

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES

**VISIÓN Y MONTAJE DE LA OBRA TEATRAL “AL UNÍSONO”
DE ELIZABETH SCHÖN, BAJO LA PROPUESTA DE
CREACIÓN DEL PERSONAJE DE KONSTANTIN
STANISLAVSKI**

Trabajo Especial de Grado para optar al título de
Licenciado en Artes Mención: Artes Escénicas

Autor: Br. Carlos Alberto Sánchez Pérez

Tutora: Lic. María Teresa Haiek

Caracas, Marzo de 2011

Al ave...que hizo que la criatura descubriera su espacio de vida

A la música, que me hizo aprender a ser y a sentir

Al teatro, que me hizo descubrir lo que soy

A la pintura, que me enseñó a ver

Al cine, que me descubrió el mundo

A la danza, que me dio la vida del movimiento

Al Arte todo, por ser, y por descubrir el alma en mi ser

AGRADECIMIENTOS

A mi papá...aunque no estás en cuerpo estás aquí, y sin ti hoy no sería posible el ser y el vivir. A mi abuela, que me alegra el alma con su recuerdo, que me dio las primeras lecciones sobre ser feliz. A mi mamá, quien ha estado y siempre estará, feliz o no de un hijo imperfecto, pero que la ama, A Mireya, que siempre ha estado allí, que ha sido, es y será. A Yvonne, que me ha hecho más adulto, más fuerte, a ambas, mis dos hermanas, las adoro. A Javier, mil gracias por estar. A Rafael Simón y Arturo, por ser la alegría.

A María Teresa, por enseñarme en el teatro y en la vida, por ser tutora, amiga, compañera, por embarcarse en éste sueño y creer en mí.

A mi hermoso elenco de amigos, Frank, que siempre eres y serás parte, no hay palabras para agradecerte porque simplemente estás. A María Fernanda, te has vuelto tan inmensamente importante, que me alegra la vida saber que puedo ser tu amigo. A Calix, una de mis hermanas de vida, vales oro, vales en corazón y en sentimientos, eres grandiosa. A César R. amigo de años y realmente un ser humano tan hermoso que sólo me queda llenarte de abrazos por tu talento, por ser. A Césarito Sandoval, eres mi hermano, amigo, compañero, gracias porque siempre le has dado brillo y luz (en muchos sentidos) al mundo. A Duvraska, quien más que tu para saber quien soy y para amarme como lo haces, eres mágica y estás más allá del mundo, te adoro. A Gioer, porque me has descubierto en mi ser, en mi alma, quisiera tener más palabras, pero es que la vida no se dice con palabras.

A mi segunda familia Yaritza, Yuri, Clara, María Argenia, Teresita y Winston Adrian, que me han hecho encontrarme desde el dolor con el verdadero significado de ser humano, los amo entrañablemente.

A Yhon, chinito, esto es un sueño que se logra entre el cielo y la tierra, porque eres mi ángel de la guarda, por lo hermoso vivido, porque estás ahí, por tu canción, porque también es para ti.

A mis amigos y compañeros de trabajo Sheila, Damián, Ruthsy, Carlos, Vanessa, por su talento increíble. A mi Pati Vitale, eres grandiosa, te adoro. Emely y Alein, son lo mejor del mundo!!!

Todos han sido creadores de este sueño, Víctor Quiñones, Alberto Ravara, Lilybel Trejo, Maigualida Gamero, gracias mil mi Cuaimalida, definitivamente vale la pena crecer juntos!!!, Karin Valecillos por enseñarme el valor de creer y ser mi eterna esposa. Gladys Prince, por crear juntos, A mis profesores que han sido guías de vida Lola Ferrer, Orlando Rodríguez, Pedro de Llano, Rocío Rovira, Santiago Sánchez, Odette Da Silva, Humberto Ortiz, Gabriela Kizer, Paco Díaz, Juan Cordido, José Leonardo Ontiveros, Anaira Vásquez, Carlos Sánchez Delgado, Carlos el

Castillo, Roberto Rodríguez, Diana Peñalver, Felicia Cannetti, IIAVE Teatro de los Invisibles, UNEARTE, Proyecto Azul, Pathmon Producciones, Casup, Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas, Sra. Carmen Jiménez, Karla Fermín, Vladimir y Fedora. A toda Danza Caracas. A mis hermanos combatientes Francisco, Oswaldo, Yohana y Palacios. A Giovanna, Jeniffer, Jonathan y la Señora María de Giannitelli. A Anita porque me has acompañado con todas las fuerzas!!! A Faizul Caballero, que siempre ha confiado y desde la distancia me ha llenado de apoyo. Guillermo Londoño, eres lo mejor amigo. A mi Carmencita Salcedo, te amo siempre. A Carmen y Mariela en la Escuela de Artes.

A todos los seres grandioso que conocí en la carrera: Mairé, Cruz, Nena, Tatiana, Sara, Gregorio, Sheila de nuevo, José Gregorio Martínez, Adriana Torrealba, Amy, Lilian (ami), A mi Francés Areani, Manuel Chourio, Daniel, Petra, Rosabel y Daniela, Patricia Vitale, de nuevo. Antonio Paz, Diógenes Escalante. A mi hermana Orejas (Carol) y David. Claudita, Maxi Doc., Maura, Yuma, Chiqui y Yermein. A Daniel y Susana. Roxmary Povedano. Roberto Urbina. Raquel y Armando. A Irene y Herminio, que son parte por nuestros proyectos y nuestra amistad.

Al elenco del Catire y el Burrito, tooooodos los que han estado. Al Teatro del Artilugio por ser mi hogar

En especial a la Señora Luisana Itriago por regalarme su tiempo, sus palabras y su sabiduría y por creer en éste proyecto.

Lucy Henriques y Alexis Delgado (Son grandes, son mis padrinos de este sueño)

A Venezuela por ser mi casa y a México porque me entregó mi propia alma.

A mi Nanu (D´artagnan) Sabes bien que sin ti no soy, ni seré! Te amo. A mi Lupe y Chocolate, a sus lupitos. A Dulce y Tobi, Candy, Surprise, Terry, Niña, Geisha, Rey, Toki, Preciosa, Diamante Mandarín. A mi Orejona donde quiera que estés.

A las Spice Girls, Lady Gaga, Madonna, Christina, Gloria, Alejandra, Flans, Thalía, Anggun, Shakira, Adam Lambert, Dead Can Dance, Chenoa...etc

A la vaquita del bebé!!!

A la lluvia...

A la luna...

A Dios y a la vida por ayudarme a creer y a realizar, al teatro.

“Hoy puede ser un gran día” (Joan Manuel Serrat)

...A pesar de la gravedad las aves vuelan...

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULOS	
I EL ACTOR, LA VERDAD, LA ESCENA.....	5
II LA DIOSA BLANCA.....	39
III CREACIÓN DESDE EL ALMA Y LA POESIA.....	47
Diario de Trabajo.....	47
En Busca del Hombre, la Mujer y la Vieja.....	47
Buscando a Elizabeth Schön.....	51
La Importancia de un Espacio Físico para Ensayar.....	52
Lecturas y Comprensión del Texto.....	54
Inicio Formal del Proceso.....	55
Ensayos de la Obra	
<i>Realizar Ejercicios Actorales Propuestos por Stanislavski</i>	59
La Creación a Partir de Dos Actores Diferentes.....	63
La Visión...O la Falta de Ella.....	64
Elección de Una Propuesta Estética.....	66
Diseño de la Puesta en Escena.....	67
Vestuario.....	68
Elementos Escenográficos.....	68
Musicalización.....	69
CONCLUSIONES.....	70
FUENTES CONSULTADAS.....	74
Bibliográficas.....	74
Electrónicas.....	75
ANEXOS.....	1
Anexo 1: Texto <i>Al Unísono</i>	2
Anexo 2:	9
Anexo 3:	10
FOTOS.....	22
Foto 1.....	23
Foto 2.....	23
Foto 3.....	24

Foto 4.....	24
Foto 5.....	25
Foto 6.....	25
Foto 7.....	26
Foto 8.....	26
Foto 9.....	27
Foto 10.....	27
Foto 11.....	28
Foto 12.....	28

INTRODUCCIÓN

Después de revisar y enfrentar varios temas para la tesis se encuentra la posibilidad de hacerla de una manera creativa, más allá de solamente hacer una investigación, pero sin desligarse de ésta, llevándola a los niveles de la puesta en escena, queriendo con ello realzar los valores y enseñanzas que la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela nos ha brindado.

Muchas veces se inicia la búsqueda de un texto teatral que refleje lo que se quiere decir, y para ello se hace necesaria la lectura de diversas obras que manifiesten el mundo interno propio con el ya creado. Dicha tarea puede tornarse compleja cuando, por diferentes razones, no se logra contactar con el universo literario de los autores y en consecuencia un montaje escénico. Sin embargo, por recomendaciones generales, se continuaba la investigación dramática en miras de encontrar una obra corta y de pocos personajes.

Esta búsqueda resulta en algunos momentos ardua, puesto que no es solamente la oportunidad de contactar con un texto teatral a representar, sino también es la posibilidad de hacer toda una investigación exhaustiva sobre el mismo, realizar una verdadera creación intelectual, artística, estudiantil y emocional.

Popularmente, se escucha la frase : “las casualidades no existen” y en este sentido, el texto *Al Unísono* por Elizabeth Schön llegó por diferentes vías originando cierta curiosidad por el mismo, aunado al hecho de que se tenía cierto conocimiento de su trabajo poético, más no sobre el dramático, lo cual fue motivo de gran curiosidad sobre el mismo, se empezó a convertir en un proceso investigativo mucho más delicado, era realmente escudriñar en una autora de la cual se había escuchado pero sobre la cual no se había profundizado teatralmente.

Las primeras impresiones sobre la obra fueron maravillosas. Leer la pieza dejó un sabor muy agradable, puesto que los personajes se convirtieron en un referente único y también, en una especie de intriga y a pesar de ser una obra corta está llena de contenidos que no se pueden analizar a simple vista.

El primer punto a acotar es el por qué de esta obra, aquellas maravillosas sensaciones que tras sus múltiples lecturas dejaban, debían tener algún significado, por lo que, este misterio motivó a ir más allá de una simple elección de una pieza teatral para un montaje/tesis, y en realidad, indagar sobre las razones por las cuales era tan atractiva y llamativa *Al Unísono*.

Se trató por sobre todo de tomar un tiempo para la investigación consciente de la misma, dejando a un lado las impresiones emocionales y dando paso a qué se quería conseguir con la escogencia de ésta pieza, lo que se quería mostrar y de qué manera se pretendía hacerlo, lo que hacía que la misma empezara a resultar de un interés mayor, habría que aprovechar para que dicho interés se volcara también en un proceso de escogencia interpretativa, pero para poder hacerlo hacía falta una revisión detallada de la misma.

Los personajes tienen un sentimiento que se impregna en los huesos, en cada parte del cuerpo, crean una especie de intriga, esa intriga que siente el “Hombre” al no poder obtener casi ninguna respuesta de la “Mujer”. Esa locura en que se sumerge la escena en el momento que entra la “Vieja” los hizo cada vez más seductores. Se comenzaron a vislumbrar las posibilidades de cada rol y toda la creación que con ellos podía realizarse.

Todo lo ocurrido con la obra llevó a muchas relecturas, a diversos análisis de lo que se podría lograr con la misma, y uno de los primeros espacios de interés fue el darse cuenta de que para poder llevarla a escena el trabajo debía centrarse, principalmente, en los personajes, de ahí surgió la duda: “¿Stanislavski o Barba?”.

Esta incertidumbre era muy lógica, puesto que el segundo representaba el tema con el cual en principio, se quería involucrar para un trabajo final de grado. Sin embargo, resultó de sumo interés volver a revisar todo el material sobre Stanislavski y caer en cuenta que éste era el método por el cual se debía llevar la obra y se ve el mismo como una propuesta completamente válida para trabajar con un texto de una autora venezolana y demostrar teóricamente los diversos ejercicios que el autor creó y luego llevarlos a nivel práctico para realizar un enfoque más claro de lo que se pretende mostrar en escena.

A partir de este punto, el cerebro se llenó de mil imágenes a las cuales se requeriría darles vida, no era fácil, puesto que ella te lo da todo y al mismo tiempo no te da ningún tipo de recursos, pero este hecho podía ser parte del reto sin restarle por ninguna circunstancia, importancia a lo que podría ser el carácter académico al universo de Stanislavski y de Schön. Para ello se realizaron una serie de investigaciones bibliográficas, documentales y electrónicas para fundamentar la propuesta, así como también se efectuó un esbozo sobre los puntos a tratar.

Se sabía que no iba a ser del todo sencillo, ya que abordar una puesta en escena bajo la rigurosidad que conlleva un trabajo especial de grado, exige la tarea de responder ante diferentes puntos de vistas y amalgamar una serie de contenidos tanto teóricos como prácticos en virtud de volver la subjetividad natural que se posee como ser humano en un discurso más objetivo, en virtud de exponer de una manera razonable todo lo que se hace en el papel y en el escenario.

Se presentará una concienzuda revisión sobre el tema en cuestión, así como también la justificación y planteamiento del mismo, el marco teórico y metodológico que recogerán toda la información necesaria para poder llevar a término una propuesta de montaje, sin olvidar en ningún momento la creación como eje fundamental de todo hecho artístico.

La búsqueda general es no sólo mostrar el proceso intelectual que está detrás de las páginas de una tesis, sino que éste proceso también es creativo, y puede ir más allá, mostrar lo que enseña la teoría, hacer de las Artes Escénicas una realidad de la cual no sólo se aprende la historia, sino la realización de las mismas.

El teatro es un hecho vivo, que necesita en sí mismo ser llevado a escena, y ésta es una oportunidad para revisar los conocimientos teóricos que la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela ha brindado durante la carrera, se espera con esto presentar una pieza que conjugue la práctica, la teoría y la documentación tanto de su autora como de Stanislavski como ejes fundamentales que mueven y descubren todo lo que se puede realizar en un trabajo de puesta en escena.

CAPÍTULO I

EL ACTOR, LA VERDAD, LA ESCENA KONSTANTIN STANISLAVSKI

*“Tenía que analizar mi experiencia acumulada.
Tenía que, por así decirlo, distribuir el material en los diferentes anaqueles de mi mente.
Lo que estaba todavía sin pulir debía ser afinado y colocado, al igual que la primera piedra, en la
base de mi arte; lo que ya estaba gastado tenía que ser reparado.
Porque sin ello era imposible cualquier progreso posterior”.*
Konstantin Stanislavski

La verdad escénica siempre ha sido uno de los puntos más importantes dentro de la historia del teatro, puesto que se trata de un hecho social, y como tal, quiere llevarle al público situaciones y sensaciones, hacerlo reflexionar o simplemente mostrarle realidades desde la escena, las cuales no necesitan ser explícitamente realistas, sino que pueden ser llevadas también por el camino más abstracto. Pero, se sabe que si el público de un modo u otro no logra compenetrarse con lo que ve en escena, tal vez, eso que se le está mostrando, no traspase los caminos de su conciencia, haciendo que éste salga de la sala de teatro simplemente olvidando lo que vio, ni siquiera con un buen o mal recuerdo.

Mucho se ha escrito, comentado y estudiado acerca del “método” de Konstantin Stanislavski (1863-1938), el cual ha sido el más utilizado en el ámbito escolar del mundo, y por lo tanto es de suma importancia dentro de este trabajo. Como lo describe el especialista del método Clurman: “una formalización codificada de la técnica de la actuación” que tiene como objetivo “una manera de permitir que el actor se utilice a sí mismo más conscientemente como instrumento para alcanzar la verdad en escena”. (Magarshack, 1980, pag. 1)

Stanislavski solamente buscaba que los espectáculos que presentaba tuvieran un punto de verdad, su trabajo fue una gran experimentación y pasó por muchos períodos de ensayo y error, obviamente, como parte de toda creación, no toda su labor puede usarse en todos los montajes, sin embargo, se puede decir que la mayor parte del mismo si es útil al momento de abordar un personaje y encarnarlo de la mejor manera posible.

Hay gran variedad de teorías que tratan de explicar el “método”, pero en la realidad Stanislavski nunca buscó crear un método, él simplemente realizó una serie de investigaciones a partir de sus propias experiencias y las de otros actores para hacer la actuación más “orgánica”, que resultara más convincente, que tuviera menos forma y más fondo, dándole al intérprete la posibilidad de crear en escena, personajes con mayor profundidad, que cada día se renovaran al aparecer en el escenario. Poco a poco se fue dando cuenta de los detalles que hacían de la actuación algo falso y sin sentido, por lo cual, su sistema puede utilizarse en cualquier tipo de actuación, desde la más interna hasta dentro de una farsa, este detalle es el que ha hecho que el “método” se mantenga a través de los años, sin importar si se habla de cine, teatro, televisión, radio, mimo, o cualquier tipo de expresión en la que se encuentre un personaje en una escena, porque, simplemente, es una codificación que el actor puede utilizar para lograr abordar de una mejor manera un papel, dándole dimensiones distintas y vida, creando una profunda relación entre lo que hace en escena y lo que quiere transmitir, sin importar los distintos códigos que deba manejar para hacerlo.

Además, Stanislavski defendía la teoría, que es importante, que el actor pudiera pertenecer a una compañía, ya que sólo de esta manera podría mantenerse continuamente sobre las tablas, teniendo una formación y al mismo tiempo teniendo un teatro en el cual poder representar diversos personajes. Una de las cosas que le parecían de vital importancia era que no podía concebir una escuela de teatro en la cual el actor fuera a formarse sin poder presentarse ante un público, pero tampoco creía que solamente existía su “método”, decía del mismo que se encontraba en un

cambio constante, por lo cual, los códigos, los ejercicios y demás elementos del mismo se debían adecuar a las diferentes épocas y exigencias de las piezas a representar. Estos puntos tienen una vigencia completa en la actualidad dentro del ámbito mundial, ya que el actor no es aquel que necesariamente pasa más tiempo dentro de la academia, aprendiendo, pero no llevando dicho aprendizaje a las tablas, sino, aquel que además de aprender, puede llevar todos sus conocimientos a la escena, puede variar, puede experimentar con los mismos y redimensionarlos sin quedarse en la forma de lo que aprendió, internalizándola.

Se sabe muy bien que en estos tiempos el pertenecer solamente a una compañía es un poco utópico, debido a que el actor debe rodearse de todas las experiencias posibles para poder ser visto en distintos ámbitos, pero uno de los puntos que defiende el autor es la posibilidad de hacer que el actor pueda dar vida a distintos personajes, sin “encasillarse” en uno sólo, teniendo la oportunidad de saber y de crear de muy distintas maneras.

El arte y especialmente el Teatro (con “T” mayúscula como él mismo lo llama) fueron los principales puntos de interés para este creador que fue actor, director, productor y en todo el amplio sentido de la palabra un “Hombre de Teatro”.

Su metodología se basa esencialmente en la formación del actor a partir del trabajo consigo mismo, es decir, experiencias que puedan remitir al intérprete a encontrarse con diversas emociones, todas las cuales pueda registrar internamente, para luego seguir llevándolas a escena tantas veces como representaciones de una pieza o grabaciones deba hacer sin perder el sentido de lo que está haciendo ni hacer que se vuelva mecánico, lo cual es un gran riesgo, pues la emoción no debe quedar en un recuerdo, sino que debe ser una investigación que se mantenga constante en el cuerpo y en la emocionalidad del intérprete, una investigación que le permita no sólo llegar a la emoción verídica, sino, que permita remitir siempre al intérprete a las causas o situaciones primigenias que originan ese sentimiento y acción, para que

siempre sean auténticos. Esta investigación creativa permanente, sobre la vida del personaje, no implica que, si el mismo intérprete no las ha vivido, no pueda reflejar el mundo interno de determinado personaje, proceso que se puede lograr gracias a los ejercicios que diseña Stanislavski.

Las bondades y eficientes resultados de esta metodología stanislavskiana han creado, no sólo un merecido prestigio para su creador, sino una especie de fervor y rigor dogmático que devino en algo llamado por muchos “el método” y su portaestandarte “el actor del método”.

El peligro estriba en que el actor se convierta en lo que Robert Lewis llama “un verdadero creyente”. Pero a ningún actor que se precie, le sucede. El verdadero artista crea su propio arte individual y es capaz de digerir cualquier “método”. Sólo el mediocre se convierte en lo que se conoce generalmente en la profesión como “actor del método”. (Magarshack, 1980, pag. 2)

Es importante señalar aquella discusión que se ha hecho durante mucho tiempo acerca de los actores del “método” y los que no lo son; la realidad ha enseñado que el histrión puede usar uno o más de los ejercicios de Stanislavski y hasta mezclarlos con otras metodologías en pro de un mejor desempeño escénico, porque el que se remite únicamente a una actuación formalmente basada en un “método” que, como el mismo Stanislavski planteó, jamás intentó hacer, tendrá muchísimas dificultades al intentar crear un personaje que no sea realista, puesto que buscará siempre una misma manera de actuarlo, y es a partir de poder saber qué usar para la indagación de un personaje en lo que el actor puede tener la oportunidad de crecer y de poder crear en diferentes dimensiones a sus personajes, por lo cual no debe restarse importancia a aquellas actuaciones que no parezcan necesariamente “internas” dentro de los conceptos más básicos, pero que al igual que otras logran hacer que el espectador pueda llenarse de sentimientos, porque ahí está el verdadero legado de este autor, el poder hacer que cualquier actuación trascienda más allá de la

forma y se vuelva sincera y única tanto para quien la interpreta como para quien la recibe.

Los que realmente le han dado una codificación al trabajo realizado por Stanislavski han sido los seguidores de su trabajo, como es el caso particular de Lee Strasberg, ya que el propio Stanislavski nunca realizó una propuesta que dijera que se debía abordar la actuación de una única manera, él solamente realizó investigaciones que hicieran del trabajo del actor un hecho más verdadero para quien la ve y para quien la representa. Pero por supuesto, casos como el del Actor's Studio son, sin lugar a dudas, muy enriquecedores para todo actor que se encuentra en formación, aunque se debe decir que el intérprete se mantiene en una constante formación, sin importar el tiempo que lleva en la carrera, porque el reto se da cada día en la escena y con cada personaje que le toca abordar.

