
La construcción actoral y sus diversas etapas

Carlos María Alsina



Argus-a

Artes y Humanidades / Arts & Humanities

LA CONSTRUCCIÓN ACTORAL Y SUS DIVERSAS ETAPAS

Carlos María Alsina

**LA CONSTRUCCIÓN ACTORAL
Y SUS DIVERSAS ETAPAS**



Argus-a
Artes & Humanidades
Arts & Humanities

Buenos Aires, Argentina - Los Angeles, USA
2026

La construcción actoral y sus diversas etapas

ISBN 978-0-557-83674-1

Ilustración de tapa: Gentileza de Patricia Bruno.
Diseño de tapa: Argus-*a*.

© 2026 Carlos María Alsina

All rights reserved. This book or any portion thereof may not be reproduced or used in any manner whatsoever without the express written permission of the publisher except for the use of brief quotations in a book review or scholarly journal.

Editorial Argus-*a*

1414 Countrywood Ave. # 90
Hacienda Heights, California 91745
U.S.A.
argus.a.org@gmail.com

*Yo no busco, encuentro. La inspiración existe,
pero tiene que encontrarte trabajando.*

Pablo Picasso

La estética sin ética, es cosmética.

Frank Uwe Laysiepen

El teatro es poesía que sale del libro para hacerse humana.

Federico García Lorca

Índice

Fundamentos	1
· ¿Qué debe tener en cuenta un actor al comenzar su trabajo?	7
· ¿Cuál es la especificidad del trabajo del actor?	9
· ¿Cuál es el criterio de “verdad escénica”?	11
· La construcción de hechos conflictivos que antes no existían	13
· ¿Qué significa ser un actor “orgánico”?	16
 -Construcción de una escena de Un tranvía llamado Deseo de Tennessee Williams.	19
 -Construcción de un monólogo de Muerte de un viajante de Arthur Miller.	37
· ¿Qué elementos técnicos debe tener en cuenta un actor para construir un monólogo con nuestra propuesta?	39
 -Construcción de una escena de Un enemigo del pueblo de Henrik Ibsen.	45
 -Construcción de un monólogo Sobre el daño del tabaco de Antón Chéjov.	53
 - Construcción de una escena de El Hombre, la Bestia y la virtud de Luigi Pirandello.	61
 - Construcción de un monólogo de De Pretore, Vincenzo de Edoardo De Filippo.	75
 -Construcción de una escena de Aspirina para dos de Woody Allen.	85
 -Otros modelos de teatralidad: Shakespeare y Brecht.	105
· El teatro shakesperiano.	

-Construcción de una escena de Otelo	
de William Shakespeare. Otelo y Desdémona.	109
· <i>Improvisación física de base</i>	109
· <i>“Atadura” de los actores</i>	112
· <i>“La liberación de la atadura”</i>	113
· <i>Uso metafórico de espacio vacío. El “elástico simbólico”</i>	114
· <i>Síntesis de las acciones y construcción del símbolo</i>	116
-Construcción de un monólogo de Otelo.	
Monólogo para un actor.	121
-Construcción de un monólogo de Macbeth.	
Monólogo para una actriz.	127
-El teatro de Bertolt Brecht.	143
-Construcción de un monólogo de Terror y miseria	
del Tercer Reich. La mujer hebrea de Bertolt Brecht.	
Monólogo para una mujer.	147
-Conclusiones	169
-Bibliografía	171

Fundamentos

Los epígrafes que inician este libro ejemplifican la esencia del procedimiento técnico que proponemos para la construcción concreta, por parte de los actores - en cuanto a su trabajo específico como tales - de una escena teatral. Tiene, como punto de partida, la última y genial contribución de Konstantin Stanislaski a la técnica del actor. Esta contribución fundamental para el teatro contemporáneo fue elaborada entre los años 1924 y 1928, año de la muerte de Stanislavski, y fue realizada a través de un proceso de crítica rigurosa que él mismo realizó sobre su propia teoría anterior conocida como “El Sistema de la memoria emotiva”. De este cambio radical – profundizado entre 1934 y 1938 – no quedaron demasiados materiales de consulta ni tampoco una descripción sistemática del nuevo método, salvo declaraciones, citaciones y pasajes en su último libro *“El trabajo del actor sobre el personaje”*.

Con el método anterior Stanislavski – no teniendo el actor nada de tangible y concreto desde dónde partir para construir su personaje, salvo el texto, que no siempre expresa los deseos de los personajes y, es más, a veces los esconde – sugería que sus actores “pescaran” en sus experiencias personales (a través de las llamadas “imágenes sensoriales”) estados de ánimo que lo acercaran al supuesto “sentir” de los personajes a construir.

Reunía a sus actores alrededor de una mesa y realizaba con ellos un profundo análisis del texto, del subtexto, de cómo deberían ser los personajes, qué deberían sentir, qué deberían hacer y pensar, etc., además de estudiar cuáles eran las características estilísticas del autor y las condiciones sociales, económicas, culturales, etc. de la época en la que se desarrollaba la obra, en modo abstracto

Buscaba que sus actores, en modo abstracto y sin todavía pisar el escenario, individuaran “tres líneas” para cada personaje mantuviera en la obra leída: 1) la línea del pensamiento, 2) la línea de las imágenes a usar y 3) la línea de las acciones a realizar.

Suponía que, como consecuencia de la aplicación de estas tres líneas cuando se estaban los actores sobre el escenario actuando, debería “llegar” una cuarta línea: la de las emociones.

Este método, sin embargo, poseía una dificultad que, más tarde, el mismo Stanislavski criticó con la ayuda de sus discípulos más formados: Mejerhold y Vajtánov, que le pedían “restituir la teatralidad al teatro”. No nos olvidemos que Stanislavski representaba aquello que, en su país, antes de la Revolución de Octubre de 1917, se consideraba la vanguardia artística de la época: o sea, el realismo psicológico.

Las dificultades que el maestro ruso encontraba en la práctica eran:

1) Una excesiva simultaneidad metodológica durante el análisis que, al subir al escenario, producía en los actores muchas perplejidades: ¿qué línea tenemos que aplicar primero? ¿La de las imágenes? ¿la del pensamiento? ¿La de las acciones?, todas ellas planificadas *a priori*.

2) Una notable falta de espontaneidad mientras actuaban, pues los actores se aferraban al análisis de mesa precedente cuyo eje eran consideraciones abstractas (de tipo histórico, psicológico, literario, etc.) y reprimían acciones creativas y no pensadas que podían surgir espontáneamente. El momento creativo es imprevisto. ¡Y lo es porque no ha estado planificado previamente!

3) Un excesivo aislamiento entre los actores, pues cada uno buscaba, a través de la técnica de la memoria emotiva (o sea: necesitaban de la propia introspección) para recordar y revivir sucesos del pasado. Esto, inevitablemente, los llevaba a desconectarse del *aquí y ahora* de la acción teatral que, obviamente, sucede en el presente del hecho teatral. Los actores, trabajando de tal manera, parecían “islas” quienes, una vez que interiormente llegaban a un estado de ánimo determinado a través de las imágenes sensoriales, recién comenzaban a relacionarse genuinamente con sus colegas.

4) Resultaba imposible construir con esta técnica una farsa, por ejemplo, ya que, en el caso de ese género teatral, no hay tiempo para la

La construcción actoral y sus diversas etapas

introspección realista y la *verdad escénica* es la exageración de los comportamientos.

Con la aplicación del nuevo método, Stanislavski no descartó el análisis intelectual de mesa. Simplemente lo postergó para un momento más avanzado del proceso constructivo; una vez que los actores han construido, con la mayor espontaneidad posible y sin tanta información en la cabeza, las relaciones más sinceras y genuinas *al luchar por los objetivos de sus personajes* y nunca por los objetivos de la vida privada del actor.

Con el Método de las Acciones Físicas, para comenzar, basta hacer sólo dos preguntas como conjeturas: 1) ¿Qué quiere el personaje que debo construir y 2) ¿Qué se le opone?

De estas dos simples preguntas surge todo el procedimiento constructivo posterior. Siguiéndolas (y cambiándolas, si en práctica concreta sobre el escenario, lo consideramos conveniente) el actor irá construyendo *relaciones conflictivas*.

Cada vez me convenzo más que los actores no construyen únicamente su personaje (¡como si este estuviera en las nubes!) sino que construyen *relaciones* y que aquello que llamamos “personaje” son la consecuencia circunstancial que cada uno de ellos adopta según los diversos momentos de la obra. En la construcción de estas relaciones, el actor-personaje no debería concebir a sus oponentes como *objeto* a transformar sino como *sujeto* a modificar, así sea que las oposiciones no provengan de un personaje en escena sino, por ejemplo, de las circunstancias dadas. *Es decir, que el actor se objetiva en la construcción de las relaciones y, al hacerlo, subjetiviza todo lo que lo rodea.*

De esta manera, cuando comienza a ensayar, el actor – que vive en este siglo XXI – no debe preocuparse de cómo interpretar un duque del siglo XV. Actúa tratando de obtener los objetivos que ha conjeturado para su personaje y sin planificar nada *a priori*. Es sorprendido por las acciones imprevistas que realiza su oponente y, a su vez, lucha por alcanzar los presuntos objetivos de su personaje que son opuestos a los del personaje su colega. De tal manera, se construye aquello que resulta lo más atrayente y fundamental del teatro: *el conflicto*.

¿Se trata de hacer una improvisación “libre” en dónde cada uno hace lo que le viene en mente? No, absolutamente.

En la primera lectura de la obra, una vez que se han aclarado las posibles dudas sobre la trama del texto a construir y, habiendo hipotetizado, cuál es el “río central” que resume el deseo principal del personaje durante todo el texto y también cuales serían sus oponentes, trataremos de establecer – siempre de modo hipotético – las posibles “boyas”, o “bisagras” que serían réplicas o acciones concretas establecidas en las acotaciones dramáticas, que, probablemente, provoquen un cambio de objetivos en el desarrollo de cada escena en particular. Una imagen que puede ayudar a la comprensión de lo que quiero expresar sería la de “un río central”, al cual afluyen diversos “arroyuelos”, que aumentan el caudal del río y no contradicen su recorrido hacia el mar.

Las “boyas” son referencias que permiten a un barco, por ejemplo, salir con seguridad del puerto para, luego, navegar en mar abierto. De allí proviene el nombre de “boya” que usamos en nuestra técnica.

La primera cosa que los actores deberían hacer, antes de iniciar a improvisar, son las dos preguntas arriba mencionadas. No es aconsejable tener otras preocupaciones. Esas preguntas (¿qué quiere mi personaje? y ¿qué se le opone?) condicionan, provisoriamente durante la lectura, las unidades dramáticas. Llamamos así al espacio entre “boya” y “boya”.

Ya llegará el momento, después de la construcción total del *contexto* (es decir, de la situación teatral con sus cinco elementos: acción, conflictos, ambiente, sujeto y luego el texto escrito por el autor) de realizar el análisis intelectual alrededor de una mesa que debe ser lo más profundo posible. El actor, lo recordamos, no es un crítico literario, aunque pueda “rozar”, en el análisis de mesa, tal condición.

Lo prioritario en la primera fase de los ensayos *es la construcción de las relaciones conflictivas* con los oponentes, de manera genuina y sincera.

Una vez construido el contexto, podemos sentarnos a comentar cómo se saludaban las personas en el siglo XV según las categorías sociales de la época como los estudios históricos nos han enseñado.

Es muy importante señalar que sería conveniente que los actores **NO** planifiquen, al comienzo, las acciones que realizarán durante las im-

La construcción actoral y sus diversas etapas

provisaciones. Lo que sí resulta imprescindible es que improvisen la escena colocando a sus personajes objetivos a conseguir, finalidades a alcanzar. Luego del momento de la improvisación práctica, valoraremos si esos objetivos son funcionales al conflicto general de la obra y, en lo particular, al conflicto de la escena improvisada.

De tal manera, los actores harán *acciones* – que obligatoriamente deben poseer una finalidad conflictiva para ser tales - y no simples movimientos (que pueden no tenerlas).

Si, por ejemplo, un personaje se levanta de una silla y, para decir su réplica con “mayor naturalidad” teniendo sus manos ocupadas, bebe de un vaso de agua sin que esto provoque una lucha de intereses contrapuestos (así sea estos mínimos) podríamos afirmar que este actor ha realizado un movimiento y no una acción. Las acciones, *necesariamente*, ligan a los demás elementos de la situación teatral y deben ser, *necesariamente*, conflictivas. A nosotros nos interesan las acciones, no los movimientos, aunque a veces las acciones se concreten en desplazamientos. Pero son desplazamientos que tienen una finalidad transformadora en relación a los oponentes. Los meros movimientos pueden carecer de finalidad.

Aconsejamos que las primeras improvisaciones se organicen a través de la secuencia de las hipotéticas “boyas”, que debe ser respetadas en modo riguroso, así sea para comprobar que habíamos errado en su señalización. Saltar una, o cambiar la secuencia adelantando otra, podría modificar, no sólo la trama imaginada por el autor – que en el día del estreno debemos respetar frente al público, a no ser que aclaremos que se trata de una adaptación de su texto – sino también modificar la construcción del elemento sujeto de la situación teatral (es decir, ese proceso de trabajo acumulativo durante los ensayos que, críticamente, va construyendo las relaciones conflictivas de un personaje que no podía conocer, como actor, *a priori*). El día del estreno – si no hemos realizado una adaptación, que es nuestro deber ético aclarar – el público debe escuchar el texto de Ibsen, no el que usamos en las primeras improvisaciones para construir las relaciones sorteando las dificultades que suele ofrecernos la memoria.

Salvo en los géneros teatrales en lo que los autores usan, en abundancia, *la acción verbal poética* como medio de comunicación entre sus personajes (Shakespeare, García Lorca, Genet, etc.), no aconsejamos que los actores sepan de memoria el texto correcto del autor al comienzo de los ensayos. Dado que consideramos que lo prioritario, en esa primera etapa, es la construcción de las relaciones conflictivas que antes de hacerlas no existían, el hecho de que el actor esté pendiente “de qué decir”, y no de “qué hacer”, puede conspirar con la necesidad fundamental de ese momento.

Sería conveniente que el actor, al comenzar, sí tenga en claro “un mapa” de objetivos (las “boyas”) a conseguir, que luego la práctica verificará, o no. Si su personaje no tiene objetivos por los que luchar, seguramente estará perdido en el escenario.

Aconsejamos a los actores que, al comienzo de los ensayos, tengan en cuenta lo siguiente:

1) Realicen las acciones sin el filtro inhibitorio de ser “educados” y “civilizados”, cuestión que, necesariamente, en cualquier cultura, es socialmente represiva a partir de los cuatro o cinco años de vida. La acción física instintiva – con la precisa recomendación de no provocar el mínimo daño físico al oponente – es transformadora y construye una relación genuina. Por ello promovemos, al comienzo de los ensayos, los abrazos intensos, los empujones (con cautela), los besos apasionados, las cachetadas imprevistas (¡que tanto mal no hacen!), etc.

Estas acciones “hablan” más que mil palabras. Es muy posible que el público no vea, en el estreno, este modo primitivo de accionar. Quizás los personajes representarán la escena delante del público sin ni siquiera tocarse, precisamente porque antes se han tocado (han *conocido* de tal manera) y, entonces, conocen verdaderamente lo que están reprimiendo.

2) Al comienzo de los ensayos no es aconsejable preocuparse por la belleza. A esta “iluminación” se llega, no se parte. Resulta inoportuno y también imposible, pedirle a un actor que, en los primeros ensayos, genere momentos de belleza. ¿Cómo podría hacerlo a fuerza de voluntad si todavía no ha construido a fondo las relaciones conflictivas con los

La construcción actoral y sus diversas etapas

objetivos que se le oponen? Necesariamente arribará la belleza porque esta es la finalidad última de nuestro *mestiere*, como la de cualquier otro artista. Pero lo hará en un camino progresivo que va “del rugby al saludo entre dos almas” frase expresada de manera jocosa en mis clases. O sea, desde lo práctico, concreto y “primitivo” (así sea desordenado y nada bello, pero sí de contacto físico) hacia los conceptos abstractos y simbólicos.

Lo que el público debería ver es el saludo metafórico, simbólico, que va “más allá” de lo cotidiano. Tal vez el sentido de la vida es el de poblar el mundo de símbolos. Aún más en el caso del artista.

No hay seminario o curso, en el cual los alumnos no me pregunten: Y en los monólogos, ¿cómo hacemos? La pregunta es pertinente. Mi respuesta es que nunca un actor está solo en escena. Siempre está acompañado de fuerzas que se le oponen, sea que estas provengan del interior del personaje (conflicto interno) o del ambiente (lugar físico más las circunstancias dadas). Luego es necesario aclarar de qué tipo de monólogo se trata: si es evocativo, si el personaje realiza en escena una línea de acciones *aquí y ahora*, o si se rompe la “cuarta pared” y se dirige directamente al público. En este último caso, el oponente será el público. El lector puede profundizar el argumento en mi libro digital *De Stanislavski a Brecht* (2017).

¿Qué debe tener en cuenta un actor al comenzar su trabajo?

A diferencia de otras artes, el actor no posee nada de tangible cuándo empieza a construir su objeto de trabajo. Un escultor tiene delante de sí un pedazo de mármol, o de arcilla, o de madera. Las características del material que modelará ya condicionan los instrumentos que deberá usar. Un músico tiene, afuera de sí, el instrumento que tocará. Un cantante posee, como referencia, las notas musicales; sabe cuándo desentona y no logra llegar a la octava deseada. ¿Cuáles son los instrumentos que posee un actor?

No son claros ni tangibles. Alguien podría afirmar: es el texto escrito por el autor.

En efecto, a veces, el único elemento con el que el actor cuenta para comenzar su trabajo es un texto escrito (en caso de que lo haya) por

un dramaturgo/a. Pero en ese objeto literario, que es el texto, hay escritas palabras y, a veces, en las acotaciones dramáticas, hechos objetivos que son necesarios para el desarrollo de la trama. Pero todos sabemos que las palabras no necesariamente expresan lo que los personajes verdaderamente desean. Una frase procaz, manteniendo las mismas palabras y la misma construcción gramatical, puede constituir un agravio o, al contrario, un juego afectuoso entre amigos. Depende del contexto en el que esa frase se emite. Sería imposible entender a Chéjov, por ejemplo, si nos lleváramos por la literalidad del texto.

El actor, al comenzar, posee muy poco. Podríamos decir que tiene sólo un objeto literario que puede servirle como punto de partida para construir la especificidad de su trabajo. No existen *a priori* Otelo, ni Treplev, ni Ofelia. El actor no descubre nada, pues “descubrir” significaría hallar, por ejemplo, un metal precioso debajo de la tierra. Es decir, el oro ya existe, ya está allí, y alguien lo descubre.

En nuestro caso, el actor construye el metal precioso y, al mismo tiempo, lo modela. Es más, no conoce, al comenzar, lo que construirá. Posee intuiciones, en el mejor de los casos, y no debería solamente dejarse llevar por ellas. De allí lo complejo de la transmisión de un procedimiento técnico que permita al actor expresarse con libertad en cuanto sujeto creativo.

Lo que debe tener en cuenta un actor al comenzar su trabajo es:

- La claridad de la trama que el texto, como objeto literario, le propone. Despejar cualquier duda en cuanto a la “fábula” o anécdota del texto es fundamental. Esto incluye a las circunstancias dadas que anteceden a lo que sucede *aquí y ahora* en la obra.

- Preguntarse qué quiere y que se le opone al personaje que debe construir durante toda la obra.

- No hacerse ninguna idea de “cómo es mi personaje”. Un personaje “no es”. Será el resultado de un proceso de luchas que llevará adelante durante la obra y que lo construirán como tal. No puedo conocerlo antes de construirlo.

- No partir de estados de ánimo o características atribuidas *a priori* al personaje. Al estado de ánimo se llega como consecuencia de la lucha.

La construcción actoral y sus diversas etapas

No se parte de él. Por lo tanto, no es aconsejable partir de abstracciones. Por ejemplo, podríamos decir que Laura Wingfield, de “*El zoo de cristal*”, de Tennessee Williams, es tímida. Y no erraríamos en caracterizarla así, *a priori*. Pero... ¿Qué es “ser tímido”? Entraríamos en un terreno de discusiones abstractas que, lamentablemente, pueden llevarnos a construir al personaje haciendo un *cliché* de la timidez. Nada más lejano de la actitud artística. Los estados de ánimo no se pueden definir con palabras.

·No planificar líneas de acciones sino establecer objetivos a alcanzar. Las acciones se encontrarán en el proceso de trabajo según lo que se le oponga al objetivo del personaje que debo construir. Es necesario ser inflexibles en el objetivo del mismo y muy flexibles en la táctica para alcanzarlo.

·Tratar de apartar cualquier consideración moral o “civilizada” que impidan o limiten el accionar del actor en el comienzo de los ensayos. Esa primera actitud primitiva, poco a poco, irá reprimiéndose y el público no verá la rusticidad de los primeros ensayos. Es que se hace necesario construir primero lo que luego será necesario reprimir, porque si no... ¿Qué se reprime?

·Entender que una acción no es, necesariamente, un movimiento. La acción necesariamente tiende a transformar al oponente. El movimiento no posee, necesariamente, esa presión.

·Hipotetizar cuál es el género teatral a construir.

¿Cuál es la especificidad del trabajo del actor?

Lo específico, lo particular del trabajo del actor es la construcción de una situación teatral que no existe *a priori* y que sólo él – y las fuerzas que se le oponen – pueden edificar. Podríamos decir que construye lo que no existía y que, como consecuencia de ello, el personaje dirá una frase que puede ser sincera, o no. Es decir, que debe construir acciones, conflictos, circunstancias dadas – incluso “crear” al espacio físico acercándose a una ventana de la escenografía para darle “vida”, pues si esa ventana no se usa de manera conflictiva, no adquiere sentido – y, como consecuencia de las relaciones construidas en el proceso de los ensayos, surgirá un sujeto

– llamado comúnmente personaje – que presentará al público y que dirá las palabras escritas por el autor.

En síntesis: *construye lo que no existía*. Allí radica lo específico de su trabajo. Y también su dificultad.

Esa situación teatral, compuesta por acciones, conflictos, ambiente (circunstancias dadas más espacio físico), sujeto y texto, es el objeto que construye el actor y en el cuál este se objetiva. Es decir, “sale” de su interior, en un proceso acumulativo de trabajo, y deviene “algo” que se puede ver y sentir. Este objeto construido poco a poco tiene tanto del actor, pero que ya no es él en cuánto persona real. Ha construido otra cosa: en el mejor de los casos, una obra artística. La situación teatral es un objeto que puede, o no, conmover, hacer reflexionar, formularnos preguntas, etc. Es decir que reverbera de diferentes modos según la personalidad de cada espectador.

Sostenemos que lo que debe construir un actor es la situación teatral y no sólo su personaje. Este será un elemento más entre los otros elementos de la estructura.

Ahora bien... ¿Por qué a un actor se le llama así? ¿Por qué no se le dice “orador”, como actividad verbal que utiliza alguien? o ¿abogado, en cuanto expositor de argumentos? o ¿bailarín como ejecutor de movimientos etc., y se lo llama actor? Porque realiza acciones. Porque sabe cómo accionar, conoce (mientras acciona) cómo luchar para transformar a sus oponentes y ha comprendido que, a veces, accionar implica quedarse inmóvil, para que el personaje no llame la atención, por ejemplo, y logre así su objetivo.

Es importante señalar que ese objeto – la situación teatral – una vez construido es algo nuevo, único y particular, que ha reunido elementos dispersos y le ha dado una unicidad particular, cuyos elementos compositivos poseen, entre sí, una relación dialéctica de necesidades mutuas. Además, se trata de una estructura que se modifica continuamente, tal como lo hace el cuerpo humano mientras pasa el tiempo; no permanece sin modificarse, como una escultura. Los teatristas lo expresan muy bien cuándo afirman: “Ninguna función es igual a la anterior”.

¿Cuál es el criterio de “verdad escénica”?

La humanidad ha expresado, mediante el teatro, la conflictividad entre los seres humanos a través de diversos modos: haciendo reír, llorar, pensar, reír y llorar al mismo tiempo, etc. Estos diversos modos son los géneros teatrales: el realismo – y sus diversas vertientes - la comedia – con la suyas -, el grotesco, la farsa, la tragedia, etc.

Desde fines del siglo XIX, durante todo el siglo XX (sobre todo con la aparición del cine), y en buena parte del siglo actual, el género teatral más transitado es el realismo. Es común sentir a un espectador que sale de un teatro, decir: “Muy naturales los actores”, como criterio positivo de valoración que establece, implícitamente, una comparación con el modo de comportarse de las personas en la vida real.

Tal valoración sería muy correcta si la obra a la que ha asistido perteneciera al género realista. Es decir, si los actores han logrado, a través de su trabajo, convencer a los espectadores que lo que han visto “parecía real”.

¿Qué sucedería si el espectáculo al cuál ha asistido nuestro hipotético espectador fuese una farsa y él valorara el trabajo de los actores sólo bajo la óptica de un comportamiento realista? Seguramente diría: “¡Qué exagerados los actores! ¡No fueron creíbles!”. Por supuesto que no deberían serlo si los juzgamos con un criterio realista. En este caso, *la verdad escénica es la de la farsa*. Son creíbles si actúan de un modo exagerado como lo exige este género teatral. Sería absurdo pedirle a un actor que debe interpretar a Stanley Kowalski en “*Un Tranvía llamado Deseo*”, que compusiera su personaje como si fuese Arlequín en una obra de la *Commedia dell’Arte*. O a la inversa.

Por lo tanto, podemos deducir que el criterio de “verdad escénica” no debería estar condicionado por el realismo. *La verdad escénica es la verdad que corresponde al género teatral que debemos construir*. Esto es muy importante de considerar en modo tal de ampliar el “teclado” de posibilidades técnicas con las que debería contar un actor.

El método de las acciones físicas ha logrado ampliar las posibilidades constructivas de géneros teatrales que exceden las características del realismo y también, afortunadamente, lo incluyen, pues debemos concluir en que no hay géneros mejores o peores que otros.

Stanislavski mismo, al final de su vida, se percató que su sistema basado en la memoria emotiva le permitía construir, con cierto dominio, obras preferentemente realistas, que constituían la vanguardia artística de la época.

Cuando puso en escena *Mozart y Salieri* de Aleksandr Puskin, un texto poético que se alejaba del realismo, pues los personajes se expresan con imágenes poéticas muy elaboradas y cuidadas en su cadencia sonora, se equivocó y la puesta fue un fracaso. ¿Por qué? Porque organizó un montaje con actuaciones realistas y confundió el género que debía construir. Comúnmente las personas no hablan con imágenes poéticas demasiado elaboradas. Stanislavski, que interpretaba a Salieri, solía hacer largas pausas realistas, tosía durante la emisión de una réplica para hacer más “creíble” su trabajo, tomaba agua para hacer una larga pausa, etc. De tal modo le quitaba a la obra lo que tenía de bello: la cadencia y la sonoridad de la poesía de Puskin.

Se trataba, en realidad, de construir otro género teatral que prioriza la acción verbal poética al realismo de la actuación cotidiana.

Me parece importante agregar que sea cuál sea el método a usar y el género teatral a construir, lo ideal sería no generarle al actor el problema de trabajar “desdoblado” en escena. ¿Qué significa esto? Esto sucede cuándo el actor “se va” del *aquí y del ahora* del momento teatral que está viviendo para recordar un acontecimiento de su pasado o para imaginar circunstancias ficticias vividas “por el personaje”.

No.

A modo de ejemplo creo que es útil recordar una anécdota del discípulo de Stanislavski, Eugenio Vajtángov quién, en una clase que conducía, colocó en el piso de escenario una cuerda, que debía significar una serpiente venenosa, y le preguntó al actor en escena: ¿Qué debía *ver* cuándo su personaje descubriese la “peligrosa” cuerda-serpiente? ¿Debía ver una cuerda o una serpiente? Si elige “ver” una serpiente deberá: o ima-

La construcción actoral y sus diversas etapas

ginársela o recordar una que vio realmente o acordarse de la imagen en una fotografía, etc. Tal situación – imaginar o recordar – le provocará que, por un instante, deba transitar por otro tiempo y otra realidad ajena al hecho teatral. Lo desdoblará.

El actor respondió que debía recordar o imaginar una serpiente y tratar de hacerlo hasta en los más mínimos detalles.

