M: ¿Qué le gustaría ampliar sobre los talleres con Gené, su experiencia con él en el escenario o su influencia en su trabajo como actor?

GLADYS PRINCE: Fue una experiencia maravillosa, de las mejores experiencias de mi vida. En estos momentos siento sobre todo en las generaciones de relevo, una gran falta de humildad, constancia, pasión, disciplina y sobre todo agudeza en la creatividad. Siento una gran ausencia de grandes maestros. Pero me imagino que es parte de la vida. Me considero una de las más fieles discípulas de Gené en todos los sentidos.

En los talleres de Gené, por razones de tiempo de la gente de ahora, hay que actualizar un poco los conceptos actorales propios de los tiempos que estamos viviendo. El actor de hace 30 años ya no es el mismo de ahora. Pero la pasión la imaginación y la creatividad deben ser básicos en un artista de ahora en un gran actor.

La influencia de Gené en mí como actriz está bastante arraigada, eso no quiere decir que en algún momento rompa un poco con unos conceptos y criterios que por la velocidad de esos tiempos haya que modificar, siempre a favor del actor.

3.- Declaración de la actriz y productora Mimí Lazo (Ana María Lazo)

(Tomado el 12 de Mayo de 2016)

MIMÍ LAZO: Mi gran aprendizaje con Juan Carlos Gené fue un aprendizaje de vida, una forma de vivir. Gené fue uno de los hombres rectos que conocí en mi vida, un hombre que me enseñó siempre el camino de ser mejor persona. Él siempre decía que un actor tenía que ser buena persona. Me enseñó a quererme, a tener confianza en mí misma... me enseñó una técnica maravillosa que me dio confianza para actuar. Cuando empecé mi taller con Gené yo estaba super insegura... bueno, nunca se le pasa a uno la inseguridad, nunca.

Me enseñó algo muy fácil de hacer cuando uno enfrenta un personaje, que es buscar en qué me parezco al personaje y anotar cuales son las características del personaje que se parecen a mí. ¿Qué dicen los demás del personaje? Siempre él decía que una gota de sangre contenía todos los elementos, una gota de mar contiene todos los elementos del mar, un actor contiene todos los elementos para representar a un personaje. Dentro de uno está todo, está el odio, está la rabia, está el amor... casi todos los personajes hacen las cosas por amor y todos amamos, todos conocemos, nos es muy fácil el amor, reconocer el amor... en nosotros y en lo que sentimos por los otros. Él decía que buscara lo que me parezco y yo buscaba siempre a quién amaba el personaje.

Yo conocí a Gené en un momento muy importante de mi vida, un momento de transición donde yo creí que a mí me interesaba el lujo, la fantasía, las lentejuelas, la comodidad... y cuando empecé en el taller de Gené me di cuenta que yo venía con una vocación: él me hizo encontrar mi vocación. Y cuando uno encuentra su vocación, como

dice Nina (la de La Gaviota de Chejov), uno no le teme a la vida. Él me hizo entender que yo había venido a actuar y ya todo se desmoronó delante de mí, ya no tenía ninguna fuerza nada de las cosas que tenía... ni el marido mío de esa época, ni las condiciones económicas en las que vivía, no me interesaba nada. Me interesaba seguir mi sueño, pase lo que pase, pasara lo que pasara. Todos los días pienso en él, todos los días uno piensa en sus maestros. Los maestros son para siempre, no se van jamás de tu vida. Todos los días lo reconozco en cualquier acto cotidiano, está Gené presente.

Gené fue un hombre que no fue fácil comenzar con él porque él primero me probó mucho, yo estaba trabajando en televisión y me dijo “no, quédate con tu televisión, quédate con tus cosas...”. Me fue probando a ver si yo tenía de verdad la fuerza para estar en un taller durante dos años y medio, todos los días. En ese taller comenzamos treinta y seis y quedamos solamente cinco, porque uno sueña que uno quiere ser actor y quiere ser famoso, uno siempre anda buscando la aprobación y el amor y uno cree que a través de la actuación uno va a ser famoso y va a ser querido. Por eso es fácil creer que uno está hecho para actuar, y él me hizo muchas pruebas para ver si yo iba a aguantar el training y, gracias a Dios, lo aguanté.