Uno de los principales planteamientos de Stanislavski es el del "SI", que consiste básicamente en "SI" yo me encontrara en la situación de este personaje, en determinado momento, con determinadas relaciones con los otros personajes, etc., entonces, actuaría de tal o cual manera. Este punto resulta de vital importancia en el momento de abordar este tema, ya que el primer trabajo que se plantea realizar con los actores es éste, para buscar con precisión lo que le ocurre al personaje en escena, a través de diversas lecturas, identificando los detalles que lo llevan a reaccionar, lo cual sirve como un enorme acercamiento para la creación del mismo y además, hace que puedan empezar a relacionarse entre ellos en la escena y a poder lograr una interpretación más interna.

El "SI" ha sido uno de los legados más importantes en este aspecto, ya que el autor podía darse cuenta que los actores de su período y él mismo en determinados momentos, no lograban relacionarse en la realidad con lo que ocurría, sino que se llenaban de modismos estudiados, de todo aquello que "debía ser" y es un grave error, porque lograban una actuación completamente fuera de ellos, en la que no

estaban involucrados, en la que podían encontrarse pensando en cualquier cosa ajena a la situación que tenían en la escena y hasta analizando las reacciones del público. Konstantin Stanislavski se dio cuenta que aquellos actores que le parecían más interesantes y que hacían que el público los considerara grandes, eran aquellos que estaban impregnados por completo de la situación, de las circunstancias que les ocurrían en el escenario y que estos mismos podían defender su personaje de una manera magistral al momento de ocurrir algún accidente o imprevisto en el escenario, fue a partir de allí que comenzó a investigar en su persona qué debía hacer para lograr esa verdad en su interpretación.

Stanislavski se preocupaba por lo que llamaba “la lógica y la secuencia de los sentimientos”, que creía que podía dar al actor una idea general de su papel y haciéndolo improvisar después con sus propias palabras. “Al principio – explicaba Stanislavski – trato de no dar al actor ni una sola palabra. Lo que deseo es acción desnuda. Una vez lograda, el actor ha adquirido una línea interior de acción que empieza a captar con cuerpo y músculos. Después de esto, el actor empieza a vislumbrar qué es a lo que debe aspirar. Llegará un momento en que tendrá que actuar por una cierta razón. Es en ese punto en donde empezará su búsqueda...” (Magarshack, 1980, pag.3)

“La lógica y la secuencia de los sentimientos” es aquella que se logra a través de un estudio minucioso de la pieza, es desentrañar cada una de las partes que hacen llegar al personaje a determinadas situaciones o acciones, esto se empieza a lograr a partir de las lecturas del texto, de buscar todos aquellos detalles que generan acción dentro de la escena, para después pasar a un período de reflexión mucho más profundo en el cual los actores y el director se preguntan y responden el por qué de cada situación y de cada reacción. Es allí cuando el trabajo comienza a crecer dándole vida a las situaciones, sin forzar una forma determinada para el personaje, se comienza a improvisar a partir del texto, a crear situaciones que hagan que el actor encuentre la lógica de cada escena, que pueda relacionarse de manera natural con la misma, para que los sentimientos que deba tener sean los adecuados y no aquellos que se “piensan” porque la lógica lo dice así, porque en la realidad hay emociones

que se dan en determinados momentos que no corresponden necesariamente a lo que formalmente se debería sentir o expresar. Esto hace que el actor pueda llevar un registro de todo lo que ocurre en la escena y que pueda repetirlo las veces que sea necesario, porque no sólo memorizó las líneas que debía decir, sino que internalizó el porqué las dice y que cosas puede estar haciendo en el momento, y no se quedó en el simple aprendizaje del texto para luego decirlo, puesto que podría ser un enorme riesgo ya que al encontrarse sin palabras el personaje puede carecer de vida y quedar prácticamente anulado en el escenario, y esto hace que se mantenga siempre vibrando y teniendo un porqué estar allí en determinado instante.

El autor plantea, principalmente, que el actor debe entrenarse constantemente para poder lograr lo que desea en escena y, sin embargo, este proceso no podría completarse si no se entienden la idea dominante y el hilo de la acción que llevan a un personaje a realizar determinadas acciones en el teatro, lo que hace que pueda seguir claramente no sólo las acciones y movimientos a realizar sino también las emociones por las que pasa el personaje, por supuesto, este trabajo es meticuloso e implica un compromiso completo y complejo con lo que se está trabajando, porque la idea dominante es aquella que lleva toda la secuencia de la escena, la que hace que se den todas las situaciones que correspondan e indique al actor cómo debe comportarse su personaje en determinados momentos siguiendo las circunstancias a las que se enfrenta, a partir de allí el encontrarse con el hilo de acción es mucho más sencillo, puesto que se tiene toda la claridad de lo que ocurre y como llevarlo a cabo.

De un modo u otro esto resume toda la discusión que se ha realizado durante años acerca de los actores que son puramente emocionales, es decir aquellos intérpretes que se dejan llevar por sus sentimientos, que en muchos momentos tal como se ha dicho son los suyos más no los del personaje que interpreta y los hace caer fácilmente en la enajenación, aunque también suelen ser actores con un nivel creativo enorme que pueden enfrentar cualquier situación escénica con una verosimilitud enorme, o el actor que es puramente intelectual, aquel que ha basado

toda su experiencia en la formación, en la investigación, que tiene un enriquecimiento literario y racional maravilloso, pero que en algunas ocasiones puede pasar que toda esa información no pasa del cerebro al cuerpo y se vuelve un poco frío ante el espectador. Claro está no hay que generalizar puesto que se está hablando de casos completamente extremos y que comúnmente no se encuentran tan puros en la realidad, por lo que se puede ver que lo importante es que el intérprete tenga parte de ambos para poder abordar un personaje en todas sus dimensiones. La emoción pura puede volverse confusión en el instante de encontrarse frente a un público, además del simple pero importante hecho de descubrir que no siempre la emoción llega al ser evocada, hay que trabajar con ella, saber encontrarla pero sin dañar la psique del actor, ese es el punto principal de todo entrenamiento, poder descubrir como determinados ejercicios o actividades llevan a cada actor a descubrir dentro de sí, como entrar en contacto con cada emoción a la vez. En el caso del actor intelectual netamente pasa igual, puede éste tener un estudio en extremo riguroso de todo lo que le ocurre a su personaje en escena, así como también de todo aquello que el director y el dramaturgo quieren decir con la obra a realizar, pero nada de esto resulta funcional si todo queda en el cerebro, como parte de una maravillosa investigación, el actor debe aprender a mezclar ambos mundos, a descubrir como en ellos se develan las necesidades de los personajes y que lo lleva a éstas, sin afectarse, porque además su cuerpo, sus emociones y su mente son su instrumento de trabajo y debe cuidarlos de una manera preponderante.

Los directores – escribe Stanislavski – explican muy claramente qué resultado quieren obtener; sólo les interesa el resultado final. Critican y dicen al actor lo que *no* debe hacer, pero no le dicen *cómo* lograr el resultado requerido. El director puede hacer mucho, pero de ninguna manera puede hacer todo. Porque lo principal está en las manos del actor, que debe ser ayudado e instruido antes que nada. (Magarshack, 1980, pag.9)

Esto nos refleja una realidad importantísima del trabajo de creación del personaje de Stanislavski, y es que cada actor es distinto, y eso es una variante que

cada director debe entender, ningún actor va a interpretar a un personaje igual que otro, lo mismo que la búsqueda del personaje es individual en cada actor, por ende, no se puede pretender que realizando un mismo proceso dos actores arrojen el mismo resultado por más que se esté tratando el mismo personaje, con las mismas circunstancias dadas. Al momento de elegir una obra el director no sólo debe pensar en aquello que quiere conseguir como punto final de su pieza, sino también en el elenco que está eligiendo para la misma y saber muy bien cómo llevarlo a lograr los mejores resultados, porque la realidad ha demostrado que en muchas ocasiones el talento de un intérprete no es suficiente para hacer que el personaje surja en todas sus dimensiones, porque el histrión se encuentra por así decirlo “desnudo” en la escena, está completamente desprovisto de artificios que van más allá de sus emociones y de su conocimiento acerca de lo que va hacer en la misma, pero se ha logrado ver en gran cantidad de ocasiones a actores que crecen con determinados directores, no sólo por su formación, sino porque los mismos han sabido llevarlos por un camino que hace que ellos descubran elementos que desconocían de sí y que los hacen más creativos, por lo cual no se puede juzgar al intérprete solamente por lo que ha hecho en una u otra pieza, sino que también hay que saber que el director está allí no sólo para llevar una puesta en escena, sino también para lograr que el actor crezca y de una vida sincera y consecuente al personaje sin traicionar el texto y dentro de lo posible enriqueciéndolo.

Esto trae a colación un espacio de la creación que también ha generado muchas discusiones, y es el del director, como cabeza y principal creador de un proyecto. Se habla de aquellos que son puestistas, que son los que arman todo el espectáculo, pero en ningún momento se preocupan por aquello que debe hacer el actor en escena, y también se habla de los directores de actores, que se dedican a profundizar sobre el trabajo del interprete más allá de la puesta, pero al igual que en el caso anterior de los actores lo ideal sería poder lograr la mezcla de ambos para que el resultado de la obra obtenga una mayor calidad tanto estética como interpretativa, pero el caso no es hablar de si uno es mejor o peor, porque no se trata de un juicio de

valores, sino de hacer que cada vez más la creación teatral sea más completa.

Se ha tratado en diversas ocasiones en este trabajo de grado las llamadas circunstancias dadas stanislavskianas, que son nada más y nada menos que aquellas que envuelven al personaje dentro de la escena tanto interna (qué dice, qué hace, cómo plantea sus emociones dentro de la escena) así como su relación con el espacio (el espacio del personaje en la escena, con la escenografía, con los otros actores, con la iluminación, el maquillaje, etc.), qué quiere conseguir el personaje, el director, el vestuario, etc.

Si se habla del público teatral, la lista puede ser más extensa. No es lo mismo la audiencia complaciente de un estreno, que la de un casting o examen actoral, una audiencia obligada, seria, aburrida o silenciosamente atenta, por citar algunas de infinitas variantes. Ejemplo de cómo lo externo influencia al histrión es una audiencia jocosa que obliga al actor a espaciar sus parlamentos para dar cabida a las risas para que estas no tapen las palabras del intérprete.

Es realmente interesante poder señalar este punto ya que está lleno de diversos matices; en la mayoría de los casos se sitúa al personaje en determinados momentos de la pieza y solamente se dedica el cuerpo y la mente a estar allí como el personaje, pero lo que no se debe olvidar bajo ninguna circunstancia es que el actor está en un escenario y se debe a un público, aunque esté el hecho de la cuarta pared, de la cual se hablará más adelante, también es relevante no pasar por alto que el público es quien debe ver la escena, por lo que el Teatro está lleno de códigos que hacen un hecho artístico distinto a los demás, porque vive y muere cada noche y hace que los personajes estén vivos durante su participación en la escena. Creer que éstos factores externos no existen sería mentir, puesto que en todos los medios en los cuales exista la actuación siempre hay que estar pendiente de ellos, un actor en cine no puede olvidar que está actuando para que una cámara tome determinados ángulos al igual que en la televisión, pero cabe destacar que, como siempre, no se debe dejar a un lado

todas las emociones y todo lo que el personaje debe realizar, por lo cual hay que tener especial cuidado con las circunstancias dadas, ellas son las que le pueden indicar lo que debe o no hacer en el escenario.

La actuación es un hecho vivo, que representa acciones físicas y mentales vivas, pero que no pueden caer en la enajenación, ya que esta es el peor enemigo del actor, siempre hay un punto en el cual la conciencia está clara que debe moverse hacia determinados puntos en el espacio físico y lumínico y que debe buscar tal o cual emoción o hacer una u otra cosa mientras dice el texto.

El trabajo con las emociones tampoco es perfecto, y el mismo Stanislavski pudo descubrirlo a través de su experiencia personal. La famosa “memoria emotiva”, que tal vez es uno de los temas más recordados de su trabajo pero que también lleva consigo mayor confusión y malentendidos al momento de trabajarla, más allá de un proceso delicado que debe trabajarse con suma conciencia, además que la persona encargada de éste proceso debe saber cómo abrirlo y cerrarlo puesto que trata con emociones y recuerdos reales de cada intérprete, al instante de utilizarla en la escena puede gastarse con el paso del tiempo, porque las emociones también se vuelven mecánicas. El autor logró llevar este punto a un nivel más alto cuando descubrió que se podían evocar esas emociones no sólo a través de un recuerdo, sino también a través de las acciones físicas que realiza un actor en escena, llevadas a tal punto que en el momento de repetir determinadas acciones no es necesario buscar dentro de sí la emoción, evocarla, ella viene directamente porque ya es parte del cuerpo vivo del actor.

Recuerdo estar en mi casa a las nueve de la noche, doblando una tela, y de pronto me empezaron a saltar las lágrimas de los ojos, yo no entendía por qué, de pronto me di cuenta que, cada noche durante cinco meses a esa misma hora doblaba la bandera en *El día que me quieras* de Cabrujas y empezaba a llorar, simplemente mi cuerpo respondió a una emoción que había aprendido a través de un montaje. (G. Prince, entrevista personal, Enero 18, 2009)

Las acciones físicas han significado un momento grandioso para el universo teatral, ya que se puede ubicar una escena completa a partir de ellas, no sólo es el estar en contacto con las emociones, que por demás es importante, sino que hacen que el actor pueda registrar escenas completas en su mente a través de la utilización de acciones claras que corporalmente pueda identificar y relacionar con su objetivo dentro de la obra, esto también da paso a lo que es otro tema que ha hecho distinguir el sistema de Stanislavski y que lo mantiene vigente en el tiempo: el trabajo con los objetos.

Es un trabajo que se encuentra íntimamente ligado al de las acciones físicas, puesto que el actor debe adueñarse de lo que son los elementos que tiene en escena, porque éstos hacen que además de tener una acción concreta y clara a realizar, pueda también concentrarse en la misma y dejar de “pensar” en el afuera, es decir, lo ayuda a mantenerse enfocado y concentrado en lo que es su personaje, por supuesto existen piezas que no tienen elementos o que su utilización no es realista, pero el conocer este tipo de trabajo hace que el actor pueda abordar cualquier escena con una concentración más clara, puesto que sus objetos pueden ser representados hasta con su vestuario o maquillaje y ya a partir de allí tener un punto de conexión mayor con la escena.

La preparación que distingue Stanislavski comienza en el mismo momento en que el actor llega al teatro, debería estar dos a tres horas antes, no sólo por un proceso ético de respeto para con su labor y la de sus compañeros, sino también porque esto le da la posibilidad de ir preparándose para la escena, el teatro japonés realiza de un modo u otro el mismo método pero a partir de rituales y del maquillaje, el actor en occidente también debe hacerlo, de una manera concienzuda, metódica y profunda cada día que va a la escena, el proceso de poder calentar su cuerpo y su voz, preparándolos para estar en el escenario, aunque la obra no exija grandes movimientos, porque no se trata de eso, puesto que por pequeños que éstos sean, le exigen al actor el nivel de compromiso máximo al pararse frente a un público, pero

por sobre todo la importancia de encontrarse en un estado de relajación alerta en escena, hace que el actor esté más compenetrado con lo que va a realizar, además está el hecho de poder ir relacionándose con los otros actores desde su personaje, lo cual hace que poco a poco se vaya desvinculando de lo que es su vida diaria y vaya dándole paso a la del personaje que va a caracterizar.

Porque aquel actor que llega a escena pensando que ya tiene resuelto todo su personaje y se confía que ya está preparado es el que precisamente cae en la tentación de llegar tarde y de no tomar medidas para lo que va a hacer, y luego el escenario le muestra lo contrario, puede equivocarse porque no está lo suficientemente concentrado y puede no estar alerta sobre lo que sucede, además que por mayor formación que pueda tener su mente y su cuerpo, siempre es necesario mantenerse despierto, escuchando a los otros personajes, reaccionando ante cada estímulo, evocando cada sensación con su cuerpo y su mente.

El escuchar al otro es la parte que además constituye un compromiso mayor con la escena, ya que mientras se escuche al otro actor, no se tendrá el peligro de repetir un texto mecánicamente y se formará una base intensa entre los diferentes actores que los mantenga en constante comunicación, no se habla con ello de las relaciones interpersonales entre los mismos, punto que no se tocará dentro de este trabajo, sino de su relación escénica que al fin y al cabo es la más importante para el espectador, es por eso que Stanislavski hacía que los actores ensayaran a partir de improvisaciones, porque no sólo es el hecho de conocer las circunstancias físicas y emocionales por las cuales va a pasar el personaje, sino que también es el momento en el que el actor puede enfrentarse con algo que no sea el texto propiamente dicho de la pieza y reconocer con sus propias palabras cómo podría reaccionar su personaje, además lo mantiene vivo y alerta acerca de lo que sus compañeros están haciendo y como puede involucrarse con ellos a partir de allí.

El teatro, sin embargo, ha inventado toda una serie de signos, expresiones de pasiones humanas, poses teatrales, inflexiones de voz, cadencias, floreos, trucos escénicos y métodos de actuación que supuestamente deben expresar sentimientos y pensamientos “de naturaleza sublime”. Estos signos y trucos teatrales “adquiridos en el vientre materno”, se vuelven mecánicos e inconscientes y están siempre al servicio del actor cuando se siente totalmente indefenso y “con el alma vacía” en la escena. (Konstantin Stanislavski, 1980, pag. 150)

La formación hace que el actor pueda volverse más creativo, porque además se puede aprender y desarrollar la creatividad tal cual como se hace con un músculo, pero por supuesto existe el doble filo en el que todo lo aprendido se puede volver una inmensa cartilla de formas distintas en las que se refugia el histrión al encontrarse en escena, es por eso que el autor trabaja distintos ejercicios que mantengan la imaginación, la concentración y la creación vivas en la obra a realizar, para que al momento de estar allí no exista la posibilidad de caer en cualquier tipo de acartonamientos y de expresiones que le resten al personaje.

Stanislavski plantea el estado de ánimo creador del actor, precisamente como referencia a todos esos puntos variables que como ser humano tiene el intérprete en escena. Obviamente no todos los días la mente y el cuerpo están bajo las misma disposición a encontrarse con determinadas circunstancias dramáticas, esto hace irremediable la necesidad de crear una manera de llegar a ellos sin que se afecte el estado anímico tan vulnerable del actor, y es precisamente en el momento en el que aparece este estado de ánimo creador que hace que el actor se sienta completamente libre en escena. Stanislavski logró descubrir que a través de una relajación de mente y cuerpo el actor podía expresar mejor y abandonarse únicamente para estar alerta a sus circunstancias en la escena.

Esto reafirma la posición comprometida de llegar tres horas antes al lugar de representación, puesto que le da la oportunidad de tomarse el tiempo necesario, y que es variable en cada intérprete, de relajar cuerpo y mente, de prepararse poco a poco,

sin prisas, buscando qué es lo que necesita para su personaje, comprometiéndose cada vez más con su trabajo creador.

Anteriormente se mencionó la “cuarta pared”, y ésta, cuya creación el actor debe aprender, porque casi siempre nos encontramos frente a frente con ese terrible “hoyo negro” en el escenario, allí donde no podemos ver se encuentra el público, que ansiosamente está esperando poder sentir, vivir, husmear, divertirse y hasta criticar todo lo que el actor está haciendo, pero allí es precisamente donde se desarrolla este punto, en el hecho de descubrir que el personaje no tiene a un público que lo ve constantemente, él está solo o con sus otros compañeros de escena, con sus circunstancias dadas, en medio de lo que es la verdad de la escena y del personaje, el público no se encuentra allí. Resulta bastante fácil decirlo y no tanto el hacerlo, pero es un privilegio que el entrenamiento y la concentración hacen que el actor pueda poseer. Por supuesto que la escena tiene muchísimas variables, porque en determinadas piezas el actor debe enfrentarse directamente con el público, o imaginarse que quienes están allí son otras personas que son parte de la escena, pero esa es una parte de su trabajo creativo, lo que lo hace distinto a otras artes.

Ningún papel, en efecto, puede ser verdaderamente logrado si el actor no cree en él. El actor debe creer en todo lo que se está desarrollando en el escenario y, sobre todo, debe creer en sí mismo. (Magarshack, 1980, pag.22)

Aunque el factor psicológico del actor no se toma generalmente como punto de partida para poder trabajar, es muy interesante poder tratarlo, puesto que normalmente encontramos que dependiendo de los gustos de cada director deciden elegir determinados intérpretes, por ejemplo, hay directores que prefieren a aquellos actores que son completamente extrovertidos e histriónicos en su vida diaria, puesto que consideran que es un punto positivo al enfrentar un personaje, hay otros que deciden todo lo contrario, que apuestan al actor introvertido que se transforma, que puede llegar a la escena siendo él mismo, y al momento de estar en ella simplemente

logra desembocar una serie de sensaciones y de características que a simple vista no se podrían dilucidar, pero como se ha comentado anteriormente, todo es variable y hay para todos los gustos, lo que principalmente quiere plantear el autor es el actor que logra creer en su trabajo creador, en aquel que al momento de estar en escena, pese a todas sus inseguridades personales, se enfrenta con una completa seguridad porque principalmente está entregado a lo que logra hacer, y es para él más placentero redescubrirse cada día con su personaje, he aquí que la inseguridad de un actor puede verse claramente cuando está en un escenario, pero no se basa solamente en sus miedos, que además son completamente normales, sino en la falta de confianza que pueda llegar a tener en cuanto a su trabajo en la obra que está realizando, por lo cual es recomendable que el histrión pueda ser parte del proceso creativo y sentirse en confianza consigo mismo para poder creer y disfrutar de su trabajo.

Las inseguridades son normales y hasta sanas al momento de crear, pero éstas deben desaparecer en la escena, son una parte muy interna que el público no debe ver, porque ese es un momento sagrado, en todo caso, deben observarse los miedos del personaje, pero no los del actor, puesto que son un síntoma de falta de confianza en lo que está haciendo y le resta por supuesto credibilidad ante el público que ha ido a verlo.