Vajtángov no dudó en contradecir esa respuesta: lo que el actor debe ver es lo real, o sea: una cuerda colocada en *zig-zag* que simula una serpiente. Pedirle que vea algo que no ve, sería forzado y lo llevaría a alejarse y transitar una realidad paralela. La clave está en preguntarse: ¿Qué *hace* mi personaje ante el peligro que significa tener una serpiente muy venenosa debajo de mis pies? ¿Escapo? ¿Trato de matarla? ¿Con qué? ¿Me quedo quieto hasta que se vaya?, etc. Es necesario, además, considerar las circunstancias dadas en las que “rodean” la escena. Por ejemplo, si en esa hipotética obra, el personaje mata al reptil, descartaré las otras preguntas posibles y reduciré mi objetivo de matarla a responder preguntas aún más concretas: ¿Con qué la mato? Y luego... ¿Dónde la golpeo? ¿Qué precauciones debe tomar mi personaje para hacerlo?, etc. Este conjunto de acciones dirigidas a una finalidad determinada, son las que convertirán, a ese pedazo de sogá, en una serpiente venenosa.

No puedo usar, en el teatro, un filoso puñal para matar a un enemigo. El puñal es, quizás, de cartón y se dobla cuándo toca su cuerpo. Pero ello no debe hacer disminuir, en mi personaje, la voluntad de matar y la energía necesaria para hacerlo.

La construcción de hechos conflictivos que antes no existían

El título de este apartado creo que define, con precisión, el trabajo del actor. Lo analicemos:

“*Construcción*”; la palabra supone un proceso acumulativo que no teme al “error” como posibilidad y, por lo tanto, a la crítica como arma lógica que vaya descartando lo que no es coherente con el objeto a construir. La crítica es fundamental para nuestro método. Al no existir hechos objetivos precedentes, el deber de los actores es construirlos y,

sobre esa construcción, ejercitaremos, sobre todo al comienzo de los ensayos, una crítica técnica lo más objetiva posible y lo más alejado de valoraciones estéticas. Por lo tanto, no le pediremos al actor que transmita belleza al comienzo de los ensayos. No. Le pediremos que construya relaciones conflictivas con las fuerzas que se le oponen a los objetivos de su personaje. Ya habrá tiempo para reflexionar sobre la belleza de sus acciones.

·“*Hechos conflictivos*”. Tal parte de la definición nos lleva a sostener que no se trata de construir cualquier hecho objetivo (moverse sin finalidad es también un hecho objetivo) sino necesitamos que sean *hechos conflictivos*. Es decir, que coloquen en escena objetivos en pugna, en oposición. Es esto lo que puede hacer atrayente al teatro. Las preguntas ¿Quién va a vencer? o ¿Qué va a vencer? son las que pueden atrapar al espectador, pues le generan un enigma, una pregunta que el futuro responderá, o no. Los hechos conflictivos no son necesariamente de vida o muerte. Dudar en beber un vaso de agua es un conflicto.

·“*Que antes no existían*”. Más allá de que podamos imaginarlos, los hechos en el escenario, objetivamente, no existen hasta que los construyamos. Son esos hechos conflictivos los que provocan que ese objeto, en el que los actores se objetivaron en modo creativo, se constituya en una escena teatral y no una lectura realizada frente al público, por ejemplo.

Una vez producidos los primeros hechos conflictivos, sin ser aún bellos, nos ofrecen la posibilidad de tener algo concreto para valorar, para criticar. Tal crítica no debería ser estética al comienzo de los ensayos, sino técnica. Esto supone que las preguntas dirigidas a los actores por quién conduce el proceso, en su carácter de director, o de docente, pueden ser las siguientes:

·¿Has luchado por los objetivos - que habíamos establecido como hipótesis - de tu personaje?

·¿Qué acciones has realizado para alcanzar esos objetivos?

·¿Tales acciones te acercan a alejan a concretar los objetivos planteados?

·¿Has sentido la oposición de las fuerzas que se oponen a lo que desea obtener tu personaje?

La construcción actoral y sus diversas etapas

·¿El trabajo de tu oponente te ha puesto en crisis? ¿Es, por lo tanto, un oponente fuerte que te hará crecer?

·¿Las acciones que has realizado han construido, al menos, un conflicto?

·¿Has tenido en cuenta las circunstancias dadas que condicionan tu accionar?

·¿Has respetado las “boyas”, es decir, las frases o acciones a partir de las cuáles cambian los objetivos de los personajes?

Podríamos agregar otras preguntas, pero me parece que con estas bastan para demostrar que el ejercicio de la crítica que realizamos posee elementos concretos tendientes a poner en pié una estructura o situación teatral. Valoraremos críticamente la lucha por objetivos contrapuestos, las acciones que se han realizado, la consideración del entorno y el respeto por la “arquitectura” verbal del texto. La construcción del sujeto teatral (del personaje) será el resultado de ese proceso en el cual los actores producen acciones, conflictos, circunstancias dadas, etc. y, a partir de la crítica, los van modificando y, por lo tanto, conociendo.

El método que postulamos (que, obviamente, no es “la medicina para todas las enfermedades”) postula la concepción que, en el hacer del actor, se conoce haciendo y se hace conociendo. Los hechos producidos son la materia de análisis que genera una teoría crítica sobre ellos. Estos hechos se deben transformar por la crítica recibida. Se producirán, entonces, nuevos hechos que, a su vez, recibirán una nueva crítica, y así sucesivamente.

Nuestra concepción de la praxis, entonces, no se limita a la producción de hechos conflictivos que antes no existían, sino también a la *capacidad crítica* que ejerzamos para ir modelando ese objeto que, al comienzo, no tenía forma y, poco a poco, la va adquiriendo.

Suelo decir a mis alumnos: No hagan ni digan nada en el escenario que no sientan, que no sea genuino.

El teatro nos ofrece la posibilidad de no temer por penas o castigos legales. Por lo tanto, a veces, suele ser más sincero que la vida. ¿Para qué mentir o simular algo que no siento si nadie me culpará por decir la verdad, es decir, lo que siento y pienso?

¿Qué significa ser un actor “orgánico”?

Hoy, más que nunca, podríamos afirmar que ser “orgánico” en el escenario es evitar la fragmentación entre el hacer, el sentir y el decir. ¿Piensa el actor cuándo lucha por los objetivos de su personaje? ¡Claro que piensa! Pero lo hace en un sentido funcional a la lucha, no “sale” del momento para dedicarse a pensar en abstracciones o recuerdos lejanos. *Piensa* para resolver los problemas que se le oponen, *hace acciones* para concretarlo. Y *siente* alegría o frustración cuándo lo logra, o no.

Cuando todo tiende, en la realidad de la época en la que vivimos, a la fragmentación del ser humano, (o sea, a este “estar siendo en el mundo”) nosotros enarbolamos una actitud diferente, una actitud crítica constante. Creemos que una persona, y aún más el artista, es alguien que tiene en cuenta y acciona, en un mundo pleno de multiplicidades y contradicciones que es necesario tener en cuenta y tratar de conocer. Sabemos que la complejidad es enorme pero no perdemos la esperanza en la actitud crítica para integrar una mirada determinada del mundo que, quizás, nunca alcance a explicarlo en su totalidad, pero que, al menos, posee la finalidad de organizar una mirada lógica sobre la realidad. Van en ello la ética y la política, por supuesto.

Pasemos, ahora, a reflexionar sobre algunas escenas concretas. Se hace necesario aclarar que la elección de las mismas no es fortuita. Creo que, en cualquier recorrido pedagógico (e incluso artístico) por el arte de la actuación, se hace necesario partir del realismo, es decir del comportamiento más cercano a la cotidianidad del actor. Luego su trabajo se podrá transformar, si el género de la obra lo requiere. Sucede que el actor, cuándo empieza a construir su objeto específico de trabajo, parte necesariamente de su condición anatómica y de las dimensiones reales del espacio en el cuál trabaja. Aunque deba construir, al final de los ensayos, un ave que habla mientras vuela, obviamente un actor no posee alas. Serán elementos escénico-técnicos que lo elevarán del piso en el momento adecuado y el realismo del inicio se habrá transformado en otro género teatral.

La construcción actoral y sus diversas etapas

Partiremos, entonces, de autores y obras realistas y nos iremos alejando de ese estilo teatral con otros ejemplos a través de diálogos y monólogos. No respetaremos un orden cronológico de autores y obras sino priorizaremos la conveniencia que, creemos, constituye el partir de lo más cercano y cotidiano, en cuánto comportamiento, para después afrontar géneros teatrales más disímiles.

Construcción de una escena de Un tranvía llamado Deseo de Tennessee Williams

Hemos decidido de trabajar sobre la dramaturgia del escritor estadounidense Tennessee Williams porque nos parece que su poética teatral combina una profunda sensibilidad (expresada en el mundo sico-lógico de sus personajes) con reflexiones no directas sobre la realidad estadounidense de su época. Las historias creadas por Williams suelen tener como protagonistas a seres débiles psicológicamente, diferentes a “lo normal”, sensibles y poco adaptados a las relaciones sociales brutales predominantes. Se trata de “anti-héroes” y, por lo tanto, poseen el encanto y la sensibilidad que, con frecuencia, los acercan a los espectadores.

Un tranvía llamado Deseo es un texto bastante conocido por lo que ahorraremos al lector el contar de qué trata. Si el lector no ha tenido la posibilidad de leerlo puede encontrarlo con facilidad.

Comenzaremos con la escena del Primer Acto, cuadro primero, cuando Blanche – la protagonista de la obra – acaba de llegar al escuálido departamento de su hermana, Stella, y de su cuñado Stanley, a quién aún no conoce.

No hay nadie en casa y Blanche es recibida por una vecina, Eunice, que la hace entrar y va a llamar a Stella, quién está acompañando a su marido, Stanley, que está jugando a las bochas.

Tomaremos la escena desde el momento en el que Eunice sale de escena y Blanche queda sola en el departamento. Hemos subrayado las réplicas, o acotaciones dramáticas, que hipotéticamente, podrían ser las “boyas” para comenzar las improvisaciones con una organización mínima.

William escribe en la acotación dramática correspondiente:

(Blanche se sienta, rígida, en un sillón, con los hombros caídos, las piernas apretadas y las manos que aprietan su cartera, como si hiciera mucho frío. Después de un momento, la mirada apagada desaparece de sus ojos y, poco a poco, comienza a observar el espacio que la rodea. Un gato maúlla con intensidad afuera. Blanche suspira. En un momento su mirada encuentra una armario de cocina semiabierto. Se levanta

rápidamente y saca del armario una botella de licor. Se sirve medio vaso y bebe su contenido de un solo sorbo. Luego coloca la botella en el mismo lugar en dónde estaba con cuidado meticuloso y enjuaga el vaso. Después vuelve a sentarse en el lugar en dónde estaba)

BLANCHE: *(A sí misma)* ¡Es necesariamente que me controle!
¡Absolutamente!

(Stella, corriendo, gira por la esquina de la casa y corre hacia la puerta de su casa)

STELLA: *(grita con alegría)* Blanche!

(Ambas hermanas se mira, inmóviles, por un instante. Blanche corre hacia Stella con un grito estentóreo)

BLANCHE: ¡Stella; oh, Stella, Stella! Stellita de oro! *(Comienza a hablar con brío febril, como si temiera que alguna de las dos se detenga a pensar. Permanecen abrazadas por un buen tiempo)* ¡Oh, finalmente! ¡Ahora, déja que te mire! Tú no, tú no me mires, Stella: no, no, no, ahora; no, después, después de que me bañe, cuando estaré fresca y reposada. ¡Apaga es lámpara! Parezco un cadáver con esta luz. (Stella ríe y obedece) ¡Vuelve aquí ahora! ¡Pollito mío! ¡Stella, Stella, Stellita de oro! (Vuelve a abrazarla) ¡No veía las horas que volvieras a este agujero! Pero... ¿qué digo? ¡No quería decíresol! Al contrario, quería ser simpática y decirte: “¡Pero que agradable es tu departamento”, pero qué... ja, ja, ja! ¡Tesoro, no me has dicho ni una palabra!

STELLA: ¡No me has dado tiempo, Blanche! *(Ríe, pero la mirada que dirige a Blanche expresa cierta preocupación)*

BLANCHE: Bueno, ahora habla tú. Ablanda esa lengua y cuéntame mientras yo busco si hay algún licorcito! ¡Seguro que sí, que está escondido en alguna parte! ¿Dónde estará? ¿Dónde estará? ¡Oh, encontrado, encontrado! *(Se precipita al armario y extrae el licor que, en soledad, ha tomado. Tiembla entera y le falta el aire mientras trata de disimlar, riendo; la botella casi cae de sus manos)*

STELLA: *(Dándose cuentas del estado nervioso de Blanche)* Blanche, tu te sientas, yo prepararé de beber. No sé con qué lo puedo mezclar. Debe haber una coca cola en la heladera. ¿Puedes ir a ver mientras yo...

La construcción actoral y sus diversas etapas

BLANCHE: Coca cola a mí? Por favor, no tesoro; ¡con los nervios que tengo esta tarde! ¿Dónde está, dónde está...?

STELLA: ¿Stanley? Jugando a las bochas. Le gusta mucho. Están haciendo un campeonato... ¡Encontré el selz!

BLANCHE: ¡Para mí sólo agua para diluir un poco el licor! ¡No te agites tanto, tesoro, que tu hermana no se ha convertido en una alcohólica! ¡Es que estoy sudada, cansada, sucia, nada más! ¡Ahora tú te sientas y me explicas qué quiere decir esta casa! ¿Cómo haces para vivir aquí adentro?

STELLA: Blanche, disculpa...

BLANCHE: ¡Ah, hipocresías no te esperes de mí! ¡Sería mejor que aceptes mis críticas! Ni siquiera en una pesadilla podría haber imaginado esto... ¡Sólo Poe! ¡El señor Edgar Allan Poe podría haber imaginado un lugar así! ¿Qué hay allá afuera? ¿El bosque de Macbeth?

STELLA: No, Blanche, son las vías del tren.

BLANCHE: No, aparte de las bromas... ¿por qué no me avisaste? ¿por qué no me has escrito? ¿por qué no me hiciste saber?

STELLA: *(Avergonzada, versándose de beber)* ¿Qué tendría que haberte avisado, Blanche?

BLANCHE: ¿Qué cosa? ¡Que has caído de esta manera, en estas horribles condiciones!

STELLA: ¿No te parece que estás exagerando, Blanche? ¡Yo estoy bien aquí! New Orléans es diferente a otras ciudades...

BLANCHE: ¡Qué tiene que ver New Orléans! Entonces me podrías decir... por favor! *(De improviso, se reprime)* ¡Stop, no hablemos más sobre esto!

(Un tranvía llamado Deseo. 15-17. Mi traducción)

Hasta aquí la escena sobre la que reflexionaremos y que concluye cuando Blanche dice a Stella que la propiedad de familia, llamada Belle Réve, se ha perdido.

Una vez que hemos leído toda la obra, nos preguntamos:

-¿Cuál es el súper-objetivo de Blanche que recorre, como acción transversal, todo el texto? Hipotéticamente podríamos presumir que Blanche quiere “salvarse” encontrando un hombre con el cuál casarse de

tal modo reorganizar su vida pues ha perdido todo. Blanche parece no ver otra alternativa posible.

-¿Qué se le opone?: la hostilidad de su cuñado, Stanley; sus propios conflictos internos, lo que oculta y la condición limitada de Mitch – el amigo de Stanley con el cuál se ha puesto de novia – quién no podrá superar el malévolos comentario sobre su pasado.

-¿Cuáles son los antecedentes o circunstancias dadas de la obra antes de que esta empiece?

a) Blanche ha perdido todo, no sabe ni tiene adónde ir, no posee un centavo, es una persona alcohólica y beber es lo único que logra calmar su estado de ansiedad. Su pasado podría ser considerado infame y, por lo tanto, le conviene no revelarlo, como también así el hecho que bebe sobremanera. No sería un buen “partido” para casarse con estos antecedentes.

b) Blanche estaba acostumbrada a vivir en una mansión (Belle Réve), con servitud que acudía a la familia y trabajaba en las plantaciones. Posee, además, una cultura literaria y artística que los demás personajes de la obra no poseen.

c) Blanche tiene entre treinta y cuarenta años y cree que, si no se casa en breve tiempo, puede “perder el tren” de tal posibilidad.

Veamos ahora la escena a analizar:

¿Qué quiere Blanche en esta escena del texto?: podemos conjeturar que su objetivo principal es el de llegar a confesar a su hermana la pérdida de la propiedad familiar y también el de hacerse ver atrayente a los efectos de que su cuñado y su hermana, le sirvan de “puente” hacia alguno de sus amigos.

¿Qué se le opone?: los conflictos internos con los cuáles se debate y que oculta; además de no saber cómo reaccionará Stella y su marido – que aún no conoce – frente a la importante pérdida patrimonial. No poseer más Belle Réve significa, además, la pérdida de la herencia para ambas hermanas y también para el marido de Stella.

¿Qué quiere Stella?: podríamos presumir que el súper-objetivo de Stella durante toda la obra es el de cumplir un rol de “colchón”; de tratar de evitar los conflictos entre sus afectos y, sobre todo, de no perder a

La construcción actoral y sus diversas etapas

Stanley a quién ama. En la unidad dramática, arriba transcrita, podríamos decir que Stella quiere ver cómo está Blanche luego de diez años y, además, desea que se sienta bien en su departamento.

Hemos subrayado una serie de “boyas” que consideramos necesarias, al menos, para comenzar con la improvisación de un modo organizado. estas son:

-“Boya” 1: Blanche queda sola en el departamento de Stella luego de que Eunice se va.

¿Qué podría querer Blanche a partir de esta “boya”? ¿Conocer el pequeño y decadente departamento en el cuál está obligada por las circunstancias a vivir, al menos por un tiempo? Es probable. ¿Observar la pequeñez del lugar y sus malas condiciones? ¿Quiere, además, tranquilizarse y hacerse ver atractiva una vez que lleguen los dueños de casa? También esto es probable y lógico con el súper-objetivo que le hemos asignado, como hipótesis, al personaje. Será la actriz quién, *haciendo*, deberá responder a estas preguntas.

¿Qué se le opone?: probablemente la circunstancia dada que Stella, y eventualmente Stanley, pueden volver a casa en cualquier momento. Podríamos hipotetizar que, en la primera parte de esta escena, el conflicto predominante es con el ambiente. Y que, veremos, podríamos incluir conflictos internos como, por ejemplo, levantarse del sillón, o no, para conocer el departamento.

-“Boya” 2: “(*Su mirada encuentra un armario de cocina semiabierto*) ¿Qué quiere ahora?: beber. ¿Qué se le opone?: la circunstancia dada que los dueños de casa pueden llegar de improviso y sorprenderla, más el conflicto interno – podríamos agregar – si hacerlo, o no.

-“Boya” 3: “(*Se sirve medio vaso y bebe su contenido de un solo sorbo. Luego coloca la botella en el mismo lugar en dónde estaba, con cuidado meticuloso, y enjuaga el vaso. Después vuelve a sentarse en el lugar en dónde estaba*)”. Blanche ha alcanzado el primer objetivo que es el de beber alcohol para tranquilizarse. Hemos señalado en este momento la “boya” por lo que debería nacer un nuevo objetivo en Blanche. ¿Qué quiere ahora?: “borrar” las huellas” de

que ha bebido por lo que trata de colocar la botella de licor en el exacto lugar en el que estaba y lavar el vaso.

¿Qué se le opone?: el conflicto con el ambiente, o sea los objetos (botella y vaso) con los cuáles ha logrado su objetivo anterior (parte física del ambiente) más el posible arribo de Stella y Stanley (parte ficticia del ambiente, es decir: las circunstancias dadas)

-“Boya” 4: “*Después vuelve a sentarse en el lugar en dónde estaba*”

¿Qué quiere ahora?: tranquilizarse volviendo a sentarse para esperar, en esa neutra, posición a los dueños de casa. ¿Qué se le opone?: la circunstancia dada de la inminente llegada de Stella y Stanley y, probablemente, su vestido, su peinado y el maquillaje que, en la acción de beber, podrían haberse desordenado. Leemos aquí la primera réplica de la escena: “*(A sí misma)* ¡Es necesariamente que me controle! ¡Absolutamente”

-“Boya” 5: STELLA: “*(Grita con alegría)* ¡Blanche!”

La entrada en escena de Stella modifica el objetivo precedente de Blanche. Nace uno nuevo.

¿Qué quiere ahora Blanche?: recibir a su hermana, saludarla y abrazarla luego de diez años de ausencia.

¿Qué se le opone?: aquello que considera como un peligro para sus objetivos; es decir, que su hermana, a primera vista, no la vea demacrada, con las ropas en un posible desorden y, sobre todo, envejecida.

¿Qué quiere Stella?: Abrazar a Blanche, saludándola con el mayor afecto y cariño posible.

¿Qué se le opone?: Es posible que Stella perciba, en el abrazo de Blanche, algo que no fluye naturalmente. Por el momento, lleguemos hasta aquí a fin de construir estas cinco “boyas”. No avancemos más, de manera tal que las actrices no deban resolver tantas cuestiones al comenzar.

Veamos la construcción, por parte de las actrices, de hechos conflictivos que antes no existían.

Comienza la improvisación:

La actriz-Blanche se sienta, mira hacia el cielorraso y trata de transmitir lo que el autor ha sugerido en la acotación dramática: una mirada “apagada”. Después observa hacia afuera pero no se detiene en lo que mira. La actriz-Blanche trata de transmitir un comportamiento agitado. Alza

sus brazos, alarga sus piernas y aprieta su cartera, como lo indica la acotación dramática de Williams. Luego se acomoda, con cierta tranquilidad y cuidado, el peinado y controla su vestido. Inmediatamente su mirada encuentra el armario de cocina semiabierto. Corre hacia él, saca la botella de licor sin dificultad alguna y bebe. Luego, lava el vaso y coloca los objetos tratando de ponerlos en el exacto lugar en el que estaban. Después regresa hacia el lugar en dónde estaba sentada y pronuncia la réplica: “Debo controlarme”.

Detengo la improvisación.

La crítica positiva se expresa en señalar que la actriz-Blanche ha respetado la secuencia de las “boyas”; que ha tratado de estar lo más presentable posible a efectos de resultar atrayente y que ha bebido con ganas, demostrando su necesidad de hacerlo para tranquilizarse.

Es necesario decir que, hasta aquí, esta unidad dramática es un “monólogo” que posee una sola réplica y que está resuelto con acciones, muchas de ellas importantes para el futuro desarrollo de la obra. Ayudará, como ejemplo, para quién esté interesado en entender cuáles son los elementos a tener en cuenta para construir un monólogo.

La oposición no proviene de otro personaje pues Blanche está sola en escena. Por lo tanto la actriz deberá construir la situación, a través de las acciones que realice, teniendo en cuenta que debe operar sobre el conflicto con el ambiente, en forma prioritaria, y también con conflictos internos potenciados por las circunstancias dadas de la escena y de la obra.

Hay algunas expresiones del dramaturgo que, pensamos, sólo deberían ser atendidas como sugerencias y que se expresan en las acotaciones dramáticas. Por ejemplo: Williams escribe en una de ellas: “*Después de un momento, la mirada apagada desaparece de sus ojos y, poco a poco, comienza a observar el espacio que la rodea*”). ¿Cómo hacemos para qué, si queremos respetar esta sugerencia, la actriz-Blanche, no realice el cliché de “una mirada apagada”? ¿Cómo es “una mirada apagada”? Y ¿Cómo hacemos para que la actriz no describa un estado de ánimo determinado y lo viva en las condiciones de la realidad teatral?

Hay que decir, además, que la actriz-Blanche ha buscado de entrar “por la fuerza” en un estado de ánimo. No ha dejado de que este llegue

como consecuencia de la lucha conflictiva. El hecho de detenerse e inmediatamente respirar “agitada” es una construcción mental de la actriz. Era evidente que trataba de mostrarnos lo que su personaje sentía; por lo tanto: *describía* su compotamiento y no lo sentía verdaderamente. Tampoco construyó en profundidad el conflicto con el ambiente. La actriz-Blanche sabe que Stella y Stanley entrarán en escena luego de que Blanche ha bebido, pero *Blanche no lo sabe*, no es adivina.

Cuándo descubrió la botella, corrió hacia ella y bebió sin conflictos. Hizo un movimiento, no una acción, pues lo realizó sin tener en cuenta oponentes necesarios para que sea tal. ¿Y cuál sería el oponente si ella está sola en escena?: el ambiente, es decir la circunstancia dada que Stella y Stanley pueden llegar en cualquier momento, más el maniobrar con los objetos – botella y vaso – que son la parte física del ambiente). Son estas fuerzas las que deben operar para presionar a Blanche. Teniéndolas en cuenta, seguramente la actriz modificará el modo en el que ejecuta las acciones y, a su vez, las acciones así ejecutadas, construirán el conflicto con el ambiente. Luego, se ha sentado, pasivamente a esperar que su colega entre en escena.

Realizada la crítica – con opiniones técnicas, nunca estéticas – improvisamos de nuevo:

La actriz-Blanche se sienta. Le he pedido que no trate de entrar “por la fuerza”, o sea a voluntad, en ningún estado de ánimo y aún más, que ni siquiera lo prevea. Le he solicitado que se tome su tiempo para *elaborar* (o sea “meter adentro”) lo que ve y escucha su personaje. Que juegue al *ping-pong* con esos “interlocutores”, algunos visibles para el público y otros no. Es decir: *elaborar a fondo todo lo que suceda sin apuro alguna*.

La actriz-Blanche comienza la escena mirando hacia puerta de entrada de la casa por la que ha salido Eunice, la vecina.

Observa realmente y espera un momento. Parece que Eunice desaparece de su campo visual. Después gira lentamente la cabeza y observa detenidamente la habitación en la que se encuentra. Hay platos sin lavar sobre la mesa, ropa y calzados tirados en el piso... un desorden total. Aparece una mueca en su rostro. Con ambas manos se aferra a la silla en la que está sentada. Mira nuevamente alrededor y parece detenerse

La construcción actoral y sus diversas etapas

en un detalle ubicado en el lado opuesto a la puerta de entrada del departamento. No se decide de levantarse, o no, para ir hacia esa dirección. Duda. Vuelve a mirar hacia la puerta, se asegura que nadie la vea y luego se levanta con rapidez. Va hacia el lado opuesto del escenario y observa a través de una puerta interna de la casa. Verifica que el departamento posea una sola pieza. Elabora. Se propone volver hacia la silla, aturdida y mientras lo está haciendo, observa, en el armario de cocina semiabierto, la botella de licor. Su primer impulso es correr hacia la botella pero se reprime (conflicto interno). Se sienta. Mira hacia la puerta externa sin dejar de *elaborar* la “fuerza” que le llega desde atrás: la botella de licor.

Lucha para no levantarse de la silla, para no ir hacia la botella. Para no hacerlo, introduce una mano en la cartera. Ahora está verdaderamente agitada. Saca un espejo de mano y se mira para controlar su apariencia (se trataría de una acción de fuga o autónoma). Correctamente, no deja de tener en cuenta su relación con las circunstancias dadas que se expresa en el continuo control sobre la puerta exterior. El modo de mirarse en el espejo, por lo tanto no ha aislado, a la actriz-Blanche, del conflicto con el ambiente, que es el prioritario. Se acomoda, rápidamente, el peinado. Interrumpe esa acción y mira hacia la botella. La actriz-Blanche permanece inmóvil aunque en continua tensión. Pareciera que lucha por no beber. La tensión crece. De pronto, como una explosión, con una reacción animal, se levanta de la silla y corre hacia la botella. La toma (acción directa) y trata de abrirla, pero el tapón está duro y no logra hacerlo en su primer intento. La botella casi cae de sus manos. Desesperada logra abrirla y con la mayor velocidad posible se lleva la botella a la boca y bebe con avidez. No usa el vaso sugerido por Williams en la acotación correspondiente. Mira hacia afuera para verificar que nadie la vio. Coloca la palma de la mano en la boca y sopla con la finalidad de comprobar si su aliento huele a alcohol. Verifica que es así. Con agitación real, trata de colocar los objetos utilizados en el exacto lugar en el que se encontraban. No olvida de cerrar con fuerza el tapón de la botella para no dejar huella alguna de que ha sido abierta.

Corre hacia su cartera y saca de ella un caramelo. No la encuentra con facilidad, se desespera buscándola sin perder nunca contacto con las

circunstancias dadas. Finalmente lo encuentra. Luego, de manera precipitada, coloca los objetos de maquillaje en la cartera. Se sienta y dice: “¡Es necesario que me controle, absolutamente!”