Aprendí muchísimo, hice varios talleres... hice un taller de Shakespeare con él que fue una maravilla, porque uno no se atreve a hablar de esos textos en versos y de reyes, y él nos hacía entender que nosotros tenemos un poco de rey, nosotros teníamos un poco de ese mundo. Como te dije antes, lo de la gota de sangre. Nos hacía hablar con nuestro texto las escenas, trabajábamos por unidades de acción y el texto de Shakespeare al primer momento no era importante. Sino después que tú hacías esa acción. Por ejemplo, había que seducir o convencer a alguien que matara a otra persona, como Lady Macbeth. Uno lo hacía en

chiquitico, nos enseñaba a agarrar esas escenas grandotas, cuando ella le dice a su marido que vaya y mate al Rey, nos hacía la escena en chiquito. “¿Qué quieres tu lograr de tal persona?” no tenía que ser la muerte ni nada, por supuesto “convéncela, convéncela de que vaya a hacer tal cosa”. Y así tu hacías la acción de lo que pasaba en la escena. Cuando tenías que convencer a tu marido de que matara al Rey, ya era más fácil porque la acción era convencer. Así te acercabas a ese maravilloso texto de Shakespeare.

Gené fue una forma de vida. Gené usaba a Stanislavski, yo creo que él sabía más que Stanislavski, él sabía más que todos. Fue un hombre que hasta el final de su vida trabajó: murió actuando. Fue un hombre que accionaba de acuerdo a lo que decía, y siempre decía “una persona es lo que hace, no lo que dice de sí mismo.”

El único consejo que te puedo dar es que hay que vivir el día a día, el momento, disfrutar el transcurso, la carretera, el viaje. No apurarse a la meta, jamás. Eso me lo enseñó Gené también, el aquí y el ahora, en este momento. El actor el setenta por ciento de lo que tiene que hacer es escuchar, ver, tocar, saborear en una escena, con todos tus sentidos.

4- Entrevista a Verónica Oddó

(Realizada el 20/01/2015)

A.M ¿Cuándo y en qué circunstancias conoció a Juan Carlos Gené?

VERÓNICA ODDÓ: Ambos vivíamos en Caracas exiliados de nuestros países que estaban en plena dictadura. Yo participaba como miembro de un grupo que se llamaba Teatro de Mimos de Venezuela y daba clases de movimiento para actores y docentes en diferentes Talleres y Escuelas de Teatro. Quise ir a probar las clases de actuación que impartía este prestigiado maestro de actores y lo llamé por teléfono para saber si podía participar en uno de sus Talleres para Profesionales a pesar de no considerarme una “profesional”...”Cómo que no?” me dijo, “yo te acabo de ver en un espectáculo”...

Y empecé a asistir a sus clases.

A.M ¿Fue testigo del proceso de creación de su método de acercamiento al personaje o cuando lo conoció ya trabajaba de esa manera?

VERÓNICA ODDÓ: Todo o casi todo lo que he hecho como actriz lo hice con Juan. Y no creo que haya “un método” propio de Juan, sino una gran inteligencia y capacidad de adaptación. Cuando nos conocimos trabajando, él fue tomando, sin que yo lo notara, una serie de características de mi trabajo como docente del cuerpo del actor y las fue incorporando a su trabajo basado en Stanislavski.

A.M ¿Por qué cree que Juan Carlos Gené sintió la necesidad de no sólo hacer la conjunción de las teorías ya existentes sino de adaptarlas a la contemporaneidad y a América Latina?

VERÓNICA ODDÓ: Como te dije antes, su inteligencia y capacidad de adaptación a su realidad fue lo que distinguió a Juan como maestro y director de actores. Siempre trabajó a partir de la realidad que lo rodeaba, y específicamente de lo que el actor ofrecía.

A.M ¿En qué montajes trabajó con él, ya sea como director, actor, dramaturgo o como parte del Grupo Actoral 80?

VERÓNICA ODDÓ: Como actriz, en todos los montajes del GA 80 desde 1983 a 1993 en Caracas, y luego en Buenos Aires, dirigimos juntos, trabajó como actor en algunas obras más, y yo trabajé en sus obras. En la mayoría de sus proyectos, yo estuve a cargo del trabajo físico de los actores y de la musicalización de la obra.