Así como una niña pequeña cree en la existencia de su muñeca – escribe – y en la vida que está adentro y alrededor de ella, así el actor, en el momento en el que aparece el “sí” creador, se ve transportado del plano de la vida real al plano de un tiempo diferente de vida que él mismo ha creado en su imaginación. Una vez que cree en ello, está listo para iniciar su labor creadora. (Magarshack, 1980, pag.23)

Es por esto que se recalca tanto la expresión “el teatro es un juego serio”, puesto que aprende a jugar, disfrutar, sentir, mientras se está en la escena, tal como lo hacen los niños, que no requieren de la aceptación exterior, sino de la creencia total en lo que juegan, así debe internalizar el actor su labor creadora, desde el disfrute en cualquier situación escénica, porque esto le garantizará que podrá tener una conexión

no sólo consigo mismo sino también con los espectadores.

No me interesa la verdad exterior a mí – declara -. Lo que es importante para mí es la verdad dentro de mí, la verdad de mi actitud hacia una escena u otra en el escenario; hacia las diferentes cosas que están en el escenario, la escenografía, mis compañeros que actúan los demás papeles de la obra y sus sentimientos e ideas.(Magarshack, 1980, pag.23)

Estas palabras pueden resumir mucho del trabajo investigativo del autor, porque la verdad no está afuera, y es un grave error que se tiende a cometer con muchísima regularidad, a pesar de encontrarse en la pieza y que al final se espera una reacción favorable o no por parte del público, es engaño para si mismo colocar el trabajo en el afuera, porque comienza desde su propio ser, desde lo más íntimo y su relación con el personaje, con los elementos externos que forman parte de la pieza, pero en ningún momento en lo que el otro va a decir, por ende cuando se estrena una obra se dice “ahora la misma no pertenece al director, sino a los actores” sin caer en casos específicos de falta de disciplina actoral, sino rigiéndose por la ética que todo intérprete debe tener, este punto es una gran verdad, porque en la representación ya no habrá director que pueda decirle al público que el actor se equivocó y que volverá a hacer la escena, hay que seguir adelante, haciendo que el trabajo creativo sea más relevante cada vez, sin falsas excusas que lo que puedan es crear confusión, la verdad debe ser el punto de partida ante cualquier interpretación artística, hasta en géneros como el melodrama en los que se exagera, pero dicha exageración debe estar bañada de una gran verdad interna para con el actor que la está representando, porque si no se volvería una caricatura y dejaría de creer en lo que está realizando.

El verdadero actor – prosigue – se dice a sí mismo: “Sé que la escenografía, el maquillaje, el vestuario y el hecho de que tenga que trabajar en público es una mentira descarada. Pero no me importa, porque las cosas en sí no tienen importancia para mí... Pero – si todo lo que me rodea en el escenario fuera verdadero – yo haría esto, y habría actuado esta o aquella manera de tal o cual manera. Konstantin Stanislavski (Magarshack, 1980, pag.23)

En teatro, hecho de la mentira, y -por contraparte- la verdad, es un hecho relativo. Relativo en cuanto se representa una situación donde actores y público están conscientes de que es una representación, que no es real, y por lo tanto, todos están conscientes, y consienten, en practicar el juego común de vivir la escena. Estamos hablando de la convención teatral Por eso la verdad en escena es un hecho relativo. La situación es ficticia, pero los sentimientos, las acciones, las sensaciones y manifestaciones corporales del actor son coherentemente verdaderas, auténticas, pero no reales. Como también son verdaderos los sentimientos que experimenta el público mientras ve la escena. Esta comunión entre lo verdadero en los actores y el público hace que sea válida la ficción.

Stanislavski busca que el actor llegue a la escena de una manera cada vez más viva, menos forzada, sabemos muy bien que el arte escénico es en principio, representar hechos que no están ocurriendo realmente, pero tanto el actor como el público deben entrar en una comunión de la creación, ambos deben encontrarse tan íntegra e intensamente involucrados con todo aquello que se da en el escenario que durante el tiempo que transcurre la pieza debe ser real para ellos, sin interrupciones de ningún tipo que los hagan alejarse de las circunstancias que transitan la escena.

Al momento de abordar una escena el actor debe estar preparado para todo, hasta para poder improvisar ante cualquier situación que se presente en la acción, puesto que el Teatro es un hecho real y no permite la posibilidad de realizar cortes, es de vital importancia mantener una concentración que vaya más allá del mero hecho de saber las líneas del personaje y cómo se mueve, es una reacción vital que hace de cada función un hecho real, que cambia, no porque deba improvisarse todo lo que se realice en ella, sino todo lo contrario, porque está formada por todas las sensaciones de las cuales es capaz un ser vivo dentro de un espacio escénico, lo que logra que el público pueda sentirse identificado y lograr la llamada “catarsis”, que, aunque no es el eje fundamental de la creación teatral de nuestros tiempos se hace de un modo u otro indispensable, ya que el público espera identificarse y a veces sentir lo que va a

ver en una sala teatral.

Es sumamente interesante darse cuenta de la gran cantidad de procesos individuales por los cuales pasa el actor al momento de su formación, pero la cuestión a enfrentar en éste trabajo de grado no constituye un hecho de mera formación, sino la posibilidad que tiene cada intérprete de llegar a un personaje de la mejor manera posible y haga que su creación sea cada vez más viva y consistente para el público que puede disfrutar de ella.

Profesores y estudiosos de la materia han dicho en distintas ocasiones que ésta es una profesión en la cual, al igual que un médico, se debe mantener al tanto de cualquier tipo de innovación que llegue a la escena, nunca se deja de aprender y de aprehender, puesto que cada personaje a interpretar constituye un reto muy distinto y que hace confrontarse también con temores, circunstancias personales y hasta características físicas para las cuales no siempre se encuentra preparado el intérprete, pero esa es la parte fundamental de su reto al iniciar este arte, que los factores externos carezcan de importancia y poder dar paso consistente a los factores internos, que en cada momento la preparación sea más intensa y que con ello, pueda lograr que su trabajo sea más sincero para consigo.

Esto no significa que sus teorías entren en conflicto con lo que han dicho importantes autores y directores como Brecht, planteando el distanciamiento, todo lo contrario, en todos los ámbitos se plantea al público como un gran cómplice, que está allí para participar pasivamente, puesto que no está en el escenario, pero activamente, ya que se encuentra reflexionando, colocando en lo que sucede sus propias ideas, despejando los enigmas de la misma con su apreciación personal, el escenario se vuelve un mundo nuevo entre ambos y está en ellos el creer en él o no.

El actor debe creer para poder involucrarse cada vez más con todo lo que está realizando en la escena, se podría decir que esta es una regla primordial del trabajo

creador, porque de no creer difícilmente el público podrá desentrañar las emociones que éste quiere transmitirle, por más que haya un excelente trabajo corporal, una voz consistente y adecuada al personaje, un papel que se diferencie de él, para el espectador siempre verá una técnica perfecta, pero también un ser animado que ha sido diseñado por el director, y poco a poco se irá alejando de la verdadera creación.

Para Stanislavski ésta era una búsqueda inagotable, de hecho, de encontrarse aún con vida seguramente estaría buscando, y aprendiendo sobre el oficio actoral, porque la técnica varía con los tiempos y con el actor. Es de gran interés el proceso que se da con los tiempos, puesto que se puede enfocar un proceso actoral, realizar los mismos ejercicios a través del tiempo, y cada actor, de acuerdo a sus necesidades variará el ejercicio o la escena a realizar, eso es parte de la vida en el escenario, nunca será igual, aunque se lleve el mismo proceso, puesto que el interprete siempre tendrá una manera nueva que hará que se pueda renovar, porque el cambio es parte del arte creador.

Cuando se decide aceptar la responsabilidad actoral de llevar un personaje a escena hay que estar claro del compromiso que esto representa, puesto que a partir de ese momento el personaje se vuelve parte de la vida del intérprete, la creación es sólo un fragmento del proceso que se comparte con el, es el compromiso de creer en cada una de las cosas que pretenden realizar en escena, el estar dispuestos a que el director indique qué se debe hacer y a partir de allí poder realizar todo un nuevo conjunto de acciones dramáticas que puedan hacer una comunión entre el actor y el personaje que le ha tocado interpretar.

El actor debía poseer una imaginación eminentemente desarrollada, una ingenuidad y confianza infantiles, y una sensibilidad artística hacia la verdad y la verosimilitud en cuerpo y alma (Magarshack, 1980, pags. 23-24)

Esto en si es una verdad innegable, porque al final de cuentas, en el escenario lo único con lo cual el actor puede estar es con su propia imaginación, la cual le da la

oportunidad de hacer reales personajes que solamente existen dentro de un texto dramático o en la imaginación de su autor, una vez más Stanislavski muestra lo importante que es el creer, pero esto no existe sin una verdadera convicción en el trabajo que se está realizando, un ética personal y laboral y una formación sólida.

Es así como se logra reconocer todo aquello que está en el mundo del actor, el realizar las acciones precisas, con la imaginación exacta para que éstas puedan tomar el rumbo que la escena necesita, y es tal vez la parte más enriquecedora del proceso para el ser que está en escena encarnando un personaje, siempre el nivel de complejidad cambiará, pero el creer en lo que se realiza siempre se debe mantener, esto hará que se aprenda a buscar dentro de si mismo los recursos que lo ayuden a involucrarse con su personaje.

Un punto muy importante es precisamente el hecho del creer sin juzgar, cada vez que se lleva a las manos un texto que se va a interpretar hay que tomar el compromiso formal de creer no sólo en el personaje, sino también de no juzgar según los patrones lo que realiza el papel, porque al final de cuentas no es al actor a quien el público va a ir a ver, el quiere disfrutar de los personajes, pueden ser de distintas maneras, tantas como seres humanos hay en el mundo, es por eso que aunque a un actor le toque más de mil veces interpretar a seres con las mismas características, nunca serán los mismos puesto que cada uno tendrá un detalle que lo pueda diferenciar del otro, y esto es parte del trabajo actoral, poder ver esas diferencias, darse cuenta que está en una creación de tres dimensiones, lo que hace de ésta una posibilidad inagotable para ser distinto cada día.

Fue el camino de lo consciente a lo subconsciente lo que se convirtió en el pivote de su “sistema”. Resolvió el problema del realismo en el escenario y aportó una medida segura para el convencionalismo teatral. (Magarshack, 1980, págs. 25-26)

El “sistema” de Stanislavski se volvió un método cuando fue tomado por muchísimos actores, institutos de enseñanza y directores a nivel mundial como una manera de crear mayor verosimilitud en cuanto al trabajo actoral, lo cual hace que el público se relacione más con el actor, además se podría decir que ha ayudado también a “facilitar” la búsqueda que cada intérprete tiene al momento de crear un personaje, por supuesto, como todas las cosas, resulta bastante relativo, puesto que cada interpretación significa un reto diferente, pero ha logrado que el actor que se encontraba desprovisto de todo tipo de caminos para llegar a un personaje pueda tener un punto de inicio y si se quiere, un camino para lograr llegar hasta las funciones de la pieza con un proceso que pueda darle distintas posibilidades de creación, que lo nutra hasta el punto de encontrar todas las motivaciones que necesita para avanzar.

No obstante, esto no significa que el actor deba adoptar el “método” como la única manera en la cual podrá lograr sus objetivos escénicos, puesto que como se señaló anteriormente es sólo un camino para llegar, es cierto que hasta los momentos es el camino más seguro, pero eso no significa que Stanislavski dio por sentado que éste era el único que había, es por eso que crea el método de las acciones físicas, puesto que estas brindan una manera diferente de buscar los personajes (punto primordial de este trabajo de grado), él también usó estos ejercicios con la ópera y logró dar un vuelco, de la manera tradicional en la cual un cantante estaba parado e interpretaba en el escenario a una manera mucho más creíble y menos llena de poses con las cuales solo se veía bien, pero no había un sentido directo que lo relacionara con lo que estaba cantando. Muchas veces una nota perfectamente cantada no significa que su intérprete la está llevando a cabalidad, puede sonar muy bien, pero sin el sentimiento que puede imprimir o que quiso transmitir al momento de ser compuesta por su creador no tiene ningún sentido, el mismo caso pasa con el teatro.

Por lo que se refiere al arte teatral, es hermoso aquello que exalta la vida del espíritu humano dentro y fuera del escenario, es decir, los pensamientos y sentimientos de actores y espectadores. No importa, observa Stanislavski, que la dirección y la actuación sea realista, convencional, de derecha o de izquierda, impresionistas o futuristas, mientras sean convincentes, es decir, artísticas y elevadas, y representen la vida auténtica del espíritu humano sin el cual no hay arte. Cualquier convencionalismo que no responda a estas exigencias es, en opinión de Stanislavski, un mal convencionalismo estético. (Magarshack, 1980, págs. 26-27)

Se podría decir que éste pensamiento engloba todo lo que quiso enfocar Stanislavski a través de sus investigaciones, se puede plantear también diciendo que el arte no pertenece a una sola corriente, sino que es un sinfín de ellas, pero lo que importa al final del camino es lo que deje de aprendizaje tanto al artista como al espectador, y ésta apreciación es completamente válida para todos los campos del arte.

La pureza no está en seguir al pie de la letra lo que Stanislavski ni cualquier otro artista plantea, sino en hacer que esa necesidad que tiene de expresar el artista también llegue al espectador de una manera real y sensible, que éste pueda conectar, en esto no se involucra el gusto, sino simplemente el sentimiento, lo que el creador quiso transmitir y cómo le llega al espectador.

En un principio, Stanislavski hace una clara distinción entre los diferentes tipos de actor que pueden darse. Hay, ampliamente hablando, tres tipos de actor: el actor creador, el actor imitador, el farsante; la última categoría incluye el tipo más bajo de actor conocido, el cursi y melodramático. Por lo que se refiere al actor creador, su característica distintiva es su capacidad para entrar en los sentimientos de su papel. Este tipo de actor debe ser arrastrado completamente por la obra en la que está apareciendo, porque sólo entonces puede penetrar plenamente en los sentimientos de su papel sin tener conciencia de sus propios pensamientos y sin *pensar* en lo que está haciendo, de manera que todo sucede naturalmente, es decir, subconscientemente. (Magarshack, 1980, pág. 29)

Cada vez que Stanislavski plantea éste tipo de puntos, se pueden realizar miles de preguntas, pero sólo una respuesta se puede dar: simplemente que la verdad en

escena no tiene comparación, el actor no debería fingir lo que está haciendo, a menos claro, que su personaje lo exija, pero en general la verdad escénica debe ser el elemento más importante para poder abordar un personaje.

Por supuesto, que éste comentario puede ser muy riesgoso en nuestros tiempos, puesto que la actuación tiene ya miles de formas, muchísimas más de las que existían en el período de Stanislavski, formas tantas como gustos para ellas, pero la labor creadora del actor no debe ser abandonada bajo ningún pretexto, puesto que de cualquier forma que se pretenda enfrentar un personaje hay que hacerlo con un verdadero compromiso y se debe creer infinitamente en lo que se está haciendo dentro de la escena.

Se plantea también el hecho que el actor debe creer tanto en sí mismo como en el personaje que está interpretando y esto es una gran realidad, no estamos intentando entrar en campos de la psicología de cada individuo, sino simplemente saber que mientras el actor esté convencido de lo que puede lograr en el escenario, más allá de sus inseguridades particulares, y que sabemos que son parte de cada uno de nosotros, es entrar en el pleno convencimiento de lo que se está haciendo, de poder confiar en el trabajo que se realiza; al momento de estar en una función, un actor que se sienta tremendamente inseguro de lo que hace puede detectarse enseguida, puesto que el escenario te desnuda ante el público, no sólo se ve la realidad del papel sino también la del actor que lo interpreta.

Se puede decir que el núcleo del sistema de Konstantin Stanislavski está resumido en diez grandes categorías: el “SI”, “las circunstancias dadas”, “la imaginación”, “la atención”, “el relajamiento de los músculos”, “piezas y problemas”, “verdad y credulidad”, “memoria emotiva”, “comunicación” y “ayudas exteriores”.

Un punto de suprema importancia dentro de este trabajo es el hecho que Stanislavski jamás quiso crear un método, el sólo buscaba realizar un sistema que

cada actor, no importa su orientación dramática, individualmente, pudiera llegar a mejores resultados en la escena, sin buscar que esto se convirtiera en algo cinematográfico, cosa que se confunde muchísimo en la época actual. Se cree que un buen actor es aquel que realiza su personaje de una manera cinematográfica, por lo cual quedan relegados todos aquellos que hacen interpretaciones farsescas, de mimos, con personajes excesivamente característicos, por no cumplir con lo que se ha vuelto una convención, pero ese no era el punto que el autor buscaba reflejar, él quería conseguir la verdad en escena, y así como ésta era distinta basada en el proceso de cada actor, es muy distinta al momento de crear un personaje, puesto que como se ha explicado, éste trae consigo una serie de circunstancias dadas que lo diferencian de los demás, entre las que está el género de la obra o las exigencias que pueda darle un director, lo que hace al sistema Stanislavski cada vez más vigente, puesto que se va renovando con los años, porque cambia dependiendo de cada montaje y de las posibilidades histriónicas de cada actor.

Buenos días y buen *tempo*-ritmo a todos”, fue el saludo de Torstov al entrar hoy en clase. Luego, al darse cuenta de nuestras caras de curiosidad, añadió: “Les sorprende que les desee un buen *tempo* o un buen ritmo en lugar de, por ejemplo, buena salud? Su salud puede ser buena o mala, pero si su *tempo*-ritmo es bueno, esa es la mejor señal de bienestar. Por eso es por lo que hoy les he deseado buen *tempo*-ritmo como equivalente de buena salud. (Stanislavski, 1980, pag. 234)

El ritmo: elemento que en muchos momentos es ignorado pero que constituye un pilar importante de cualquier investigación teatral, hay que saber descubrirlo, escudriñar qué es aquello que quiere decir el autor, porque un estudio erróneo de un texto puede lograr que una pieza pase de ser una comedia a un drama, se vio claramente en los conflictos que tenían Chéjov y Stanislavski, puesto que el dramaturgo escribía sus piezas con una intención y manera determinada y el director la variaba de tal forma que transgredía para lo que inicialmente había sido escrita.

Hay ritmos para cada tipo de género porque es imposible comparar el ritmo de una tragedia al de una comedia, la comedia actual por lo general tiene un ritmo muy rápido que hace que los actores se mantengan siempre listos para la sorpresa en escena, la tragedia es muy distinta, lleva consigo un ritmo lento, que en algunos casos puede considerarse muy denso, pero que da la expresión y tensión que la misma debe llevar. El caso del drama es bastante particular, puesto que tiene un sinnúmero de implicaciones, ya que puede tener toques trágicos como también cómicos, y sin embargo no ser ninguno de ellos, es el perfecto punto intermedio entre ambos. El cine en la actualidad ha logrado que se creen muy variados ritmos dependiendo del tipo de género con el cual se esté trabajando y esto es lo que hace que se haga tan interesante, porque es el medio donde más claramente se pueden identificar los errores que se cometen con el ritmo.

Por eso, al Stanislavski mencionar esta anécdota dentro de su libro nos quiere señalar que hay que estar plenamente conscientes en la escena del género que se va a interpretar, porque a veces se pueden confundir completamente y por supuesto cambiar el *tempo*-ritmo de una obra.

El arte verdadero y la actuación “en general” son, en efecto, incompatibles. Uno destruye a la otra. El arte ama el orden y la armonía, mientras que la actuación “en general” es caos y desorden. (Magarshack, 1980, pag 38)

El autor quiere mostrar un punto de vista que pasaba en sus tiempos y que sigue ocurriendo en la actualidad, se entiende como una actuación “en general” aquella en la cual no se profundiza, sino que se inicia un proceso sin completarlo, en la cual simplemente se tienen los recursos y las condiciones y ya, se actúa, sin llenar de profundidad ni de verdaderos contenidos artísticos, lo cual es muy peligroso, puesto que se empieza a confundir lo que puede ser una buena actuación con recursos repetitivos y que no dan ningún tipo de crecimiento al actor, esto claro está, si a él le interesa tener una verdadera vida en el arte, y no hacer una actuación mediocre.

El verdadero artista se nutre y evoluciona con su creación, buscando en los lugares más recónditos de su ser todas las herramientas necesarias para que su creación pueda trascender, y que además pueda dejar un mensaje en el espectador, por lo cual el arte siempre hace que como toda actividad humanística el hombre pueda evolucionar a partir de su creación, pueda demostrar y transmitir emociones y llevarlas a niveles máximos.

Claro está que el actor para poder tomar todos éstos puntos de los que se han hablado debe tener una disciplina y una amor rígido y consciente para con su labor creadora, porque el arte no permite medias tintas, y como tal merece un respeto máximo y un conocimiento y formación cónsonos con el mismo, siempre y cuando el interprete quiera ser un verdadero artista, lo cual no quiere decir que la falta de formación haga que una persona no sea considerada artista, porque es algo que también viene dado por la vocación y por la entrega que se tenga a su trabajo.

Stanislavski también plantea que no se debe simplemente memorizar el texto y la puesta en escena, sino que se debe interiorizar, porque se pueden aprender unas líneas y decirlas a la perfección pero ¿Dónde quedaría allí la creación? El actor se volvería una enorme marioneta inanimada que es llevada al escenario por un director que necesita que éste repita parlamentos y se mueva de las maneras que el quiere, pero sin una vida propia y menos aún ajena que pueda mostrar.

Es por eso que se le da importancia al orden dentro del arte sino porque éste le asegurará una determinada y clara conciencia de las circunstancias dadas por las que debe pasar su personaje y esto le brindará a la vez toda una serie de respuestas que harán que su trabajo pueda crecer, así como también lo llenará de imágenes que pueda evocar al momento de estar en escena y que le darán la posibilidad de crear un arte consistente.

“La soledad en público” es otro punto que no se había desarrollado aún, si bien está íntimamente relacionada con la cuarta pared, no es solamente parte de ella, ésta constituye ese punto de soledad que tiene el actor al encontrarse con sus pensamientos y sus sensaciones en el escenario, que le transmiten lo que le ocurre, apartándolo de cualquier distracción externa a lo que ocurre en la obra que está representando, claro está, que este es un trabajo minucioso y que debe desarrollarse a través de ejercicios, pero por sobre todo, de muchísima atención en lo que está realizando, puede hacer que el círculo de soledad sea muy pequeño pero también puede irlo ampliando a tal punto que el pueda crear y recrear todo lo que ocurre en el escenario a su antojo sin ser bañado por las distracciones externas.