Ahora podemos decir que nuestra actriz-Blanche ha construido la escena con acciones y conflictos y que la acción verbal que concluye esta “boya” ha salido de su boca con mucha credibilidad producto de una agitación vivida y no falsa. La actriz ha logrado entrar en un estado de ánimo verdadero y convincente que desaparece apenas termina la improvisación. Observo que la actriz ha reído una vez que ha finalizado de construir esta dramática escena. ¡Qué bueno! Se trata de una positiva señal, pues el estado de ánimo construido perteneció a la “verdad teatral” (en este caso, la del género del realismo psicológico) y no a la verdad de la vida. Además han aparecido en escena una gran cantidad de acciones autónomas y sublimadas. Si el lector está interesado puede consultar mi libro digital “*De Stanislavski a Brecht*”, editado por Argus-a, Los Ángeles-Buenos Aires, 2017, que puede leer gratuitamente entrando en mi página web www.carlosalsina.com o buscando en internet la editorial referida)

De esta lucha, de estas acciones – como la de correr hacia la botella de un modo “animal” - producto de una lucha interior entre beber, o no, de la lucha por abrir la botella, etc., en el marco de determinadas condiciones dadas, es que se construirá el alcoholismo de Blanche. No con explicaciones abstractas o *dichés* sobre cómo se comporta una persona alcohólica. *Son las acciones las que construirán a Blanche y no “Blanche” (que no existe) quién construirá las acciones.*

Si hubiéramos trabajado aplicando el primer método de Stanislavski, tal vez habríamos propuesto a la actriz de recordar, en su vida privada, el deseo irrefenable de beber, o un hecho similar, o que apele a su imaginación por una adicción. Es decir, a un eventual momento de su pasado o a la imaginación de algo que no vivió. La “desdoblaríamos” entre un hecho de su pasado real – o que debería imaginar - y las condiciones específicas del hecho teatral. Nuestro método trata que, como consecuencia de la aplicación de determinados elementos técnicos, se agite en escena, o sea: *produzca un tipo específico de agitación* que tiene su verdad en el hecho que se la siente sólo durante el tiempo de la representación. Ter-

La construcción actoral y sus diversas etapas

minada la escena, finaliza la “agitación”. Para lograr esto hemos seguido el siguiente orden procesal que consideramos adecuado: acción – construcción del conflicto (que, a su vez, condiciona a la acción) – ambiente (que es construido por las acciones ejecutadas como consecuencia de las circunstancias dadas) – sujeto-personaje (que es la consecuencia acumulativa del proceso de trabajo en los ensayos y de la crítica rigurosa de los hechos creados sobre el escenario).

Es en este momento que llega la nueva “boy” con la entrada de Stella.

La actriz-Stella propone entrar corriendo y abrazar inmediatamente a Blanche. Es tal la potencia de la acción que modifica físicamente a la actriz-Blanche: la despeina. Blanche reacciona compartiendo el abrazo pero sin dejar de preocuparse por su aspecto. Ambas actrices permanecen abrazadas con fervor buscando de transmitir a la hermana el afecto que las une. Creo que en el modo – ferviente, apasionado – en el que se ha realizado este abrazo, se ha construido, además, el pasado. O sea, el tiempo transcurrido desde que se vieron por última vez: diez años.

Blanche introduce la “boy” verbal: “¡Ahora, déja que te mire!”, con la cual se separa un poco de su hermana para observarla. Stella esboza una sonrisa pero, inmediatamente, Blanche se gira y se aleja unos pasos mientras dice la próxima “boy”: “Tu no, tú no me mires, Stella: no, no, no, ahora”.

El ojetivo de Blanche, alejarse de su hermana para no se observada de cerca, transforma a Stella pues se trata de una reacción inesperada después del largo y afectuoso abrazo.

Stella se sorprende y queda inmóvil, sin saber qué hacer. Busca acercarse de nuevo. Llega la nueva “boy” de Blanche que modifica su tentativa: “¡Apaga es lámpara!”

Stella, inmediatamente y sin resistencia, obedece. La acotación dramática de Williams dice: “(*Stella ríe y obedece*)”.

Nuestra actriz-Stella no se ha reído. Después analizaremos este momento.

La actriz-Blanche improvisa, con sus palabras, alguna justificación. Dice algo así como: “No me gusta que me veas sudada”. El texto correcto escrito por Williams es: “Parezco un cadáver con esta luz”.

No importa por ahora. Además, no es una réplica muy lejana de lo escrito por el autor (el público deberá escuchar, en las funciones, el texto de Williams, no el de las improvisaciones). Poco a poco, en la medida que se acumulen los ensayos, la actriz irá “adquiriendo” el texto exacto del dramaturgo. Mientras tanto, improvisa esta réplica. Blanche se acomoda el vestido y el peinado que quedó algo desordenado debido al abrazo anterior. Una vez que su hermana ha apagado la luz, inmediatamente inserta la próxima “boya”: “¡Vuelve aquí ahora!”

Stella lo hace y se abrazan nuevamente. Pero ahora el abrazo es más controlado por parte de Blanche que está más atenta a no desarreglar su aspecto.

Llega la nueva “boya” de Blanche: “¡No veía las horas que volvieras a este agujero!”

La reacción de Stella es inmediata. Su cuerpo tiende a apartarse. Es evidente que la acción verbal de Blanche la ha modificado. No parece sentirse a gusto. Mira a su hermana, pero observamos que hay otras “fuerzas” que le preocupan: los zapatos y vestidos esparcidos en el suelo, los platos sin lavar, etc. Mientras Blanche ejecuta algunas acciones verbales para justificar lo que se le ha “escapado” de la boca, Stella comienza a recoger los objetos tirados en el piso y a tratar de poner la casa en orden.

Blanche dice: “¡Tesoro, no me has dicho ni una palabra!” La acción verbal surge como si se tratara de un reclamo. Stella responde algo confundida: “¡No me has dado tiempo, Blanche!”

Critiquemos, ahora, los hechos observados:

Valoro positivamente algunos momentos de la improvisación, como ser la acción que ha encontrado Stella de ordenar la habitación con el fin de accontentar a Blanche. También valoro positivamente la correcta línea interna que está construyendo Blanche y que esta proviene de la *relación* con la colega y no de imposiciones del texto. Por ejemplo: el *modo* en el que se realizó el segundo abrazo.

Otra observación positiva es que no se ha observado ningún momento en el cuál las actrices hayan descripto o ilustrado, el comportamiento de los personajes que están construyendo. Han vivido *orgánicamente* (pensado, sentido y accionado) sin preocuparse de la mirada de los asistentes a la clase y se han concentrado solo en la reacción con la colega.

Stanislasvki lo dice muy bien: “¡El modo mejor para seducir al público es ignorarlo del todo! (Toporkov, 134).

Y con mayor precisión agrega: “Non presten atención al espectador, el público no debe existir para ustedes. Cuánto más los actores ignoren al público, con mayor atención el espectador seguirá vuestras acciones. Esta es una ley de la escena”. (Toporkov, 120).

Se hace necesario aclarar que Stanislavski hacía referencia a un modo de actuar realista, ya que era es el género teatral que constituía la vanguardia en su época. No creo que valga el mismo consejo para una obra teatral que rompa la “cuarta pared” o para géneros teatrales más extrovertidos y alejados del realismo.

Nos parece que es necesario profundizar la “boya” en la cual Blanche pide a su hermana que apague una lámpara. No hemos observado que se haya creado algún conflicto en ese momento pues Stella ha obedecido de inmediato a lo solicitado por su hermana. La actriz-Stella me dice que, en la acotación dramática, el autor ha escrito que: “(*Stella ríe y obedece*)” y que ella ha pensado que el pedido de su hermana no le provocaba otra cosa que una cierta simpatía.

Nos parece que la actriz-Stella ha imaginado antes “cómo es su personaje”, o al menos “cómo reacciona en este momento”, guiada por la indicación del autor, pero no ha valorizado, desde el punto de vista conflictivo, lo que estaba sucediendo en escena.

El maestro ruso decía a sus alumnos y actores: “No deben preocuparse por el sentimiento: llegará solo; como resultado de vuestra concentración en la acción y en las circunstancias dadas” (Toporkov. 137. Mi traducción).

Solicito a la actriz-Stella que no obedezca inmediatamente y apague la luz, que resista, que se pregunte: “¿Por qué Blanche me pide esto

ahora que recién nos reencontramos? ¿Qué le pasa?” y que deje que la actriz-Blanche se *conquiste* la acción de que ella apague la luz.

Las actrices recomienzan la improvisación que procede correctamente, esto es: no se ha perdido la intensidad del abrazo ni cómo se aleja Blanche de su hermana.

Esta vez, cuándo Blanche pide a su hermana que apague la lámpara, no sólo lo hace verbalmente sino que agrega algo fundamental: la empuja. Ahora Stella no obedece de inmediato y queda inmóvil, atónita por el comportamiento de su hermana. Blanche debe alzar la voz para imponerse a efecto de que Stella obedezca. Cómo está *elaborando* qué está sucediendo con su hermana, todavía no lo hace, la actriz-Blanche se descontrola, grita y vuelve a empujar a Stella. Es tal la potencia, tanto de la acción verbal como de la acción física, que Stella no tiene otra posibilidad que, sin dejar de observar el extraño comportamiento de su hermana, deba acercarse al interruptor y apagar la luz.

Blanche, habiendo obtenido su objetivo, dirá ahora – para distender el momento de tensión – una nueva “boya”: “¡Vuelve aquí ahora!”

Una sonrisa de compromiso aparece en el rostro de Stella, quién observa con creciente preocupación, el estado nervioso en el que se encuentra su hermana.

Blanche, habíamos acordado, tiene un súper-objetivo claro que es el de quedarse en la casa de su hermana y, en esta escena posee un objetivo más “pequeño”, pero que no contradice al “río” central: debe confesar la pérdida de la propiedad familiar. Por lo tanto, es lógico que, luego del descontrol de la “boya” de la lámpara, baje “los decibeles” de la acción verbal y de la acción física. Este objetivo se expresa en la “boya”: “¡Vuelve aquí ahora! ¡Pollito mío! ¡Stella, Stella, Stellita de oro!”

Hemos comenzado a construir la *relación única e irrepetible* entre estas dos actrices-personajes. Si cambiásemos una actriz, obviamente se construiría una relación diferente. Y, además, hemos comenzado a construir la subjetividad de los personajes haciendo acciones, construyendo conflictos, etc., y no sentados alrededor de una mesa pensando en “¿Cómo son los personajes?”

La construcción actoral y sus diversas etapas

Es importante señalar que es necesario que la relación sea “conquistada” por ambas actrices desde el interior de la propia escena y según sus particulares sensibilidades, de un *modo orgánico* (ya hemos explicado que entendemos por esa palabra), y no a partir de sugerencias del autor.

Continuemos:

Hemos llegado a la “boya” en la cual Blanche dice: “¡Tesoro, no me has dicho ni una palabra!”

¿Qué quiere Blanche?: podríamos responder, si realizamos una interpretación del texto como si fuésemos críticos literarios, diríamos que quiere escuchar a su hermana. ¿Será correcto este razonamiento? Al menos, nos permitamos dudar, pues no es precisamente este el momento en el cuál se detiene para escucharla. ¿Qué se le opone?: Stella que, frente al comportamiento extraño de Blanche no sabe muy bien cómo reaccionar. Nos parece que el objetivo prioritario de Blanche en esta “boya” no es escuchar a su hermana, sino beber.

El personaje dice: “Bueno, ahora habla tú. Ablanda esa lengua y cuéntame mientras yo busco si hay algún licorcito”

Es evidente que lo que quiere Blanche es beber alcohol sin que su hermana se percate de cuánto ésto sea importante para ella. No se trata de otra cosa que de una táctica de enmascaramiento pues Blanche ya sabe dónde está el licor (lo hemos visto en la primera escena).

¿Qué se le opone?: la circunstancia dada que Blanche no quiere mostrar lo que la desborda pues podría provocar que Stella descubra la verdad sobre su estado.

¿Qué quiere Stella?: su objetivo principal es saber cómo está Blanche. ¿Qué se le opone?: el modo veloz en el cuál Blanche busca beber.

El texto continúa así: Dónde estará? ¿Dónde estará? ¡Oh, encontrado, encontrado! *(Se precipita al armario y extrae el licor que, en soledad, ha tomado. Tiembla entera y le falta el aire mientras trata de disimular, riendo; la botella casi cae de sus manos)*”.

Blanche “encuentra” la botella, pero no controla con precisión el modo de accionar sobre esta, debido a la manera precipitada y agitada en cómo lo hace.

Llegamos a la próxima “boya”, que pertenece a Stella quién dice: “Blanche, tu te sientas, yo prepararé de beber.”

¿Qué quiere Stella?: calmar a Blanche porque la percibe alterada. Blanche no solo esconde el hecho de ser una persona alcohólica. También ha perdido su trabajo de docente al ser descubierta que tenía relaciones sexuales con sus jóvenes alumnos, lo que ha provocado que sea expulsada del colegio y del lugar donde Toponde vivía. También Stella luchará para que Blanche no se sienta observada.

Como podemos deducir, la idea es la de organizar la lucha entre dos potentes adversarios que combaten, con tácticas diferentes, para obtener objetivos contrapuestos que no siempre están explicitados en el texto escrito.

La próxima “boya” es de Blanche: “¿Dónde está, dónde está...?”

¿Qué quiere Blanche ahora?: saber de Stanley, a quién aún no conoce, y prepararse para ese encuentro. La respuesta de su hermana la calma momentáneamente: Stanley no llegará de inmediato. Blanche podrá beber más tranquila y, además, a solas con Stella, podrá decir que Belle Réve se ha perdido. Pero la actriz-Blanche no debe olvidar que su personaje no desea que su hermana descubra que es una alcohólica. Por lo tanto, deberá beber con cautela, sin demostrar tanto interés por la hacerla. Esto es lo que se le opone en esta unidad dramática.

¿Qué quiere Stella?: que su hermana, a quién percibe extraña y agitada, se relaje y se sienta bien en su casa. Por ello, estará muy atenta a las reacciones de Blanche.

Stella dice la próxima “boya”: “¡Encontré el selz!” La acción verbal de Blanche: “¡Para mí sólo agua para diluir un poco el licor! ¡No te agites tanto, tesoro, que tu hermana no se ha convertido en una alcohólica!” tendrá como objetivo esconder lo que realmente desea: beber. Por lo tanto se tratará de una acción verbal de fuga.

La próxima “boya” es de Blanche: “¡Ahora tú te sientas y me explicas qué quiere decir esta casa! ¿Cómo haces para vivir aquí adentro?”

¿Qué quiere Blanche?: podemos presumir que desea una explicación de su hermana sobre las razones que la llevaron a vivir en un lugar

La construcción actoral y sus diversas etapas

decadente y muy diferente a la mansión familiar y a las costumbres de los aristocráticos Dubois. Seguramente esta pregunta de Blanche profundizará el malestar de su hermana, que ya había comenzado cuando Blanche había dicho: “¡No veía las horas que volvieras a este agujero!”, al inicio de la escena.

Este objetivo tratará de ser aclarado por Stella que, entre otras cosas, le dice: “¿No te parece que estás exagerando, Blanche? ¡Yo estoy bien aquí! New Orléans es diferente a otras ciudades...”

Todo este diálogo podría reducirse a un intercambio de razones, pero si Blanche agrega el objetivo de hacer sentir mal a su hermana porque no fue recibida según las costumbres y usanzas de la familia y como una suerte de soborno que prepare el terreno, a través de provocar culpa en Stella, para que lo que comunicará dentro de poco (la pérdida de Belle Réve) resulte más aceptable, podemos conjeturar que la escena será todavía más conflictiva y que ambas adversarias se medirán en un combate no dicho, pero orgánicamente vital.

A partir de este momento, se desarrollan una serie de réplicas en las cuales Blanche ataca a Stella y esta se defiende. No hay un cambio de objetivos, más allá de lo que se digan, hasta que llegamos a la última “boya”, cuando Blanche dice: “¡Stop, no hablemos más sobre esto!”

Hacemos algunas críticas a la escena como, por ejemplo, el modo “animal” en el cual Blanche se ha arrojado a beber delante de su hermana.

Me permito de decir a la actriz-Blanche que podría traicionar a los objetivos de su personaje si bebe de esa manera. Sería más funcional a la escena que trabaje sobre el conflicto interno simple: “¿Bebo ahora, o espero?”, “¿Lo hago en este momento o espero que Stella se levante y no me vea?”, etc.

Las actrices han realizado un trabajo eficaz en la medida en que han profundizado los objetivos de sus personajes, han accionado, han transformado a su colega, se han opuesto, etc.

Además, se han *encontrado* acciones no previstas que pueden sernos útiles para un eventual espectáculo. Y también han aparecido acciones sublimadas (no conscientes, como descargar la tensión de Blanche sobre

el posa-brazo de la silla). Pero lo más importante es que han actuado orgánicamente, como una totalidad, y no de una manera fragmentada y aislada.

Hemos elegido una de las primeras escenas de *“Un tranvía llamado Deseo”* para ejemplificar nuestro procedimiento técnico aplicado al comienzo de una obra teatral, cuestión que nos parece útil porque, en general, suelen ser los momentos menos conflictivos de un texto teatral.

En estas escenas iniciales es muy común que los conflictos sean apenas esbozados para después desplegarse con mayor fuerza en el resto de la obra a medida que se aproxima el final. Suele ser más cómodo, para actores y actrices, construir escenas con conflictos claros y ya definidos, evidentes y de mayor dimensión expresiva pues de tal manera poseen “aristas” más precisas para “aferrarse” y construir las relaciones.

Construcción de un monólogo de Muerte de un viajante de Arthur Miller.

Es indudable la importancia que tiene la dramaturgia de Arthur Miller para el teatro contemporáneo. Hijo de una familia de inmigrantes judíos, nació en USA en 1915 y falleció en ese mismo país, en el año 2005.

Es autor de obras que dejaron una marca indeleble: *Muerte de un viajante*, *Todos eran mis hijos*, *Las brujas de Salem*, *Una mirada desde el puente*, *El precio*, *Incidente en Vichy*, *Después de la caída*, *El reloj americano*, etc.

Sin dudas, su obra más representada y conocida es “*Muerte de un viajante*”.

A los fines de esta publicación, nos parece importante reflexionar sobre el monólogo final, que concluye la obra mencionada.

Aplicaremos el recorrido propuesto por nuestro método de trabajo, con la particularidad que, ahora, nuestro objeto de estudio será un monólogo.

Antecedentes de la obra

Este texto, muy crítico del “modo de vivir americano”, representa la vida de una familia típica de la clase media estadounidense. Su protagonista, Willy Loman, es un viajante que ya tiene una edad madura y no rinde en su trabajo como cuando era joven. Esto motiva su despido. Está casado con Linda, una ama de casa que se ocupa de él y de la economía familiar. La pareja ha tenido dos hijos: Biff y Happy, y con mucho esfuerzo, han logrado comprar una casa a cuotas que posee un pequeño jardín, muy anhelado por sus dueños. Poco a poco, ese lugar se verá circundado por rascacielos que no dejarán entrar el sol.

Ambos hijos no hacen una vida que esté de acuerdo con las expectativas de Willy. En especial, Biff, quién ha cometido pequeños delitos y vuelve a la casa de sus padres sin un empleo y sin un objetivo en la vida. A menudo litiga con su padre quién esperaba otra cosa de él.

La obra está estructurada con quiebres temporales que explican los motivos por los que los personajes han llegado al nivel de tensión que vive la familia.

Las frustraciones de Willy Loman, tanto por la vida de sus hijos como las que siente por “no ser más productivo”, o “más útil para la venta”, lo llevan a suicidarse.

La escena que analizaremos es la última de la obra pertenece al epílogo que el autor ha llamado “Réquiem”. Se desarrolla durante el sepelio de Willy Loman y la interpreta su reciente viuda, Linda.

A pesar de estar acompañada, a la distancia, por su hijo Biff, Linda hablará hacia la tumba de Willy con lo que construirá un monólogo muy emotivo y significativo.

Subrayaremos lo que, hipotizamos, son las “boyas” que nos permitirán improvisar ordenadamente esta escena:

BIFF: *(Con una mirada escéptica a Happy, se pliega hacia su madre)*
Vamos, mamá.

LINDA: Te alcanzo en un minuto. Vete Charley.

(Charley duda) Vete, por favor. Solo un minuto . No he podido todavía decirle lo que quería. Adiós, Charlie.

(Charley se aleja, seguido de Happy. Biff se aleja también, pero no sale de escena. Permanece a una cierta distancia al fondo del escenario, a la izquierda de Linda. Ella queda al lado de la tumba, sentada sobre la tierra, concentrada. Se escucha una flauta que comienza a sonar acompañando sus palabras. Habla en dirección a la tumba...)

Perdóname, querido, no puedo llorar. Quién sabe porqué, pero no puedo llorar. No entiendo. ¿Por qué lo has hecho? Me parece que te has ido de viaje, como siempre, a trabajar. Y yo estoy aquí, esperándote, mi amado Willy. Hoy he pagado la última cuota de la casa. Hoy, mi amor. Pero sin tí, la casa está vacía.

(Se le quiebra la voz)

Carlos María Alsina

Hemos logrado pagar todas nuestras deudas. (Llora sin contenerse, mientras repite continuamente, como una letanía...) Hemos logrado pagado todas nuestras deudas.

(Biff se acerca lentamente a su madre sin que esta lo perciba)

Hemos logrado pagado todas nuestras deudas.

(Biff la levanta del piso y la acompaña, sujetándola del brazo, hacia afuera de la escena, hacia la derecha. Linda solloza silenciosamente. Bernard y Charley seguidos de Happy aparecen y los siguen. Sobre el escenario, que se oscurece, se escucha solamente la música de la flauta, mientras sobre la casa, las torres de los rascacielos se recortan en el horizonte)

Telón final.

(Muerte de un viajante. 110-111. Mi traducción)

¿Qué elementos técnicos debe tener en cuenta un actor para construir un monólogo?

1) Las circunstancias dadas de la obra. Es el momento final de una historia de frustraciones. El suicidio de Willy, obviamente, estremece al resto de la familia y metaforiza la caída del “sueño americano”.

2) Las circunstancias dadas de la escena. Estas nos dicen que Linda no ha podido, al menos, hablar antes del suicidio con Willy, para evitarlo.

3) ¿Qué género teatral tenemos que construir? Se trata, sin dudas, de un drama social y psicológico. Lo que sucede en el escenario debe conmover emotivamente al público y hacerlo reflexionar.

4) ¿Qué quiere Linda? Le gustaría dirigirle a Willy unas palabras, a solas, y buscar una respuesta, que es imposible.

5) ¿Qué se le opone? El hecho que Willy está muerto, que no sabe bien cómo comenzar ni qué decir (conflictos internos) y también el ambiente, pues el resto de la familia la está esperando.

Como vemos, a pesar de que la actriz está físicamente sola en escena, técnicamente no lo está, pues hay fuerzas que se le oponen y que ella debe tratar de vencer.

En el caso de los monólogos es fundamental tener en cuenta quienes son los *interlocutores* del personaje que la actriz debe construir. Es

decir, hacia dónde, concretamente, debe dirigir su acción verbal o física. En este caso podemos presumir que el interlocutor principal es el cadáver de Willy y que los demás personajes son accesorios.

Improvisemos ahora las “boyas” que, siempre como hipótesis de trabajo, hemos señalado a modo de una organización inicial a efectos de ir construyendo el espectáculo poco a poco, a partir de la construcción de las *relaciones* y de “hechos conflictuales que antes no existían”. Luego de observar los nuevos hechos, haremos la correspondiente crítica.

Trabajemos ahora con la improvisación de las diversas “boyas” como paso inicial del proceso constructivo:

-“Boya” 1. LINDA: “Te alcanzo en un minuto. Puedes irte, Charley.”

Es muy probable que el objetivo de Linda sea el de quedar a solas frente a la tumba de Willy y “hablarle”. Es por ello que pide a sus hijos – a Biff, en especial, que ha intentado apartarla del lugar - y a Charly, un personaje cercano a la familia.

¿Qué se le opone? Probablemente que los demás personajes no están muy convencidos de dejarla sola. Charly duda, hasta que la insistencia de Linda logra que salga de escena junto a Happy. Biff también se aleja, pero no sale de escena: observa a su madre desde lejos. Allí culmina esta “boya”.

La actriz-Linda comienza la improvisación observando fijamente la tumba en la cuál ha sido sepultado Willy. El actor-Biff la abraza y quiere alejarla. Ella lo acaricia y le dice: “Ya voy. Déjenme sola”. No es el texto de Miller, pero tiene el mismo objetivo. Al decirlo en plural incluye a todos los que la rodean. Sin embargo, debe insistir, acercándose a Charley, a Happy y a Biff para que se alejen argumentando que no ha podido aún despedirse. Cuando logra que los demás personajes salgan de escena, salvo Biff que permanece a la distancia sin que ella lo perciba, vuelve hacia la tumba, se sienta y se concentra. Esta podría ser la segunda “boya”.

Valoro positivamente que la actriz-Linda haya acariciado a Biff y haya tocado a los demás personajes. Ese suele el inicio más genuino en el comienzo de los ensayos y es desde dónde se generan las relaciones con sinceridad. Sin embargo, en el caso del monólogo que analizaremos, Linda “habla” con la tumba de su marido.

Le digo a la actriz que accionar no significa necesariamente moverse. Que, quizás, sea más eficaz si mantiene su mirada todo el tiempo sobre la tumba de Willy, inmóvil, mientras Biff la abraza para llevarla y ella dice sus réplicas. Su objetivo principal es “hablar” con su esposo, a “solas” y, podemos hipotizar, para hacer más rico su trabajo, que no sabe bien qué decirle.

Probamos esta posibilidad. La actriz no quita un momento su mirada de la tumba. Biff, la abraza sin que su madre lo mire: Te alcanzo en un minuto“, le dice sin mirarlo. Cuando Biff se desvincula, Linda – siempre con la mirada fija en la tumba – se dirige a Charley, quién duda, junto a Happy, en dejarla sola. Linda insiste, siempre inmóvil y sin dejar de mirar hacia su futuro “interlocutor”.

Pregunto, ahora, a los actores y a la actriz qué ha pasado en esta nueva versión. Todos me dicen que se han conmovido más si la actriz-Linda no deja de mirar hacia la tumba ni siquiera un instante. La escena se ha cargado de profundos silencios y esperas. La actriz me responde que ha comenzado a valorar más la pérdida de Willy, que ha focalizado mejor su objetivo, que no se ha desperdigado en cortesías accesorias a su objetivo principal y que se siente más preparada para el monólogo que empezará de inmediato. Convenimos que puede ser una posibilidad para el futuro montaje.

-“Boya” 2. “(Ella queda al lado de la tumba, sentada sobre la tierra, concentrada).

¿Qué quiere Linda ahora que cree estar totalmente sola?: dirigir unas palabras a su recién fallecido esposo. ¿Qué se le opone?: que no sabe muy bien qué decir (conflicto interno) y la circunstancia dada de que, diga que lo que diga, no podrá ser escuchado, obviamente, por Willy.

La actriz no se sienta, como propone Miller en la acotación dramática, sino que retoma la posición de inmovilidad con la que ha comenzado la escena. Se toma su tiempo para comenzar a hablar. Elabora un conflicto interno: ¿Qué le digo? ¿Por dónde comienzo? ¿Cómo le explico que no pude llorar aún? La actriz no se apura, deja que esa conflictividad crezca en su interior. Cuando decide qué decir, se arrodilla y emite la tercera “boya”.

Es de señalar que quién “acompaña”, técnicamente, a la actriz-Linda, en este caso, es un conflicto interno, lo que genera más tiempo de *elaboración* en su interior. Cuando está por decir algo, le opone otra posibilidad, descarta lo anterior y así sucesivamente. Linda no ve a Biff. Cree estar sola. No está acompañada por otro actor en esa lucha conflictual, por lo que no corresponde elaborar ni un conflicto con el otro (Willy está muerto y Biff no es visible para ella) ni un conflicto con el ambiente, pues ella cree que nadie la observa, aunque puede considerar que la están esperando. Su instrumento técnico a elaborar, prioritariamente, es un conflicto interno. Una vez que lo decide, se arrodilla y habla.

-“Boya” 3. LINDA: “Perdóname, querido, no he podido llorar.”