Se vuelve sumamente importante porque la mayor parte de la vida creadora del actor radica en éste punto, no hay manera que pueda librarse de él, porque la atención mientras sea más interna le podrá asegurar una mayor comunicación con su personaje, si bien se sabe que así como se da una atención interior también hay una exterior, y esto significa que debe lidiar constantemente con ambas y saber cuando debe usar una u otra, lo cual no es nada fácil al momento de enfrentarse con un texto en escena.

Es aquí donde entra en el juego una de las primeras cosas que se enseñan al estudiar teatro, y es la observación, ya se ha hablado bastante acerca del mundo interno del actor, pero que pasa si el mismo sólo se encierra en su círculo, pues que no estará tomando en cuenta la observación, la cual no debe ser sólo interna, sino externa; ¿de qué se nutre el actor? Además de sus experiencias personales éste debe tomar en consideración que no siempre conoce todas las circunstancias que recorren a un personaje, y debe buscar las herramientas necesarias que sin hacerle daño, puedan concebir lo que ocurre en escena, y eso solo lo puede lograr manteniendo una observación constante del afuera, del mundo que lo rodea.

Es muy saludable cuando a un estudiante de actuación lo envían a observar, ya que se va llenando de un sinnúmero de imágenes que en algún momento le pueden servir para evocar una caracterización.

El actor debe examinar, pues, tanto lo hermoso como lo feo. Debe tratar de expresarlos con palabras y aprender a verlos. Porque sin ello la idea de lo hermoso se volvería unilateral, dulzona, bonita, sentimental – y nada es más peligroso para el arte. (Magarshack, 1980, pag.40)

El verdadero artista no sólo debe llenarse con su arte, sino que debe buscar en el afuera las diferentes expresiones artísticas necesarias como la literatura, la pintura, la música, etc., porque sin estas el trabajo actoral no estaría completo, puesto que el trabajo actoral se va nutriendo con estas expresiones, y no sólo el del actor, sino también el del director y de todos los componentes de una pieza.

El verdadero artista escribe Stanislavski – es inspirado por todo lo que ocurre a su alrededor; la vida lo excita y se convierte en el objeto de su estudio y su pasión; observa ávidamente todo lo que ve y trata de grabarlo en su memoria, no como estadígrafo sino como artista; no solo en su cuaderno de notas, sino también en su corazón. (Magarshack, 1980, pags. 45-46)

La atención sensible hace que el verdadero artista pueda contemplar y no sólo convertirse en un receptor de datos que va a recopilarlos y anotarlos y posiblemente llevarlos en su cerebro de por vida, pero sin la necesidad de descubrir lo que la sensibilidad puede darle, así el actor debe también formarse puesto que al llenarse de conocimientos y estudios puede lograr muchísimas cosas en su carrera, pero no termina de conseguirlas a menos que éstas vengan acompañadas de un conocimiento verdadero de las emociones, de lo que como artista cada quien ha querido decir, y de brindarse a sí mismo la oportunidad valiosa de percibir todo aquello que los otros artistas quieren expresar, sin guardarlo en sus anotaciones, sino en su alma sensible.

Stanislavski plantea que por razones más que lógicas no todos los actores pueden percibir estas manifestaciones artísticas con la misma sensibilidad, puesto que

ello también viene dado con un proceso de vida y que la solución es al enfrentarse con las diferentes manifestaciones artísticas poder preguntarse el ¿por qué? ¿Cómo? ¿Quién? De lo que está observando, registrando dentro de si las razones por las cuales puede llamarle la atención una determinada creación y esto hace que pueda empezar una conexión mucho más fuerte con la misma, porque además comienza a conocerla a profundidad.

Cuando ya el actor puede empezar a reconocer las emociones que tiene al ver una obra artística puede estar más sinceramente con sus propios sentimientos para poder registrarlos, y así poder utilizarlos al momento de actuar, buscando qué puede conectarlo con cada uno de ellos, puramente, sin recuerdos dolorosos, es encontrar la emoción pura, ésta que pueda ayudarlo a encontrarse con un personaje, sin la enajenación y sin formas externas que pueden alejarlo de la sinceridad escénica.

Hay un tema que ha generado grandes controversias a través del tiempo en relación al “sistema”, y es el hecho de fragmentar el personaje, para así poder conocerlo mejor. Claro está que la explicación de esta fragmentación comienza en el mismo instante en que el actor se encuentra consigo mismo en el escenario realizando los ejercicios iniciales, luego debe empezar a reconocer los problemas que el intérprete física y psicológicamente acarrea que puedan tener algún tipo de pertinencia dentro del personaje que va a encarnar, para luego comenzar a identificar los problemas que artísticamente le presenta el personaje, además de encontrar toda esa comunicación artística que éste quiere mostrar, a partir de allí debe empezar a desengranar cuáles son los problemas que hacen que el personaje tenga determinadas características en escena y los que en sí pueden diferenciarse de todos aquellos modismos teatrales que sólo están allí para ser mero entretenimiento para la audiencia, esto va a dar paso a los problemas que se suscitan directamente dentro de la obra y que pertenecen no solo al actor, sino a todos sus compañeros de escena, ya en este punto se empieza a conectar mucho más con la realidad de su personaje y comienza a disfrutar los problemas que hacen de dicho carácter atractivo tanto para el

como para el espectador, y allí simplemente ya está conectando con todos aquellos problemas que tiene el personaje y que son directamente inherentes a lo que sucede dentro de la obra y luego, para finalizar poder conectar con todos aquellos problemas psicológicos directos del personaje, que son parte de su naturaleza interna.

Stanislavski plantea que a pesar de que se crea que son una serie de dificultades al momento de estar en escena, el poder detectar todos estos problemas le darán al actor una mayor facilidad interpretativa, puesto que comenzará a disfrutar de lo que está interpretando como lo haría una especie de detective que se encuentra indagando la vida de un ser, y el cual se encuentra completamente apasionado por todo lo que descubre en el, porque mientras más interesado esté el actor en descubrir éstos problemas más profundo será el conocimiento del personaje que va a interpretar.

Es a partir de estos problemas que Stanislavski comienza a descubrir todo aquello que acarrea al personaje, ya que comienza a convertirlos en verbos, que de por si suponen una acción específica que va a tener el personaje en escena.

La mejor manera para evocar un sentimiento de verdad y credulidad en lo que hace en escena es concentrarse en las acciones físicas más simples. Lo que importa no son las acciones físicas mismas. Sino el sentimiento de verdad y credulidad que ayudan al actor a evocar en si mismo. (Magarshack, 1980, pag. 53)

Porque estas acciones físicas hacen que el actor se distraiga completamente del pensar, se encuentra en una entera conexión con su cuerpo y por ende con su alma creadora, que le va a decir exactamente lo que debe hacer en la escena, le va a hacer recordar lo que cada situación representa internamente al personaje y esto hará que se vea reflejado corporalmente en su actuación.

Por supuesto que siempre se mantiene el temor de caer en la sobreactuación o en el fingir un sentimiento, y este temor también es un gran enemigo del actor, porque

comienza a pensar en él, sin embargo, también resulta necesario, ya que lo impulsa a descubrir cuales son sus límites y cómo puede sobrepasarlos para poder lograr la verdad, el miedo ayuda intensamente a obligarse a un nivel de concentración muy fuerte para con el personaje y a comprometerse con su situación escénica.

La importancia que logra descubrir Stanislavski con esto es que a partir de pequeñas acciones físicas y verbos claros que deba encontrar el actor, puede estar en una situación muy dramática y el poder realizar estas acciones hace que la conexión y la verdad puedan fluir de una manera más clara.

Otra cualidad importante de las acciones físicas es su lógica estricta, que les introduce orden, armonía y significación y les ayuda a crear una acción real con una finalidad. (Magarshack, 1980, pag. 54)

Pero como en todo el trabajo del actor, ni siquiera las acciones físicas se salvan de volverse mecánicas y falsas, porque claro está que si el actor no cree profundamente en lo que está realizando en escena no podrá de ninguna manera hacer que estas acciones le transmitan nada, así como él debe creer en todo lo que ocurre en la pieza que va a representar debe creer en la realidad de estas acciones, por sencillas que estas sean, por lo cual el autor también plantea el dividir las acciones físicas en pequeñas y grandes haciendo que las pequeñas sean especie de mini acciones dentro de una gran acción que va a tener como finalidad una realidad escénica más clara.

La secuencia lógica de las acciones y sentimientos físicos llevarán al actor a la verdad, y la verdad evocará la credulidad, y juntas crearán lo que Stanislavski llama el “yo soy”, que significa “yo existo, vivo, siento y pienso de la misma manera que el personaje que estoy representando en el escenario”. (Magarshack, 1980, pag. 56)

Este término que introduce el autor es el producto de un verdadero compromiso con la escena, que busca crear una realidad humana que no significa que no sea teatral, sino que está compuesta de todo el material que anteriormente Stanislavski ha expuesto, y que hace que el espectador pueda creer y también

comprometerse sinceramente con lo que ve en la pieza y crear la convención de que lo que ocurre es verdadero.

La verdad en el escenario debe ser no sólo realista, sino también artística. El actor, sin embargo, debe recordar que es imposible crear la verdad artística de una sola vez y sólo en el curso del proceso total de gestación y desarrollo de su papel (Magarshack, 1980, pag 57)

Stanislavski siempre mantuvo abierto el camino del actor hacia el camino del arte, por lo cual consideraba que el intérprete no debía olvidar que era él quien estaba en escena y no el personaje, que el hecho de creer no significaba que debía perderse, pues siempre hay una serie de variables que hacen que se mantenga consciente de sí mismo, por lo cual es más interesante su trabajo creador, ya que se realiza a partir de un “yo” real y del “yo soy” imaginario que debe manejar para poder lograr convencer a la audiencia de que el personaje que está interpretando es completamente real.

No debe olvidar jamás que las emociones que tiene el personaje pertenecen primero que nada al actor, que se encuentra jugando con ellas, pero que no le hacen daño, sino todo lo contrario, cuando se encuentran bien interpretadas el actor termina la escena con un nivel sumamente amplio de relajación, pero en ningún momento ha de olvidar el mirar, comprometerse y creer para poder crecer artísticamente.

Porque el actor no debe buscar en sí el sentimiento, lo que tiene es que aprender a evocar las razones que lo provocan, para así poder recrearlo cada noche en el escenario, así realizará un trabajo sincero y liberado de miedos que le dará la oportunidad de experimentar más acerca de la sensación que está viviendo. Es así como también va a poder darse cuenta de todo aquello que pasa por el imaginario de los otros personajes que se encuentran junto a él en la escena para así generar una comunicación vívida entre ellos.

Es muy posible que si el actor enfoca la obra o su papel tomando como punto de partida el sentimiento y no el intelecto, todas las demás fuerzas motivadoras de la vida interior entren en acción de inmediato; pero si no es así, tendrá que utilizar de nuevo algún señuelo que, en éste caso, será el ritmo. La voluntad, por otra parte, puede ser despertada indirectamente por un problema. (Magarshack, 1980, pag. 70)

CAPÍTULO II

LA DIOSA BLANCA

ELIZABETH SCHÖN: SU MUNDO, SU ARTE

“El verbo se hizo carne y habitó entre nosotros”

Elizabeth Schön

Elizabeth Schön, quién nace en Venezuela en 1921, hija de Marco Antonio Schön y María Luisa Ibarra vive los primeros años de su vida entre las esquinas de Balconcito y Truco en la Parroquia de Altagracia en Caracas, allí donde vivió así como también en Puerto Cabello y en la Pastora, fallece en el año 2007, fue poeta, dramaturga y ensayista. Su creación intelectual la hizo ganadora del Premio Municipal de Poesía 1971 y el Premio Nacional de Literatura 1994.

Desde su infancia los recuerdos de la muerte de su madre, le hicieron reconocer la muerte como señal de la vida y su muy particular manera de reconocer el dolor la vuelven acreedora de un imaginario poético único, su manera de ver el mundo desde muy pequeña era distinta de lo tradicional, si bien se crió en un hogar sumamente católico, y ella misma profesaba su fe, pudo vincular la misma con el arte mucho más allá de las condiciones sociales de la época, además de convertirse en una de las escritoras más importantes de la escena poética y dramática nacional. Pero su historia va mucho más allá de lo que a simple vista podemos detallar de su trabajo literario, lo cual le da un sentido que avanza mucho más allá de las pretensiones que se puedan tener al querer entender lo que escribe, ella fue una autora que dio mucho por el quehacer literario nacional, fue, entre otras cosas, la primera poetiza venezolana en hacer poesía en prosa, también redescubre lo femenino desde lo más delicado, porque así fue su mundo, interno y profundo, impregnado de una poesía que llegaba al alma, y que había que saber reconocer en cada detalle; otro punto interesante es su relación constante con los árboles, que estuvieron en su vida siempre

y que, además son la punta de lanza e muchos de sus poemas y de su imaginario en general.

Conocida también como “La Diosa Blanca” por sus entrañables poesías, esta autora tiene un gran número de piezas publicadas, entre ellas: *La gruta verdadera* (1953), *En el allá disparado desde ningún comienzo* (1962), *El abuelo, la cesta y el mar* (1965), *La cisterna insondable* (1971), *Mi aroma de lumbre* (1972), *Casi un país* (1972), *Es oír la vertiente* (1973), *Incesante aparecer* (1977), *Encendido esparcimiento* (1981), *Del antiguo labrador* (1983), *Concavidad de horizontes* (1986), *Árbol del oscuro acercamiento*, basado principalmente en el presentimiento de la muerte de su esposo Alfredo Cortina (1992), *Ropaje de ceniza* (1993), *Aún el que no llega* (1993), *Campo de resurrección* (1994), *Antología poética* (1998), *La flor, el barco, el alma* (1995) *Del río hondo aquí* (2000) y *Apariciones* (2004).

La dramaturgia de Elizabeth Schön resulta muy interesante por el nivel de complejidad que tienen sus personajes, los cuales están muy cargados de vivencias, en textos como *Intervalo* (1956), *Melisa y el yo* (1961), *La Aldea* (1966), *Lo importante es que nos miramos* (Fantasía en un acto, 1967), *Al unísono* (1971), *Jamás me miró* (1972), y *El limpiabotas y la nube* (1973), se descubre un imaginario, un mundo único, muy particular de su autoría, esa mezcla de lo teatral con lo poético la hace única, por la sinceridad con la que se encuentran escritos, que es propia de su obra creativa.

En la obra dramática de la escritora aparecen seres que se buscan a sí mismos, arcones llenos de encantamiento, artesanos que construyen zapatos maravillosos, personajes fraccionados, como ausentes, olorosos a pequeños misterios. Son personajes elaborados con las vivencias que fueron dejando esos seres humanos que son incapaces de darle la cara a la amargura, como si fueran pájaros inválidos que dejan a su paso tristeza, con inútiles revoloteos en el mundo sin fondo, lindante con la esquizofrenia. En cierta forma es un teatro de frustración, ¿o del absurdo? (Carrera, 1995, pag. 19)

En cuanto al universo dramaturgico de esta autora, el crítico Rubén Monasterios ha señalado de “esquizofrénicos” a los personajes de las piezas teatrales de esta escritora, debido a que, están en la búsqueda permanente de su mundo interno, fraccionándose y creando ficciones dentro de la ficción, con una motivación recurrente, y consecuentemente, envolviendo al lector en un mundo mágico-poético.

Mucho se ha conversado acerca de la dificultad existente entre la poesía y la teatralidad, puesto que en diversos autores no se puede definir con exactitud si les interesa abordar uno u otro campo, pero el caso particular de Elizabeth Schön resulta maravilloso puesto que ella logra hacer de ambos un solo, único y nuevo universo, en el cual sus personajes resultan de alguna manera mágicos, puesto que, a pesar de estar llenos de realidad, tienen su propia manera de relacionarse, de unirse, de hacerse uno en la creación.

Es importante señalar que, la pieza teatral a escenificar *Al Unísono* (1977), refleja una zona fundamental del mundo dramático de Schön, la incomunicación con su entorno. Donde dos personajes, “El hombre” y “La mujer”, se encuentran sentados en una plaza, rodeados de esas memorias que invaden el mundo de Schön, impregnados de cierta pureza que los lleva, pero también repletos de esa total incomunicación que es tan actual y que hace de ésta autora más interesante por su total contacto con el mundo, además, cabe destacar que hay un hermoso y recurrente elemento que forma parte de su literatura y es el árbol, que muestra un poco de lo que es el alma de la poeta, quien toda su vida vivió rodeada de árboles.

No es sencillo encontrar a éstos personajes, más en una pieza como *Al unísono*, que está llena de matices en sí misma, que se alimenta de la relación entre dos seres que están en una completa soledad, pero que deciden de un modo u otro hacerse compañía, pero para poder hacerlo deben empezar a sentir y a ver el mundo al unísono, haciendo que las palabras sean más que un medio de comunicación, una expresión de lo que oculta el alma de cada personaje que lleva a escena.

El tiempo, el espacio, ligados en una especie de frecuencia que toca al teatro del absurdo, pero que en la realidad construye un mundo hacia la interioridad de los personajes, así es la creación de Schön, quien a través de sus textos logra plasmar una serie de extrañas personalidades que buscan sobre todo, crear una relación única entre ellos, que quieren conocerse más a sí mismos, y la manera que consiguen para hacerlo es a través del otro, sin que la psicología se vuelva lo más importante, para poder dar paso a su verdadero ser que es reflejado en la palabra.

La sensibilidad femenina de esta autora se ve reflejada en cada uno de sus textos, va más allá del acto de escribir, se entrega por completo en cada palabra, se ve la imagen y la fuerza que quiere mostrar y que es parte de su arte.

En conversación con la poetiza, profesora de literatura y coordinadora del taller Anagrama Luisana Itriago, quién además de tener una fructífera carrera dentro de las letras en el país es también sobrina de Elizabeth Schön, se pudo compartir diversas opiniones y discutir sobre el trabajo poético y teatral de la autora entre las cuales se pueden destacar:

Se ha relacionado mucho el teatro de Elizabeth Schön con el teatro del absurdo, pero no necesariamente se debe ubicar la creación de ésta autora como parte específica de un movimiento en un momento histórico, puesto que su ubicación en el mismo es mucho más profunda, ella no ve el teatro buscando un género específico, porque se ha manejado mucho la concepción intelectual europea de este estilo teatral, planteando el tema de la incomunicación como punto principal, si bien la autora también trabaja éste tema, lo hace desde un punto de vista mucho más humano, porque no trata la comunicación o la falta de ella desde lo distante y de la crítica, sino desde la posibilidad que tienen los personajes de expresar sus emociones, de la búsqueda de la relación que hay entre ellos, claro está, esto es sólo el germen de lo que podría ser un punto para realizar otra investigación con mayor profundidad, ya que la creación de esta autora puede generar diversas discusiones y temas a tratar y

crear muchísimo interés desde el punto de vista literario.

Tal es el caso de *Al Unísono*, la cual maneja a dos personajes “El hombre” y “La Mujer” quienes se encuentran en una plaza, el busca comunicarse con ella, pero las palabras con las cuales “La mujer” se logra comunicar con él son apenas monosílabos “sí”, “y usted” principalmente, pero sin embargo estas posibilidades de comunicación cortas pero consistentes, hacen que los personajes puedan descubrirse, pero para ello deben pasar por un diálogo que va desde lo poético hasta lo cotidiano.

En cuanto a los personajes se pueden ver desde diversas dimensiones de la soledad, pero que a la vez están buscando romper con la misma, lo cual representa para ellos una búsqueda constante que en algunos casos no se logra concretar, pero en otros, como es el caso de *Al Unísono*, se consigue al final.

Elizabeth Schön maneja sus personajes desde la intuición, tanto la de ella como autora, como la de ellos en escena, basa sus realidades desde lo personal, desde todo el mundo que los mismos tienen por descubrir, en general la intuición los lleva a encontrarse dentro del texto, de la poesía.

Un punto que no se debe olvidar en ningún momento es que Elizabeth Schön ante todo era una poetiza, por lo cual sus textos están por completo impregnados del componente poético, maneja las imágenes desde un mundo mucho más complejo, no hay simplicidad, porque lo normal es lo poético, y eso hace que la magia siempre se encuentre interviniendo en su trabajo creativo, hasta el punto de entrar en piezas como en *Al Unísono*, en la cual el hombre si bien es un panadero, se encuentra impregnado de un vocabulario maravilloso, diferente por completo al mundo que se conoce, pero sin perder para nada la veracidad y la sensibilidad de su propia humanidad, es por ello que el proceso que se ve en cada personaje creado por la autora es sumamente complejo, psicológicamente son atormentados, se podría decir que un poco esquizofrénicos, pueden pasar de una situación a otra con mucha

facilidad sin que esto afecte su situación dramática, porque están inmersos en su propio mundo, normal y completamente consciente para ellos, el espectador o el lector son los que deben entrar en su convención y descubrir sus verdaderas manifestaciones, sus sentimientos reales.

Nunca pude distinguir la muerte de la vida. Para mí, están juntas. Mis primeras apariciones suceden después de que se muere mi madre, después de lo cual me fui a vivir con mi abuela. Decían que en esa casa había muertos. Una pared no es lo inamovible que se piensa. Con mi primera aparición observé que todo era blando, de cal, de seda. (Schön, Revista Imagen, 2004)

Las apariciones, los sueños, los espectros, entre otros temas se vuelven recurrentes no sólo en la vida de Schön, sino también en su obra dramática, porque sus historias están envueltas en un halo de intriga, de misterio, de esa sutil línea que hace que su teatro pueda relacionarse con el teatro del absurdo, aunque no sea la búsqueda específica de la autora.

Sus textos recuerdan a una Caracas diferente, antigua, que puede ser fácilmente situada en los años 40, rodeada de neblina, de retretas, de iglesias, de árboles que representan el mundo de Elizabeth Schön.

A pesar de haber descubierto la lectura desde muy niña, no fue sino hasta su edad adulta cuando se encontró con que podía convencer a una persona a través de la escritura y de ahí nació el germen de lo que sería ella como escritora. El arte podía llenarla de una manera magnífica, al punto de estudiar Filosofía en la Universidad Central de Venezuela, cosa que no era nada común para su época, su admiración por los griegos y por los grandes autores teatrales, y una intensa relación con sus estudios hicieron de ella una mujer preparada que iba más allá de las expectativas de su tiempo.

El libro es la casa de la palabra. La casa es el lugar para dejar que las cosas hablen. (Schön, Revista Imagen, 2004)

La casa como verdadero significado de hogar, los árboles que nunca abandonaron a Schön ni en su vida ni en su creación, la importancia de la palabra como fuente generadora de un compendio de emociones, son las cosas que mueven a la autora en su vida, el creer en la vida y en la muerte, el amor por lo que vive y por todo aquello que podía sentir y también presentir, así fue ella, eso es su arte...la poesía.

Elizabeth Schön se alejó del teatro por la decepción, veía que lo que se daba en la escena nacional no era una creación real, que no se llegaba al fondo de las cosas, sino simplemente al exterior, que se montaba de una manera despreocupada de lo que el texto quería decir en la realidad, que existía más una importancia por la imagen que por la verdad de la palabra, pero su decisión no la alejó por completo, a pesar de no volver a escribir piezas teatrales, siguió amando a las que ya tenía, además de seguir como fiel espectadora del mismo, siempre mantuvo su amor principal, la poesía, pero no se alejaba en ningún momento de todas las otras artes, sólo que las disfrutaba de un modo más pasivo.

Su escritura podía ir desde el miedo, la falta de comunicación, el amor, hasta cualquier tipo de sentimiento, sin olvidar en ningún momento la importancia de lo que quería transmitir en sus textos, no era solo la intelectualidad, sino también era el arte, la humanidad, todo lo que la movilizaba para escribir y sentir.

Al Unísono es una pieza de invaluables matices, de tres personajes que están en soledad, en silencio y en palabras, que llenan de imágenes la escena, pero esa es una parte primordial de su sencillez, de no querer ser más que otros, sino de ser simplemente, de expresarse con palabras, con gestos, con vida.

De un modo u otro se podría decir que esas dos mujeres, tanto “La Mujer” como “La Vieja” son ambas una misma, que a la vez tienen características de su creadora, claro está que esto es sólo una hipótesis, pero que al momento de llevarla a escena toma una importancia relevante para poder escudriñar en el universo de cada personaje, para reconocer lo que ellas llevan el por qué de los silencios, y también la razón del exceso de palabras.

Se puede decir mucho sobre la dramaturgia de Schön, sobre sus ensayos y mucho más aún, pero la realidad es que todo esto es la compilación de una humanidad, de una mujer que iba a grandes pasos adelantada a su época, que prefirió ser antes que entregarse a la convención, que tuvo un esposo que creyó en su arte y que ayudó a que ella fuera, a que ella creara.

En Elizabeth Schön ejercicio-experiencia, actividad-pasividad – nunca pares de opuestos sino vertientes ascendentes y descendentes: una pasividad que obliga al ascenso de una actividad – se evidencian en un lenguaje que brota, precisamente, desde el origen, desde la influencia única de su decir. (Silva Estrada, 1989, pag. 145)

Se ha querido relacionar el trabajo de Elizabeth Schön con el de otras poetas, pero el asunto no radica allí, porque su trabajo es tan complejo e interesante como el de tantos artistas, lo maravilloso es poder entrar en su mundo y descubrir lo que hay en él. No obstante lo que nos queda son sus textos, su poesía, su dramaturgia y sus ensayos, y el recuerdo de una mujer que dedicó su vida a las letras, que se entregó por completo en la escritura y que pudo brindar una visión avanzada de lo que son los sentimientos, enriqueciendo el arte en el país, mostrando que el camino a recorrer para crear va más lejos cada día y el respeto e integridad que se debe tener al momento de realizar cualquier hecho artístico.

CAPÍTULO III

CREACIÓN DESDE EL ALMA Y LA POESÍA

Diario de Trabajo

*“La retreta ha comenzado. Los músicos se aglomeran,
Semejantes a las raíces de árboles junto a la orilla del río”*
Elizabeth Schön

El proceso de ensayos es un viaje que concluirá en el momento en que la pieza esté completamente montada, distintos creadores siempre afirman que “para el director una obra nunca está lista, siempre hay trabajo por hacer”, pero es importante poder llevarla a término, poder saber que aquello que se ha buscado durante varios meses tiene un resultado, además la experiencia dice que el montaje siempre crece durante las funciones, hay un momento en el cual el actor y la pieza misma exigen enfrentarse definitivamente al público para así descubrir su verdadera esencia.

El primer punto que hay que tomar en cuenta en este caso, es el hecho de que ya se tiene una obra (*AL UNÍSONO* de Elizabeth Schön), se ha realizado una investigación exhaustiva sobre la autora y su imaginario poético y dramático, y además se tiene ya la manera como se va a abordar el texto desde los preceptos de Stanislavski, pero siempre ocurre que hay un temor inicial: ¿por dónde se empieza a concebir a este pequeño hijo que terminará de nacer en el escenario?

En Busca del Hombre, la Mujer y la Vieja

Realmente la decisión no siempre resulta fácil, hay que pasar por un proceso de aclarar mentalmente qué se quiere hacer con la obra teatral, es decir, analizar el enfoque de la dirección actoral a realizar. Pero sobre todo lidiar con un obstáculo muy

particular: el hecho de estar realizando un trabajo de grado, léase, la búsqueda tenía que comenzar por aclarar que es una tesis, no un trabajo con un pago de por medio, ni tampoco bajo el respaldo de alguna agrupación teatral, y que esto acarrea un compromiso doble por parte del elenco, ya que, la responsabilidad no era sólo del director y autor del trabajo de grado, sino también de los actores, que debían estar allí por tener una verdadera necesidad de crear y aprender del proceso que se va a vivir, además de poseer una plena confianza en la persona que estará a la cabeza de este reto.

La selección de personajes no sólo implicaba la escogencia del actor y actriz “idóneos” para cada papel, según la visión de la dirección de la interpretación de la obra (o la dramaturgia que se quiere hacer a través del montaje, aquello que se quiere decir a través de las palabras del texto más allá de lo que implícitamente está en él), implica también la adecuada concordancia o relación entre el elenco, se habla de una “ecuación” que implique la ordenada relación de edades, de técnicas actorales, expresivas y el nivel de compromiso de cada intérprete, y varios elementos imponderables como la “química” entre actores y director. Se consideró como factor influyente las experiencias previas de trabajo con cada histrión, sea en relación de actor-director, o como actor trabajando con otro actor.

El primero de los tres personajes que se buscó fue “La Vieja”, porque a partir de la diferencia de edad que se debe proyectar se condiciona la selección de los otros dos. Se realizó una lista de posibles actrices para que lo interpretaran, se llegó a una primera decisión, se habló con la actriz, pero ésta se iba de viaje para la posible fecha de presentación del trabajo, en ese caso resultaba imposible incluirla dentro del elenco. Después se comenzó a razonar en función de darse cuenta que encontrar una actriz con la disposición y además con la edad que requiere el personaje no iba a ser fácil, así que se decidió buscar una persona de mucho menor edad, pero con la capacidad interpretativa para poder realizar el personaje y dar esa cadencia de una mujer entrada en años, a pesar de no serlo. Esta situación resulta de un muy particular

interés dentro de la propuesta teatral de la pieza, ya que constituye un riesgo dentro del proceso, se cae en la constante pregunta: ¿Colocar a un actor a realizar un personaje con una edad diferente a la suya no la obligará a realizar una caracterización casi caricaturesca y esto a su vez no afectará el proceso creativo de los otros actores al situarse en un proceso creativo completamente distinto?

La respuesta a esta interrogante resulta sumamente importante, puesto que Stanislavski en ningún momento niega la caracterización como parte importante de la creación actoral, ya que lo importante dentro de su método es el creer en el personaje, la manera en la cual sea abordado tiene menos importancia que la fe y sentido de la verdad que se pueda aplicar en el mismo, por lo cual se decidió realizar la búsqueda de “La Vieja” a partir de las emociones del personaje, es decir, no buscar la edad como tal sino las sensaciones y por sobre todo las circunstancias dadas que tienen el personaje en escena, buscar que la energía del mismo naciera como una necesidad del “SI” y no de la creación de una caricatura, sino de un ser real, que en determinadas circunstancias pudiera encontrarse de maneras tales o cuales y que eso fuera lo que se representara en la escena.

A partir de ese punto se seleccionó a Calix Blanco, Tesista de la mención de Artes Escénicas de la UCV y con la cual no sólo se había compartido el período académico sino también una serie de lecturas dramatizadas y montajes.

Se tenía plena conciencia de que la misma no era una actriz con amplia experiencia, pero que, definitivamente, tenía las condiciones necesarias para poder afrontar este personaje. En este punto se va a analizar el tema de la experiencia, como pieza fundamental para poder realizar una investigación teatral.

Más allá de tener plena conciencia que la mayoría de los grupos teatrales hablando del término experiencia en cuanto a sus componentes son bastante heterogéneos, es definitivamente primordial explorar que para poder entrar en el

planteamiento que hace Stanislavski hay que buscar en diferentes niveles actorales, porque constituye la base para poder vivir un proceso de creación con cada uno de los intérpretes, puesto que al no contar con experiencias similares enriquecen todo lo que es el trabajo en escena, cada uno podrá aportar una particular, no sólo por sus vivencias personales sino también por las actorales, le podrán dar vida a situaciones complejas desde los puntos que se expresen a través de su experiencia.

Luego se inició la búsqueda de “El Hombre”, personaje que está todo el tiempo en escena, y además posee la mayor cantidad del texto a representar, por lo cual debía ser un actor que tuviera cierta experiencia y no dejar pasar la posibilidad del espíritu creativo que el mismo pudiera agregarle a la caracterización que iba a realizar. Se consideraron dos opciones importantes, el actor Frank Wiese, quien es parte fundadora del Teatro del Artilugio y ha pertenecido a agrupaciones como Proyecto Azul y Cronopedia Teatro, entre otras; como para saber la manera con la cual se podía ir llevándolo actoralmente. También se pensó en el actor César Revanales, egresado del Professor de UNEARTE del cual se conocían no sólo aspectos de su formación sino también de su trabajo en escena. De acuerdo a esto, sólo faltaba escoger a la actriz que interpretase el personaje de “La Mujer” y así, tener el elenco listo para iniciar el proceso. Es importante destacar que para la elección del histrión se tomó en cuenta la edad, características físicas y actorales para a partir de ello, lograr un grupo más armónico. Sin embargo, la búsqueda de la actriz que pudiese interpretar “La Mujer” resultó la más compleja e interesante de las tres, ya que es un personaje lleno de matices, pero que tiene la particularidad de decir muy pocas palabras dentro de la pieza. Anteriormente, se había visto varios montajes como “La Más fuerte” de Strindberg, obra en la cual hay un personaje que no posee nada de texto, pero que se mantiene vivo en la pieza constantemente a través de una comunicación interpretativa sin palabras, por lo que, viendo este tipo de interpretaciones, se logró comprender, completamente, la importancia que puede tener la expresión, fuerza y energía en escena y el tipo de responsabilidad que debe sobrellevar una actriz cuyo recurso expresivo se ve “limitado” por el uso de

monosílabos, frases cortas y muchos silencios. Se vislumbraron varias opciones, pero en este caso particular la intuición debió jugar un papel preponderante dentro de la selección; ya se conocía el trabajo actoral de María Fernanda Meléndez, una actriz con amplia experiencia en cortometrajes, pero con poco tiempo haciendo teatro, actualmente estudiante de actuación de UNEARTE en la cual se habían visto las habilidades que la misma poseía para poder interpretar un personaje sin la necesidad de decir palabras, además de un elemento totalmente subjetivo como lo es la fuerza en la mirada que la misma puede tener.

Llegado a este punto, se comenzó el proceso de ensayos; César Revanales fue en principio, el actor que lograba más química con la actriz y una mayor afinidad en cuanto a edades así que se tomó la decisión que el abordara el personaje.

Se convocó una primera reunión en la cual se concretó la participación de todo el elenco, además de contar con la colaboración de Gioer Bolaños, bailarín egresado de UNEARTE, como asistente de dirección y producción. En dicho encuentro se compartieron teléfonos y correos electrónicos y se hizo un esbozo de lo que se pretendía llevar a escena a partir del proceso de creación de personaje de acuerdo a los ejercicios de Stanislavski, se habló a *grosso modo* de los ejercicios a realizar para llevar a cabo el montaje, y además, se llevaron algunos textos de Elizabeth Schön para que cada actor pudiera comprender mucho más el trabajo de la autora; también se asignaron ciertas tareas entre las cuales estaba el poder leer la pieza mientras el director no les había dado ningún tipo de acotación acerca de sus personajes con la intención de saber qué podía cada uno de ellos interpretar del material que se les estaba entregando.

Buscando a Elizabeth Schön

Tal vez la parte más compleja que arrojó todo el proceso, porque se encontró muchísimo material escrito sobre Stanislavski y su método, lo cual generó además, un

sin fin de posibilidades y solamente había que razonar con conciencia sobre cuales se iban a utilizar, pero la parte teórica de la investigación no iba a estar completa sin tener claridad en cuanto al trabajo dramaturgico de la autora, se empezó a revisar material sobre la misma, en principio se recordó todo el imaginario poético, luego se fue a las obras teatrales de la misma, y a partir de allí a internarse en su historia personal, se encontraron artículos de revistas, internet y cuatro tesis, dos de UNEARTE y dos de la UCV en las cuales se hablaba sobre su trabajo, se tenía cierta claridad, pero haría falta más para completar el trabajo, y ese es el inicio de un proceso que se concluiría casi a la par de la entrega de la tesis, para el cual también serían necesarias entrevistas y seguir recolectando material que pudiera crear la íntima relación con el imaginario de la autora y conocer más sobre la misma.

Se puede hablar desde este punto en todo el material como una especie de antecedentes a trabajar sobre la autora, porque gran parte de los trabajos literarios de Schön han sido realizados en libros que no se han vuelto a editar, y que, por ende, es muy difícil encontrar ni siquiera en las bibliotecas.

En un momento muy adelantado del trabajo de grado se logró contactar con Luisana Itriago, sobrina de Elizabeth Schön, con quien además compartía el amor por las letras, y a partir de ese punto se logró generar una cantidad de material más consistente en cuanto a la investigación.

La Importancia de un Espacio Físico para Ensayar

Se puede decir que este punto es de suma importancia dentro de la creación artística en Venezuela, ya que es necesario para poder afrontar un montaje, pero también muy complejo ya que hay pocos espacios en los cuales se pueda ensayar y los que existen están comprometidos o acarrear costos muy altos, por lo que se inició una etapa de búsqueda del lugar. En principio se tocó el espacio del Laboratorio Teatral Anna Julia Rojas, que además de ser una institución creada para el estudio

teatral y quedar en un lugar céntrico por su cercanía al metro, dicha institución recibió de una manera bastante positiva la propuesta, puesto que por tratarse de un trabajo especial de grado sólo solicitaban una ayuda en implementos de limpieza para el lugar, pero el inconveniente que se presentó fue que los horarios disponibles para realizar ensayos casi no coincidían con los horarios de los actores, y a partir de determinado momento ya no podrían concretarse puesto que el elenco tendría la necesidad de cambiar su disponibilidad por razones laborales y de estudio, así que solamente se pudieron realizar un par de ensayos en este lugar.

Se planteó también realizar algunos encuentros, por lo menos durante el período de trabajo de mesa, en casa del actor Frank Wiese, quien a pesar de no formar parte del elenco, ofreció su completa colaboración con el proceso, pero por supuesto, al hablar de un espacio de las dimensiones de un apartamento resultaba muy complicado poder llevar una serie de ensayos en dicho lugar en el momento de iniciar los ejercicios actorales.

Luego se habló con la Licenciada Margarita Vega, quien se encarga de dirigir el Centro Casup, en el cual, si bien existían todas las posibilidades de ensayar resultaba un poco complejo, puesto que se encuentra situado en pleno centro de Caracas y esto hace que sea de fácil acceso a determinadas horas, pero de mucha complicación en otras, ya que para salir de él en horarios nocturnos resulta un poco peligroso, así que se realizaron ensayos allí solamente durante el primer mes hasta que se logró cuadrar un nuevo lugar para hacer los mismos.

Luego se conversó con Alberto Ravara, director del IIAVE Teatro de Los Invisibles, quien tiene a su cargo el espacio del PH del Edificio El Tejar en Parque Central, en el cual se pudieron retomar los ensayos luego de un breve receso por tiempo del elenco y en el cual se logró culminar el proceso de ejercicios y el de montaje de la pieza teatral.

A partir de allí se empezó a trabajar a la par en IIAVE y en UNEARTE, para poder comenzar un proceso más fluido de ensayo que dio frutos bastante positivos, por supuesto, adecuándose a las posibilidades de los lugares de ensayo, porque en el momento de tener otras actividades había que cambiar de lugar, y en esos momentos se trabajaba en lugares abiertos como el Centro de Arte La Estancia o el Parque Francisco de Miranda (antiguo Parque del Este).

Lecturas y Comprensión del Texto

Se realizó un plan de trabajo tentativo que abarcaba los ejercicios de creación de personaje de Konstantin Stanislavski, haciendo un especial énfasis en el “SI” mágico, las circunstancias dadas, el ejercicio del animal (que si bien es un ejercicio que no consta dentro del trabajo realizado por el autor, se consideró de suma importancia al momento de desarrollar los personajes) y las improvisaciones a partir de los personajes y del texto como principales puntos de referencia para comenzar a trabajar.

El primer inconveniente, por así decirlo, del proceso de montaje, fue la ausencia por factores ajenos al actor César Revanales, quien tuvo que alejarse de Caracas por razones familiares durante dos semanas, lo cual obligó a plantear la posibilidad que durante estas primeras lecturas se incorporara al actor Frank Wiese, en principio simplemente para ayudar a las actrices con su proceso de creación de personaje, pero luego se tomó la decisión que ambos pudieran compartir el personaje de “El Hombre”.

Por ende había que discutir con ambos actores la posibilidad, además de explicarles que el proceso que cada uno iba a llevar era individual, y que, a pesar de estar trabajando un mismo personaje, la interpretación de cada uno iba a responder a lo que cada quien iba a plantear. (Ver fotos 2 a 4).

Inicio Formal del Proceso

El proceso como tal se inició a partir de una primera lectura, en la cual se plantearon preguntas importantes para el proceso como ¿cuál es su apreciación acerca de la obra?, ¿Confusiones sobre la misma? ¿Cómo ven los personajes? En las que se dieron las primeras impresiones del elenco acerca de la pieza y de sus personajes, además de poder encontrar un primer acercamiento sobre lo que habría que trabajar en el caso de cada actor, además de lograr iniciar un ciclo de lecturas de acercamiento al mundo de Elizabeth Schön, en los cuales se comenzó a descubrir el árbol como un medio de expresión importante en el imaginario de la misma y sus significados.

Estas primeras lecturas constituyeron un proceso creativo y educativo sumamente interesante, puesto que además de realizar el respectivo trabajo de mesa sobre la pieza, también se iban leyendo y razonando diversos planteamientos de Stanislavski, lo cual fue de mucha ayuda porque despejó inquietudes y confusiones sobre el mismo entre los actores. Cabe destacar que la relectura y revisión de los textos stalinavskianos produjo una revisión de todas las experiencias teatrales del grupo, tanto actorales como en el ámbito de la dirección y en otras áreas del fenómeno teatral, generando una continua polémica sobre la revisión de estas experiencias, con nuevas conclusiones, posiciones y aprehensiones sobre la dirección, la actuación y el hecho teatral.

El encuentro hizo que se comenzaran a definir detalles como el empezar a plantear a los personajes a partir de la inocencia, porque fue un punto de vital importancia que surgió por parte de la dirección y de todo el elenco. Los tres personajes están allí profundamente cargados de inocencia, puesto que sus motivaciones resultan más por la soledad que por una búsqueda de otro tipo y, aunque ésta visión puede redefinirse en el camino, este sería el primer esbozo a seguir dentro de la concepción de los mismos.

Además de una revisión exhaustiva en el caso de “La Mujer” acerca de distintos personajes que se pueden plantear sin palabras, la energía que debe estar condensada en esos momentos y el realzar más los silencios en ambos personajes.

A partir de éstas lecturas de mesa se inició un nuevo proceso creativo constituido principalmente por la búsqueda a partir del texto de diversas formas de plantear la escena, no se buscó la lógica de la misma, ya que ésta había constituido algo de tensión en el elenco y era necesario que empezaran a soltarse para poder descubrir lo que muestran cada uno de los personajes, era sólo explorar las distintas posibilidades que podían ser expresadas, lo cual liberó a los actores de las ataduras que podrían tener tratando de “respetar” al máximo lo que se había escrito, les permitió divertirse y relajarse buscando de muchas maneras interpretativas, realmente este no constituía un trabajo formal, pero era una ayuda para que el elenco no se encontrara en una constante presión en cuanto a la pieza y pudieran descubrir mil posibilidades interpretativas dentro de la misma.

El proceso de lecturas fue realmente extenso, pero a la vez se iban incrementando el número de ejercicios a realizar como parte del proceso de creación del personaje. Las lecturas dieron una gran cantidad de resultados inesperados, en principio de comprensión de la obra como tal, pero también de comprensión de los personajes, de plantearse cuestionamientos importantes como: ¿por qué el hombre se siente atraído y busca hablar con la mujer? O el hecho que La Vieja pueda ser una visión que la autora quiso dar de La Mujer mucho tiempo después, se reflexionó sobre si estos personajes tienen la costumbre de ir a esa plaza y sobre sus labores diarias, que constituyen un punto importante para poder abordar las circunstancias dadas de cada uno.

Se comenzó a hablar de los personajes como seres cotidianos que tienen inseguridades como cualquier otro. El realzar los silencios como parte de la lectura,

que estos se encontraran llenos de verdad, descubrir lo que ocultaba tras cada uno de ellos, no solamente en el caso de La Mujer sino en el de los tres, porque además estos silencios iban a determinar el ritmo que posteriormente se trabajaría dentro de la pieza.

Así también surgió la necesidad de saber ¿qué se encuentran haciendo ambos personajes en el momento en que La Vieja entra a escena? Ya que ellos tienen su propio ritmo y mundo interno el cual se rompe casi por completo al momento de ésta ingresar en la historia.