¿Qué quiere ahora Linda? Pedir perdón a Willy porque no ha logrado llorar. ¿Qué se le opone?: el silencio. La actriz-Linda improvisa, arrodillada, verbalmente: “Perdóname, Willy”, que equivale a la réplica señalada como “boya”. Se produce un largo silencio. Pareciera que ella está esperando alguna respuesta que, por supuesto, es imposible. No quita la mirada del lugar en el que, se supone, yace la cabeza de Willy. Luego Linda explica, casi susurrando sobre la tumba: “No sé porqué no he podido llorar, no sé, mi amor” que se aproxima bastante al texto escrito. Luego retira su torso hacia atrás y dice la próxima “boya”.

Valoro como muy positivo el trabajo de la actriz. Prácticamente sola en escena, ha creado un clima de profunda conmoción. Opino que se ha apoyado en elementos técnicos concretos: en este caso un conflicto interno. Y además, hizo algo muy importante en los monólogos: ha fijado bien al “interlocutor”. Si se tratara de cine, podríamos decir que la cámara no se ha movido y que ha registrado la imagen, con precisión y limpieza.

-“Boya”4. LINDA: “¿Por qué lo has hecho?”

¿Qué quiere Linda?: una explicación imposible de escuchar, aunque conoce bien las razones, para ella no justificadas, del suicidio de su marido. Y presumo que desea, además, pedir ayuda a Willy para descargarse. ¿Qué se le opone?: nuevamente, el silencio.

La actriz, una vez que ha erguido su torso, espera un momento, vuelve a elaborar cómo seguir y dice: “Por qué lo has hecho, Willy?”. La réplica surge con una cierta carga de reproche. Nueva pausa. Linda parece arrepentida y ahora acaricia la tumba de Willy y dice: “Ayúdame, mi amor. No logro llorar”. La réplica siguiente que improvisa la actriz la dice como una justificación: “Es que no logro entender. ¿Por qué te has suicidado, Willy? Trato de entenderlo, pero no puedo.” Equivale al texto escrito.

Ahora se produce un largo silencio. Linda no sabe qué decir. La actriz propone sacar de su bolsa un recibo de papel y “mostrársela” a Willy.

-“Boya” 5. LINDA: “Hoy he pagado la última cuota de la casa”.

¿Qué quiere ahora Linda?: “acontentar” a su marido ya que han logrado poseer totalmente la casa abonando la última de las cuotas que, durante años, han pagado para adquirir la propiedad. Lamentablemente Willy no sabrá jamás este dato. ¿Qué se le opone?: la circunstancia dada que su “interlocutor” está muerto.

Mientras despliega el pedazo de papel, llega la emoción. La voz de la actriz-Linda se quiebra y surgen las lágrimas. En esta acción está sintetizada toda la historia de la pareja. Cuando logra abrir totalmente el recibo, extiende su mano y se lo “muestra” a Willy. Dice...

-“Boa” 6. LINDA: “Hemos logrado pagar todas nuestras deudas”.

¿Qué quiere Linda?: probablemente reafirmar a su marido que, gracias a todos los esfuerzos realizados durante su vida, Willy Loman y su familia no le deben nada a nadie. ¿Qué se le opone?: la circunstancia dada que Willy no podrá escuchar algo que debería alegrarlo y justificaría el esfuerzo de buena parte de su vida, pues ha trabajado desde joven para cumplir con sus obligaciones materiales hacia su familia. La emoción de la actriz-Linda se profundiza y llora mientras sostiene, extendido su brazo con el recibo en la mano, sobre la cabecera de la tumba. Esto justifica la

aproximación de Biff, quién ha estado observando lo que sucede con su madre.

La escena termina cuando “(Biff la levanta del piso y la acompaña, sujetándola del brazo, hacia afuera de la escena, mientras Linda solloza silenciosamente).”

Como vemos se trata de un monólogo no demasiado extenso, pero sí muy intenso. La dramaturgia de Miller, quizás como ningún otro autor estadounidense, logra combinar con éxito las características psicológicas de sus personajes con una profunda crítica social. No hay dudas que, si debemos nombrar a un referente de su teatro, no podemos obviar a Ibsen.

Lo importante, para tratar de cumplir con el objetivo de este libro, es señalar que, aunque un actor o actriz, estén solos físicamente sobre el escenario, no deben olvidar que están acompañados por sus instrumentos técnicos: acciones, conflictos (internos o con el ambiente) y texto. De ese “ping-pong” se irán construyendo las relaciones y, por añadidura, el sujeto-personaje que le toca representar.

Construcción de una escena de Un enemigo del pueblo de Henrik Ibsen.

Indudablemente Henrik Ibsen es una matriz del teatro contemporáneo occidental. Este gran autor, nacido en 1828 y fallecido en 1906, en Noruega, influyó sobre toda la dramaturgia que lo sucedió. Su producción puede dividirse en tres fases: 1) la inicial, en la cual prevalecen textos que tratan de afirmar la identidad de la recién nacida Noruega, 2) una segunda fase en la que predomina la crítica social y el realismo de tesis y 3) su última etapa en la que el inquieto escritor se acerca al simbolismo y va dejando atrás sus períodos más realistas.

La etapa que más ha trascendido de su trabajo es la segunda, en la que figuran textos como *Los pilares de la sociedad*, *Casa de muñecas*, *Espectros*, *Un enemigo del pueblo*, *El pato salvaje*, etc.

Hemos elegido, para reflexionar metodológicamente, una escena de “*Un enemigo del pueblo*”. Se trata de un texto que, si bien pertenece al final del siglo XIX, mantiene una candente actualidad. Podríamos clasificarlo en el género teatral del *realismo de tesis*, género que se caracteriza por la oposición de posiciones enfrentadas y en el cuál la razón argumentada por los personajes es lo prioritario. Esto no quita que, en la construcción de los mismos, dejemos de profundizar en su espesor psicológico. Pero lo que caracteriza a este tipo de realismo son las posiciones frente a la realidad social y las posiciones éticas de los personajes.

La trama y los antecedentes

La obra se desarrolla en una pequeña ciudad termal de Noruega. El médico sanitario de las termas, que son un atractivo turístico, se llama Tomas Stockmann y está casado con Katrine. El matrimonio tiene una hija de joven edad, Petra, y dos hijos más pequeños, Ejlif y Morten. Su hermano, Peter, es el Intendente de la ciudad.

El Dr. Stockmann comprueba que las termas están contaminadas, pues hay efluvios cloacales que se vierten, sin que nadie lo sepa, sobre

ellas. Esta situación ha provocado problemas de salud en muchos turistas y, con seguridad, lo seguirá haciendo. Nadie sabe las causas, hasta que el Dr. Sctokmann lo denuncia a la prensa con la oposición de su hermano, el Intendente. Entran en juego intereses políticos, económicos y personales, ya que la ciudad vive económicamente del atractivo termal. La misma prensa cambia de posición y se niega a publicar la denuncia. Personajes influyentes y vecinos del lugar organizan una asamblea en la que condenan al Dr. Stockmann como el “enemigo del pueblo”. A partir de ese momento, su casa es atacada en modo anónimo, su hija mayor es expulsada de la escuela, al igual que otros sus hijos. El pueblo decide no hacerse atender más por él, con lo que queda sin trabajo. Stockmann, con la ayuda del Capitán de Marina, Horster, intenta exiliarse junto a su familia, pero esa posibilidad se frustra ya que el propietario de la empresa de navegación, licencia al Capitán a causa de su solidaria actitud. Incluso el rico suegro del Dr. Stockmann, Kill, padre adoptivo de Katrine, quién ha invertido mucho dinero en las termas y es uno de los propietarios de las fuentes que contaminan las aguas, lo extorsiona con dejar sin herencia a Katrine y a sus hijos. El Dr. Stockmann no cede a los diferentes sobornos que se le ofrecen para que se retracte y decide afrontar la situación quedándose en la ciudad.

La escena que analizaremos acontece en el V Acto. Se trata de un diálogo entre el hermano del médico, el Intendente de la ciudad, y el Dr. Stockman quién ya ha sido declarado como “enemigo del pueblo”.

Las “boyas”, hipotéticamente, podrían ser las frases que hemos subrayado:

(Salen de escena la Señora Stokman y Horster. El Intendente calla y mira por la ventana)

STOCKMANN: Hoy hace más frío en mi casa. No hay necesidad de que te quites el sombrero.

INTENDENTE: Gracias. *(Vuelve a colocárselo)* Tengo miedo de haberme resfriado anoche; ¡hacía un frío en ese galpón...!

STOCKMANN: ¿Te parece? A mi me pareció muy “caliente”.

INTENDENTE: Lamento no haber podido evitar anoche la violencia en la asamblea.

STOCKMANN: Aparte de esto ¿qué tienes para decirme de confidencial?

INTENDENTE: (*Sacando una carta del bolsillo*) Es para tí, de parte de la Administración de las Termas.

STOCKMANN: ¿Me han licenciado?

INTENDENTE: Sí, y sin dudar. (*Coloca la carta sobre la mesa*) Lo lamentamos pero, por respeto a la opinión pública, no podemos actuar diversamente.

STOCKMANN: ¡No “pueden”, eh! Ya he sentido esa palabra esta mañana.

INTENDENTE: Debes comprender la situación en la que te has metido. En la ciudad has perdido a todos tus pacientes.

STOCKMANN: ¡Caramba! ¿Cómo haces para estar tan seguro?

INTENDENTE: Están repartiendo un volante de casa en casa. Quién firma, se compromete a no hacerse atender más por tí. Firmarán todos.

STOCKMANN: Por lo que me dices, no tengo dudas. ¿Y entonces?

INTENDENTE: Si puedo darte un consejo, te diría que te conviene irte de aquí, al menos por un tiempo.

STOCKMANN: Sí, en efecto. Tengo una cierta intención de irme.

INTENDENTE: Bien. Y si, digamos, seis meses, después de haber reflexionado, decidieras reconocer tu error, bastarán unas pocas líneas de rectificación...

STOCKMANN: Quizás entonces pueda recuperar mi empleo. ¿Es lo que quieres decir?

INTENDENTE: Tal vez. No es imposible.

STOCKMANN: Pero... ¿y la opinión pública?

INTENDENTE: La opinión pública es algo muy variable y manejable. Y no tengo problemas en sostener esta opinión. Para nosotros sería fundamental que te retractes.

STOCKMANN: No lo dudo. Seguramente se lamerán los bigotes si lo hago. Pues bien: No, no. (*Agitándose*) ¡Jamás, nunca! ¡Así tenga al mismo demonio mordiéndome los tobillos! ¡Jamás!

INTENDENTE: Un padre di familia no se comporta de esta manera. Tú no osarás, Thomas...

STOCKMANN: ¿No? Hay una sola cosa en el mundo que una persona libre no se puede permitir. ¿Y sabes cuál es?

INTENDENTE: No.

STOCKMANN: Esperaba esa respuesta. Pues bien, yo te lo diré: un hombre libre no se puede permitir cubrirse de vergüenza y de barro; no se atreve a comportarse de tal manera que deba escupir su propia cara.

(Ibsen. Todo el Teatro. 1993. 236-237. Mi traducción).

Hasta aquí la escena que analizaremos.

-“Boya” 1. STOCKMANN: “Hoy hace más frío en mi casa. No hay necesidad de que te quites el sombrero”

¿Por qué consideramos que esta réplica podría ser una “boya”? Porque debemos considerar una circunstancia dada que condiciona el comienzo de la escena. Durante la noche, ciudadanos anónimos han arrojado piedras sobre la casa del Dr. Stockmann rompiendo los vidrios de las ventanas. Es por ello que este hace referencia al frío. En realidad... ¿Qué quiere Stockmann?: reclamarle a su hermano la posición adversa que ha asumido, en complicidad con todo el pueblo durante la asamblea, y que ha provocado el ataque a su casa. ¿Qué se le opone? Que el Intendente escapa con acciones verbales de fuga aunque, al final, sostiene deplorar la violencia sufrida por su hermano.

Improvisemos esta “boya”.

El actor-Intendente, cuándo entró en la casa, se quitó el sombrero como símbolo de respeto. Ha observado los pedazos de vidrio y algunas piedras esparcidas por el piso. Sin embargo, no intenta alzarlas. Su inmovilidad es una acción que significa lo que piensa al respecto. Y esa acción inmóvil es eficaz pues produce la irónica “boya”, emitida por Stockmann, sobre el frío que entra en la casa. Y también su ofrecimiento de que se

coloque el sombrero. El actor-Intendente lo hace, sin decir nada sobre el vandálico hecho. Escapa verbalmente expresando que no quisiera resfriarse ya que en la noche anterior, durante la asamblea condenatoria realizada en un frío galpón, se ha enfriado. El actor-Stockmann levanta una piedra del piso y con ironía y doble sentido, dice la réplica siguiente. Sin decir nada más, extiende la mano mostrándola a su hermano. Es esta acción transformadora la que provoca la réplica sobre el supuesto malestar del Intendente por lo que está pasando. Creo que esa acción, no prevista y *encontrada* en la improvisación, es una conquista de los actores surgida del interior de su trabajo y no sugerida por nadie, ni por el autor, ni por el director, ni por el docente. Las palabras de “pesar” del Sindaco “salen solas”, pues, frente a la capacidad transformadora de la acción, no tiene otra posibilidad. Si usamos una escuálida metáfora futbolística podríamos decir que un buen actor es un muy buen jugador que sabe asistir a sus compañeros. Le coloca la pelota con tanta precisión que es más difícil errar el gol que concretarlo.

-“Boya” 2. STOCKMANN: “Aparte de esto ¿qué tienes para decirme de confidencial?”

¿Qué quiere Stockmann?: obviamente saber el motivo de la inesperada visita de su hermano ya que lo que está sucediendo los ha transformado en declarados enemigos. ¿Qué se le opone?: no surge del texto con evidencia pero, como sabemos que el trabajo del actor es el de construir conflictos siempre y cuando no traicionen el “espíritu” de la obra, el actor-Intendente podría construir un conflicto interno antes de entregar la carta que comunica el licenciamiento del Dr. Stockmann. No puede ignorar que se trata de algo injusto y que no agrada a su hermano.

-“Boya” 3. INTENDENTE: “Sí, y sin dudar. (Coloca la carta sobre la mesa)”

Los actores improvisan la escena y el actor-Intendente, antes de colocar la carta de licenciamiento sobre la mesa, construye un momento de duda. Tal vez esa elaboración justifique que no se la entregue en mano.

El actor-Stockmann, que ya ha previsto de qué se trata, abre la carta y la lee. Al escuchar la justificación que le ofrece su hermano sobre que “hay que respetar a la opinión pública” no tiene otra posibilidad que re-

accionar con énfasis Tira la carta por el aire y dice su réplica con rabia y furia. La tensión conflictual sube. La próxima “boya” llega con facilidad en un marco de ardiente discusión.

-“Boya” 4. INTENDENTE: “En la ciudad has perdido a todos tus pacientes”.

El objetivo del Intendente es claro. Quiere hacer saber a su hermano que está aislado. No sólo ha perdido el empleo como sanitarista en las termas sino que, además, se ha urdido un complot para que tampoco pueda ejercer su profesión privadamente.

El actor-Stockmann quiere asegurarse que esa afirmación es verídica, cuestión que es reafirmada por su hermano. Es absolutamente creíble, para Stockmann, que la gente de la ciudad se esté organizando para aislarlo. El atentado a su casa, la pérdida de la escuela de su hija, etc. construyen las circunstancias dadas que lo están cercando. El actor-Stockmann elabora la réplica de su antagonista. Considera en su interior todo lo que ello implica. Se produce una pausa y luego dice: “¿Y entonces?”

-“Boya” 5. INTENDENTE: “Si puedo darte un consejo, te diría que te conviene irte de aquí, al menos por un tiempo”.

El objetivo del Sindaco es elocuente. El actor-Stockamnn, con cierta altivez responde que ya lo había pensado.

-“Boya” 6. INTENDENTE: Bien. Y si, digamos, seis meses después de haber reflexionado, decidieras reconocer tu error, bastarán unas pocas líneas de rectificación...

¿Qué quiere el Intendente?: obviamente extorsionara su hermano Sugerirle que deje pasar un poco de tiempo para que se “aquieten las aguas” y luego pedir disculpas para recuperar el cargo. El actor ejecuta esta acción verbal tratando de que su hermano lo sienta como un buen consejo. Baja el tono de la voz y trata de persuadirlo de buenas maneras. La intención del Intendente es categóricamente rechazada por Stockmann, quién lo hace de manera firme aunque aún contenida. Indaga sobre los cambios en la opinión pública y verifica la falta total de principios de

su hermano. *Elabora*, “carga” adentro hasta que explota en la próxima “boya”.

-“Boya” 7. STOCKMANN: “¡No, no! (*Agitándose*)! ¡Jamás, nunca! ¡Así tenga al mismo demonio mordiéndome los tobillos! ¡Jamás!”

El actor-Stockmann propone acercarse al Intendente y gritarle, en la cara, esta réplica. Si él mismo se lo permitiese, podría hasta darle una cachetada. Observamos que se reprime. El actor-Intendente retroce al *elaborar* la reacción de su hermano. El conflicto con el otro crece. El Intendente trata de extorsionar a Stockmann con las consecuencias que su actitud pueden traer a su familia. Es el momento en el que llega la última “boya” a analizar y que precisa aún más el género teatral a construir: es decir, el realismo de tesis.

-“Boya” 8. STOCKMANN: “Un hombre libre no se puede permitir cubrirse de vergüenza y de barro; no se atreve a comportarse de tal manera que deba escupir su propia cara”.

La réplica de Stockmann es emitida con seguridad. No deja dudas sobre sus principios éticos que se oponen al oportunismo de la posición contraria. Hasta aquí la escena elegida. A partir de este momento, el Intendente tratará de extorsionarlo con la pérdida de la herencia a su mujer e hijos a manos de su suegro Kill. Todo será en vano: Stockmann y su familia prácticamente solos, pese al castigo social, mantendrán su posición hasta el final de la obra.

Hemos tratado de resumir el proceso constructivo de un tipo de realismo que prioriza la lucha de ideas (o de tesis) a los procesos psicológicos de los personajes. Creo útil, para los actores, no perder nunca de vista el género teatral – y sus variedades – que deben construir.

***Construcción de un monólogo Sobre el daño del tabaco
de Antón Chéjov.***

Quienes han asistido a mis clases me habrán escuchado decir que un actor o una actriz que no haya construido una escena de Chéjov carece de algo precioso pues será entonces que comprenderá, haciendo, cuál es la especificidad del trabajo del actor. Lo particular de Chéjov (1860-1904) es que los deseos y las palabras de los personajes suelen “ir por carriles diferentes”.

Es entonces cuando se entiende que el texto dramático (o sea, el decir humano) es una de las tantas posibilidades de la conducta. Y no siempre es la más sincera. Podríamos afirmar, con cierta certeza, de que, tantas veces, es al revés.

En esta ocasión afrontaremos un monólogo, un Acto Único, escrito por uno de los más grandes dramaturgos de la historia, en tono de comedia, de manera tal de comenzar a afrontar, en este libro, la construcción de otros géneros teatrales que se van alejando del realismo cotidiano.

Antecedentes, circunstancias y texto

La obra representa una conferencia que Ivan Ivanovich Njuchin debe realizar en un escenario de un círculo de provincia. Esta circunstancia dada nos permite suponer que el *interlocutor* de Njuchin es el propio público, que ha asistido a ver la obra de Chéjov. Es decir que, en un cierto sentido, esta obra rompe la “cuarta pared”, pues el protagonista suele dirigirse a la platea. Lo que podemos intuir del texto es que Njuchin no conoce demasiado el tema que va a exponer y que se encuentra allí por presión de su esposa que, al parecer, podría llegar en cualquier momento para controlarlo oculta atrás de las bambalinas. En verdad, ella quiere promocionar, a través de falsas conferencias, su escuela de música y un pensionado privado que le pertenece. Gana bastante dinero con ello, mientras Njuchin se ocupa de las tareas domésticas.

Chéjov escribe:

(La escena se representa en el escenario de uno de los tantos círculos de provincia)

NJUCHIN: (Con largas patillas, sin bigotes y con un viejo frac. Se mueve majestuosamente, hace innecesarias reverencias y, continuamente, se acomoda el chaleco)
Gentiles señoras y, en un cierto modo, gentiles señores: (Se peina las patillas)
Mi esposa ha propuesto que yo dé una conferencia popular con finalidades benéficas. ¿Y qué hacer, entonces? Una conferencia daré. Aunque la cuestión me es totalmente indiferente. Yo no soy un profesor y estoy lejano de las jerarquías académicas, pero, no obstante esto, desde hace ya treinta años sin interrupción, y a expensas de mi propia salud y todo el resto, me dedico a problemas de carácter científico; razono y escribo, no se lo olviden, hasta artículos científicos. A propósito, en estos días he redactado un artículo de enormes proporciones que tiene por título: “*Sobre el daño que hacen algunos insectos*”. A mis hijas les ha gustado, en particular cuando me refiero a las chinches. Yo lo he leído y, de inmediato, lo he roto.

De todas maneras, me es del todo indiferente. “Escribe lo que quieras pero, sin insecticidas, el problema no se resuelve”, me dije a mí mismo. ¡Nosotros, en casa, tenemos chinches hasta en el piano! En fin... Como argumento de esta conferencia he decidido de disertar sobre el daño que le produce a la humanidad el consumo de tabaco. Soy fumador yo también, pero mi esposa me ha ordenado hablar hoy sobre la nefasta influencia del tabaco, por lo que la cuestión no se discute. ¿Quiere que hable sobre el tabaco? ¡Sobre él hablaré! Aunque me sea del todo indiferente. Ruego a los gentiles señores que escuchen esta conferencia con la debida seriedad, pues en caso contrario todo esto no tendría sentido; ¡Quién se asuste de una árida conferencia científica, quién no la aprecie, puede no escucharla e irse! *(Se ajusta el chaleco)* Pido particular atención a los señores médicos aquí presentes, que podrán extraer de esta conferencia muchas indicaciones útiles, dado que el tabaco, además de sus nefastos efectos, se suele usar también en la medicina. Por ejemplo: si encerramos una mosca en una tabaquera, probablemente morirá por agotamiento nervioso. El tabaco es esencialmente una planta... Cuando doy una con-

ferencia suelo cerrar uno de mis ojos, el derecho, pero ustedes no se preocupen. Se debe a la emoción. Soy una persona muy nerviosa, hablando en general, pero debo decir que este tick de cerrar continuamente el ojo derecho, ha comenzado en 1889, el trece de septiem-bre, el mismo día en que nació mi esposa y también nuestra cuarta hija, Bárbara. Debo decir que todas mis hijas nacieron un día trece de diferentes meses.

(*Chéjov. Teatro*, 45-46. Mi traducción)

Hasta aquí la escena a analizar.

-“Boya” 1. NJUCHIN: “(Con largas patillas, sin bigotes y con un viejo frac. Se mueve majestuosamente, hace innecesarias reverencias y, continuamente, se acomoda el chaleco) Gentiles señoras y, en un cierto modo, gentiles señores:”

¿Qué quiere Njuchin en esta “boya”?; probablemente impresionar a la platea y convencer a su mujer, si es que está oculta detrás de las bambalinas, que cumplirá con su orden. ¿Qué se le opone?: quizás la circunstancia dada que él no sabe bien quién está presente entre el público (pueden escucharlo médicos, cuestión que hace referencia más adelante), y la posible presencia, entre bambalinas, de su amenazante mujer.

El actor-Njuchin comienza la improvisación siguiendo las sugerencias de la acotación dramática. Podemos decir que, en este caso, la acotación sugerida por Chéjov se complementa bien con el objetivo que le hemos colocado al personaje: “pavonearse” para conquistar al público. El actor lo hace y agrega algunas acciones que enriquecen su trabajo, como lustrar continuamente sus zapatos sobre la pantorrilla de la pierna contraria, ordenarse maníacamente una corbata moñito que se ha colocado, etc.

Sin embargo, nuestro actor ha olvidado de construir al otro oponente que no se ve: la posible presencia de su mujer. No ha establecido una *relación conflictiva* con esa fuerza que debería provenir desde atrás de las bambalinas.

Le hacemos la crítica correspondiente.

En la nueva versión de la improvisación, el actor suma, a su objetivo de agradar al público con su aspecto, el de observar de reojo, a cada rato, hacia un costado, en dirección a las bambalinas. Cada arreglo de su aspecto: peinado, ropas, patillas, zapatos, etc., los ejecuta teniendo en

cuenta que también debe convencer a su mujer, si es que logra divisarla. Construye un *interlocutor* que no vemos. Genera, entonces, en el público un enigma a develar: ¿Quién puede estar detrás de las bambalinas?

-“Boya” 2. NJUCHIN: ¿Y qué hacer, entonces? Una conferencia daré. Aunque la cuestión me es totalmente indiferente.

Resulta evidente que, en este momento, Njuchin confiesa al público que podría hablar sobre cualquier cosa; que, en realidad, le es indiferente la temática elegida. ¿Qué quiere?: tal vez que el público comprenda que él está allí sin demasiada voluntad y que no es un “académico”. ¿Qué se le opondría?: es posible que, en esta “boya” prevalezca el conflicto con el ambiente (o sea: no ser escuchado por su mujer, si es que esta ha llegado).

El actor improvisa observando hacia el lado en dónde se podría encontrar su esposa, y rápidamente, una vez que se ha asegurado que es el momento apropiado, se acerca al proscenio, y le murmura la “boya” y la réplica correspondiente, en *sottovoce*, al público.

Dependiendo del espacio físico real en el que se represente la obra, hasta podría acercarse a la primera fila, sin perder contacto con el lugar dónde podría estar su mujer.

-“Boya” 3. NJUCHIN: “No obstante ésto, desde hace ya treinta años sin interrupción y a expensas de mi propia salud y todo el resto, me dedico a problemas de carácter científico; razono y escribo, no se lo olviden, hasta artículos científicos.

Podríamos suponer que Njuchin debe, velozmente, regresar al escenario para luchar por su objetivo anterior: comportarse como un conferencista. Quizás quiere observar si su mujer es visible detrás de las bambalinas, si se ha hecho presente para controlarlo.

En la improvisación, el actor cambia de actitud, ocupa su lugar al lado del escritorio y vuelve a realizar acciones que signifiquen un riguroso cuidado de sí mismo y de la tonalidad conferencial de la acción verbal.

Observo, sin embargo, que tal acción verbal es débil porque es demasiado realista. Es decir, el actor vuelve a su rol de conferencista y no exagera el *modo* de hacer las acciones para construir el género teatral de-

seado. Le pido que “suba”, que exagere más las acciones físicas y verbales, pues lo que debemos construir es una comedia. El criterio de verdad escénica, repito, no está condicionado por el realismo, sino por el género teatral a construir. Y la comedia no posee un gran espesor psicológico. Se actúa, de alguna manera, “un poco sobre la línea”.

El actor me hace caso y comprobamos que, quién asiste al ensayo, comienza a reír.

-“Boya” 4. NJUCHIN: “Yo lo he leído y, de inmediato, lo he roto”

En esta “boya” hay una veloz interrupción que parece dirigida al público, para confesar su ignorancia. Lo que dice después, sobre el insecticida, lo hace regresando al objetivo anterior y en contacto con la posible mirada oculta de su mujer a quién no le agradaría, seguramente, que “el Profesor” declare que ha roto sus propios escritos. Como Njuchin no sabe cómo remediar “lo que se le ha ido de boca”, habla sobre las chinches que pululan hasta en el piano de su casa.

El actor usa muy bien la acción física y verbal. Vemos que una parte de su cuerpo se dirige hacia las bambalinas, y otro hacia el público, y que lo que dice, tartamudeando, es el resultado del error cometido.

-“Boya” 5. NJUCHIN: “Yo también soy un fumador, pero mi esposa me ha ordenado hablar hoy sobre la nefasta influencia del tabaco por lo que la cuestión no se discute”.

Apenas Njuchin observa que su mujer no está escondida, vuelve a quebrar la “cuarta pared” con esta “boya”, en la cuál el público descubre quién presiona al conferencista.

El actor realiza el “quiebre” con rapidez y esta vez no se aproxima al proscenio. Lo hace, semiagachado, escondido detrás del escritorio, del lado opuesto a dónde podría estar su mujer, observando siempre de reojo hacia ese costado. Se trata de una acción física encontrada por el actor. Y es interesante. Causa risa y es coherente con el objetivo del momento.