Por supuesto que a la vez que se iba trabajando se iban manejando distintos tipos de trabajos más técnicos como el poder encontrar tonos de voz y matices claros para los personajes, que además pudiera contribuir con la interpretación del elenco.

Uno de los resultados más interesantes de esta primera parte del proceso fue el encontrarse con el hecho que “toda la vida normal puede transformarse en un acontecimiento” y fue así que comenzó a razonarse a partir de cosas como un día de lluvia, y ¿qué representa esto para los personajes? Lo que arrojó como resultados puntos de reflexión como lo son la melancolía y la tristeza que puede internamente estar bañando a los personajes, esa soledad que los hace tener la necesidad de hablar con alguien en esa plaza, y que los atraen unos a otros.

Allí se comenzaron a plantear situaciones como; tener que ir a plazas a retratar la realidad de las personas en estos lugares, ¿cuales podrían ser las actividades que harían estos personajes en la vida diaria dentro de esa plaza? Se tomaron en cuenta muchísimas actividades bastante normales, pero al mismo tiempo se empezaron a realizar búsquedas más inquisitivas sobre la situación.

Uno de los retos que se confrontaron al entrar en el proceso de lecturas fue el poder liberar al elenco de todos los vicios teatrales y empezar a dejar de darle forma a

los textos de una manera “correcta”, hacer que se convirtieran en seres libres que podían entrar en mayor contacto con lo que estaban leyendo y no presuponiendo lo que debían hacer, esto comenzó siendo un poco incómodo para ellos, puesto que no sabían qué camino tomar, pero se hizo sumamente importante al darse cuenta que liberándose de la predisposición podían lograr que sus personajes se relacionaran de una manera más lógica y hasta más real, sin dejar de lado lo que el personaje quiere decir pero dándole un componente más creativo.

Esto también hizo que se pudieran dar cuenta que a partir de ir leyendo cada vez más el texto se iban liberando más a través del movimiento, el cuerpo comenzaba a pedirles mayor compromiso con la escena, mayor tipo de actividades que pudieran realizar y esto creó puntos de tensión que se tomaron en cuenta para la puesta en escena.

Se dividió el texto en unidades de acción para que cada uno de ellos pudiera identificar cuales eran las motivaciones de cada personaje en cada unidad, sorprendentemente esto dio una capacidad para poder distinguir los momentos y además para tener una guía con la cual se pudiera trabajar dentro de la puesta.

Se pudo separar en verbos cada acción que se realiza dentro de la pieza, lo cual indicaba que cada vez se podría facilitar más el proceso que llevaba a la creación de los personajes. Esto generó la reflexión en cada uno de los intérpretes y cada uno fue mostrando sus inquietudes, los actores Frank Wiese y César Revanales llevaron al ensayo sus propias apreciaciones de cada momento de la escena. (Ver Anexos 2 y 3)

Ensayos de la Obra

Realizar Ejercicios Actoriales Propuestos por Stanislavski

En el momento que se comenzaron a realizar los ejercicios planteados por Stanislavski, y uno que otro que no era del autor, pero que se consideraron importantes al momento de afrontar el trabajo se empezó un camino lleno de matices, los actores comenzaron a arrojar gran cantidad de material que era imprescindible tomar en cuenta y ponerlo sobre la marcha de la pieza.

Lo primero que se hizo tomando en cuenta que ya se había iniciado un proceso bastante completo de comprensión de texto a partir de las lecturas fue hacer unas breves improvisaciones sobre el antes de los personajes, en cada caso empezaron a aparecer vestigios de elementos que serían tomados en cuenta. Ya se estaba trabajando con ambos actores para el personaje “Hombre”, Frank comenzó su proceso desde el despertar, realizando todas las actividades que involucraban al personaje con sus características, en principio estaba un poco desconcentrado puesto que la falta de elementos lo hizo confrontarse y obligarse a crear a partir de la nada, pero el resultado fue bastante positivo, consiguió llegar a la panadería y realizar las actividades propias del panadero, a partir de este punto consiguió mucha seguridad en cuanto a lo que estaba realizando, mientras, por su lado el actor César Revanales se enfocó principalmente en la acción de amasar el pan, de echarle harina, tuvo un resultado en general muy bueno, ya que su padre siempre trabajó en una panadería y conoce bastante bien el oficio, su resultado se vio en la gran cantidad de detalles que aplicó al momento de realizar su ejercicio.

En cuanto a “La Mujer”, Maria Fernanda se enfocó claramente en trabajar con una arcilla imaginaria, ya que el ejercicio comenzó con los ojos cerrados, en el caso particular de ella no necesitó en ningún momento de abrirlos, estaba en máxima concentración entre ella y el imaginario que veía para su personaje, en lo que respecta

a “La Vieja”, Calix empezó a trabajar a partir del hecho de que su personaje realizara labores de cocina, fue la única de los cuatro que tuvo la necesidad de explorar a partir de su voz, cabe acotar que en ninguno de los casos se les había pedido que lo hicieran ni que lo dejaran de hacer, sus acciones fueron muy claras en cuanto a picar alimentos, hablar y dar ordenes dentro de un restaurant.

En todos los casos arrojaron material de extrema utilidad para el proceso, y se comenzó a realizar acotaciones que estuvieran cargadas de las situaciones que ellos habían creado en sus escenas.

El siguiente paso que se realizó fue un trabajo de presentación de personaje, y las indicaciones que se les dieron a los actores fueron las de trabajar a partir del “SI” y del manejo de las circunstancias dadas que cada uno pudiera encontrar dentro de su ejercicio, así como también se les pidió que tuvieran tres acciones físicas concretas.

En algunos casos el ejercicio resultó mucho más complejo que para otros, además que la acotación que se les había dado era traer la mayor cantidad de elementos que requirieran para su ejercicio, lo cual no fue fácil, María Fernanda logró muchos momentos interesantes a trabajar como parte de su personaje, pero no llevó ningún tipo de elementos, lo cual hizo que se le solicitara que volviera a realizar el ejercicio en el ensayo siguiente.

Frank tuvo mayor cantidad de elementos, pero las acciones no tenían relación entre ellas y había cierto nivel de inseguridad en cuanto a lo que se estaba realizando, así que también hubo la necesidad de solicitarle repetición.

El caso de César fue bastante más concreto en todos los aspectos, a pesar de no tener experiencia con éste tipo de ejercicios, pero logró una consistencia bastante apropiada dentro de la búsqueda que venía realizando.

Calix trabajó más en función de lo que ya había realizado en su ejercicio preliminar a la escena, se encargó de llevar distintos elementos de cocina y los fue picando, mientras lo hacía realizaba una preparación y hablaba con sus supuestas compañeras de trabajo, su ejercicio le dio bastante seguridad en cuanto a su propuesta de personaje, porque logró conjugar el porcentaje de locura creativa y de racionalidad necesarias para poder tomar ese ejercicio como un acercamiento acertado a lo que sería “La Vieja”.

Todas las sesiones estuvieron acompañadas de un calentamiento corporal, en algunos casos dedicado más específicamente a la relajación y en otros al trabajo corporal propiamente dicho.

Se empezaron a partir de éste punto a notar lo que serían las primeras notas de la puesta en escena, se comenzó a encontrar en el trabajo de los actores una necesidad de llevar elementos que los ayudaran dentro de la escena, “El Hombre” podría tal vez tener harina en las manos, “La Mujer” arcilla y “La Vieja” distintos elementos de cocina, además de la necesidad de colocar colores tierra, una especie de iluminación que refiriera al otoño, esto se fue mostrando a partir de los ejercicios, puesto que los actores se iban remitiendo a éste tipo de energía y en sus comentarios finales todos iban coincidiendo con dicha necesidad. (Ver fotos 5 y 6)

Se empezaron a esbozar los primeros pasos de lo que sería las tentativas musicales a utilizar, se pensó en algo de jazz, pero muy tranquilo, también vinieron distintos ritmos de pueblo, que en todo caso pudieran funcionar para la puesta.

Se les pidió realizar el ejercicio del animal, el cual si bien no forma directamente parte del trabajo de Stanislavski, pareció completamente pertinente, porque había que lograr que los actores tuvieran distintos contactos y apreciaciones de lo que podría ser más adelante su personaje: ¿Cómo se mueve? ¿Qué gestos podría tener? Se sabía de antemano que éste ejercicio no necesariamente puede funcionar en

el caso de todos los actores, pero era parte de una búsqueda válida para cada uno de ellos. Las indicaciones fueron bastante claras, se les dijo que buscaran tres características muy específicas y que después de ello se relacionaran esas características con un animal, sin decirle por supuesto al director, dejando que cada quien descubriera cuál podría ser el animal a utilizar para su personaje.

Frank comenzó su trabajo con el animal a partir del perro, pero en su caso fue un perro en particular, al cual le dedicó observación y así realizó su ejercicio, uno de los puntos que se pueden rescatar del mismo fue el lado olfativo del animal, la visión y la sensibilidad que mostraba en relación a los demás en escena.

María Fernanda tuvo un trabajo muy distinto, ella buscó una ardilla, considerando que su personaje se esconde dentro de sí misma en muchos momentos de la pieza, esto le dio la oportunidad de explorar en sus habilidades corporales, para así conseguir un movimiento muy particular de manos que la ayudaron durante el proceso. (Ver foto 7)

Calix exploró más el hecho de un ave, específicamente una guacamaya, al principio el ejercicio resultó lleno de complicaciones, pero luego fue dando buenos resultados, en algunos casos no fue sencillo poder encontrar las características físicas del animal, el cuerpo definitivamente va logrando cosas mientras que la imagen esté clara.

En el caso de César su exploración fue a partir de un ave pequeña, lo que le dio muchas percepciones visuales que fueron de sumo interés como planteamiento de su personaje, lo liberaron también de pensar en exceso lo que estaba realizando y entregarse a las sensaciones que podía integrar a su personaje, además de mantenerse alerta dentro del mismo.

Este ejercicio se realizó durante dos sesiones, la primera fue de exploración

corporal de el animal y la segunda para realizar primero el animal y luego ir humanizándolo, en todos los casos fue muy enriquecedor, porque liberaba al elenco de los prejuicios que cada quien pueda tener formado sobre su personaje, dejándolos libres y con una acción física clara, se sabía muy bien que no iba a funcionar todo el material en algunos casos al momento de abordar la puesta en escena, pero parte del reto era poder construir un personaje a partir de estas características.

Otra de las cosas que empezaron a salir a partir de los ejercicios de improvisación fueron algunos elementos que se podrían usar o no en la obra, pero que ayudaron mucho dentro del proceso, uno de ellos fue una caja de música que usó Maria Fernanda, que, aunque sólo pudo llevar una vez logró una interesante conexión con el personaje. El siguiente elemento que saldría del proceso fue un paraguas, precisamente porque durante los ensayos en Parque Central, en un día de lluvia, varios del elenco habían llevado por casualidad paraguas de color verde, se comenzó el ensayo pero en un momento dado de los ejercicios de improvisación sobre el texto el sonido de la lluvia y los paraguas de fondo hicieron que pareciera parte de una puesta en escena, porque además de la unidad de color, el ensayo arrojó un material muy importante para los actores. (Ver fotos 8 y 9)

También las condiciones climáticas y la imagen de los paraguas sirvió para ir definiendo detalles como el agua en escena, se fue convirtiendo en un ley motiv el tener el sonido el agua o por lo menos sonidos naturales que ayudaran al elenco dentro de la escena.

La Creación a Partir de Dos Actores Diferentes

En esta parte del camino a recorrer se podía esbozar con mayor claridad lo que cada actor entendía y deseaba crear con su personaje, y de allí surgieron dudas acerca de la necesidad de realizar una puesta en escena con dos actores diferentes con un mismo personaje. La primera respuesta a esta interrogante era muy fácil: ambos se

habían comprometido por completo con el personaje y eso creó dudas en la dirección ya que era necesario definir quien lo haría al momento de presentarse dentro de una defensa de tesis, pero a fin de cuentas no era tan complicado puesto que el tener dos actores diferentes en el mismo personaje, más allá de hacer que las cosas se complicaran creaba una base bastante más sólida sobre lo que se estaba trabajando, ambos han tenido el mismo proceso, pero cada uno ha ido realizando un enfoque distinto dependiendo de sus condiciones actorales y experiencias de vida, los dos han realizado propuestas de una completa validez y se han acercado al personaje y a las actrices con igual verosimilitud. (Ver fotos 9 y 10)

Por supuesto que el hacer una función con uno u otro dependería de factores externos como el tiempo de la defensa, pero la idea también trajo a la mente la necesidad de que la pieza no sólo quedara como una representación universitaria que formara parte del requisito académico, llevarla a un nivel profesional, y trabajar en función de dicho nivel desde ese mismo momento, los actores tenían toda la disposición, ahora lo importante sería ponerse en marcha desde el camino que ya se había recorrido, pero con la pretensión de llegar mucho más lejos.(Ver anexos 2 y 3)

La Visión...O la Falta de Ella

Una de las cosas que más puede enriquecer un proceso creativo es precisamente el poder ver la evolución de un elenco y las formas inesperadas en las que se pueda tomar el texto, claro está, que siempre la dirección lleva la batuta, pero debe ser lo suficientemente flexible como para razonar todas aquellas experiencias y aportes y este fue precisamente ese caso.

Después de muchos ejercicios en función de tomar conciencia al respecto de la técnica de Stanislavski, una situación recurrente era que el elenco pudiera contactar a partir de tener los ojos cerrados, pero no se sabía claramente que esto podría ser una posición tan importante dentro de la puesta en escena.

Los actores se dieron cuenta de este punto antes que la dirección, y decidieron hacer una propuesta que en principio podía resultar muy arriesgada, era el proponer en un ensayo que sus personajes fueran invidentes, no fue el caso específico de todos, sino nada más el de Frank y María Fernanda. Se decidió dejarlos probar la propuesta para ver qué pasaba actoralmente con ellos. La sorpresa no pudo ser más agradable, el tener los ojos cerrados les empezó a dar un contacto con las emociones que se reflejaba en el cuerpo y en las acciones de una manera muy profunda y se tomó la decisión de seguir explorando a partir de esto, se les pidió que volvieran a hacer la misma exploración pero con los ojos abiertos, sin pensar en lo que estaban observando, siguiendo su propuesta de no ver. (Ver foto 11)

El logro no pudo ser más grato, ya que se internaron en el mundo de sus personajes, exploraron como antes no lo habían logrado, la concentración fue máxima, se les invitó a que cada uno de ellos así como la dirección pudieran vincularse con personas e información que se tuviera acerca de la invidencia, pero ese fue el primer paso, puesto que aún no se había tomado la propuesta como decisión final, había que hacer un estudio profundo sobre el tema para poder tratarlo con el mayor respeto posible.

A partir de allí se contactó a Lucy Henriques y Alexis Delgado, Licenciados de la UCV en Artes e Historia respectivamente, para que dieran información sobre el tema, ya que ambos son parcialmente invidentes y podrían ser de gran ayuda.

La posibilidad de encontrar a los personajes desde éste punto de vista resultó de gran provecho, pero también había que tomar decisiones acerca del trabajo actoral de Calix Blanco y César Revanales, porque ellos no fueron partícipes de la propuesta. En el caso de Calix fue mucho más sencillo ya que se consideró que su personaje no tenía ningún tipo de necesidad de encontrarse con ésta posibilidad, en cuanto a César las cosas si había que revisarlas con mucha calma, ya que él comparte el personaje

con Frank y esto significaba que él también probara como le resultaba la condición de invidencia.

Se realizó una sesión completa para explorar este punto, y se llegó a la conclusión que en el caso de Frank y María Fernanda había que mantener el trabajo que habían propuesto, pero que no fuera el mismo grado de invidencia en cada uno, ella manejó una propuesta de completa invidencia mientras que él trabajó en base a una invidencia parcial, en cuanto a César se tomó la decisión de mantener el trabajo que había realizado desde el comienzo de los ensayos, con la única diferencia que su relación con “La Mujer” iba a manejar la proposición del personaje que ella planteaba. Claro está, siempre se corría el riesgo de no ir de acuerdo con lo que plantea la autora, y era muy importante revisar éste punto una y otra vez, ya que el personaje de “El Hombre” en muchos momentos habla de lo que está viendo, sin embargo siempre se fue llegando a partir del universo humano de los personajes, hacer que su mundo interno fuera lo más importante.

Elección de Una Propuesta Estética

Ya en este momento había que tomar una posición general acerca de la puesta en escena y sus componentes, lo cual ya se estaba esbozando en el proceso de ensayos gracias al trabajo con los actores, en principio se eligieron una gama de colores tierra con ligeras variaciones que pudieran introducir elementos de distintos colores, la imagen respectiva a ésta paleta de colores se dio a partir de las coincidencias actorales que mostraban gran parte de la obra en una especie de otoño sugerido por la situación, un ambiente generalmente lleno de melancolía que sólo se rompería con la entrada de “La Vieja”, la cual estaría llena de colores vivos con detalles que se acercaran a la paleta general para hacer un contraste con los otros dos personajes.

Se pensó también en la atemporalidad de la misma, en principio se conversó acerca de situarla en diferentes espacios distintos a la plaza que propone la autora, pero se llegó a la conclusión que no era necesario cambiar el lugar, ya que la exploración se estaba realizando en función de las emociones que tenían los personajes, no a partir de buscar algo distinto en el texto, sino de llegar a la médula del mismo.

Se observó varias propuestas pictóricas pero no se había llegado a una específica hasta que se pudo ver en un consultorio médico una imagen que llegó a resumir mucho de lo que representaba el texto, lamentándolo mucho no se pudo observar el nombre del autor de la misma, sin embargo se pudo tomar una foto (Ver foto 12)

A toda esta paleta de colores se unió el trabajo que se había realizado anteriormente en función de los paraguas y su relación con el trabajo actoral y a partir de uno de los ensayos se pudo notar que el paraguas también podía ser una especie de árbol, como el que la autora nombra en sus poesías y que además podría estar lleno de significados poéticos, por lo que se incluyó definitivamente este elemento como representación no sólo del árbol, sino también de los bastones que llevarían los personajes.

Por lo que se concluyó un escenario que solamente iba a tener un banco de plaza, dos paraguas verdes y los elementos que los actores llevarían a escena, y en el caso de poder presentarse dentro de una sala los diversos elementos que los personajes llevaran consigo.

Diseño de la Puesta en Escena

Para empezar a crear una puesta en escena que tuviera relación no sólo con el texto, sino también con lo que había dado por resultado los distintos ejercicios que se

habían realizado y que se mantendrían realizando durante el período de ensayos se recurrió a realizar una gran cantidad de improvisaciones a partir del texto, el cual se iba memorizando de una manera más eficaz en este proceso, dichas improvisaciones iban dejando movimientos que luego se procedía a fijar para que los actores se pudieran sentir cómodos con ellos ya que habían nacido de su propio trabajo creativo, el director se convirtió en un gran ensamblador de situaciones que se iban dando en el trabajo, claro está, también se dieron acotaciones que se tomarían en cuenta para realizar un trabajo creativo conjunto que fusionara las ideas de actores y director.

Vestuario

Se había decidido una puesta en escena atemporal, por lo cual el vestuario debía ser cónsono con lo que se estaba planteando, por lo cual se buscó en distintas tiendas de ropa usada, además del bazar de las damas diplomáticas, lo que podría ser el vestuario más idóneo para la pieza, pero sin traicionar lo que se quería lograr con los personajes, la premisa era también que no se vieran de una clase social específica, puesto que lo importante era exaltar los sentimientos de los mismos, debían tener cierta sencillez; a partir de allí la búsqueda se hizo más clara. En el caso de “La Vieja” se buscó un vestuario con colores llamativos, que le pudiera quedar un poco grande y diera una especie de exageración, ya que estaría cargada de elementos que la ayudarían en su desempeño. Con “La Mujer” se trabajó más la sencillez, un vestuario bastante básico en colores tierra. Para “El Hombre” en el caso de ambos actores, se buscó un vestuario básico, una camisa remangada y un pantalón de tela, que no reflejara ni una condición social, pero que lo mostrara como un hombre trabajador, ni una época específica.

Elementos Escenográficos

De igual manera se trabajaron a partir de los resultados de las improvisaciones, los paraguas, el banco de plaza que está dicho en el texto, la caja de

música, la arcilla y la harina, los elementos que lleva “La Vieja”, en fin, todas aquellas cosas que ayudan al actor a encontrarse con su personaje y que le dan además actividades concretas a realizar dentro de la escena, para así darles la oportunidad de crear cada vez que se encuentren en una representación.

Musicalización

El trabajo de musicalizar la pieza también fue dado por el proceso de improvisaciones, los actores llevaron muchas piezas de música clásica, que si bien no eran las indicadas para la obra, sirvieron para ellos actoralmente, a partir de este punto se comenzó una búsqueda en el área clásica, se determinó que lo más adecuado a la manera de trabajar era con instrumentaciones que tuvieran piano, se manejó temas que se pudieran ligar con el hecho de la caja de música que llevaría “La Mujer”, y de allí se fue trabajando con el elenco.

CONCLUSIONES

Ya concluido un proceso creativo, en el momento en el que un montaje puede enfrentarse la primera vez con el público, donde el hecho se convierte en una realidad y en necesidad, es allí donde empieza una etapa diferente, aquella en la que hay que dejar de ser un proyecto y pasar a ser el hecho.

Se comienza por determinar cuales fueron los puntos especialmente positivos del mismo, y allí se puede encontrar todo el trabajo que se realizó con el sistema de Stanislavski, y la primera y determinante acotación que resulta es que se ha malentendido mucho del trabajo de este autor, se han creado falsas visiones sobre el mismo y concepciones que lo que hacen es alejar en lugar de entenderlo como lo que es, una metodología creada para ayudar al actor en su proceso, nada más, en ningún momento su creador buscó que fuera la única manera de crear un personaje, pero definitivamente es una contribución que ha marcado de una manera determinante al mundo del teatro a nivel mundial.

Si bien su estudio es el más utilizado no resta importancia a otras investigaciones que se han realizado a partir de diferentes maneras de afrontar el hecho teatral, así como también en estos tiempos el hecho cinematográfico y televisivo, en fin la actuación en general.

Uno de los factores que hay que indudablemente resaltar son los ejercicios que se realizan a partir del mismo, que dependiendo del proceso creativo de cada actor en cada montaje pueden ser de mucha utilidad, y por lo tanto, no hay que dejarlos pasar por alto, hay que saber entenderlos; uno de los factores que los corrobora es que logran mantenerse en el tiempo a pesar de ser creados con muchísima anterioridad, se renuevan y cada actor que los utilice puede nutrirse de acuerdo al espíritu de cada

momento histórico que viva.

La investigación realizada por Stanislavski puede detenerse en el tiempo y ser vista desde el ángulo educativo, el de la dirección y el actoral como tal, dando paso a diversas preguntas que el intérprete debe responder tanto a nivel teórico como práctico para poder conectar de una manera más orgánica con su trabajo en escena.

Esta es una palabra que ha causado gran cantidad de controversia también: “organicidad”, pero no es tan complicada como se intenta hacer ver, es el simple hecho de hacer que el actor pueda conectarse con sus circunstancias en escena, sin que el hecho de encontrarse interpretando a otro ser signifique que no pueda estar lleno de credibilidad, que logre transmitir el mensaje que quiere llevar su personaje sin necesidad de que esto lo haga alejarse de sus necesidades primarias como individuo y que pueda transmitir las al público.

Luego se comienza con el tema de los dramaturgos y su vital papel dentro del teatro, ya que la palabra acompaña al actor en gran cantidad de momentos, si bien no en todos, pero si ha sido el medio preponderante hasta los momentos actuales, y qué mejor manera de afrontar un texto que utilizando a un autor nacional, con el cual se pueda crear una conexión inmediata y que, además pueda hacer denotar la importancia que adquiere el poder tocarlos a través del tiempo y redescubrir sus significados, tal es el caso de autoras como Elizabeth Schön, que dan cabida a una serie de preguntas y que hacen que su dramaturgia pueda volverse por completo universal.

El poder llevar a cabo un proceso de investigación teórica a la par de otro meramente práctico hace que la creación teatral se convierta en un campo de raciocinio y de experimentación compleja pero sumamente enriquecedora.

Da cabida a la comprensión acerca de los complejos procesos que se han vivido anteriormente en diversos estudios sobre el tema, y deja hacer una revisión total sobre lo que se ha realizado, así como también sobre las razones que han impulsado a realizar determinadas acciones escénicas y a replantearse lo que se hará en próximos procesos.

Otro factor que hace que el proceso genere mejores resultados fue la posibilidad de incluir dos actores distintos dentro de un mismo personaje, porque ayudó a comprobar las teorías que Stanislavski planteaba; el trabajo y compromiso que cada quien pueda tener con su personaje es individual de cada actor que se encuentre interpretándolo, independiente de que las circunstancias dadas sean las mismas, cada quien va a entender y a interpretar dependiendo de sus experiencias personales y del trabajo personal que haya realizado en su vida tanto personal como profesional.

El mismo caso al poner a una mujer menor a interpretar a alguien con mucha más edad que ella, lo que hace generar mucha intriga, el no poseer la experiencia de vida del personaje, sería en principio muy complejo llevar a escena determinadas características sin caer en una caracterización fingida y estereotipada del mismo, sin embargo el contacto con las emociones que busca transmitir el personaje resulta más intenso que todo lo anterior, y a partir de allí se pueden encontrar puntos de conexión que haga que la caracterización sea sincera y orgánica, y que no necesite para ello de visiones externas exageradas.

Otro camino a seguir fue el de “La mujer”, el cual resultó una búsqueda con matices insospechados, puesto que ni en el texto ni en la interpretación primaria del personaje se planteó la imposibilidad de la visión, pero el trabajo actoral fue arrojando otro tipo de circunstancias, lo que generó muchas interrogantes para saber si realmente se estaba respetando lo que deseaba decir la autora con sus personajes, sin embargo, se logró contactar con el universo emotivo de la misma, se llegó a

conclusiones importantes acerca de lo que se quiere decir con el texto a trabajar, se tuvo una visión más amplia.

Ya el hecho de la puesta en escena en si, a partir de éste punto, resultó mucho menos complejo, ya que se dio la oportunidad de realizar una creación basada en lo que cada actor arrojaba de sus ejercicios, de lo que las improvisaciones podían mostrar en determinados instantes y que hacía que la actuación tuviera más fe y sentido de la verdad y por ende, no sólo facilitaba el trabajo de cada interprete, sino que también hacía más convincente lo que se llevaba a escena.

Los factores que acompañan siempre al hecho escénico son: la iluminación, vestuario, maquillaje, utilería, escenografía, etc., fueron mucho más fáciles de identificar puesto que se iban creando a partir del proceso de cada actor, sin ser obligados.

La universidad nos arroja toda una serie compleja de elementos de estudio, nos forma para crear y para teorizar, y esto hace que seamos capaces de poder hacer que estos dos puntos sean convergentes, y hasta similares, porque los logramos relacionar de una manera sencilla pero compleja a la vez, se hace que el hecho teatral forme parte de una realidad que no sólo está en el papel, de una realidad que está impregnada en el arte.

Ya el arte pasó del papel a la carne, nos mostró todo aquello que podía dar y empezó a generar toda una gran cantidad de preguntas, pero también brindó las respuestas a las mismas, ha hecho que se razone y que se intervengan todos los factores, desnudando consigo lo que realmente es, creación, vida.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliográficas

- Carrera, L. (1995). *Literatura de Mujer*. Caracas: Solar.
- Castillo, S. (1980). *El Desarraigo en el Teatro Venezolano: Marco Histórico y Manifestaciones Modernas*. Caracas: Ateneo de Caracas.
- Estrada Silva, A. (1989). *La Palabra Transmutada: La Poesía como Existencia*. Caracas: Ex Libris.
- Hagen, U. y Frankel, H. (1990). *El Arte de Actuar: La Técnica de Uta Hagen*. México: Árbol.
- Hethmon, R. H. (1972). *El Método del Actors Studio: Conversaciones con Lee Strasberg*. España: Fundamentos.
- Ramírez Barreto, F. (Diciembre, 2004-Enero, 2005). Elizabeth Schön. Pags. 1, 6-12. Revista Imagen.
- Schön, E. (1972). *Casi un país*. Caracas: Imprenta Municipal de Caracas.
- Stanislavski, C. (1975). *La Construcción del Personaje*. España: Alianza.
- Stanislavski, C. (1953). *Un Actor se Prepara*. México: Diana.
- Stanislavski, K. (1988). *Stanislavski Obras Completas*. Buenos Aires: Quetzal.
- Stanislavski, K. (1968). *El Arte Escénico por Konstantin Stanislavski con una Introducción de David Magarshack*. Cerro del Agua, México: Siglo Veintiuno.
- Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Vicerrectorado de Investigación y Postgrado. (2007). *Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales*. Caracas: Autor.

Electrónicas

- La Gata Insomne. (2007). *La Poesía se Viste de Luto-Elizabeth Schön*. (Blog en línea) Disponible en: <http://gatainsomne.blogspot.com/2007/05/la-poesa-se-viste-de-luto.elizabeth.html>. (Consulta 03-11-2010).

ANEXOS

ANEXO 1

AL UNÍSONO

ELIZABETH SCHÖN

Al unísono fue estrenada en el Primer Festival de Teatro Breve realizado por “Arte de Venezuela” en 1971, bajo la dirección de Levy Rosell y con el siguiente reparto:

HOMBRE	Pablo García
MUJER	Perla Vonasek
VIEJA	Hermelinda Alvarado

En un banco está una Mujer. Entra el Hombre, se le acerca, la mira.

HOMBRE: Buenas tardes.

MUJER: Buenas tardes.

(Silencio)

HOMBRE: ¿Es la primera vez que viene a esta plaza?

MUJER: ¿Y usted?

HOMBRE: Constantemente vengo aquí, uno se siente tan bien... Se está solo. La imaginación disfruta.

(Silencio)

HOMBRE: ¿Sabe?

MUJER *(Con ansiedad)*: Sí.

HOMBRE: Cuando la mire detenida junto a aquel árbol pensé: ¿La habré visto antes?

(Silencio)

HOMBRE: Pero en seguida me dije: le hablaré. Además me hice esta pregunta: si mira fijamente hacia el cielo es porque en alguna forma piensa o recuerda a alguien.

MUJER: Y usted... ¿recuerda mucho?

HOMBRE: No tengo recuerdos. Cada recuerdo indica que algo ha dejado de existir y eso...

(Silencio)

MUJER: ¿Sí?

HOMBRE: Me desagrada. Sólo miro, contemplo, veo, y es como si en ese instante me enfrentara por primera vez al mundo y es también, créamelo, como si en ese momento poseyera y, para toda mi vida, cuanto existe.

(Silencio)

HOMBRE: ¿Cuánto tiempo tiene sentada en este banco?

MUJER: ¿Y usted?

HOMBRE: ¿No quiere decírmelo?

(La mujer mira hacia el cielo).

HOMBRE: ¿Le gusta mirar hacia arriba?

(Silencio)

HOMBRE: ¿Tampoco quiere decírmelo?
(Silencio)

HOMBRE: Entonces hablemos de algo que le guste, ¿quiere?

MUJER: Sí.

HOMBRE: Vamos a buscar un tema que sirva para vincularse. (Pausa). ¿De acuerdo?

MUJER: Sí.

HOMBRE: Bien, ¿qué le agrada más, el cielo o la tierra?

MUJER: ¿Y a usted?

HOMBRE: No, dígalo usted primero.

MUJER: ¿Sí?

HOMBRE: ¡Por supuesto! (Pausa). ¿No se da cuenta?
(Silencio)

HOMBRE: De esta manera diríamos lo que ambos creemos acerca del cielo y de la tierra y... (Pausa). Como consecuencia demostraríamos si realmente nos podemos entender. (Pausa). La escucho.
(Silencio)

HOMBRE (Sorprendido): ¿No me quiere contestar?
(Silencio)

HOMBRE: ¿Realmente rehúsa responder?
(Silencio)

HOMBRE: ¡Ya sé! (Silencio). ¿Teme establecer un vínculo conmigo?

MUJER: ¿Lo teme usted?

HOMBRE: Imposible. Si estoy tratando de fomentar un diálogo que sirva para acercarme, para mirarnos tal cual somos... ¿Entendido?
(Silencio)

HOMBRE (Suspirando): Vamos a ver... ¿Trabaja?

MUJER: ¿Y usted?

HOMBRE: La complaceré. Su silencio es casi como una carta que me enviara de algún país muy remoto, muy lejano. (Calla). Trabajo en una panadería. Después que concluyo mi tarea, me siento aquí, abro el periódico y leo las noticias de muerte, de guerras, de política. Y usted ¿qué hace?

MUJER: ¿Yo?

HOMBRE: Sí, usted.

MUJER: Bueno... yo... (Calla).

HOMBRE: ¿Le gusta su trabajo?

MUJER: ¿Y usted?

HOMBRE: Realmente me embruja; cada vez que extraigo la hornada repleta de pan caliente, lo que me provoca es comérmelo todo. En ese instante me digo que no existe ningún olor sobre la tierra que se pueda comparar con ese que exhala el pan...
(Silencio)

HOMBRE: Después vengo a la plaza. Miro hacia la esquina. Allí distingo a un hombre que, probablemente y como a mí, le está prohibido comerse el pan que hornea. Se me acerca. Le pregunto si trabaja. Me contesta que no quiere seguir en ese empleo porque su hogar le exige gastos, más gastos. Le agrada su labor, mucho. El

trabajo le recuerda al leñador, sólo que prefiere un árbol que jamás se concluya de talar. Y que a diferencia conmigo, necesita de otro empleo que le brinde más dinero. Hay hijos, que estudian, que requieren cosas. Y seguimos hablando.

MUJER (*Entusiasmada*): Sí... sí...

HOMBRE: Y conversando nos damos cuenta de que compartimos el amor hacia los niños... de que conocemos el placer que embriaga cuando se ha carecido de todos los medios adquisitivos y por fin se consigue la manera de comprar la leche o el remedio que se necesitaba. (*Silencio*). Es incomparable la dicha del triunfo y sobre todo después que se lucha con coraje. (*Silencio*). Y ese hombre y aquel otro... (*Silencio*).

MUJER: Sí... sí...

HOMBRE: Lo saben pero no lo dicen. No hay que decirlo. Es lo natural. Sólo hay que vivirlo, da fuerza, da vigor.

MUJER: Sí... sí...

HOMBRE: Pero después me encuentro con otro. Le hago la misma pregunta: ¿Trabaja? Y con cada ser que charlo, voy percibiendo que, de cierta manera, todos sufrimos, nos exaltamos, amamos, muy, pero muy semejantemente.

MUJER: Sí... sí...

HOMBRE: Miro de nuevo alrededor. Me detengo frente a cada cara, frente a cada pupila. En ese momento me ocurre lo mejor que me puede ocurrir.

MUJER: Sí... sí...

HOMBRE: Cada hombre, cada mujer, cada niño, lo siento tan portentoso, tan increíblemente inmenso y despejado como lo es un río, el océano, cada estrella.

(*Silencio*)

HOMBRE: Lo que le he dicho ¿no le parece igual a como si, de pronto, se hubieran encontrado muchos guijarros y cada uno mirara lo que el otro posee en su intimidad?

(*Silencio*)

HOMBRE: Eso es hermoso.

MUJER: Sí.

HOMBRE: Pero... ¿Cree que eso ocurre con frecuencia, y sobre todo, entre nosotros, los seres humanos?

MUJER: Sí

(*Silencio*)

HOMBRE: ¿No puede decir otra cosa que no sea, sí?

MUJER: Sí.

HOMBRE: Entonces dígala.

MUJER: Sí.

HOMBRE (*Desesperado*): No diga más sí. Exprésese, cuénteme lo suyo. (*Pausa*). (*Más tranquilo*). Quiero saber acerca de usted. Me gustaría mirarla tan nítidamente como cuando me acerco a la orilla de un estanque y miro al fondo.

MUJER: Sí, sí

HOMBRE (*Molestísimo*): ¡Quiero lo suyo, lo suyo! (*Silencio*). Perdón, he sido impetuoso, pero... pero, es que usted... es demasiado... Bien, intentemos de nuevo. ¿Va con frecuencia a la retreta?

MUJER: ¿Y usted?

HOMBRE: No falto un domingo. Ese día me visto con mi traje preferido y me presento a la plaza. Camino.

MUJER: ¿Sí?

HOMBRE: Tomo una silla, la coloco junto a la fuente. Me acerco a los demás, les inquiero. Con el pie empujo algún papel, es cuando descubro...

MUJER: ¿Sí?

HOMBRE: Que mientras la banda toca los acordes de una marcha triunfal, la mayoría de los que la escuchan lloran dentro de sí para que nadie se entere. Pero a pesar de que lloran, escuchan la música, ríen, hablan y hasta agreden. Entre tanto los miro, los observo y comienzo a sentir como si estuviera frente a una cascada muy grande que arrastra piedras, raíces, arena, aire. *(Silencio)*. ¿Se da cuenta?

MUJER: ¿Sí?

HOMBRE *(Molesto)*: ¿Hasta cuando va a decir sí? ¿No conoce otra palabra?

(Silencio)

HOMBRE: ¿Es que le molesto?

(Silencio)

HOMBRE: ¿Es que rehúsa todo tipo de enlace conmigo? ¿Es que carece de impulso, de anhelo, de imaginación?

(Silencio)

HOMBRE: Hable. Quiero mirar no sólo su faz, sus ojos, sus cabellos, también quiero oír, ver, lo que está allí, dentro de usted. Para eso tenemos las palabras, para que nos ayuden a poner en el contrario nuestra intimidad, mejor dicho, lo que somos. *(Pausa)*. ¿Existe algo más hermoso que entregar lo que somos?

(Silencio)

HOMBRE: Perdone, a veces me gusta sermonear y es preferible que si los seres actúan, lo hagan porque les nace desde adentro y no por órdenes exteriores o por influencias. *(Pausa)*. Créame, no quiero imponerle nada, absolutamente nada. Sólo deseo verla, sentirla, tal como miro un fruto si lo coloco en mis manos y le contemplo su color, su redondez. *(Silencio)* Bien, regresemos a nuestra conversación primordial. ¿Se siente bien?

MUJER: Sí.

HOMBRE: ¡Magnífico! *(Pausa)*. ¿Está contenta?

MUJER: Sí.

HOMBRE: Mejor aún. Y estoy seguro de que le gustan mucho las retretas.

MUJER: ¿Y a usted?

HOMBRE: ¡Por Dios! *(Silencio. Se controla)*. Voy a hacer un último intento, y si me responde que sí o me pregunta: ¿y usted? Me retiro en seguida. Le agrado. Le place estar conmigo. *(Silencio)*. Dígame, ¿le gustan las frutas?

MUJER: ¿Cuáles?

HOMBRE: ¡Bravo! ¡Por fin ha pronunciado una palabra suya, suya, y que sirve para fomentar nuestro diálogo! Le gustan, digamos... ¿le gustan las manzanas?

MUJER: ¿Y a usted?

HOMBRE *(Molestísimo)*: Pero... ¿qué le ocurre? Si de quien quiero saber es de usted, sí, de usted y de nadie más... De mí lo sé todo, todo, hasta lo más despreciable.

De usted... óigame bien, no sé nada, nada, y quiero saber, quiero saber sin que omita el menor detalle.

MUJER: ¿Sí?

HOMBRE (*Molesto*): ¿Se fija? Sólo dice que sí y eso es incómodo, desconcertante, es como si me empeñara en trepar a un árbol sin troncos, sin troncos, sin ramajes, y ¿eso se puede? No, no se puede.

(*Silencio*)

HOMBRE: ¿Por qué no se marcha? Es inútil que continuemos juntos. Se empeña en permanecer sola consigo, como si no supiera hablar, como si a su alrededor existieran sólo ciudades con cerraduras que nunca pudo abrir. (*Silencio*). ¿Nada entiende?

(*Silencio*)

HOMBRE (*Desesperado*): Pero... ¿para que le sigo hablando? ¿Para qué la miro? ¿Para qué sigo a su lado si sólo desea guarecerse en el sí y su pregunta? ¡Prefiero permanecer junto a un muro!

(*Silencio*)

HOMBRE: ¡Por Dios! Diga algo. No puedo vivir con seres callados que retienen todo para sí. Me gustan las personas que hablan, que comentan, que comunican sus angustias, sus padecimientos y todo esto lo dicen sin miedo, sin temor... Usted... ¡Bah! Es peor que el cerrojo más oxidado.

(*Entra una Vieja*).

VIEJA: ¿Me dicen la hora?

(*La Mujer hace como si se fuese a desmayar*).

VIEJA (*A la Mujer*): ¿Qué le sucede? Tengo que correr, ya es hora de entrar en la fábrica. (*A la Mujer*). ¿Se siente mal? ¡Claro! Con un sol como éste, peor que diez mil velas encendidas sobre la cabeza, uno siente que lo halan por los cabellos y cae al suelo. Pero a mí no, todo lo contrario, me siento feliz, comenzando que el dolor de los huesos desaparece. Por mí, puede haber siempre sol, arriba o abajo no importa, sólo tiene que estar allí. (*Señala al cielo. Al Hombre o a la Mujer*). ¿Le caería algo en el ojo?

HOMBRE: No.

VIEJA: No me conteste así, como si fuese una mujer vulgar, porque aunque trabajadora he leído mucho. (*A la Mujer*). Si quiere ¿le registro el ojo?

HOMBRE: No tiene nada.

VIEJA: A mí, nadie me engaña, por poco estudio medicina. ¿Es médico? Me gusta la medicina, eso de ver huesos, eso de saber cómo es la sangre, pero ¡en fin! Nunca salgo de mi casa. ¡Es tantísimo el trabajo! Que si el pan, que si el balde, que si el maíz. (*A la Mujer*). Su cara me dice que tiene algo. El autobús que va para la alcantarilla, ¿ya paso? El chofer me tiene que entregar la vianda... es mi marido. (*Ríe*).

HOMBRE: ¿Su marido?

VIEJA: Eso digo para que todo el mundo crea que este aro es legítimo.

HOMBRE: ¿No cree que le van a cerrar la entrada a la fábrica?

VIEJA: ¿Les molesta mi conversación? Algún lío tienen y yo... Pues sigan con su lío, pero desenvuélvanlo y completo. Por eso tengo los años que tengo, llenos de

hijas e hijos, y no sé cuántas son ni cuántos son, viven como yo, bueno, como todos: arriba el cielo, abajo la tierra. *(A la Mujer)*. ¿Este hombre la especula mucho? Le daré un consejo, especúlelo usted o búsquese otro. Ahora tengo que irme, el autobús pasaría... quiero alcanzarlo... que me entreguen la vianda.

(Se aleja cantando con voz suave).

(Silencio)

HOMBRE: Se ha puesto muy pálida. ¿Qué le ocurre? Creo que la asusté. ¿No es cierto?

(Silencio)

HOMBRE: Perdone. No quise amedrentarla, no fue esa mi intención. Estoy seguro de que no escuchó a esa mujer. Le aseguro que cuando me desespero no sé controlarme y en lugar de seguir siendo natural, espontáneo y decir lo que quiero, me vuelvo brusco, violento; pero es que usted... es tan... tan extraña. *(Silencio)*. ¿Alguna vez en su vida ha conversado con alguien?

MUJER: Sí.

HOMBRE: ¿Sí?

MUJER: Sí.

HOMBRE: ¡Pero esto es inaudito, increíble; es como si un árbol, tal vez Dios, hablara! *(Silencio)*. Si dialogó con alguien, tengo esperanzas muchas; nos comunicaremos y... llegaremos a conocernos mejor que cualquier ser en esta tierra. *(Cambiando)*. ¿Le digo un secreto? *(Silencio)*. Cuando la miré desde lejos en seguida percibí que algo suyo me llegaba, era algo así como un aire oloroso, fresco, tímido, que se me colaba y no lo podía rechazar. *(Silencio)*. ¿Acaso sintió eso mismo cuando me miró desde lejos?

MUJER: Sí.

HOMBRE: ¿Sí?

MUJER: Sí.

HOMBRE: No sospecha cuán hermoso, cuán verdadero me sabe ese sí suyo, suyo, que le brotó desde lo más íntimo de su alma.