-“Boya” 6. NJUCHIN: “Ruego a los gentiles señores que escuchan esta conferencia con la debida seriedad”

El objetivo de su personaje vuelve a ser el de un docto conferencista. Si el público ríe a causa de la acción precedente, no estaría mal que el actor-Njuchin lo tome como una carcajada del público de la conferen-

cia, lo que le daría aún más eficacia a la “boya”. Njuchin se propone, además, “abrir el paraguas antes que llueva”, por si hay algún profesional de la medicina está entre el público y argumenta incoherencias sobre el “agotamiento nervioso de las moscas” al ser encerradas en una tabaquera.

El actor encuentra, ante la oposición que las risas del público le ofrecen, la posibilidad de alzar la voz, de usar la acción verbal de modo solemne, del mismo modo que lo hace con también su comportamiento corporal. No olvida, como si fuesen ticks, de arreglarse el peinado, las patillas, la corbata, lustrarse los zapatos, etc. Es eficaz. Exagerando, el público ríe aún más.

-“Boya” 8. NJUCHIN: “Cuando doy una conferencia suelo cerrar uno de mis ojos, el derecho, pero ustedes no se preocupen. Se debe a la emoción”.

Njuchin vuelve a romper la “cuarta pared” y se dirige hacia el público, luego de realizarle un gesto cómplice con sus ojos, sin perder de vista que su mujer puede aparecer en cualquier momento.

El actor, esta vez, corre imprevistamente hacia el público y baja a la platea. Entonces confiesa que es una persona nerviosa y que ha comenzado a realizar ese gesto, como un tick, desde la fecha en que nació su primera hija. Todas sus hijas nacieron un día trece, considerada una fecha de mal augurio.

Hasta aquí la escena a analizar.

Luego Njuchin hará publicidad y tratará de vender el programa de la escuela – que se encuentra en el número cívico trece de la calle “Cinco perros” - verdadero objetivo de la conferencia. No omite el hecho que su casa posee también trece ventanas, a lo que atribuye su vida desgraciada. Verificará que su mujer aún no ha llegado y aprovechará para confesar su soledad y el terror que siente hacia su esposa, lo que le hace desear correr hacia cualquier lugar para escapar de su situación familiar. Aspira a refugiarse en el campo. Confiesa que se siente viejo y rompe su frac y su chaleco, que se ha colocado a fin de parecer “un docto conferencista”. De pronto, descubrirá que su mujer ha llegado y, con desesperación, se colocará de nuevo la ropa. Con la vigilante mirada de su esposa (que imaginamos detrás de las bambalinas) concluirá la conferencia con un

lugar común sobre la inconveniencia de fumar y con una frase en latín: *“Dixit et animam levavi”*.

En este acto único de Chéjov se evidencia la poética que particulariza al autor: el divorcio entre lo que se está obligado a decir y lo que se calla. La particularidad es que en este monólogo “lo que se calla” está dicho al público a escondidas, siempre cuidando que la esposa del personaje no lo escuche. Y cuándo verifica que esta ha llegado, cambia radicalmente la confesión de sus desgracias por la emisión de palabras que nada tienen que ver con lo anterior y sí con el daño que puede provocar el tabaco.

Construcción de una escena de El Hombre, la Bestia y la Virtud de Luigi Pirandello

Resulta muy interesante trabajar sobre la dramaturgia del gran dramaturgo italiano Luigi Pirandello. He tomado, a los fines de esta publicación, un texto suyo que, me parece, resume la filosofía de Pirandello, en la situación teatral *in sé*. En otras obras del autor, su modo genial de percibir el mundo y la relación contradictoria entre el “ser” y el “parecer”, suelen surgir de las réplicas de los personajes en un modo más evidente. En el caso de *El Hombre, la Bestia y la Virtud*, estrenada en Milán en 1919, tales posibles reflexiones surgen de la situación que viven los personajes y no de sus declaraciones. Pirandello, teatralmente, fue un adelantado en su época. Algunas de sus obras rompen con el esquema aristotélico y, podríamos decir, se emparentan, como estructuras dramáticas, con el teatro de Bertolt Brecht, encontrándose ambos autores en las antípodas del pensamiento político. Pirandello nació en 1867 y falleció en 1936. Obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1934.

Trama y antecedentes de la obra

El Hombre, la Bestia y la Virtud representa, en síntesis, el conflicto de la Señora Perella y de su amante, Paolino, a causa de un embarazo no deseado de la mujer. La Señora Perella está casada con el Capitán Perella, quién realiza largos viajes por mar. Tienen un hijo de ocho años, Nonó. El profesor Paolino es contratado por la Señora Perella para dar clases particulares al niño en ausencia de su marido. Surge una fuerte atracción entre ellos (la señora Perella suele pasar meses si ver a su marido) y se consuma una relación sexual que, trae como consecuencia, un embarazo no deseado. La circunstancia dada de la obra nos indica que el Capitán Perella regresará a su casa para pasar una sola noche allí y repartirá al día siguiente. Ha estado ausente varios meses de su casa. Paolino y la Señora Perella deben, entonces, lograr que el Capitán tenga relaciones con su esposa esa noche ya que, si esto no sucediera, no podrían justificar el em-

barazo de la Señora Perella y engañar así al Capitán haciéndole creer que el bebé es su hijo. Paolino hace preparar una torta con afrodisíacos para que el Capitán la coma antes de acostarse. Ambos intentan que ella se muestre atrayente para consumir el plan. En teoría, y reflexionando sobre el título de la obra, podríamos decir que “El Hombre”, debería ser el culto Profesor Paolino, “La Bestia”, debería ser el Capitán Perella – quién además de su rudeza, mantiene relaciones con otras mujeres en los diversos puertos - y “La Virtud” estaría representada por la Señora Perella.

Me permitiré poner en duda tal esquemático planteo. Creo que el trabajo sobre la escena elegida podría demostrarlo. Es de destacar que la elección de esta escena para esta publicación se debe al hecho de que se trata de un *grotesco*, como género teatral, en el marco de una comedia. Nos seguimos alejando, por lo tanto, del realismo cotidiano. En el grotesco se ríe y se “llora” al mismo tiempo. La situación es dramática, pero está planteada con humor.

La escena que analizaremos está ubicada en el Acto II. Es la escena V. La circunstancia dada principal – que condiciona toda la escena – es el inminente retorno del Capitán Perella. Ha ya desembarcado y camina hacia la casa, acompañado de su hijo, Nonó, quién ha ido a esperarlo acompañado de la empleada doméstica Grazia. Paolino ha pedido a su amante que se baje el escote lo suficiente para ser más atrayente. Ella está preparándose en un cuarto contiguo al salón. Paolino espera, ansiosamente, el ingreso de su amante, pues el Capitán está a punto de llegar.

Paolino coloca la torta afrodisíaca en la mesa mientras espera, ansioso, que ingrese la Señora Perella.

Veamos la escena a trabajar:

(La Señora Perella entra por la puerta interior con vergüenza, cubriéndose el escote que insinúa, provocatoriamente, sus senos y sin mirar a Paolino. Se ha peinado con rulos. Uno de ellos le cae sobre la frente. Los demás sobre distintas partes del rostro)

SEÑORA PERELLA: Paolino...

PAOLINO: *(Acercándosele)* ¡Ah! ¿Lo has hecho? ¡Bien, muy bien! ¡Déjate ver!

SEÑORA PERELLA: No... no... Muero de vergüenza...no...

PAOLINO: ¿Por qué te mostrarías así delante a él? ¿Y entonces, para qué te has preparado de esta manera? ¡Vamos, baja las manos!

SEÑORA PERELLA: No... no...

PAOLINO: ¿Pero no entiendes que necesitamos que él te vea así?

(La Señora Perella baja ahora las manos del rostro, y levanta sus brazos para descubrir su insinuante escote)

SEÑORA PERELLA: ¡Aquí están! *(por los senos)* ¡Cómo querías!

PAOLINO: Ah... bien... muy bien... ¡Así!... ¡Así! *(La Señora Perella, con el rostro oculto, rompe en llanto)* ¿Qué? ¿Lloras? ¡Pero... no! ¡Qué bien! lloras ahora que esa bestia está llegando. ¡Sécate los ojos! *(De pronto se enternece y la abraza)* ¡Alma mía, alma mía! ¡Perdóname! ¡Créeme, sufro más que tú por esta situación que te debe resultar atroz! ¡Me mataría, créeme, para no ver este espectáculo de la virtud, que debe prostituirse así! ¡Ánimo, ánimo! Después de todo... ¡Es tu marido, mi amor! Es necesario que afrontes este momento con coraje. ¡Y me toca a mí el deber de darte ese coraje!

SEÑORA PERELLA: ¡Si al menos sirviera para algo!

PAOLINO: ¡Así no servirá para nada! ¡Tienes que estar convencida! ¡Sonríe, querida! ¡Sonriente te debes mostrar! ¡Prueba a sonreír! ¡Vamos! ¡Sonríe!

SEÑORA PERELLA: ¿Y cómo hago, Paolino?

PAOLINO: ¿Cómo? Así... así... mira...

(Sonríe "en frío", con una mueca)

SEÑORA PERELLA: ¡Pero así no puedo!

PAOLINO: Sí... sí podrás... Mira.... ¿Quieres que te haga reír? ¿Quieres que me haga el mono? *(Lo hace dando saltos imitando ese animal)* ¡Eso! ¿Ves?... así... así... ¡Sí, ríe! ¡Sí! ¡Más, más! ¡Mira cómo me rasco! *(La Señora Perella ríe convulsamente entre lágrimas)* ¡Ahora mira! ¡Me hago el gato *(Lo hace)* ¡Y ahora el cordero! *(Da saltos un cordero)* ¡Bien! ¡Ríe, ríe! *(La risa de la Señora Perella crece hasta que ríe a las carcajadas)* ¡Viva la bestia! ¡Viva la bestia!

SEÑORA PERELLA: *(Mientras Paolino continúa a saltar como un cordero, se retuerce convulsivamente por un reír desenfrenado)* ¡Basta, por favor, basta! ¡No puedo más!

(Imprevistamente pasa de la risa exasperada a un llanto desesperado)

PAOLINO: (Deja de saltar y corre hacia ella, frenético) ¡Cómo! ¿Vuelves a llorar? ¡Reías tan bien! ¡Es desesperante! ¡Basta, basta! ¡Basta de llorar! ¡Me vuelves loco! (Desesperado, la sacude con rabia y la coloca en una posición seductora como si la Señora Perella fuese una muñeca) ¡Me vuelves loco! ¡Ánimo! ¡Y cállate! ¡Quiero que te muestres erguida y callada, sin llorar! ¡Ahora tengo que maquillarte!

SEÑORA PERELLA: (Sorprendida) ¿Maquillarme?

PAOLINO: ¡Sí! (La sienta a la fuerza en una silla al lado de la mesa con la espalda hacia el público) ¡Sécate bien los ojos! ¡Los pómulos también! ¡Estás pálida, pareces muerta! ¿Cómo crees que esa bestia entienda la fineza de tu rostro delicado, la suavidad de tu gracia melancólica? ¡Te maquillo! ¡Levanta la cabeza... así! (Es él quien se la levanta a la fuerza)

SEÑORA PERELLA: (Como una autómatas, y con los brazos en alto, queda sentada en la silla, mientras Paolino saca de un recipiente los objetos necesarios para maquillarla) ¡Ah Dios, haz de mí lo que quieras!

PAOLINO: (Comienza a maquillarla velozmente, en los ojos, en la boca, en las mejillas, con exageración) ¡Así... así! Espera... ¡Primero las mejillas!... ¡Así, así! ¡Para él estarás estupenda! ¡Él no entiende otra cosa, debes parecer como... como “una de esas”!... ¡Así, así! ¡La boca, ahora! ¿Dónde está el lápiz de labios? ¡Aquí, aquí está! ¡Así, así! ¡Cierra un poco los labios! ¡No llores, por favor! ¡Arruinas todo lo que estoy haciendo! ¡Así, así! ¡Ahora los ojos! ¡Tengo que hacer que tus ojos resalten! ¡Cierra los ojos! ¡Ciérralos, he dicho! ¡Bien... así... así! ¡Y ahora, con el lápiz te resalto las cejas!... ¡Bien, bien! ¡Déjate ver ahora! (La Señora Perella se levanta y muestra su rostro grotescamente maquillado. Paolino, como embriagado, con aire de triunfo dice...) ¡Y ahora, que me diga el Señor Capitán Perella si es más atractiva la mujer que tiene en Nápoles!

SEÑORA PERELLA: (Después de mirarse al espejo, aterrada) ¡Mi Dios! ¡Soy horrible!

PAOLINO: ¡Eres como debes ser para él! (En tanto guarda rápidamente los objetos que usó para el maquillaje)

SEÑORA PERELLA: ¡Pero no soy más yo misma! ¡No me reconocerá!

PAOLINO: ¡No debe reconocerte, en efecto! ¡Debe verte así! ¡Así lo “despertarás”!

SEÑORA PERELLA: Pero es una máscara horrible!

PAOLINO: ¡Es la que él desea!

SEÑORA PERELLA: (*Con preocupación*) ¿Y Nonò... Nonò?... ¡Yo soy una pobre madre, Paolino!

PAOLINO: (*Se enternece hasta casi llorar y la abraza*) Sí... sí... ¡Tienes razón, pobre alma mía! Pero... ¿qué quieres que hagamos? Él te deseará así. ¡No te quiere ver como una madre! ¡Y tú le mostrarás, a su bestialidad, esta máscara! Debajo de ella, estás tú, verdaderamente tú, como eres para mí, querida! ¡Y todo nuestro amor!

(*Desde afuera se siente la voz de Nonó*)

Fin de la escena a trabajar.

(*Pirandello, máscaras desnudas. 342-344. Mi traducción*)

Improvisamos la escena.

El actor-Paolino espera la entrada de su amante. Acomoda la mesa en la cuál ha colocado la torta afrodisíaca con solemne visibilidad, como si se tratara de un acto sacro. Entra la Señora Perella.

Detengo la improvisación.

Observo al actor que, en el *modo* de ejecutar las acciones no ha construido conflicto alguno, o al menos, no los ha profundizado. Pareciera que el Capitán llegará dentro de diez horas y no en forma inminente. Le pregunto: ¿Qué quiere tu personaje?: el actor me responde que acomodar todo para que el Capitán caiga en la trampa y desea que la Señora Perella ingrese en el salón cuánto antes para ver si se ha vestido en modo provocativo.

Le critico que, en el *modo* (es decir, con la amplitud, la exageración, o la “medida”, en que se realizan las acciones, se construyen los diversos géneros teatrales) en que ha realizado las acciones parecían propias de una escena del realismo, más que las de un grotesco, dónde los comportamientos son mucho más exteriores y exagerados. Es ese el criterio de verdad escénica propio de este género teatral. Además, no ha construido, con las acciones, la inminencia de la llegada del Capitán y el peligro que ello

implica. En esta escena, creo que en su totalidad, el conflicto prioritario a construir es con el ambiente: el Capitán Perella, la supuesta “Bestia”, está a punto de llegar. Por otra parte, tampoco ha construido el conflicto con la otra parte del ambiente: la demora de la Señora Perella en ingresar y mostrarse provocativa. Se demora y el mínimo tiempo disponible, pasa rápidamente.

El actor improvisa de nuevo.

Ahora considera que el Capitán está muy cerca, que no tiene más que un minuto para preparar todo. Corre hacia la ventana; por su reacción es evidente que “ve” al Capitán caminando hacia la casa. Paolino se apresura, coloca la torta velozmente y corre hacia la puerta interior y la golpea para que entre la Señora Perella. Esta – muy bien – no lo hace. Ahora vuelve a correr hacia la ventana y verifica que el Capitán está aún más cerca. Fuera de sí, *como una bestia*, vuelve a golpear la puerta interior con todas sus fuerzas. Es entonces que entra en escena la Señora Perella.

El actor-Paolino, hasta la entrada de su colega, no está en escena con otro actor o actriz. Pero no está solo, pues las fuerzas que se le oponen provienen del ambiente (lugar físico: el Capitán está a trescientos metros, por ejemplo; más las circunstancias dadas: él y su amante deben salvarse, dada la fama violenta del Capitán). Este conflicto con el ambiente proviene de dos fuentes:

-a) Prioritariamente, de la llegada inminente del Capitán.

-b) Como consecuencia de ello, proviene de la demora de la Señora Perella en ingresar al salón. ¡Cuánto hay que trabajar así estemos solos en escena y no tengamos ni una sola réplica escrita para decir! ¿Señal interesante “esperar”? ¿Cómo se espera? ¿En qué circunstancia concreta se “espera”? El lector atento comprenderá que construimos la escena correspondiente según el “campo de juego” en dónde se realizará el “partido”. Hacemos una caracterización concreta (no impresionista) de la situación y, en esa medida, actuamos y criticamos los hechos contruídos. E, incluso, reflexionamos críticamente, sobre si la caracterización realizada es correcta y funcional al género teatral que queremos construir. Es importante señalar que el culto y civilizado Profesor Paolino, como fruto de las circunstancias, ya no se comporta con la delicadeza de otras es-

cenar. Comienza a mostrar otra máscara que no le conocíamos: la de la “Bestia”.

-“Boya” 1: “(La Señora Perella entra por la puerta interior con vergüenza, cubriéndose el escote que insinúa, provocatoriamente, sus senos y sin mirar a Paolino. Se ha peinado con rulos. Uno de ellos le cae sobre la frente. Los demás sobre distintas partes del rostro)

El objetivo de Paolino en relación a la entrada de su amante se ha consumado. Por ello, la entrada de la mujer es una “boya”.

¿Qué quiere la Señora Perella?: podríamos deducir que quiere lo mismo que Paolino: es decir, que el Capitán tenga relaciones con ella esa noche y así justificar el embarazo.

¿Qué se le opone? ¿Por qué no entra con los senos insinuantes y se los cubre con las manos? Y aquí viene una reflexión sobre el género teatral a construir y sobre la poética particular de Pirandello. Opinamos que la Señora Perella *debe hacer ver* a su amante la imagen de “la Virtud”, de la madre inmaculada.

Improvisamos.

La actriz entra con los brazos cruzados cubriéndose los senos y representa la escena “literalmente”, en el sentido que reproduce lo que proponen las acotaciones dramáticas de Pirandello. Pareciera que prioriza, con sinceridad, su sufrimiento ante la situación. Podríamos aceptar esa hipótesis siempre y cuando no prevalega sobre su objetivo central que es lograr que el Capitán la vea atrayente.

Observo ese detalle y le pregunto: ¿Querés que tu marido tenga relaciones contigo esta noche, que es la única posible, porque mañana vuelve a partir y estará fuera de casa, de nuevo, varios meses? ¿Querés que Paolino te vea como una prostituta dispuesta a todo? ¿O preferís que Paolino siga conservando tu imagen como la de una virtuosa e inmaculada madre?: la actriz me responde que quisiera que su personaje logre su objetivo carnal con el Capitán y que Paolino no la perciba como una mujer “de la vida”, sino como alguien que, por necesidad de amor y por “maltrato”, se ha entregado a un hombre que no es su marido.

La actriz entra de nuevo. Ahora se cubre los senos, pero mira de reojo a Paolino y sobreactúa su sufrimiento. Es decir, “sufre” para ha-

cérselo ver a Paolino y que, además, siente “vergüenza” por lo que está haciendo.

Hemos dado un paso adelante. Vemos que “la Virtud” no es tan sincera. La actriz-Señora Perella *finge* no querer mostrarse provocativa, pero apenas Paolino gira la cabeza para ver por la ventana cuán cerca está el Capitán, ella se baja más el escote y se acomoda los senos para que aparezcan más insinuantes. Apenas Paolino vuelve sobre ella, vuelve a cubrirse y adopta una actitud de “vergüenza y sufrimiento”.

-“Boya” 2. PAOLINO: ¡Déjate ver!

El objetivo de Paolino es claro: controlar que su amante se muestre “muy atrayente”. Se le opone la resistencia de la Señora Perella que, como hemos visto, no parece muy sincera.

Apenas el actor enuncia la “boya” y se intercambian algunas réplicas de insistencia y de rechazo, la actriz levanta sus brazos para hacerle ver los senos que se insinúan en el escote.

Detengo la improvisación y le pido al actor que accione físicamente para que su amante se los muestre. Que intente, por la fuerza, que ella abra sus brazos; y a la actriz le solicito que resista más, que profundice el objetivo que Paolino crea que ella no ha perdido su “Virtud”.

El actor-Paolino lo hace. La actriz-Perella resiste con sus brazos. Como la resistencia es intensa, Paolino se descontrola y ejecuta la acción con bestialidad. Aparece, de nuevo, “la bestia”, esta vez en Paolino. La Señora Perella no sólo resiste, sino que empuja *bestialmente* a Paolino hacia atrás, al sentir la violencia que él está ejerciendo sobre ella. Aparece ahora “la bestia” de la Señora Perella. Tal reacción provoca que Paolino vuelva a su rol de “Hombre” civilizado y diga la próxima “boya”.

-“Boya” 3. PAOLINO: ¿Pero no entiendes que necesitamos que él te vea así? (*La Señora Perella baja ahora las manos del rostro, y levanta sus brazos para decubrir su insinuante escote*)

Este modo “civilizado” y delicado que ahora que usa el Profesor Paolino para decir la acción verbal es lo que provoca que la Señora Perella haga ver sus insinuantes senos. Paolino confirma que su amante se ha preparado como él esperaba y acepta.

-“Boya” 4: (*La Señora Perella, con el rostro oculto, rompe en llanto*)

Cuando Paolino cree haber logrado su objetivo, la Señora Perella vuelve a jugar su rol de madre sufriente y virtuosa. “Llora” exageradamente para que su amante no dude de “cuánto sufre”. Apenas Paolino se lleva las manos a la cabeza preocupado y pierde un segundo el contacto visual con ella, la Señora Perella, con velocidad, se acomoda más provocativamente el busto y la liga de las medias de una de sus piernas. Apenas Paolino vuelve a mirarla, ella “llora desesperada”. Como vemos ambos personajes son, a la vez, “personas civilizadas” (“Hombres”) “Bestias” y “Virtuosos”.

Debido al “llanto” de la Señora Perella, Paolino reacciona gritándole y sacudiéndola, lo que provoca una nueva reacción violenta de la Señora Perella que amaga con darle una cachetada. Paolino debe volver a su máscara de civilizado Profesor y cuándo esto ocurre, la Señora Perella, vuelve a “llorar”. Esto provoca la siguiente “boya”.

-“Boya” 4. PAOLINO: “(De pronto se entenece y la abraza) ¡Alma mía, alma mía! ¡Perdóname! ¡Créeme, sufro más que tú por esta situación que te debe resultar atroz!

El actor abraza delicadamente a la actriz. El modo de la acción, para construir el género teatral deseado, debería ser más exageradamente delicado y suave, como también la extensa acción verbal que ejecutará. Es, entonces, el *modo de la acción* uno de los dos elementos que construyen un género teatral determinado (el otro es el *tiempo de elaboración* que se toman los personajes). Es el grotesco el que condiciona el modo de la acción y es el *modo* en el que se ejecutan las acciones lo que construye el género teatral denominado grotesco. Como el lector advertirá, hay una relación dialéctica constante a tener en cuenta.

La actriz-Perella se “pierde” en el tierno abrazo de su amante.

La crítico. Le pido que, mientras él la abraza con delicadeza y no la mire, ella aproveche para acomodarse el peinado, o se levante la pollera, rápidamente, para controlar que sus “atractivas” medias sean seductoras. En un momento, Paolino la aparta y le dice a los ojos que será él quién le infundirá coraje. La Señora Perella vuelve, ahora sin llorar, a su actitud “virtuosa”, que no puede ser festiva, obviamente. Muestra a Paolino una actitud de profunda “tristeza”. Paolino, al observarla, dice:

-“Boya” 5. PAOLINO: ¡Así no servirá para nada! ¡Tienes que estar convencida! ¡Sonríe, querida! ¡Sonriente te debes mostrar! ¡Prueba a sonreír! ¡Vamos! ¡Sonríe!

¿Qué quiere Paolino?: que la Señora Perella parezca feliz al ver a su marido y así preparar el terreno del necesario encuentro sexual entre ambos. Para ello, sería más eficaz que lo reciba sonriendo e insinuante.

¿Qué se le opone?: el objetivo de la Señora Perella, es decir, *mostrarse* a Paolino como una madre sufriente.

El actor lucha por su objetivo mostrándole cómo debe sonreír para parecer, a su juicio, seductora. La Señora Perella trata a hacerlo condicionada por el objetivo de que su amante siempre vea que ella “sufre”. La sonrisa de la Señora Perella es patética. El actor-Paolino se tapa los ojos con las manos ante lo poco logrado de la propuesta. Es entonces cuando la Señora Perella, rápidamente, mira hacia el espejo y hace una sonrisa de “vampira”, pero apenas Paolino se quita la mano de los ojos, vuelve a sonreír patéticamente, siempre mostrando a su amante la máscara de la “Virtud”.

-“Boya” 6. PAOLINO: “¿Quieres que te haga reír? ¿Quieres que me haga el mono? (*Lo hace dando saltos imitando a ese animal*)”

Es obvio que Paolino quiere que su amante *muestre, aparente*, un cambio de estado de ánimo y que se proponga alegre y risueña. Para lograrlo comienza a comportarse como un mono, dando saltos y rascándose la cabeza y distintas partes del cuerpo, sin dejar de considerar nunca que el Capitán Perella está cada vez más cerca. La Señora Perella, poco a poco, no puede evitar reír. Pero siempre lucha para no parecer una mujer vulgar. Paolino insiste y, para llevar al paroxismo la risa que se insinúa en ella, imita un gato y después un cordero. La risa de la Señora Perella se desencadena y Paolino grita “¡Viva la bestia! ¡Viva la bestia!”

Observo que, pese al buen trabajo de imitación de los animales que hace el actor, la risa de la actriz-Perella no surge genuinamente. Ríe porque está escrito, no porque su compañero se haya conquistado la carcajada desenfadada de su personaje.

Le solicito al actor-Paolino que al imitar a los diversos animales, toque a la Señora Perella, la empuje, la haga jugar, la involucre físicamente.

Es, podríamos decir, casi “matemático”. En la medida en que el actor transforma a su colega tocándondola y la modifica, la risa aflora sin problemas. Y lo hace del modo necesario para el género teatral a construir. Tal modo de reír, desaforado, permite que el actor-Paolino, en el climax de su imitación de animales, grite orgánicamente: “¡Viva la bestia! ¡Viva la bestia!”

-“Boya” 7: SEÑORA PERELLA: *(Mientras Paolino continúa a saltar como un cordero, se retuerce convulsivamente por un reír desenfrenado)* ¡Basta, por favor, basta! ¡No puedo más! *(Imprevistamente, pasa de la risa exasperada a un llanto desesperado)*

Apenas la Señora Perella se percata que ha perdido la compostura de la máscara recatada que suele mostrar a su amante, “llora” imprevistamente, exagerando su “sufrimiento” y dirigiéndolo a Paolino. Este reacciona como una bestia y sacude a la actriz-Señora Perella de un modo agresivo, lo que provoca la reacción violenta de esta (aparecen aquí ambas “bestias”). Paolino, desenchajado, se impone.

-“Boya” 8: PAOLINO: “¡Basta, basta! ¡Basta de llorar! ¡Me vuelves loco! *(Desesperado, la sacude con rabia y la coloca en una posición seductora como si la Señora Perella fuese una muñeca)* ¡Me vuelves loco! ¡Ánimo! ¡Y cállate! ¡Quiero que te muestres erguida y callada, sin llorar! ¡Ahora tengo que maquillarte!”

Le solicito al actor que jamás pierda de vista el conflicto con el ambiente. Más “bestia” resultará en la medida en que considere que está atrasado en la concreción de su objetivo central. Con fuerza, sin miramientos y determinación, sienta violentamente a la actriz-Perella en una silla para maquillarla. El actor acciona muy bien. En el modo en el que ejecuta las acciones construye, además, al Capitán Perella y lo que su pronta presencia significa. No hay mediaciones. La actriz-Perella debe rendirse a la fuerza física desencadenada por Paolino y a la velocidad con la que realiza la acción de maquillarla.

La escena se improvisa y podríamos decir que funciona durante todo el momento del maquillaje, pero pienso que podríamos aprovecharla aún más.

Le pido a la actriz que, en algún momento, debido al poco cuidado con el que Paolino la trata, reaccione agresivamente. Esto le ofrece a la escena variaciones y, a no dudar, la risa de los asistentes al ensayo, pues Paolino debe alternar entre “la Bestia” y el “Hombre civilizado”, como la Señora Perella entre “la Bestia” y “la Virtud”.

-“Boya” 9. PAOLINO: “¡Déjate ver ahora! (La Señora Perella se levanta y muestra su rostro grotescamente maquillado. Paolino, como embriagado, con aire de triunfo dice...) ¡Y ahora me diga el Señor Capitán Perella si es más atractiva la mujer que tiene en Nápoles!”

El actor-Paolino ha terminado de maquillarla. Como lo ha hecho presionado por el conflicto con el ambiente más que por la consideración abstracta e intelectual según la cual Pirandello reflexiona sobre las distintas máscaras que solemos usaren la vida, el rostro de la Señora Perella deviene grotesco. Manchas exageradas y desordenadas de lápiz labial rojo en sus mejillas, su boca pintada en forma superlativa y deforme, sus cejas marcadas en modo exagerado, una para arriba y otra para abajo... La actriz se levanta, se mira en el espejo y dice:

-“Boya” 10. SEÑORA PERELLA: ¡Mi Dios! ¡Soy horrible!

Obviamente no se gusta. Le parece que podría alejar a su esposo en vez de atraerlo. En tanto, Paolino, acomoda y esconde velozmente los objetos usados para maquillarla. La actriz-Perella encuentra arrojarle un objeto a Paolino para responsabilizarlo con lo que ha hecho en su rostro. El actor-Paolino lo esquiva y vuelve a interpretar su máscara “cult”. Trata de convencerla, ahora del modo más “civilizado” y delicado posible, qué ese es el tipo de mujer, esa máscara grotesca, lo que excita al Capitán. La actriz-Perella vuelve a mostrale su máscara de madre inmaculada...

-“Boya” 11: SEÑORA PERELLA: (Con preocupación) ¿Y Nonó... Nonó?... ¡Yo soy una pobre madre, Paolino!

La acotación dramática del autor (*Con preocupación*) podría confundirnos si la tomamos en un sentido absolutamente literal. Nadie se opone a que, en la construcción de su personaje, la actriz-Perella pueda insertar, con la verdad del grotesco que, aparecer así maquillada frente a su hijo, le preocupa. Pero esto no es contradictorio con el objetivo central que ya hemos mencionado. Inmediatamente se impone: “¡Yo soy una pobre ma-

dre, Paolino!”. La actriz dice esta réplica “sufriendo”, pero apenas Paolino, acciona preocupado por esconder velozmente los objetos de maquillaje y no la observa, se mira al espejo y se acomoda provocativamente los senos. Con esta acción, la actriz no rompe la línea interna de su personaje. Y el público no puede no reír. Puede estar preocupada por Nonó, pero es prioritario salvarse la vida junto a su amante. Cuando Paolino la mira, vuelve a componer la doliente madre. Tal actitud provoca que Paolino la abrace y la consuele. El autor nos sugiere en la acotación dramática: “(Se enternece hasta casi llorar y la abraza)”. Me pregunto: ¿Serán lágrimas “verdaderas”? Obviamente que realistas no pueden ser, pues debemos respetar el género teatral que estamos elaborando.

Creo que resulta más eficaz y funcional a la poética del mismo autor que el “llanto” y el “abrazo” de Paolino se ejecuten sin perder el objetivo central ni las circunstancias dadas. Por ejemplo: ya se siente, abajo, que se abre portón de entrada de la casa. Estas acciones, entonces, deberían ser hechas de un modo que construyan el grotesco y que estén contaminados por la inminente llegada del Capitán.

Es menester reconocer que se trata de una escena muy compleja para los actores pues, en segundos, deben pasar de una máscara a la otra.

En mis clases, si no se pierde de vista el conflicto principal que debemos construir, o sea el conflicto con el ambiente, la escena suele durar muy poco tiempo culminan muy agitados y divertidos. Es que “le han puesto el cuerpo”, generosamente, a los objetivos de sus personajes.

La obra finaliza exitosamente para los dos confabulados, pues el Capitán, tal vez a causa de los potentes afrodisíacos, cumple con su deber marital. Con genialidad, Pirandello escribe un antecedente dramático interesante en la *piece*: Paolino pide a la Señora Perella que, si el acto sexual se consuma durante la noche, coloque una maceta, en las primeras horas de la mañana, en el balcón, como señal positiva de que el plan ha dado resultado.

Es así que, al día siguiente, Paolino espera expectante desde muy temprano en los alrededores de la casa, pero no divisa ninguna maceta en el balcón. El Capitán Perella se levanta para tomar el desayuno. Observa, en la calle, la presencia de Paolino quién mira insistentemente hacia arriba

y, con mucha gentileza (¿"bestia" o "humanidad?") lo invita a subir para desayunar juntos. Paolino, desesperado y sin tener noticias, acepta. Mientras está conversando con el Capitán, sale de la habitación la Señora Perella, quién coloca, una a una, cinco macetas en el balcón. ¡El Capitán ha "cumplido" con creces!

*Construcción de un monólogo de De Pretore, Vincenzo
de Edoardo De Filippo*

Debo confesar mi enorme admiración por la dramaturgia de Edoardo De Filippo, Creo que se trata de una escritura absolutamente universal y que, por supuesto, no se reduce a la “napolitaneidad”. Yo mismo he puesto en escena obras de De Filippo en Argentina, en dónde hubiese resultado patético tratar de imitar esa idiosincrasia particular. Pero es menester afirmar que lo particular es también universal. Los conflictos que viven en las obras de Edoardo poseen ese alcance extraordinario. Nacido en 1900 en Nápoles y fallecido en 1984, en Roma, Edoardo De Filippo es, a no dudarlo, uno de los más grandes exponentes de la dramaturgia universal.

He elegido este monólogo de la comedia dramática *De Pretore, Vincenzo* porque creo que, como en tantas obras de Edoardo, se expresa una poesía de características frescas y de raíces profundamente populares. Además, la temura que trasmite esta obra es inmensa.

Antecedentes y circunstancias dadas de la obra

De Pretore, Vincenzo toma el título de su personaje central, un niño huérfano que ha sido que criado humildemente en las cercanías de Nápoles. Al hacerse adulto, se instala en esa ciudad y sobrevive en ella robando cosas de poco monto. Alquila una habitación y trata de mostrarse como un “señorito”, por supuesto que ocultando a todos su “profesión”.

En ese lugar conoce a Ninuccia, una joven y humilde camarrera que acomoda las piezas de la pensión y, de noche, trabaja en una hostería lavando la vajilla. Ninuccia se enamora perdidamente de Vincenzo. Este también gusta de la joven, pero quisiera casarse cuándo posea los medios económicos como para hacerla sentir “una gran señora”. En una escena anterior a este monólogo, Ninuccia logra hacerle confesar que él también la ama y van a la cama juntos sin que logren concretar nada pues, en ese momento, llega la policía y arresta a De Pretore a causa de un robo que

ha realizado. La escena que analizaremos sucede dos años después de ese momento, cuando Vincenzo sale de la cárcel y Ninuccia lo está esperando. Ella, por supuesto, se ha enterado de la verdadera vida de De Pretore y adjudica a la mala suerte lo que le pasa y a que no está protegido por ningún santo. Se encuentran, cumplida la pena, en un ángulo de la vieja Nápoles en el que hay un tabernáculo con una decadente estatua de San José y, cercano, un negocio de venta de cigarrillos. Ninuccia le sugiere a De Pretore que pida la protección de San José para no le pase nada negativo. Él acepta a regañadientes solicita a Ninuccia que lo deje solo frente a la estatua del santo. Ninuccia accede y sale de escena para esperar que Vincenzo “hable” con el santo.

Analicemos activamente la escena desde el momento en el que De Pretore queda solo frente a la estatua.

NINUCCIA: ¡Apúrate! Ya es tarde. *(Sale de escena)*
(De Pretore está evidentemente preocupado. Gira alrededor de la estatua del Santo observándola fijamente. Se asegura que está solo en la pequeña plaza y una vez que lo verifica, comienza a cerrarle un ojo, en señal de complicidad, como diciéndole “Por fin nos hemos quedado solos. ¡De hombre a hombre podremos entendernos mejor!”)
DE PRETORE: *(A la estatua)* Don Pepe, entre nosotros hay algo especial. ¿Cómo se hace para hablar francamente entre hombres si hay una mujer presente? Y además Ninuccia... Usted lo debe saber mejor que yo. *(Sonríe, como para “intimar” aún más con la estatua).*... ¿Tengo que arrodillarme para hablar con Usted, Don José?... ¿Ha escuchado lo que Ninuccia me ha dicho: “¡Te debes arrojar a los pies del Santo?” ¡Ésas son cosas que hacen las mujeres! Una vez entré en una Iglesia... ¡No se puede imaginar cuántas he visto desde afuera! Aquella vez que entré, vi mujeres que se arrancaban los cabellos. Parecía una escena de teatro. Un Santo serio no puede dejarse engañar por los llantos de las mujeres, ¿no le parece?. Lo que le tengo que decir, Ninuccia no lo debe escuchar. La protección que le pido consiste en... Ahora le ruego que no se ofenda. Yo no quisiera un trato en el que “Usted me da esto a cambio de que yo le dé otra cosa”; le pido... ¿Puedo hacer un pacto con Usted? Simplemente quiero darle una señal de mi reconocimiento a su poder: Si Usted, Don Pepe, me protege

en el sentido que le explicaré, yo me ocuparé de restaurar su imagen y de que su estatua esté siempre bien cuidada. ¡Usted, Don San José, no puede vivir en estas condiciones! ¡Usted es un Santo importante! ¿Es posible que, entre tanta gente que vive por aquí, a nadie se le haya ocurrido restaurarlo? ¡Yo le pondré velas, Don Pepe! ¡Y flores! ¡Y agua bendita! ... En poco tiempo, verá, yo me ocuparé de que este lugar se convierta en un santuario repleto de devotas y devotos. Usted me preguntará: “Pero... ¿Cómo harás?”. Y bueno... a este punto de nuestra charla, la protección que le pido es...

NINUCCIA: (Desde afuera) ¡Vincenzo...! ¿Ya has hecho el pedido?

DE PRETORE: (Rápidamente responde) ¡Un momento, estoy hablando con Don Pepe! (Vuelve a dirigirse a la estatua) En fin, yo no quiero robar más sin saber a quién le robo. Aquí, en la Tierra, San José de mi corazón – y Usted lo debe saber –, hay gente que tiene tanto dinero que ya no sabe en qué gastarlo. Pueden comprar lo que se les antoje sin ninguna preocupación. Entonces... si yo les saco mil, o dos mil liras... ¿Qué mal puedo hacerles? He robado, es verdad, y he pagado por ello con dos años en la cárcel. Pero... ¿Qué he robado? ¿Cómo he robado? He robado sólo “chucherías”, lo que iba apareciendo, sin una orientación, sin método alguno, “como podía”. Pero... Si Usted me hace encontrar personas ricas en mi camino, yo podría sacarles lo que necesito sin quedarme con ninguna culpa. Es ésto lo que le quería decir y lo que desearía obtener de Usted, Don Pepe. Por ello me consagro a su protección. No se trata de un pedido para siempre. Una vez que esté en condiciones de darle a Ninuccia un mínimo de tranquilidad – porque yo a ella, se lo juro, la quiero –, es decir, hasta el momento en que la vea vestida como una gran señora, elegante, distinguida, con alguna joya que reluzca... en ese momento dejaré de robar. No robaré más. Ella me preguntó la otra vez: “¿Porque no trabajas?” porque ella sí trabaja. ¿Y cuánto gana?: trescientos liras por lavar botellas. Y con eso no le alcanza ni para comer todos los días. ¿Un trabajo de ese tipo debería encontrar yo? Don Pepe, yo ni fui a la escuela, no sé escribir y eso me da vergüenza. Pero... Don San José... en el fondo, soy un gran Señor -y Usted lo sabe bien -, he nacido en una cuna de prosapia. ¡Tengo derecho

Don Pepe! (Se arrodilla frente a la estatua) ¡Me debe conceder esta gracia, esta protección!

NINUCCIA: ¡Vincenzo!...

DE PRETORE: (Se levanta) ¡Dos palabras más y termino! ¿Y entonces, qué me dice?... (Queda inmóvil interrogando con un gesto a la estatua) Uno pide la protección de un Santo... ¿Y cómo sabe si el Santo se la ha concedido o no? (Al Santo) Tenemos que ayudarnos entre nosotros, Don Pepe. Hagamos así: yo espero aquí. Si el primero que pasa me lo ha enviado Usted, yo lo entenderé de inmediato. ¡O voy a la cárcel otra vez, o le coloco velas y lo restauro por completo! (De Filippo. 32 – 34. Mi traducción)

Veamos, ahora, cómo organizamos la improvisación “boya” a “boya”.

-“Boya” 1. DE PRETORE: “(De Pretore está evidentemente preocupado Gira alrededor de la estatua del Santo observándola fijamente.”

De Pretore ha aceptado pedir la protección del Santo y es eso lo que desea, pero no sabe cómo hacerlo. ¿Quiénes son los *interlocutores* del monólogo? Evidentemente uno es la estatua (que él humaniza) y el otro *interlocutor* es la presencia, fuera de escena, de Ninuccia que lo está esperando. Son éstos dos puntos conflictivos los que el actor deberá tener en cuenta para construir la escena. La acotación dramática sugiere que (De Pretore está evidentemente preocupado)

Es necesario no partir de un estado de ánimo para no hacer, del comportamiento del actor, un *diché*. ¿Qué significa “estar preocupado”? ¿Hasta qué punto se “está preocupado”?

El actor parte de esta premisa equivocada cuándo comenzamos a improvisar. Lo detengo y le solicito que no se preocupe por “hacer ver” que está preocupado. Ya llegaremos a eso, si debemos llegar. Le propongo que construya un conflicto interno. Por ejemplo: ¿Qué le digo al Santo? ¿Vale la pena esta “negociación” con él? ¿Cómo comienzo? Son estas luchas internas las que nos llevarán a la preocupación y no la preocupación a las luchas internas.

En actor recomienza la improvisación y, generosamente, me hace caso. Cuando está por comenzar a decir algo, “hace subir en su interior”, lo opuesto. Pareciera que piensa: “No, no... así no me puedo dirigir a un Santo”. Duda, camina de aquí para allá buscando el modo y las palabras “justas”, hasta que encuentra una manera de comenzar.

-“Boya” 2. DE PRETORE: “(Comienza a cerrarle un ojo, en señal de complicidad, como diciéndole “Por fin nos hemos quedado solos. ¡De hombre a hombre podremos entendernos mejor!”)

El actor usa la sugerencia del autor. Y es eficaz. El cerrarle un ojo a la estatua del Santo es coherente con “las armas” que, podemos deducir de las circunstancias dadas de la obra, De Pretore las conoce y las utiliza para sobrevivir. Quiere “acercar” al santo a través de un gesto de amistad y de complicidad. No por nada se dirige a la estatua llamándola “Don Pepe”. Llega aquí la tercera “boya”.

-“Boya” 3: DE PRETORE: “¿Cómo se hace para hablar francamente entre hombres si hay una mujer presente? Y además Ninuccia... Usted lo debe saber mejor que yo. (Sonríe, como para “intimar” más aún con la estatua)...”

Podríamos afirmar que el objetivo es el mismo que el de la “boya” anterior, pero hemos subrayado la réplica porque aquí De Pretore incorpora al otro *interlocutor* del monólogo: Ninuccia que no está presente pero que forma parte del conflicto con el ambiente.

El actor construye ese conflicto con una acción directa: se acerca al santo, lo palmea y le dice la acción verbal para no ser escuchado por Ninuccia y para lograr una mayor complicidad.

-“Boya” 4. DE PRETORE: “¿Tengo que arrodillarme para hablar con Usted, Don José?”

El actor-De Pretore, antes de decir la “boya”, mira en dirección al lugar por el que salió de escena Ninuccia (profundiza el conflicto con el ambiente) y, además, agrega todo lo que lo circunda. Es decir, pareciera que duda (conflicto interno) de ser visto por otras personas que puedan pasar por el lugar. Los hechos contruidos por el actor y el *modo* de hacerlos comienzan a construir el género teatral. Se trata de una *comedia dramática*

pues sonreímos con las vicisitudes que viven los personajes, pero la obra no termina “bien”, no se trata de una comedia brillante: De Pretore muere al final como consecuencia de una herida de bala.

Para no arrodillarse, De Pretore le dice a la estatua una serie de razones que justificarían el no hacerlo. El actor logra mantener la línea interna de su personaje que quiere aparentar ser un “señorito”. Usa la acción verbal de un *modo* tal que es coherente con lo que le hemos colocado como súper-objetivo a su personaje en la primera lectura de la obra.

-“Boya” 5. DE PRETORE: “La protección que le pido consiste en...”

Cuando está punto de decir lo que va a pedir, De Pretore interrumpe la frase. ¿Por qué no lo dice de una vez? Porque, como gran autor dramático, De Filippo sabe crear *enigmas*. No nos muestra las “cartas” de inmediato. De Pretore, antes de ir al meollo de la cuestión, anticipa que él no quiere “negociar”, cosa que no resulta muy creíble y que no nos puede provocar más que ternura por la debilidad del personaje.

El actor construye la “boya” primero con un conflicto interno entre decir no el motivo central del “diálogo” y, cuando se decide, quiere hacerle ver al santo que es sincero y que no desea una “repartija mutua de favores”. El público no puede, al menos, que sonreír.

-“Boya” 6. DE PRETORE: “Si Usted, Don Pepe, me protege en el sentido que le explicaré, yo me ocuparé de restaurar su imagen y de que su estatua esté siempre bien cuidada”.”

La negociación propuesta por De Pretore es clara: pide protección para robar sin peligro a personas de dinero, a cambio de mantener limpia la estatua y colocarle ofrendas de velas y flores. Es evidente que la estatua de San José está descuidada. Ninuccia se lo hizo notar.

En este momento De Pretore desencadena la acción verbal como una catarata luego de haber dado tantas vueltas.

Considero que, técnicamente, es correcto. El actor “ha cargado el fusil” antes para “disparar” en el momento y en el *modo* adecuado. Además agrega el conflicto con el ambiente en el modo de decir, pues no quiere que Ninuccia (o cualquiera) pueda escuchar esta “charla” y tomarla como una negociación en la que cada parte da, en cambio, algo a la otra.

-“Boya” 7. DE PRETORE: “Usted me preguntará: “Pero... ¿Cómo harás?”. Y bueno... a este punto de nuestra charla, la protección que le pido es...”

NINUCCIA: *(Desde afuera)* ¡Vincenzo...! ¿Ya has hecho el pedido?
DE PRETORE: *(Rápidamente responde)* Un momento, estoy hablando con Don Pepel”

Cuando De Pretore está a punto de pedir la protección del santo para delinquir con tranquilidad, es interrumpido por Ninuccia. El actor cambia de inmediato de *interlocutor* y resuelve momentáneamente a su favor, con una categórica acción verbal dirigida hacia Ninuccia, el conflicto con el ambiente. Una vez resuelta esta oposición, vuelve a dirigirse a la estatua, su otro *interlocutor*.

-“Boya” 8. DE PRETORE: *(Vuelve a dirigirse a la estatua)* En fin, yo no quiero robar más sin saber a quién le robo.”

Con rapidez, porque se siente controlado por Ninuccia que lo espera, De Pretore confiesa a la estatua su pedido. Lo hace con velocidad y luego inserta todo un razonamiento que intenta justificar lo que hace apoyándose en un cierto sentido de justicia.

El actor ha usado nuevamente la acción verbal con propiedad. Se ha detenido más en el momento en el que agudiza sus argumentos en modo tal que quede claro, para el santo, que lo que le está diciendo es razonable. Una vez que se ha descargado, hace una pausa.

-“Boya” 9. DE PRETORE: He robado, es verdad, y he pagado por ello con dos años en la cárcel.

¿Qué quiere De Pretore ahora? le pregunto al actor. Me responde que quiere transmitir al santo que él está al día con la Justicia y que merece alguna reparación por ello. La respuesta del actor es convincente ya que se contextualiza en la negociación con San José, quién aún no ha dado muestra alguna de haber aceptado la propuesta.

El actor cambia el *modo* de la acción verbal y emite esta “boya” casi con orgullo. Inmediatamente vuelve a dirigirse al Santo como si se tratara de un amigo, “seduciéndolo” en la explicación que necesita robar “con método”, es decir, con su intermediación, a efectos de encontrar personas pudientes y robar sin culpa.

Es importante, en los monólogos, no sólo tener en cuenta al *interlocutor*, o sea, a quién dirijo con claridad lo que digo o miro, sino también cómo uso la acción verbal; cómo la gradúo en modo tal que ese momento de “soledad” en el escenario, posea variaciones que se irán encontrando en la medida en que tenga muy en claro los objetivos del personaje en cada “boya”, y en el desarrollo de las mismas.

-“Boya 10”. DE PRETORE: “No se trata de un pedido para siempre. Una vez que esté en condiciones de darle a Ninuccia un mínimo de tranquilidad – porque yo a ella, se lo juro, la quiero-”.

¿Qué quiere ahora De Pretore?: obviamente quiere minimizar las molestias que puede ocasionarle al santo el hecho de protegerlo pero, además, argumenta algo que tiene que ver con una concepción más amplia de un objetivo. Es necesario decir que, si bien no expresaremos esta consideración a los actores al comienzo de los ensayos, necesariamente lo haremos mientras estos avancen en el proceso constructivo y, en mayor medida, en el posterior análisis de mesa. Un objetivo conflictivo puede poseer causas múltiples, que tienen que ver con la época, la cultura, las creencias, los hábitos, etc., en los que, podemos presumir, están inmersos los personajes. Entonces, para los actores, la concepción inicial y concreta de un conflicto (que hemos usado al comienzo de los ensayos) se amplía y comienza a transformarse de, únicamente técnica, a simbólica. Los conflictos, en el teatro como en la vida, son multicausales (*Elogio del conflicto. Bensayag-Del Rey. 25-40. Mi traducción*).

La diferencia es que en el teatro no hay castigo. En la vida, sí.

En este caso, De Pretore, quizás sinceramente, justifica las causas de sus robos en que se basarían en el deseo de consumir un matrimonio con Ninuccia y una familia “como se debe” en el marco de su concepción de clase, de época y de cultura, y según las reglas legitimadas por esa sociedad. Tal vez para él la religiosidad no sea muy importante – son, sin duda, las condiciones materiales las que se imponen – y los trabajos a los que puede aspirar – dado su origen y condición social – no le permitirían “vivir cómo se debe”. Resulta más lucrativo, robar.

-“Boya” 11. DE PRETORE: ¡Tengo derecho, Don Pepe! (Se arrodilla frente a la estatua) ¡Me debe conceder esta gracia, esta protección!”

En esta “boya” comienza por una razón: “¡Tengo derecho, Don Pepe!”. De Pretore expresa que no sabe escribir bien, que la vida no le ha dado muchas oportunidades, que las condiciones sociales en las que ha nacido, le impiden tener muchas opciones para sobrevivir. Por ello posee el “derecho de robar” a personas con dinero y no sufrir cárcel por ello. Solamente una divinidad puede protegerlo pues las leyes humanas no lo entienden así. El actor, inmerso en la confesión de sus condiciones y de su pasado difícil, limita al santo, positivamente, como su único *interlocutor* y se arrodilla a los pies de la estatua. Es entonces que el actor, se persigna y baja la cabeza luego de decir: “¡Me debe conceder esta gracia, esta protección!”

-“Boya” 12. NINUCCIA: ¡Vincenzo!...

DE PRETORE: “(Se levanta) ¡Dos palabras más y termino!”

Antes que el santo “responda” de alguna manera, Nunuccia interrumpe la escena apurando a De Pretore. La interrupción se produce en el momento clave, pues San José debe aceptar, o no, la propuesta de De Pretore.

La actriz-Ninuccia propone llamar a Vincenzo con dulzura. Y no es que esto sea incorrecto. Ella es la actriz, es la propietaria de su trabajo pero el *modo* en que llamó a De Pretore, no lo ha modificado mínimamente. Le sugiero a la actriz que lo haga con énfasis y que considere la circunstancia dada que, para pedir protección a un santo no se hace necesario tanto tiempo. La actriz, ahora, alza la voz, fastidiada por la espera, lo que provoca una real molestia en el actor que se encuentra en la instancia más importante de la escena. La réplica “¡Dos palabras más y termino!” de De Pretore, mientras se recompone, es emitida con cierta rabia. De Pretore no quisiera ser molestado precisamente en este instante. La reacción de De Pretore provoca que Ninuccia se esconda, rápidamente, en el lugar de dónde había aparecido.

-“Boya” 13. DE PRETORE: “¿Y entonces, qué me dice?”

¿Qué quiere De Pretore ahora, que se ha desligado del conflicto con el ambiente, expresado en la interrupción de Ninuccia?: obviamente desea una señal afirmativa del Santo. Una vez que ha dicho “¿Y entonces, qué me dice?””, espera. Pasan unos segundos. El actor observa con aten-

ción la boca del santo que, por supuesto, no se mueve. Luego observa cada parte de su cuerpo, la cabeza, las manos, los pies, etc. Espera alguna señal que, es obvio, no se produce. El actor, entonces, emite la réplica: “Uno pide la protección de un Santo... ¿Y cómo sabe si el Santo se la ha concedido o no?”

De Pretore comienza a impacientarse. Aparece en el actor, sin que se lo proponga, una acción sublimada. Sin ser consciente de que lo está haciendo, se tuerce las manos y mueve una pierna en modo rápido como si siguiera un compás.

Una vez que se extingue el objetivo (recibir una respuesta), es el propio De Pretore quién ofrece la solución con lo que se consuma la última “boya” del monólogo elegido:

-“Boya” 14. DE PRETORE: “Hagamos así: yo espero aquí. Si el primero que pasa me lo ha enviado Usted, yo lo entenderé de inmediato. ¡O voy a la cárcel otra vez, o le coloco velas y lo restauro por completo!”

Inmediatamente después saldrá Don Pepino de la cigarrería y, luego de unos instantes, aparecerán en escena una pareja de extranjeros que representan una muy buena ocasión para robar. Para De Pretore es la respuesta positiva de San José. No dudará en robarles sin que estos se den cuenta. De tal forma, De Pretore considerará que ha obtenido, “objetivamente”, la protección del Santo.

Más adelante en la obra, luego de otros robos exitosos, una víctima reaccionará disparándole en el estómago lo que provocará la agonía de De Pretore. En ese momento, entre la vida y la muerte, imaginará que quiere entrar al Paraíso y que los personajes se confunden entre los arquetipos de los santos y de Dios y los personajes de su vida real.

Esta ensoñación acabará con el interrogatorio de un policía mientras De Pretore está agonizando. El personaje, al final de la obra, morirá, con lo que creemos acertado afirmar que lo que estamos construyendo es una comedia dramática. Hemos reído, hemos sonreído, nos hemos enternecido, pero el final no nos es feliz.

Construcción de una escena de Aspirina para dos de Woody Allen.

Más allá del indudable talento de Woody Allen, que se expresa sobre todo en el cine, no podríamos afirmar que su carrera de autor teatral sea muy extensa. Obviamente, como guionista cinematográfico posee una producción riquísima y, en general, pueda gustar o no, pero es sin dudar de alto nivel.

Hemos elegido esta escena de *Aspirina para dos* (Allen. 46-51. Mi traducción) tal la traducción del título en español) porque nació como un texto teatral en 1962 – tuvo un gran éxito en EEUU con 453 representaciones – y luego devino un film. Pero más que nada, la hemos elegido porque nos permite, en la misma escena, plantearnos cómo construirla ya que contiene dos géneros teatrales diversos: la comedia brillante – para llamarla de alguna manera – y la farsa.

Woody Allen nació en 1935 en los Estados Unidos, en Nueva York, en el seno de una familia judía asquenazí. Hijo de un padre (que primero fue camarero y luego taxista) Allen transmite, en toda su producción artística, reflexiones sobre su ciudad, sobre el psicoanálisis, sobre su condición de judío y, en muchas oportunidades casos, sobre el sentido de la vida. Utiliza para ello un arma muy eficaz: el humor. Su verdadero nombre es Allan Stewart Künisberg. Su seudónimo artístico está tomado de su primer nombre, Allan, y del nombre de un clarinetista que admiraba: Woody.

Trama y circunstancias dadas de la obra

Aspirina para dos, cuyo título en su idioma original proviene de una réplica que el personaje de Rick Blaine, interpretado por Humphrey Bogart en la célebre película “*Casablanca*”, dirige a un pianista (podríamos traducirla al castellano como “¡Tócala de nuevo, Sam!” haciendo referencia a una pieza musical ejecutada en piano en el film), que ameniza a los asistentes al bar de su propiedad ubicado en la ciudad de Casablanca durante

la Segunda Guerra Mundial. La música que interpreta el pianista Sam es la música que identifica, además, al film.