(Silencio).

HOMBRE: Me parece que en este instante me acaba de entregar, digamos, una llave, un cofre, que a nadie antes le había dado.

MUJER: ¿Sí?

HOMBRE *(Asombrado)*: ¿Sí? *(Alegrísimo)*. ¡Estupendo! ¡Maravilloso! ¡Este es el mayor triunfo que he tenido en mi vida!

MUJER: ¿Sí?

HOMBRE: Con su única palabra, sí, ha penetrado aquí, en este recinto mío. Y ¿qué más puedo desear? Y ¿qué más puedo anhelar? *(Silencio)*. ¿No lo cree?

MUJER: Sí.

HOMBRE: ¿Se da cuenta?

MUJER: Sí.

HOMBRE: Nos estamos acercando uno al otro.

MUJER: Sí.

HOMBRE: ¿No siente... no siente como si entre su ser y el mío no existiera ni espacio, ni aire, sino un solo bulbo que late acompasadamente y al unísono?

MUJER: Sí.
HOMBRE: Jamás me habían dicho un sí tan conmovedor, tan sincero.
(*Silencio*).
HOMBRE: A veces pienso que... lo que realmente une a un hombre y a una mujer... (*Piensa*) En realidad no podría decir exactamente lo que es., pero creo que se parece mucho a una savia fuerte, robusta, inseparable, que por más que se expande, que crece, no rompe, al contrario, acerca, enlaza, fija.
MUJER: Sí.
HOMBRE: Y esa savia está naciendo entre nosotros.
(*Silencio*).
HOMBRE: ¿Cómo te llamas?
MUJER: ¿Y tú?
HOMBRE: ¡Por Dios! ¿Vas a seguir diciendo lo mismo?
(*Silencio*).
HOMBRE: Creo que mejor nos retiremos.
MUJER: Sí.
HOMBRE: ¿Sí?
MUJER: Sí.
HOMBRE: Vamos... ¿vamos a tu casa?
MUJER: Sí.
HOMBRE: ¿Y me mostrarás tu habitación?
MUJER: Sí.
HOMBRE: ¿Y me enseñarás tu lecho...?
MUJER: Sí.
HOMBRE: Y tus libros...
MUJER: Sí.
HOMBRE: Y tu ventana...
MUJER: Sí.
HOMBRE: Y nadie nos impedirá que estemos juntos, que nos miremos, que nos hablemos, que encendamos la luz, que contemplemos a través de los vidrios de tu ventanal, la calle, la gente, el primer farol que se encienda en la avenida.
MUJER: Sí, sí, sí.
HOMBRE: ¿Qué esperas? ¿Qué alguien venga a interrumpirnos? ¿Lo soportarías otra vez? No. ¿Verdad? Dame la mano, no aguardemos a que el sol se oculte y menos esperemos a que el primer lucero aparezca en el horizonte.

Telón.

ANEXO 2

Extracto de Apreciaciones sobre los ensayos del actor César Revanales

Ensayo -Fecha: 26-08-10

Asociar el personaje con un animal: Un pájaro. Lo asocio con un pájaro porque es un personaje que ama la naturaleza, los árboles, los espacios abiertos.

Tres características del personaje: Espontáneo, jovial, verbo: conversar. Disfruta de lo que esta a su alrededor. Soledad. Carente de amor.

Es Impaciente y a la vez Paciente (Cuando no le demuestran reciprocidad, Sin embargo es paciente con lo que espera)

Ve las cosas de un modo imaginativo, explora sus pensamientos a través de las imágenes.

Ensayo -Fecha: 02-09-10

¿Qué tiene esta mujer que lo atrae, y que lo hace acercarse y querer hablar con ella?

Ella es muy atrayente para él, por su sola manera de estar allí, aislada, pero a la vez muy presente con su mirada infinita, que dice un mundo que expresa calidez, tristeza, soledad, ternura, amor. Es sencilla y bella como una flor, pero como una flor hay que cuidarla y regarla.

Ensayo -Fecha: 08-09-10

El ensayo de hoy se hizo más fácil para aflorar los sentimientos. El contacto con la mujer, se acentuó más y la proximidad fue mayor.

Ensayo- Fecha: 22-01-11

Hoy durante el ensayo, en el ejercicio de improvisación con líneas del parlamento, ha pesar de que me costo al principio conectarme con el personaje, me sentí muy bien con la reciprocidad de la mujer, la interacción entre nosotros, las caricias, el contacto con la masa para enseñarle la textura de la masa, la suavidad; así como ella trabaja con la arcilla la importancia que tiene para ella el tacto por su invidencia.

Ensayo- Fecha: 29-01-11

Objetos y acciones físicas:

La masa- contacto

El libro- se cae el libro

La chaqueta- arroparla

El delantal- colocarlo como asiento

La harina- contacto con la harina-sentirla

La arcilla- contacto-manos

El paño- limpiar el asiento-sacudir

ANEXO 3

HEINRICH FRANK WIESE G.
OBRA TEATRAL: “AL UNÍSONO”
AUTOR: ELÍZABETH SCHÖN
DIRECTOR: CARLOS ALBERTO SÁNCHEZ

NOTAS DE LOS ENSAYOS (TRANSCRIPCIÓN)

PRIMER ENSAYO (SIN FECHA)

Elízabeth Schön
“AL UNÍSONO”

La esencia
Modelo ideal – limitaciones
→incomunicación del Hombre con el entorno

T	
Acciones físicas	1
Lógicas – ilógicas	2
Trabajar silencios	3
Sí mágico	4

No buscar ritmo comedia

Panadería

¿Qué pasa cuando aparece la vieja?

¿Derechos de Autor?

04267135998 Ma Fer

04263405780 Calix

[Dibujos de escenografía – ¿Escanear e insertar?]

Temor

Melancolía

Dolor 5

Tristeza

Lluvia

Monet

Proceso amoroso 6

[Dibujos de escenografía – ¿Escanear e insertar?]

Stanislavsky:

(Notas tomadas del director)

Despertar a voluntad su naturaleza creadora.

Sistema:

1. Labor interior y exterior del actor sobre sí mismo.
2. Labor exterior e interior del actor sobre su papel.

1. Actitud psíquica que le permite evocar un estado de ánimo creador durante el cual descienda la inspiración.

Labor externa: preparación del mecanismo corporal para la inspiración.

2. La labor sobre el papel en el estudio de la escena espiritual de una obra dramática, el germen de donde ha surgido y que define su significado así como el determinar dar sus partes.

El peor enemigo del progreso es el prejuicio porque impide el paso del desarrollo.

3 tipos de actor

Actor creador A.

Imitador

Farsante (cursimelodramático) (negativo)

- A. Capacidad para entrar en los sentimientos de su papel. Debe ser arrastrado por la obra en la que está apareciendo, porque solo entonces puede penetrar en los sentimientos de su papel sin tener conciencia de sus propios sentimientos y sin “pensar en lo que está haciendo” de manera que todo suceda naturalmente →subconscientemente

Problema: ningún actor puede controlar su subconsciente, lo que puede hacer es influir indirectamente ya que ciertas partes de la mente del Hombre pueden ser controladas por su conciencia y voluntad.

Actuación correcta: que el actor en escena piensa y actúa correcta, lógica, consecuentemente, y de acuerdo con las leyes de la Naturaleza Humana tal como se lo exige su papel y de completo acuerdo con él.

La palabra **si** es un _____ y estímulo para la creatividad del actor. Inicia el trabajo del actor, tanto como aporta e ímpetu hacia el desarrollo posterior del proceso constructivo de su papel.

El otro elemento del que surge la acción escénica son las circunstancias dadas. Aporta la anécdota o argumento de la obra, sus hechos, acontecimientos, período, tiempo y lugar de acción, las condiciones de vida, la interpretación de la obra del actor y del director, sus contribuciones a ella, las puestas en escena, la dirección, la escenografía y el vestuario, el decorado, los efectos de sonido, etc. De hecho, incluye todo lo que el actor debe considerar en el escenario.

Tanto el si como las circunstancias dadas son del mismo origen. Uno es un supuesto (el si) y el otro un añadido a ese supuesto.

El si estimula la labor creadora y las circunstancias las desarrollan.

Si → ímpetu despierta imaginación actor

Circunstancias → justificación de la existencia del si.

T Jueves: leer completa, sin dar forma, trabajar el si.

“Días felices” Samuel Beckett

“Las Palabras” de J. P. Sartre

Árbol del oscuro acercamiento – la muerte como árbol.

Si empieza con “buenas tardes” puede terminar con una noche estrellada

Solo apartar aislar
Romántico amar
Imaginativo imaginar
Soñador soñar
Noble
Amoroso
Gentil
Sincero

[Dibujos de escenografía – ¿Escanear e insertar?]

Tímido
Juventud femenina
Observadora
Oculto
Sobreprotegida
Frescura
Receptiva

♀ tímida retraer temer
Oculto
Sobreprotegida
Juventud
Frescura
Receptiva

<Pánico>

♂ solo
Romántico
Soñador
Noble
Sincero
Motivado motivar
Paciente respirar
Dulce enamorar

<Atraído>

Vieja
Locuaz
Extrovertida
Distraída
Despistada
Errática

<estas son primeras impresiones, desde el personaje, porque ella se revela como alguien que realiza un plan de intervención tras la máscara de una vieja loca y errática en su conversar>

Respiración: ansiosa pero contenida

Perrito: noble, insistente y amable

T Jueves

1. 3 actividades físicas con un fin que reflejen las características dadas.
2. Observar, los animales → algo que realice en su cotidianidad el animal.

El gran descubrimiento fue la improvisación registrando qué pasó en el cuerpo cuando percibió el estímulo.

No tener contacto visual hasta que sea necesario.

El aprendió a aceptar su si.

31/08/10

No exagerar físicamente las reacciones de molestia

Ritmo de la obra

2/09/10

Explorar juegos con los dedos,

Manos llenas de harina.

No burlarse de ella

Fragilidad

Explosión, no frenético

Pureza

→ TIMIDEZ

Timidez, pureza, autismo.

→ You tube “locos de amor” telenovela mexicana, n

Hombre no estudiado, trabaja en frutería. 3 locas que se enamoran de su psiquiatra

Fuerza, sencillez, humildad

Jornada, rutina

¿Qué tiene esta mujer que hace que él se acerque y quiera hablar con ella?

¿Por qué bostezo?

“y para toda mi vida”

T Hacer un registro del ensayo del día 8 (animal y música)

- Qué paso (emocional y físicamente)
- - qué de lo que pasó puede utilizarse para mi personaje tanto emocional como físicamente

T ¿Qué ~~veo~~ siento en ella que me atrae?

Conversación con M. Teresa Haiek (referida por el director)

Schön no le puso nombre a los personajes, solo son

Hombre Mujer Vieja

Y los tres tienen características esenciales

H

seductor – cortejador
proveedor
emprendedor

M

Femineidad
Seductora por naturaleza
Por insinuación

Vieja Experiencia

<Más sabe el diablo por viejo que por diablo>

Aparecen en varios ensayos momentos como de exaltación mística “oír el sonido del mundo” y ese encuentro e como una reconciliación con el mundo.

Cuando ella se medio desmayó apareció mi perro D’artagnan (en mi personaje) en su actitud de susto y alerta y estudiar la situación

La lectura anterior fue particularmente intensa. En esta me perturbaba la condicione de caminar y los dolores de espalda y la voz, pero el movimiento permitió descubrir cosas nuevas.

En la lectura anterior la lluvia y los truenos aportaron como una tristeza, una soledad

Viernes 5 pm
T venda
Ropa de trabajo

20/11/10

Por fin, después de muchos inconvenientes logramos reanudar los ensayos. Empezamos con una lectura. Al principio existía el temor de haber perdido cosas que habíamos logrado antes, pero a medida que progresábamos en la lectura – interpretación, volvieron a aflorar las sensaciones y atmosferas.

Recordé experiencias de extremo olfato, recordé la necesidad de que la anciana se sentara entre nosotros.

La travesura de la anciana me recuerda a mi mamá casamentera.

El la ha olido muchas veces en la distancia, ha percibido su olor a arcilla y barro fresco, de alfarera que la conecta con lo más profundo de la tierra ancestral

T aprenderse el texto
Pan caliente
Paraguas
Venda

¿Bastón?

Bambú /

Invidente
15/101/11

1. Me dieron ganas de llorar al final de la lectura ensayo
 2. Como había invitados forzosos al ensayo, eso influyó en la lectura: a pesar de que no se debe hacer, uno empieza a “darle la mejor forma”, por lo menos en los primeros minutos.
 3. El salón en el que tuvimos que ensayar obliga a concentrarse más, porque el ruido de la autopista es fuerte y fuera de contexto. La condición de intimidad que impregna esta obra no se da físicamente en ese salón.
 - 4.
-

22/01/11

Posible fecha 21 de febrero

Plantear ensayos durante la semana

Noches

mi – vi (6 a 8)

Sa

Nombres y cedulas

Vestuario

Caja de música banco de plaza

No trabajar estética porque complica la tesis (durante primera exhibición)

25/01/11

(directo al computador)

Fuera de ensayo:

A veces quisiera hacer una sesión donde leemos los parlamentos del otro. Yo los de la Mujer y ella los del Hombre. Confrontar en lectura lo que siente el otro y que recibe de su contraparte, complemento.

Ella es mi obstáculo y objetivo, pero siento que hay un objetivo mucho mas profundo, que es llegar a alcanzar estar “al unísono” con ella. Es algo que va más allá del sexo y el galanteo, pero arrastra todo lo anterior hasta una suerte de experiencia mística un encuentro trascendente que rompe la soledad física y espiritual.

Yo conocí a Elizabeth Schön durante mi primera sesión en el taller literario Anagrama de la USB en parque central. Recuerdo una anciana dulce que iba acompañada de su sobrina –la profesora Luisana Itriago- camino al piso y salón de reuniones. Durante el trayecto, la anciana le decía a su sobrina: “esto es Kafka” refiriéndose a los pasillos y ascensores lúgubres de Parque Central. Durante la sesión del taller, en la lectura y comentario de sus poemas y obra, y luego cuando escucho y comenté nuestros escritos, manifestó una dulzura y femineidad infinitas. Al final de la sesión, se me acercó y caminó un trecho conmigo mientras me daba un abrazo y me hablaba en voz baja, recomendándome que si iba a escribir tenía que darle constancia y dedicación a la escritura. **Ese abrazo físico y espiritual y su voz queda en mi oído, de alguna manera marcan mi percepción de la obra y el personaje.** Me marcan de maneras que van a más allá de lo definible. Podría decirse de una manera sutil, sublime e inmanente. Es una energía muy suave pero muy definida.

Todos los personajes, incluyendo al Hombre, son una proyección de ella misma.

Notas del ensayo del 29/01/2011

- presencia de Alexis y Lucy, semi-invidentes
- El ensayo se hizo en La Estancia (presencia de plaza, espacios públicos, conciertos al aire libre, etc.)
- Alexis me prestó su bastón, me encantó tenerlo cerca, me dio seguridad. Lo usé para decir que me iba.
- Gustaron las dos propuestas, la de César y la mía.
- Alexis dijo que la mía era coherente en mi tipo de ceguera y que era una propuesta (o expresión actoral) muy sensorial.
- Necesito saber cómo surge la Anciana, de dónde, cómo.
- Hacer la propuesta con la gente sentada alrededor como en Crónicas Palahiuk para facilitar la presencia de la Anciana.
- Bolero
- Banda sonora: buscar sonidos de plaza
- De retreta
- OBSERVACIONES DEL DIRECTOR:
- Cuidado con forma de teatro infantil o cuenta cuentos.
- Tensión boca.
- Empecé relajado y entrompé.
- Se ha puesto pálida...

Observaciones fuera de ensayo. 30/01/2011

¿En que momento la mujer transige, cede? ¿Cómo es esa transición suya en cuanto a lo emocional?

Aunque parezca obvio, necesito saber si María Fernanda tomó la opción de ciega total o parcial. Cuando se ha puesto pálida, lo percibo, más que por verla así, por la temperatura de su cuello y frente, comparada a la mía.

Definitivamente, necesito necesitarla mucho. El (yo) le ruega a Dios:

“Dios mío, así como me permites sentir estas cosas, sentirme al unísono con el mundo, permíteme encontrar a alguien que sienta lo que siento, que lo entienda. Alguien en quien encontrarme y amar.

Yo sé que Tú no me vas a desamparar y que, cuando ella aparezca, yo sabré de inmediato que es ella. No permitas que tenga miedo de hablarle, y si eso sucede, y como señal definitiva, ten a bien que la vuelva a encontrar.

Si es necesario buscarla hasta el fin del mundo lo haré, pero recuerda que no veo bien, que yo dependo de mi trabajo, así que por favor, no me la pongas tan difícil: haz que la encuentre en mi camino”.

“Señor, está pasando el tiempo y Ella no aparece, no me quiero desesperar, no quiero llorar porque ya he llorado demasiado, pero me siento muy solo y la necesito, la anhelo.

Como quisiera que el día que ella aparezca la perciba por su olor, un olor que me lleve a lo más profundo de mí, de mi alma. Que, aunque se que o la voy a poder detallar muy bien, sus rasgos sean frágiles, delicados, luminosos. Tú me entiendes.

Que cuando la encuentre sienta una música en mí que me conmueva.

¡Que le guste el pan como a mí, y le gusten los niños también, y los perros también.

Amen”.

04/02/2011

Observaciones del Director:

- cuidado teatro infantil
- cuando perdí la letra, empecé a hacer gestos míos, no del personaje.

T Próximos ensayos, proponer movimientos en escena.

05/02/2011

Sin Mafer, se hizo calentamiento y trabajo de texto

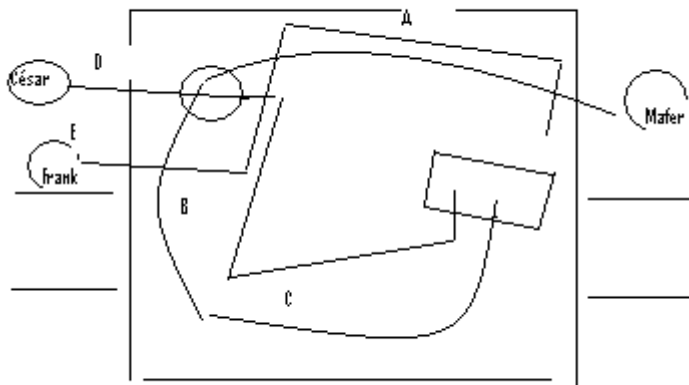
T aprender hasta panadería.

- Ayudar al otro con texto
- Confiar en cada uno
- Confiar en lo que cada quien hace, en el compañero.

Es importante la lógica y secuencia de las escenas.

09/02/2011

Primeras nociones de planta escénica. Bajo un esquema inicial nos permitieron hacer proposiciones.



1.- Entra Mafer a 10 seg de música

Mafer ciega bastón de bambú

Recorre fondo, abre paraguas (A), recorre hacia el frente (B) y va hacia el banco, se sienta y abre caja de música.(C)

2.- Apertura caja de música (pie visual o auditivo) entra Cesar primero, con manos llenas de harina, se limpia, a derecha nuestra (D)

3.- a 5 seg de César entro Yo semi ciego,(bolsita de frutos secos (E) Improviso movimientos, (por ahora)

Esta primera parte es invariable, las variaciones vendrán según el Hombre sea César o yo.

Director:

- Que estemos los tres casi todo el tiempo en escena
- Más clara mi percepción del olor de ella
- Ampliar más imágenes de “miro, observo, veo...”

16/02/2011

El se cohibe cuando habla demasiado, ¿Por qué? Temor de exhibir su mundo interior, particularmente su *revelación interior*, que puede ser considerado “delicado” o ridículo por los demás, por toda esa gente vulgar que agresivamente quiere imponer su vulgaridad en un acto de manada.

Ella tiene un paraguas.

Alguna vez alguien le sacaba el cuerpo con monosílabos evasivos.

Memoria emotiva personal: aparición del difunto Jhon, necesidad de acercarse.

¿Qué pasaría si en vez de l difunto Jhon, la que apareciera fuera una réplica exacta dela difunta mujer de su vida, su compañera ideal, de sueños, de soledad u de sexo, la ternura mientras duermen juntos, el olor de su mujer recién bañada en la cama, su manita buscando tímida mi cuerpo para fusionarnos en uno?

Siempre tuve la impresión (el texto habla de conseguir remedio y leche para los hijos) de que mi personaje es viudo y tuvo hijos, pero bloquea sus recuerdos por ser demasiado dolorosos, pero busca revivirlo a través de las historias de los transeúntes en la plaza.

Imagen: Ella carga un frasco de barbotina, cuando él la presiona, desesperada hunde la mano en el barbotina húmeda, se la pasa por la frente y queda untada por la arcilla, la sensación de la arcilla la hace desmayarse. Él no entiende que le pasa y que tiene en su frente¿será sangre?! Su ropa queda embadurnada o manchada. La vieja se hace la loca ante ese “arcillamiento” de ambos, la vieja continua con su plan y cuando los ha torturado lo suficiente, simplemente se va entonando una canción de victoria.

¿Por qué ella me oculta tantas cosas, qué pasa?

¿Por qué me alienta y luego tiene pánico?

18/02/2011

Observaciones del Director:

- Cierta lentitud
- No permanecer tanto tiempo sentado, se enriquece con el movimiento.
- Empezar lento y subir a un “éxtasis”
- Muy bien escena con la vieja –Duvraska- muy integrados los tres.
- Cuidado con la cabeza baja. Al ensayar con el sombrero, solo se veía la barbilla.
- Cuidado con el ritmo entrecortado y ciertos movimientos de viejo y de retroceso, tal vez no propios de ciego.

Tengo que buscar una forma de reaccionar frente a la ausencia de un texto, gesto o silencio esperado en el libreto por ella. Toda mi vida empleé el recurso de “imaginar al otro” cuando algo falta, pero siento que esta obra es tan delicada, que tengo que buscar una dialéctica entre el guión y lo que pasa.

FOTOS

FOTO 1



FOTO 2



FOTO 3



FOTO 4



FOTO 5



FOTO 6



FOTO 7



FOTO 8



FOTO 9



FOTO 10



FOTO 11



FOTO 12