En el texto teatral de Woody Allen se representa la historia de Allan Felix. Se trata de un hombre que se ha divorciado de Nancy y que no sabe muy bien cómo comportarse con las mujeres. Apasionado por el cine, ha visto decenas de veces películas en dónde actúa Humphrey Bogart, que se ha convertido en su referencia de héroe masculino debido a su capacidad para manejarse con las mujeres en las películas que, de manera obsesiva, Allan observa.

Abandonado por su mujer, y en soledad, Allan es socorrido por su mejor amigo, Dick Christie, quién lo acompaña y trata de presentarle mujeres para que recomponga su vida. Dick está ya casado con Linda. En momentos oníricos – creados de manera muy interesante por Woody Allen - aparecen en escena Humphrey Bogart – quién le indica cómo hacer para seducir a una mujer – como así también su exesposa Nancy y otros personajes propios de su abundante imaginación.

Sucede que, en esa frecuentación entre Christie y su pareja, y Allan, comienza a surgir una profunda simpatía entre Linda, la mujer de Dick, y Allan. Comparten gustos y actividades, que Dick no suele realizar con Linda ya que su trabajo lo mantiene muy ocupado. Esa simpatía mutua va transformándose en atracción física.

En la escena que analizaremos, Allan está solo en su casa – ha sido rechazado por una muchacha – tratando de escribir un artículo. Toca a la puerta. Es Linda, quien ha llegado desde el aeropuerto. Ha acompañado a Dick, su esposo, quién estará fuera de la ciudad por un tiempo. Es entonces cuando comienza la escena a trabajar.

Subrayamos, siempre en modo hipotético, las “boyas”.

Notará el lector que cada vez que me refiero al término “boya” escribo la palabra “hipótesis”. Me cuido de no olvidarlo, pues las “boyas” son presunciones que provienen del texto y que nos sirven, simplemente, para organizar la improvisación.

Esto es importante de señalar: nuestro método no usa la técnica de la improvisación para que los actores inventen una historia improvisándola delante del público. No. En nuestro caso, el texto ya fue escrito por Woody Allen. Nuestra tarea es construir el *contexto*, lo que significa:

La construcción actoral y sus diversas etapas

proponer acciones, construir conflictos, elaborar el ambiente a través de la *finalidad* y del *modo* en el que se ejecutan las acciones, acumular, a través del proceso de los ensayos, *las relaciones* en las que se expresará el personaje y, como consecuencia de esa construcción, se dirán las palabras escritas por el autor. Se trata, por lo tanto, de una *improvisación organizada*. Las “boyas”, según el trabajo concreto de los actores en el escenario, pueden ser modificadas e, incluso, podrían aparecer nuevas, como una acción que hace un personaje que no está en el texto y que no contradice su sentido más general. Podríamos decir que una “boya” es la “bisagra” en dónde finaliza un objetivo y comienza uno nuevo. Como el lector observará, el trabajo del actor no es de un crítico literario, sino el de un proponente de objetivos. Y se los adjudica, como conjeturas a ser verificadas en la práctica.

Vamos a analizar la escena que hemos elegido de *Aspirina para dos* ubicada en el Segundo Acto de la *piece*.

Veamos:

ALLAN: ¡No se dan cuenta de la fortuna que tienen! (*Va hacia el escritorio*) Tengo que terminar de soñar con los ojos abiertos. Perderé mi trabajo si no termino este artículo sobre Anna May Wong. (*Tocan el timbre de la puerta. Él va abrir. Es LINDA*) ¡Hola!

LINDA: ¡Hola!

ALLAN: ¿Qué pasa?

LINDA: Espero de no molestarte... ¿Tienes algo contra un ataque de ansias? Necesito un tranquilizante.

ALLAN: ¡Tengo de todo! Estoy más provisto que una farmacia.

LINDA: Siento que algo me palpita en la boca del estómago.

ALLAN: ¿Seguro? Quizás se trate de un ataque de pánico.

LINDA: El estómago me baila.

ALLAN: ¿Te cuesta respirar?

LINDA: Un poco. Sí, tengo miedo... pero no sé de qué.

ALLAN: ¡Comprendido!

LINDA: ¿Es ansia o pánico?

ALLAN: Pánico homosexual. (*Va a buscar algún medicamento*)

LINDA: Me sucede siempre lo mismo cuándo Dick viaja por

trabajo.

ALLAN: ¿Eh?

LINDA: Tuvo que viajar a Cleveland, en avión. Lo ayudé a hacer la valija, lo ayudé a hacer la valija, lo acompañé al aeropuerto... y en la sala de espera de la United Airlines, me vinieron ganas de vomitar.

ALLAN: (Vuelve con una pastilla y un vaso de agua) Es una óptima sala de espera. Yo también he vomitado allí una vez.

LINDA: No entiendo qué me afecta tanto.

ALLAN: El temor a la separación. Es un interesante fenómeno psicológico. Una vez, cuando estaba casado, tuve que viajar a Washington. Y también me sentí mal. Lo curioso fue que, al regresar, quién vomitó fue mi mujer.

LINDA: Mi analista me diría que me siento en culpa porque quiero, en realidad, que Dick se vaya.

ALLAN: ¡Vamos! No digas eso. No te entiendo. No te falta nada. Eres inteligente, te fotografían por tu belleza. Lees buenos libros. Sabes interpretar a Bach, estás felizmente casada con una buena persona. ¿Me podrías decir, entonces, porqué eres un amasijo de síntomas?

LINDA: Tú también tienes una montaña de cualidades y también eres un amasijo de síntomas. Creo que las causas están en la infancia. Uno se siente feo y, para empeorar la cuestión, tus padres se divorcian. Entonces te sientes abandonado. A tí te debe haber ocurrido algo similar.

ALLAN: Mis padres no se separaron a pesar que yo se lo pedía de rodillas.

LINDA: *(Se sienta sobre un sofá)* ¿Verdaderamente crees que yo tenga muchas cualidades?

ALLAN: ¡Sin dudas! Y mira que soy un tipo exigente. No sé cómo puedo permitírmelo, pero lo soy.

LINDA: Es extraño. Jamás pensé que te gustaba tanto. Cuando me casé con Dick pensé que eras un amigo al que le “faltaba un tornillo”.

ALLAN: Yo tampoco pensé que podía gustarte. Exactamente pensé lo mismo que tú: “seguramente me considera un tipo al que le falta un tornillo”.

LINDA: No te conocía bien. Mejor dicho: nunca habíamos compartido nada juntos. Dick te describía como el primero que vio *“El balón*

La construcción actoral y sus diversas etapas

maltés” doce veces en dos semanas. Después, cuando salíamos los cuatro juntos, tú te comportabas de manera diferente. Tengo la sensación de haberte conocido verdaderamente en estas últimas semanas y llegué a una conclusión muy interesante: eres decididamente un tipo al que le “falta un tornillo”... pero eres una de las mejores personas que conozco.

ALLAN: Eres muy generosa. Tú también eres la única amiga...platónica... que verdaderamente he conocido.

LINDA: A mi me gustan las relaciones platónicas. Son menos complicadas. No es que no me atraigan las relaciones entre hombres y mujeres... si bien la vida conyugal es, al menos, difícil, en el mejor de los casos.

ALLAN: Para ser sinceros... suelen ser un desastre.

LINDA: Así es. Dick y yo, con frecuencia, solemos hacer una suerte de revisión de nuestro matrimonio.

ALLAN: ¿Hablas serio?

LINDA: Sí, en serio. Especialmente este último año. Ocurre que él está siempre ocupado en su trabajo y yo tengo otras necesidades. En verdad... siempre fuimos distintos. Hay algunas cosas que ambos necesitamos pero que no sabemos cómo dárnoslas.

ALLAN: El matrimonio puede ser un lugar muy solitario. Pero nunca tan solitario como el que yo me encuentro ahora, desde que estoy separado.

LINDA: ¿Tienes alguna cita para esta noche?

ALLAN: Tenía una, sí. Pero la muchacha... la anuló. Me dijo que debía asistir a una festividad polaca. No sé cuál.

LINDA: Entonces... ¿Por qué no andamos a cenar afuera y después, si quieres, al cine?

ALLAN: ¡Tengo una idea mejor! ¿Por qué no cenamos en casa y después miramos una película en la televisión?

LINDA: ¿Qué tienes en casa para cenar?

ALLAN: Un par de bifes en el congelador y también una botella de champagne.

LINDA: ¿Y qué haces con el champagne? No es común...

ALLAN: Es que he tratado de preparar una cena aquí la semana

pasada. Fue para seducir a una tipa que, al final, no vino porque tenía la misma fiesta polaca. Quise hacer una carne al strogonoff en la olla a presión...

LINDA: ¿Y cómo te salió? ¿Rico?

ALLAN: No sé. No puede probarlo. Está todavía pegado a la pared.

LINDA: ¿Estará todavía abierto el almacén de la esquina?

ALLAN: Sí.

LINDA: *(Se levanta y toma su bolsa)* Vuelvo en unos minutos. Compraré lo necesario para cocinar algo rico. Incluso el postre. Me encanta cocinar, pero no lo hago seguido. Tengo que comer sola porque Dick está siempre ocupado con su trabajo.

ALLAN: ¡Por favor, compra también algunas velas! Es muy lindo cenar a la luz de las velas.

LINDA: ¡Perfecto! Entonces... ¡Yo cocino y tu abres el champagne! Pero si nos ponemos de acuerdo que yo no sea la única en beberlo.

ALLAN: ¡De acuerdo! ¡Yo tomaré un par de copas pero me debes prometer que me acostarás si me pongo a bailar desnudo!

(LINDA sale de escena)

ALLAN: ¡Eh, qué hermoso! Hay una relación óptima entre Linda y yo. No la puedo ver deprimida. Es necesario crear, para la cena, un ambiente íntimo. *(Coloca almohadones delante de la chimenea)* ¡Pasaremos un hermoso momento en casa, mientras afuera llueve! *(Cierra las celosías)*. Todavía es verano para encender la chimenea... pero... hay mucha humedad. Encendamos esta luz... *(Enciende una lámpara que da una luz tenue)* ¡Es necesario crear un atmósfera adecuada! Ahora preparo el champagne, porque las mujeres se vuelven locas por el champagne... se suelen marear... ¡Un momento! ¿Qué diablos estoy haciendo? Pero... ¡Esta es Linda...la mujer de mi mejor amigo! ¡Dios mío! Me dejé llevar por un momento de...¿En qué diablos estaba pensando?'

(Entra LINDA. Música arquetípicamente sensual. Se trata de un momento onírico, es decir que el público ve lo que imagina Allan)

LINDA: Una cena exquisita, Allan, Los bifos eran estupendos, el

La construcción actoral y sus diversas etapas

champagne inmejorable. Estoy feliz que hayamos decidido quedarnos en tu casa, juntos. Tú eres el único hombre que realmente me interesó en la vida...

ALLAN: Deberías sentirte orgullosa. No muchas mujeres estuvieron en grado de entenderme.

LINDA: *(Besándolo)* Disculpame, me he comportado como una ingenua estudiante. No pude retenerme. Lo deseaba desde que te ví por primera vez.

ALLAN: No debíamos. Sabes que está prohibido.

LINDA: Son cosas que suelen pasar. Nadie puede programarlas.

ALLAN: Sí, pero tú no eres libre.

LINDA: Dentro mío lo soy. No podía reprimirlo más. Al comienzo pensaba que tú eras como un niño confuso e inseguro. ¡Es que no te conocía como te conozco ahora! Estoy convencida que eres el hombre que siempre he soñado de amar.

ALLAN: ¡Pobrecita! ¡Cuánto debes haber sufrido deseándome así

LINDA: ¡Tesoro mío, tengo necesidad de tí! ¡Tengo necesidad de poseerte en cuerpo y alma!

ALLAN: ¿Por dónde prefieres comenzar?

LINDA: *(Se levanta y va hacia la chimenea)* Estamos hechos el uno para el otro. Si perdemos esta ocasión, nos arrepentiremos toda la vida.

ALLAN: ¡La razón me dice que es una locura, pero el corazón me dice que no le haga caso porque está equivocada!

(LINDA desaparece)

ALLAN: ¡Pero... es terrible! ¿Cómo me permito pensar de hacer el amor con la esposa de mi mejor amigo?

(Entra Humphrey Bogart)

Las circunstancias dadas concretas de la escena que comenzaremos a construir podríamos presumir que son:

a) Aunque no haya sido hablado entre ellos, ya existe una atracción entre Allan y Linda,

b) Allan está solo en su casa,

c) Linda ha dejado a Dick en el aeropuerto y este, al menos, esta noche, estará afuera de la ciudad.

Analicemos, ahora, las “boyas” que, como hipótesis, hemos subrayado:

-“Boya” 1: “*(Tocan el timbre de la puerta. Él va abrir. Es Linda)*”

Allan trata de concentrarse en la escritura de un artículo. Cuando el actor comienza a improvisar, se dirige al escritorio para escribir y lo hace de un *modo* lento y sin crear ningún conflicto. Ejecuta un movimiento. Detengo la improvisación.

Le señalo que un *conflicto no es, necesariamente, una cuestión de vida o muerte*. Un conflicto puede reducirse a una duda muy simple o sencilla. No importa. La cuestión es que los actores se entrenen (como lo hacen los músicos con sus instrumentos todos los días) en la construcción de los mismos a través del uso transformador de las acciones. En este caso, por descarte, podríamos afirmar que el único conflicto sobre el cuál el actor podría operar, al menos al comienzo de las improvisaciones de esta escena, es sobre el conflicto con el ambiente, ya que está solo (descartamos, entonces, el conflicto con el otro) y no tiene dudas internas una vez que se decide por escribir (descartamos el conflicto interno, por lo menos al comienzo, y priorizamos el más evidente) ¿Cuál podría ser un ejemplo de conflicto con el ambiente a construir? Por ejemplo: Allan está atrasado en la redacción del artículo y lo debe entregar en poco tiempo. Sus ensoñaciones lo han distraído y se ha retrasado. Esta oposición es creada por el actor – a través de sus instrumentos específicos de trabajo – construyendo la circunstancia dada que está atrasado. Esto no está en el texto, no lo prescribe Woody Allen en una acotación dramática. Pero.. ¿Sería contradictorio con el objetivo de Allan, que es escribir, hasta que se vea interrumpido por la “boya” en la que tocan a la puerta? No, no es contradictorio. Suelo decir a mis alumnos que lo ideal, en el trabajo del actor, es generarle al personaje la mayor cantidad de problemas posibles pues, de esa manera, el actor tendrá más elementos sobre los cuáles trabajar y, por lo tanto, se sentirá más cómodo. Simplificando podríamos afirmar: *cuánto más conflictos, problemas e incomodidades tenga un personaje, más cómodo trabajará el actor.*

La construcción actoral y sus diversas etapas

El actor recomienza cambiando el *modo* de la acción de aproximarse y sentarse en el escritorio realizándola más velozmente y con preocupación. Nuestro actor agrega algo: no encuentra en el lugar en dónde debería haber estado un libro de consulta; se apura en encontrarlo. (¡Cuán creadores son los actores cuándo trabajan con libertad!) Es en ese momento que arriba la “boya”.

El actor se sorprende pues Allan no espera a nadie. Con curiosidad va a abrir la puerta y cuando lo hace, encuentra a Linda. La circunstancia dada que él gusta de Linda condiciona el descubrimiento. No es alguien que le es indiferente; es una mujer que le gusta mucho y con quién siente grandes afinidades.

Cuando improvisamos la escena el actor *describe* la sorpresa de Allan de un modo exagerado. Detengo la improvisación para reflexionar sobre el género teatral que debemos construir y que proviene de las características del texto. Podríamos decir que esta obra es una comedia brillante (en el final de la obra, el “mundo de los personajes” se recompone positivamente: Allan se da cuentas que siendo auténtico tendrá más aceptación con las mujeres; el matrimonio de Dick y Linda se recompone, etc.), que se alterna con momentos farsescos, sobre todo los que corresponden a la imaginación onírica de Allan y que analizaremos más adelante. Nuestro actor, en este momento de la escena, ha pasado el “umbral” de la comedia y ha descrito la sorpresa como si estuviera construyendo una farsa. Es decir, ha exagerado aún más su comportamiento. Le digo que espere un poco, pues ese *modo* farsesco de ejecutar las acciones puede ser aplicado en segunda parte de la escena, cuando Allan imaginará la relación con una “exuberante y fatal” Linda.

El actor acepta mi sugerencia y se comporta del modo que la comedia requiere. Es decir, un poco “sobre la línea” del comportamiento realista pero sin llegar a “las pinceladas sintetizadas” de la farsa.

La actriz propone entrar en escena tomándose el estómago y mostrándose incómoda y ansiosa. Luego de saludar a Allan inserta la próxima “boya”.

-“Boya” 2. LINDA: “¿Tienes algo contra un ataque de ansias? Necesito un tranquilizante.”

La “boya” de Linda transforma totalmente a Allan – un gran adicto a los medicamentos – quién la hace entrar y trata de atenderla y ponerla cómoda. Aquí Woody Allen hace gala de su excelente sentido del humor expresado en las réplicas que entrecruzan los personajes.

El actor ha tomado a la actriz, como sosteniéndola para evitar que pueda caer y la ha sentado en el sofá. Cuando Allan ha “diagnosticado” qué siente Linda (“pánico homosexual”, escribe el autor) se levanta para buscar las pastillas adecuadas.

-“Boya” 3. “Me sucede siempre lo mismo cuándo Dick viaja por trabajo”.

Esta “boya” transforma totalmente a Allan, pues recibe la información que Dick ha viajado y que Linda está sola en la ciudad. ¡Y está con él, en su casa! El actor se detiene un instante y *elabora*, es decir, “procesa” esa información deteniendo la acción que estaba realizando. Ahora bien: ¿“*Elaborar*”, “meter adentro”, en el género teatral de la comedia, necesitará del mismo tiempo que en una escena de realismo psicológico? Pongamos, como ejemplo, la elaboración que debe realizar la actriz-Laura Wingfield, antes de mostrarle, a su madre, la foto del joven que amaba en su adolescencia en *El zoo de cristal* de Tennessee Williams. Es evidente que no.

En el realismo psicológico, e incluso en el realismo de tesis, los tiempos de elaboración pueden durar largos segundos y ayudan a construir el género teatral deseado. En la comedia, ese tiempo de elaboración suele ser más breve. Debe serlo, porque si no fuese así, sería difícil que el público ría. Por supuesto que hay excepciones. Por ejemplo, en Chéjov se potencian los silencios también en sus comedias pero éstos tienen una función clara: la represión del comportamiento; el no tener coraje ni para decir ni para actuar, lo que provoca, en el público, la comicidad, pues entrevee la dificultad del personaje. Y, como ya lo dijimos, el otro elemento que ayuda a construir el género teatral deseado es en el *modo* en el que hacen las acciones: absolutamente medidas en el realismo psicológico o de tesis, un poco “sobre la línea” en la comedia, totalmente exageradas en la farsa, etc.

El actor-Allan se detiene un segundo, elabora, y después corre para traer las medicinas que considera adecuadas. La acción que realiza está

La construcción actoral y sus diversas etapas

totalmente contaminada por la “boya” que acaba de escuchar. La actriz propone algo interesante: decir su “boya” con una cierta intención y observar, de reojo, la reacción de Allan.

Considero que su elección es correcta ya que los personajes harán realmente el amor más adelante (y no sólo en la imaginación).

-“Boya” 4. ALLAN: *(Vuelve con una pastilla y un vaso de agua)* Es una óptima sala de espera. Yo también he vomitado allí una vez.

El actor-Allan propone volver a escena con una enorme caja de medicinas, lo que provoca risas en quienes observamos la improvisación. El actor propone accionar sobre ellas “contaminado” totalmente por el dato que hace segundos ha recibido. Busca con excitación las pastillas, se le caen confecciones al piso, elige algunas y luego las descarta para buscar otras, etc. en tanto dice que él conoce bien la sala de espera de ese aeropuerto pues ya ha vomitado alguna vez allí. Y cuando regresó de aquel viaje... vomitó su ex esposa cuándo se percató que él había regresado.

Observo que el actor, eligiendo las pastillas, se aísla de su compañera. Le sugiero que no lo haga. Le expreso que respeto y valoro mucho su propuesta, pero que realice las acciones que desee sin perder de vista, de reojos, a Linda. Nada debe aislar al actor de su colega. Ni las mismas acciones.

Cuándo lo hace, caen varias veces las pastillas; es aún más impreciso, se equivoca más en elegir... Es que quién le provoca ese estado de agitación es la mirada de Linda, su proximidad más las circunstancias dadas que están solos y que Dick no está en la ciudad. El actor agrega, por propia iniciativa, otro objetivo que puede ser incluido y que no es contradictorio con el objetivo de la “boya”: controlarse para que Linda no se de cuentas de lo que le pasa. Es una buena elección que, por contradicción, genera aún más risas en el público.

Creo que jamás los actores deben aislarse y que nada debe aislarlos: ni la palabra ni la acción. Si trabajan con otros colegas en escena, ésto es más fácil de entender y realizar. Si no tiene un colega como opositor porque está solo en escena, ese actor debe estar en relación con las fuerzas que se le opongan, provengan estas de su interior o del ambiente y las circunstancias dadas.

-“Boya” 5: LINDA: “Mi analista me diría que me siento en culpa porque quiero, en realidad, que Dick se vaya”.

Es evidente que esta “boya” debería exasperar las fantasías de Allan. Si bien Dick es su mejor amigo, el deseo que le provoca Linda es superior. Cuando el actor reingresa en escena, propone hacerlo con el vaso en la mano que, se supone, es el motivo por el que salió de escena. Esta acción, incongruente con lo que se había propuesto hace unos segundos (dejar el vaso) es eficaz porque significa que la “boya” de Linda posee una importancia decisiva que lo ha transformado aún más. Los datos que va aportando Linda, acercan a Allan a la posibilidad de obtener su objetivo escondido.

El actor propone, como acción verbal autónoma (decir algo para no decir lo que se desea realmente) alabar a Linda tratando de disimular, frente a ella, cuánto le atrae. El actor, inteligentemente, juega al *ping-pong* con su compañera: dice algo (*ping*) y observa de reojos (*pong*) lo que ha provocado su decir. Ambos actores se prestan a ese juego que resulta muy divertido, pues todos observamos que existen objetivos no dichos que se expresan en el comportamiento de ambos cuerpos más que en las palabras: palabras que podrían ser intercambiadas por amigos sin que exista atracción sexual alguna. Pero no es este el caso. Si construimos esta escena desde la verbalidad literal, el público observará dos amigos que se sostienen mutuamente y nada más. Pero la escena, en el cotexto general de la obra, tiene otra finalidad.

A medida que esta “boya” se desarrolla y ambos van confesando lo que el otro les provoca, la acción verbal deviene más fluída y los personajes se comportan con mayor seguridad y alegría. Van comprobando que poseen muchas cosas en común y se animan a decirlas. La “boya” concluye con una réplica muy significativa de Linda: “Pero eres una de las mejores personas que conozco”.

-“Boya” 6: ALLAN: “Eres muy generosa. Tú también eres la única amiga...platónica... que verdaderamente he conocido”.

En esta “boya”, las confesiones de ambos han llegado a su clímax. ¿Qué más pueden decirse?: la verdad. Sin embargo, Allan “escapa” con la palabra “platónica”, lo que alejaría a ambos de los objetivos reales que esconden.

La construcción actoral y sus diversas etapas

El actor propone construir un conflicto interno antes de decir la “boya”. Tal conflicto sería: “Ahora le diré lo que realmente siento hacia ella” que se contrapone a: “No, no, no... ¡Es la mujer de mi mejor amigo, no puedo hacerlo!”

Esta lucha interior justifica muy bien que Allan escape tratando de limitar la relación a una “amistad platónica”. Es decir que ha prevalecido, en la lucha interna, el polo del conflicto que decide no “ir más allá”.

La actriz elabora muy bien la palabra “platónico”. Y responde en consecuencia, aunque “deja abierta una puerta” al decir: “No es que no me atraigan las relaciones entre hombres y mujeres”.

Observamos que la tensión ha disminuido. No está mal que así sea. Es necesario comprender que, en una obra de teatro, los conflictos no pueden estar siempre en el punto más alto del enfrentamiento. Casualmente, para profundizar la lucha principal, a veces hay que “bajar” su intensidad para, después, lograr al clímax mayor en el momento adecuado

-“Boya” 7. LINDA: “Dick y yo, con frecuencia, solemos hacer una suerte de revisión de nuestro matrimonio”.

Debido al retroceso de Allan, Linda profundiza su objetivo y comunica que su matrimonio con Dick, sobre todo en el último año, está en “revisión” ya que el trabajo de su marido y los intereses de ella no suelen coincidir.

El actor propone *elaborar* aún más a fondo este dato. Vemos que su cuerpo se agita, que no sabe qué hacer ni qué decir. Encuentra una acción verbal autónoma (que también llamamos “de fuga”): “Si, entiendo. Pero te aseguro que peor es estar solo”. Esta frase, improvisada por el actor, equivale a la réplica escrita por Woody Allen: “El matrimonio puede ser un lugar muy solitario. Pero nunca tan solitario como el que yo me encuentro ahora, desde que estoy separado”.

De los “hechos conflictivos construidos que antes no existían”, propuestos por los actores, observamos que es Linda quién, como personaje, tiene las cosas más claras y está más decidida a ir “a fondo”. No por otro motivo será ella quién aporte la nueva “boya”.

-“Boya” 8. LINDA: “¿Tienes alguna cita para esta noche?”

¿Qué quiere Linda?: creo que la respuesta es obvia: deseaña compartir la noche con Allan. La actriz mira fijamente a su colega y dice la “boya”.

El actor-Allan duda un instante, elabora un veloz conflicto interno, pues el “juego escondido” podría estar definiéndose. Luego se apresura a decir que tenía un compromiso pero que fue anulado. Por lo tanto, comunica a Linda que está disponible para aceptar su propuesta. Linda sonríe y sugiere salir a cenar y después ir al cine. Allan construye un conflicto interno, que ahora se decide por el “polo” que, en verdad, el personaje desea: quedarse en casa con ella, solos, y ver “qué pasa”. Hace, entonces, una contra-propuesta:

-“Boya” 9. ALLAN: ¡Tengo una idea mejor! ¿Por qué no cenamos en casa y después miramos una película en la televisión?

El actor, creativamente, propone usar la acción verbal de la “boya” tartamudeando. La actriz sonríe y acepta la propuesta. Lo hace con la intención evidente de estimular a Allan, de darle confianza. Hay aquí también un ingenioso y cómico diálogo escrito por el autor.

Observamos que el actor-Allan se entusiasma ante la aceptación de Linda. Al advertir que no hay nada para cenar en casa. Es ella quién ofrece la posible solución.

-“Boya” 10. LINDA: ¿Estará todavía abierto el almacén de la esquina?

Linda se ofrece a ir a comprar lo necesario para preparar la cena. Ella le pide que él destape el champagne.

En todo este intercambio de réplicas existe, a mi juicio, el interés de estimular al otro para dar el paso deseado.

Los actores actúan en consecuencia. Sus personajes ríen y se alegran. Ambos saben qué podría suceder esa noche algo que, de manera oculta, desean. Pareciera, entonces, que en esta “boya”, no hay un conflicto evidente, pues ambos quieren lo mismo. Pero, sin embargo, sí lo hay pues, a pesar de que los objetivos son claros, no ha sucedido aún nada “especial”, como un beso o una declaración, por ejemplo. Ambos saben que deben luchar por estimular al otro y no saben hasta qué punto, el otro

La construcción actoral y sus diversas etapas

está dispuesto. Como veremos, será Allan quién, al quedar solo y preparar la casa para la cena, deberá construir, seguramente, un conflicto interno.

-“Boya” 11. (*LINDA sale de escena*)

Allan queda solo en escena. En este pasaje se propone organizar la casa cuánto antes (conflicto con el ambiente) para que se cree la atmósfera apropiada: coloca almohadones al lado de la chimenea, enciende luces que, le parece, ayudarán al clima deseado, va a buscar el champagne, etc...

El actor-Allan realiza estas acciones lo más rápido que puede. Se ha colocado un oponente que no surgía con evidencia del texto: que todo esté listo antes que regrese Linda. Por lo tanto, ha sabido poner en juego los instrumentos técnicos con los que un actor cuenta. Si un actor no tiene un oponente (pueden ser otros personajes, el ambiente o los conflictos internos) pertenece a su *mestiere* construirlos, porque si no lo hace, literalmente, perdido en escena ya que no tiene contra quién luchar.

En un momento entra un conflicto interno, que será la próxima “boya”.

-“Boya”12: ALLAN: “¡Un momento! ¿Qué diablos estoy haciendo? Pero... ¡Esta es Linda...la mujer de mi mejor amigo! ¡Dios mío! Me dejé llevar por un momento de...¿En qué diablos estaba pensando?”

El actor detiene bruscamente su línea de acciones. A pesar de que es notoria su intención, el polo del conflicto interno que lo presiona a no traicionar a su amigo crece en su interior.

El actor realiza acciones que se interrumpen. Por ejemplo: está por colocar el champagne encima de la mesa y se detiene. Luego quiere concretar su acción y vuelve a detenerse. Después gira con la botella para llevarla a la cocina y alejar toda tentación, pero se detiene y no lo hace. Regresa más lentamente y con dudas hacia la mesa con la botella en sus manos... etc. Estas acciones las va intercalando con el texto escrito de Woody Allen.

En un momento toma la decisión de desarmar todo lo que ha preparado. Por un instante prevalece, en la lucha interna, el objetivo de no traicionar a su amigo. Cuando está, velozmente, por colocar las cosas como estaban, llega el momento en que la escena cambia de género teatral y se transforma en una farsa. Es que el espectador observará lo que se está imaginando Allan y que se opone a la última decisión tomada. Allan desea, con todo su cuerpo, que la situación se desarrolle cómo ahora imagina...

-“Boya” 13. “(Entra LINDA. Música arquetípicamente sensual. Se trata de un momento onírico, es decir, que el público ve lo que imagina Allan.)

En este momento onírico es evidente que el *modo* de actuación de los actores debe cambiar.

En la acotación dramática, Woody Allen sugiere una música de fondo para señalar que la escena se “juega” en otra dimensión. Creo que no basta con esa señal exterior. Es necesario entender que se trata de construir, ahora, otro género teatral: una farsa.

La farsa se caracteriza por la exageración y la síntesis en el comportamiento de los personajes. Podríamos ejemplificar diciendo que los personajes son “pinceladas” de conductas y que no transmiten demasiadas contradicciones ni profundidades internas. Son, voluntariamente, lineales. Por lo tanto, el *modo* de la acción, para construir una farsa, debe ser amplificado al extremo. Esto diferencia, con claridad, a la farsa de la comedia. A partir de esta “boya” nuestros actores deberán cambiar el registro de su actuación.

Cuando comienza la improvisación entra en escena la actriz-Linda, pero lo hace de un *modo* no muy diferente al que utilizó cuando su personaje salió de la casa. Lo mismo sucede con el actor-Allan. Ambos dicen sus réplicas, pero actúan de un modo más cercano a la comedia que a la farsa. No observamos un quiebre radical entre el momento anterior y el nuevo momento onírico.

Detengo la improvisación. Pido a los actores que “multipliquen por diez” el *modo* en el que realizan sus acciones. El actor, con dudas, me pregunta si no podríamos “caer” en el *cliché*, en construir estereotipos. ¡Claro que sí! – respondo –, ahora *la verdad escénica es el cliché*, porque se trata de representar lo que Allan imagina. Las circunstancias dadas nos indican

La construcción actoral y sus diversas etapas

que sus modelos de relación sexual con las mujeres están marcados por los estereotipos, por lugares comunes, por lo que él ve en el cine, por los personajes que, como Humphrey Bogart, se comportan “virilmente”, y tratan a las mujeres con decisión.

Creo que la reflexión que sigue es importante: en el teatro el único dogma que debería existir es que no hay dogmas. Pienso que un buen actor o una buena actriz debe ser capaces de construir cualquier género teatral con la *verdad escénica que ese género indica*. Y no hay géneros teatrales mejores o peores. Hay géneros teatrales distintos, diferentes, particulares. En una misma obra podemos observar (como en este caso) cómo cambian los géneros teatrales, de escena en escena, en segundos.

El ejemplo más reveladores Shakespeare. Uno podría preguntarse: ¿Cómo es posible que luego de una escena tan oscura y dramática, como la del asesinato del Rey Duncan, a manos de Macbeth por instigación de su mujer, le siga una escena cómica interpretada por el ebrio portero del castillo? Podría dar cientos de ejemplos similares.

Es necesario que un actor tenga en cuenta que su oficio no lo debe conducir a ningún tipo de esquematismo, ni a la clausura de puertas expresivas, ni a prejuicios estilísticos o de género teatral. Un buen actor es pragmático y sabe usar las armas técnicas con las que cuenta para construir una escena del modo más funcional y eficaz posible. Hay, claro, un límite: sea cuál sea el método que se utilice, este debe permitir que esa persona se exprese con libertad y que sea el constructor de la totalidad del objeto del objeto específico de su trabajo: la *situación teatral*.

Volvemos a improvisar la escena.

Ahora vemos que la actriz-Linda entre en escena de un modo diferente. Usa todos los lugares comunes posibles e imaginables, los más kitchs y remanidos. Refriega una pierna en el marco de la puerta antes de entrar, camina como una mujer fatal, mueve sus cabellos como en una propaganda de shampoo. Y también observamos que el actor-Allan se comporta de manera exagerada. Se abre la camisa con gesto ampuloso para mostrar su pecho (lampiño), se coloca en posición de “macho latino”, se moja los dedos con saliva y se peina hacia atrás, etc.

Quienes observan la escena no pueden no reír. Y ese es nuestro cometido en este caso. Pero, además, se suma algo conceptual que tiene que ver con la relación que el texto posee, como una totalidad, con la realidad. Estamos ejerciendo una crítica a los lugares comunes de los modelos predominantes de los sexos a través, no de la solemnidad de un argumento, sino de la exageración de esos mismos modelos. En ese sentido, podríamos decir que las comedias y las farsas pueden ser también de tesis.

Los actores se entregan con generosidad al juego y van *encontrando* acciones y modos de las mismas que son interesantes y, por tan vistas y transitadas, hacen reír. En la imaginación de Allan, este momento sucede después que han cenado.

Realizo una observación crítica: hemos visto que la escena ha cambiado de registro con la entrada de la actriz-Linda. Fue ella quien “guió” ese momento. Observo que, si la escena a construir sucede en la imaginación de Allan, es este quién debería ser el “guía”, o sea quién conduce el cambio de género teatral antes de que entre Linda, pues es él quién imagina.

Cuando volvemos a improvisar la escena, la tomamos desde el momento en que Allan ha decidido volver a colocar las cosas como estaban y, por lo tanto, ha decidido no luchar por cumplir con lo que desea.

El actor, cuándo está levantando un almohadón para acercarlo a la chimenea, detiene la acción, medita un instante y elabora un conflicto interno. Sorpresivamente, cambia de actitud y ejecuta la acción de arrojar el almohadón de modo ampuloso hacia dónde lo había colocado antes. Luego, parece arrepentirse por negarse a tener una eventual relación con Linda, se gira hacia la puerta, velozmente, mientras se acomoda el cabello, amplificando la acción, y hace un gesto con la mano (lo realiza en *modo* que signifique su “poder masculino”), ordenando a Linda que entre.

Creo que ahora sí, la escena se está construyendo con más coherencia ya que mantiene su lógica interna.

-“Boya”¹⁴. LINDA: “(Besándolo) Discúlpame, me he comportado como una ingenua estudiante. No pude retenerme. Lo deseaba desde que te ví por primera vez.”

La construcción actoral y sus diversas etapas

La actriz-Linda realiza la acción del beso de un modo tan amplificado que ambos actores caen por tierra abrazados. El actor-Allan queda abajo. Ella sube encima de él y mientras le acaricia el pecho con las uñas, como una gata en celo, le pide “disculpas”.

El actor-Allan, mientras afirma que han hecho algo prohibido, sigue acariciando el cuerpo de la actriz-Linda, mientras cuida de no haberse despeinado. Luego sigue desabotonándose la camisa...

-“Boya” 15. LINDA: “¡Tesoro mío, tengo necesidad de tí! ¡Tengo necesidad de poseerte en cuerpo y alma!”

En la ensoñación de Allan es Linda quién empuja con mayor decisión para que la relación sexual se concrete. Con esta “boya”, Linda aleja cualquier posibilidad de dudas y “convence” del todo a Allan, quién dice: “¿Por dónde prefieres comenzar?”

A partir de este momento los actores improvisan, sin inhibición alguna, los lugares comunes exagerados que anteceden a una relación sexual. Giros, quiebres, piernas que se entrelazan, etc.

Con mucha generosidad, nuestros actores nos han ofrecido un momento verdaderamente hilarante. La escena finaliza cuándo Allan “vuelve en sí” y el fantasma de Linda sale de escena. Inmediatamente se hará presente, en la imaginación de Allan, Humphry Bogart.

He elegido esta escena pues nos permite reflexionar sobre la apertura con la que deberían realizar su trabajo los actores y las actrices. Pienso que es menester no caer en prejuicios ni en categorizaciones esquemáticas. Estoy convencido que un método de construcción, cualquiera sea, debe ser abierto y disponible a modificaciones, incluso, radicales.

Stanislavski nos dejó una matriz, una base metodológica, un esbozo de método que llamó “las acciones físicas elementales” que, con honestidad intelectual, cuestionaba lo que él mismo había sostenido y transmitido precedentemente.

Luego de su muerte, muchos interpretaron y enriquecieron esa herencia. Hay matices y diferencias. Intentos de síntesis entre el primer y el segundo momento, etc. cuestión que no creo posible.

En mi caso no puedo dejar de señalar la influencia que tuvo, en mi formación, las reflexiones del maestro argentino Raúl Serrano y, funda-

Carlos María Alsina

mentalmente, las que descubrí en el Berliner Ensemble, entre 1988 y 1989 ya que Bertolt Brecht trabajó, al final de su vida, siguiendo las enseñanzas del último período de Stanislavski.

Creo, también, que la actitud autocrítica del gran maestro ruso es su principal legado.

Otros modelos de teatralidad: Shakespeare y Brecht.

Resulta evidente que trabajar sobre obras de Shakespeare y de Brecht nos llevan a reflexionar sobre un tipo de teatralidad, en cierto sentido, diferente y con características particulares.

El caso del autor inglés (1564-1601) es, a no dudar, la cúspide de un momento teatral (también practicado por otros autores) llamado teatro Isabelino y luego, Jacobino, que se caracterizaba, entre tantas otras cosas, por la ruptura de la unidad de acción, tiempo y lugar – condición propia del llamado teatro aristotélico - y que se expresaba con un alto grado de convencionalismo que creaba otro tipo de ilusión teatral.

En un espacio prácticamente vacío, el texto poético de sus obras se desplegaba de tal manera que los personajes describían, con sus réplicas, el lugar en el que se encontraban. Se había instituido, además, la convención que, según el espacio dónde se posicionaban los personajes sobre el escenario, explicaba al público dónde se encontraban. Si, por ejemplo, estaban en el exterior, en un bosque, la acción se desarrollaba en el prosenio; si se encontraban en interior de un castillo, la acción sucedía en la parte central del escenario. Los asesinatos y las muertes tenían, en general, su lugar asignado: la torre del edificio teatral, o un espacio cubierto por una tela negra, las escenas de alcoba se realizaban sobre el baldaquino que se levantaba sobre el fondo del escenario, etc. Tampoco se respetaba la lógica del paso de tiempo desde el punto de vista realista. Por ejemplo, en “*Hamlet*”, el príncipe de Dinamarca va a encontrarse con el fantasma de su padre, que aparece a medianoche y poquísimos tiempo después del no tan largo diálogo con él, los personajes señalan en sus réplicas que está llegando el alba.

Además, los personajes se expresan de manera poética. Se trata de una poesía barroca plena de imágenes – a través del llamado verso yámbico – que contradice la cotidianidad del hablar en el realismo.

De alguna manera, Shakespeare es un antecedente del lenguaje cinematográfico. Como curiosidad – y excepción – la única obra del autor inglés en la que el tiempo de la vida coincide exactamente con el de la

trama del texto, es en *La Tempestad*, la última obra que, con certeza, se le atribuye.

El caso del dramaturgo y director alemán, Bertolt Brecht (1898-1956) es de una gran importancia, pues se trata del intento más estructurado y fundamentado que pone en discusión la ilusión teatral del teatro aristotélico.

Brecht, luego de aplicarse al estudio del marxismo, a fines de los años veinte del siglo pasado, elaboró lo que llamó teoría del teatro épico para después, en los años finales de su vida, cambiar su denominación por la de realismo dialéctico.

La estructura dramática de la mayoría de sus obras está constituida por saltos temporales, quiebres de la “cuarta pared”, efectos escénicos que se proponen estimular la capacidad crítica del espectador combatiendo la ilusión que lo que está viendo sobre el escenario, es “verdad”, etc.

Lo trataremos, entonces, por separado e intentaremos profundizar algunas observaciones sobre los medios expresivos a utilizar en el caso de estos extraordinarios autores. Siempre priorizaremos el análisis del trabajo del actor para construir este tipo de obras que se alejan del naturalismo y del drama o la comedia burguesa.

El teatro shakesperiano

Resulta obvio afirmar que si algo define al teatro shakesperiano es el alto nivel poético que las obras del dramaturgo inglés nos han legado.

Naturalmente, además de la exuberante poesía barroca de sus obras, no podemos dejar de considerar la riqueza que poseen las tramas de sus creaciones. Mucho se ha escrito sobre las obras de Shakespeare, al punto de ser tomadas como ejemplo a implementar para técnicas de venta en algunas empresas.

Nos encontraremos de acuerdo que, si tenemos que individualizar una dificultad evidente y prioritaria para el actor, esta radica en el decir una secuencia muy extensa de imágenes poéticas y largos parlamentos que

La construcción actoral y sus diversas etapas

se deben sostener con pasión, energía y vitalidad. Es de destacar que la verdad de este género teatral no es el realismo del drama burgués.

Lo específico, lo que distingue a Shakespeare como máximo representante del teatro isabelino, es la *acción verbal poética*. No se trata de cualquier acción verbal que se distingue por su extensión (en Ibsen, por ejemplo, encontramos largos parlamentos de tesis, pero que no suelen ser poéticos), sino por una “catarata” de imágenes poéticas expresadas en largos parlamentos.

¿Y por qué esta cuestión sería una dificultad para el actor? Porque en la actual civilización, al menos occidental, no solemos hablar poéticamente en la vida cotidiana, salvo en situaciones extraordinarias. Hoy, el empobrecimiento del lenguaje es evidente. Y nosotros hacemos teatro en la época actual, aunque no adherimos a tal degradación.

En las obras de Shakespeare, los géneros teatrales que utiliza son muy diversos y cambian, incluso, en la misma obra. Sus tramas –dobles o triples– suelen ser entendidas con facilidad por los actores pues son los mismos personajes quienes, en diálogos o monólogos, las expresan con claridad.

Propongamos, entonces, una metodología que permita al actor construir, desde lo más profundo, una escena shakespiriana sin que esta resulte declamada y falsa.

Los pasos a seguir que proponemos son los siguientes:

- Improvisación física de base.
- “Atadura” de los actores.
- La “liberación de la atadura”.
- Uso metafórico de espacio vacío. “El elástico simbólico”.
- Síntesis de las acciones y construcción del símbolo.

Construcción de una escena de Otelo. Acto III, escena IV.
Díálogo entre Otelo y Desdémona

Reflexionaremos sobre esta escena en la cual Otelo, instigado por Yago, pide a Desdémona el pañuelo, con dotes mágicas, que le ha regalado y que ha heredado de su madre.

Debido a que la escena es muy conocida y muy fácil de encontrar, señalaremos solamente las réplicas que, a nuestro juicio, son hipotéticas “boyas”, de manera tal de improvisar ordenadamente:

-“Boya” 1. (*Entrada de Otelo*)

-“Boya” 2. OTELO: “Dame la mano. Tienes la mano húmeda, Señora mía.”

-“Boya” 3. DESDÉMONA: “He mandado a llamar a Casio para que hable contigo.”

-“Boya” 4. OTELO: “Tengo un resfrío molesto. Préstame tu pañuelo”.

-“Boya” 5. OTELO: “¡No este! ¡Dame el que yo te regalé!”

-“Boya” 6. OTELO: “¡Consérvalo con extremo cuidado, como a tus bellos ojos! Perderlo o... donarlo... significaría una pérdida que nada podría compensar.”

-“Boya” 7. DESDÉMONA: “¡Dios mío! Hubiese sido mejor no haberlo visto jamás!”

-“Boya” 8. OTELO: ¡Y ahora traélo y házmelo ver!

-“Boya” 9. DESDÉMONA:... “Repone a Casio en su cargo”.

-“Boya” 10. OTELO: ¡Fuera! (*Sale de escena enojado*) (Shakespeare. 2.378-2.380)

Para construir esta escena hemos hipotetizado diez “boyas. ¿Cómo procederemos ahora?

Improvisación física de base

Pido a los actores que inventen una situación cotidiana que ocurra en el presente, y que repita, con objetos que hoy usamos habitualmente,

como así también que usen palabras comunes de esta época – o sea, les pido una improvisación absolutamente realista – *pero respetando la estructura de “boyas de la escena*.

Los actores proponen una situación realista en la cual el actor que interpretará a Otelo regresa a la casa con la sospecha que su compañera lo está engañando con un amigo. Cuando el actor entra en escena, se contiene y da un giro antes de descubrir lo que quiere saber. (“boyas” 1).

Después pide a la actriz que lo mire a los ojos y le toma el rostro con las manos (“boyas” 2).

En la época de Shakespeare se pensaba que, cuando las palmas de las manos sudaban, se trataba de un síntoma de nerviosismo y de ocul-tamientos. La réplica de Otelo posee esa finalidad: controlar que Desdémona no le esté ocultado algo. La actriz le sostiene la mirada pues su personaje no tiene nada que ocultar.

Luego de haber asegurado al actor-Otelo, la actriz dice la “boyas” 3 que procura la reconciliación de Otelo con Casio.

Esto provoca la inmediata reacción del actor-Otelo quién, con el pretexto, de un resfrío, le pregunta por qué ella no lleva consigo un anillo precioso que le ha regalado en una ocasión especial (“boyas” 4).

Antes que la actriz trate de huir con otro argumento, el actor-Otelo insiste (“boyas 5”) y, en un cierto modo, la amenaza (“boyas” 6).

La actriz comprende la importancia simbólica que tiene la pérdida del precioso objeto y lo expresa verbalmente (“boyas” 7).

El actor insiste y le ordena que le traiga el precioso anillo (“boyas” 8). Pido al actor-Otelo que toque físicamente a la actriz y que le dé un empujón para que vaya a buscar el anillo.

La actriz insiste en pedir la reconciliación con el amigo (“boyas” 9). La actriz reacciona con espontaneidad cuándo es maltratada a través del empujón propinado por el actor y se lo retribuye con otro.

Esta acción física realista provoca la reacción del actor quién, verdaderamente con rabia, sale de escena (“boyas”10).

Hasta aquí la improvisación realista de la escena que será sometida a la crítica metodológica, no por su belleza, sino por la construcción, o no, de los elementos necesarios de la situación teatral.

La construcción actoral y sus diversas etapas

Positivamente los actores, usando sus palabras, ha respetado la “arquitectura” de la escena. Han ejecutado acciones transformadoras; se han empujado, el actor ha tomado, con agresividad, el rostro de la actriz con sus manos para observar si su mirada es sincera, la actriz ha reaccionado físicamente al final de la improvisación, etc. Por lo tanto, ambos actores, sin preverlo, han construido un interesante conflicto con el otro.

No nos olvidemos que las acciones construyen los conflictos y que estas condicionan las posibles acciones a realizar. Existe, entonces, una relación dialéctica entre los elementos de la situación teatral.

Es necesario considerar que, en esta escena, está presente Emilia, la esposa de Yago, que no interviene ni física ni verbalmente. Creo conveniente insertar su presencia luego que los protagonistas (Otelo y Desdémona) hayan solidificado su relación conflictiva. Quizás, al no intervenir de ninguna manera, podríamos considerar su presencia como una suerte de conflicto con el ambiente que podría limitar las acciones de Otelo en este momento – que no es el final – de la obra.

Pero vayamos por etapas para evitar una excesiva simultaneidad el trabajo de los actores: el conflicto prioritario a construir es con el otro: Otelo vs Desdémona. Después agregaremos otros conflictos posibles (internos o con el ambiente). El lector podría pensar que la improvisación realista, como punto de partida constructivo, es banal y no tiene nada que ver con la poesía shakesperiana. Y tendría razón. Se hace, entonces, necesario aclarar con una mirada dinámica que el objetivo central de esta fase es la de construir, entre ambos actores, *una relación genuina, vital y profunda*.

Sobre esta base sólida, nos iremos acercando, progresivamente, a que los actores logren expresarse con la complejidad de las ricas acciones verbales poéticas de Shakespeare.

Para finalizar con las reflexiones más importantes de esta primera etapa del trabajo constructivo, podemos afirmar algo fundamental: *fueron los actores quienes construyeron los hechos conflictivos que antes no existían*, este es el meollo del trabajo de los actores pues las réplicas de Shakespeare ya fueron escritas. Es sobre estos actos conflictivos que antes no existían (¡y no porque los hayamos imaginado antes de dormir, en nuestra casa!), que reflexionaremos críticamente en modo tal que, en las próximas improvi-

saciones, la valoración teórica se vea enriquecida de una nueva práctica traducida en la construcción de nuevos hechos sobre el escenario. Y así sucesivamente.

La “atadura” de los actores

Una vez consolidada la relación entre los futuros personajes, llega el momento de afrontar en texto escrito por Shakespeare.

Como afirmé anteriormente, la improvisación realista no nos ocupará demasiado tiempo de ensayos, porque las situaciones y los conflictos son bastante simples. No se trata de una teatralidad como la de Chéjov, dónde, en general, los personajes ocultan deseos detrás de las palabras.

Llega ahora la etapa más complicada: decir largos textos poéticos de Shakespeare con pasión e intensidad

Pido al actor y a la actriz que se coloquen en lugares del espacio disponible de manera tal de estar lo más alejados posibles. Les solicito que permanezcan inmóviles, uno frente al otro, mirándose fijamente, en una posición de activa inmovilidad. Esto significa: de pie, con las piernas abiertas a la altura de sus hombros, con los brazos libres y alargados al la-do del torso y la cadera, en una actitud de ataque, como dos gallos de riña que están por enfrentarse y esperan el momento adecuado para saltar a la garganta de su enemigo. Les pido, además, que no realicen el mínimo gesto (ni acción física, ni autónoma, ni sublimada) o movimiento alguno y que recuperen los impulsos incorporados en la primera improvisación realista sin realizarlos. Es decir, que deseen intensamente hacerlos, pero que no los hagan.

Los actores, en esa fija posición, tendrán sólo “un arma” para oponerse a su adversario: las acciones verbales poéticas que escribió Shakespeare. Es decir: se pueden “tocar” sólo con la voz, no olvidando los objetivos conocidos en la primera fase.

Observamos que la acción verbal poética se expresa con mayor vigor y vitalidad. ¿Por qué? Porque el cuerpo de los actores no puede descargarse debido a la consigna establecida. Su única posibilidad es decir.

La construcción actoral y sus diversas etapas

Si los actores logran recuperar los impulsos y objetivos solidificados en la primera fase realista, el texto barroco de Shakespeare comenzará a escucharse con intención clara, contundente y con diversas variaciones que “llegan desde el estómago” del actor. Comprobamos que no se trata de una poesía leída. Se trata de una poesía vivida y sentida que, con la represión corporal, se expresa con mayor potencia. Es por ello, además, la importancia de la distancia entre ambos cuerpos pues cada actor “debe tocar los huesos” de su oponente y proyectar sobre él, a distancia, su voz.

Una vez que el texto escrito por Shakespeare se ha dicho como está escrito, recién pasamos a la tercera fase del procedimiento constructivo.

La “liberación de la atadura”

Es obvio afirmar que el teatro no es sólo literatura escrita o dicha. Es, además, acción en escena, es conflicto en escena. *El peligro de representar un texto poético es el de no obtener un equilibrio entre las acciones físicas y las acciones verbales poéticas.*

Resulta inevitable la pregunta: ¿Las acciones físicas que los actores proponen deben ser “realistas”, - en el sentido del género teatral tan frecuentado por el denominado drama burgués - o de las diversas variantes del realismo, algunas de las cuáles hemos mencionado? (de tesis, psicológico, comedia dramática, etc.) o debe ser realizadas de un modo particular que corresponda y no compita con la verbalidad poética, esta última indispensable para respetar las características especiales de la obra?

Creo que la respuesta es obvia: imaginemos a Otelo contando a Desdémona sobre cómo una maga egipcia había preparado el pañuelo a su madre para que se lo entregara, gesticulando como si se tratara de una obra de Tennessee Williams, de Chéjov o de Arthur Miller. “Algo” no funcionaría, “algo” desentonaría, entre la palabra poética y la cotidianidad del gesto de sus manos y de sus brazos.

Resulta necesario que el *modo* en el cual se realicen las acciones NO compitan con la poesía que se expresa en el texto. Además, es necesario

que tales acciones adquirieran un nivel simbólico que logre transmitir “poesía visual”, para decirlo de alguna manera, y que vayan “más allá” de las acciones realizadas de un modo cotidiano.

Les pido a los actores que, en esta fase, se liberen de la “atadura” de la etapa constructiva anterior y que usen el espacio vacío como deseen, con una sola condición: que separen categóricamente (y con un cierto esquematismo, por ahora) las réplicas poéticas de la acción física. Es decir que no las hagan simultáneamente. O sea: no hablar mientras caminan, no empujar a Desdémona mientras se dicen las réplicas correspondientes. Separar drásticamente una cosa de la otra.

De tal modo, la belleza poética de las frases de Shakespeare no se perderá en un gesticular cotidiano, y las acciones, del modo en el que se realizarán, comenzarán a adquirir un “color” no naturalista.

Los actores aceptan la posibilidad de probarlo. En efecto, con el texto ya sabido de memoria, las acciones comienzan a aparecer sintetizadas y esenciales. Les pido más: que cuándo realicen una acción lo hagan como si se tratara de un golpe de karate.

Es cierto que el trabajo, en esta fase, parece mecánico y esquemático. Y lo es. No importa. Superaremos también esta etapa que nos debe servir para comprender un posible *modo* de ejecutar las acciones de manera tal que logren “empatar” con la belleza poética del texto.

El uso del espacio vacío en un modo metafórico. El “elástico simbólico”

Todos sabemos que el teatro isabelino no poseía una escenografía realista, que los actores trabajaban en un espacio vacío y que, a través de sus réplicas o de las posiciones que ocupaban en el escenario – “que por ser nada, puede ser todo” – indicaban a los espectadores el lugar en el cual los hechos sucedían.

Sería absurdo, y además imposible, proponernos hacer un montaje de Otelo tal como lo hizo Shakespeare en su momento histórico. Pero resulta evidente que el teatro shakesperiano, con su riqueza poética y su esencialidad, nos lleva a elegir caminos expresivos que deberían buscar, al menos, transmitir cuestiones esenciales y trascendentes de la vida y que, en

este caso, se diferencia de otras formas teatrales porque la poesía posee el poder de “detener el Tiempo”, de colocar un paréntesis a la cotidianidad y de realizar el viaje artístico que va del signo al símbolo.

No hace falta nada más que un espacio vacío y algunos pocos objetos, imprescindibles y esenciales, para poner en escena una obra de Shakespeare.

¿Cómo usar este espacio vacío en modo tal que las distancias y posiciones de los cuerpos en escena signifiquen algo que vaya “más allá”, es decir que simbolicen algo trascendental?

La ciencia de la proxémica puede ayudarnos, pues es evidente que la distancia entre las personas significa y condiciona comportamientos y conductas.

Propongo a los actores de imaginar que están constantemente ligados por un “elástico invisible” y que acompañen al colega en todo momento. *Estar atento*, en esta propuesta, consiste en evaluar cuándo conviene acercarse o alejarse según los objetivos del personaje. Significaría “estirar”, o disminuir la tensión del “elástico” (la distancia entre los cuerpos) según la situación.

Cuando comenzamos a transitar esta etapa, nos percatamos que se hace necesario subrayar – no de modo obvio, por supuesto – una imagen verbal poética significativa haciéndolo desde una distancia mayor.

En el cine, un primer plano encuadra los ojos de un personaje y vemos caer una enorme lágrima.

En el teatro, este “primer plano” poético, podemos obtenerlo a través de la apertura del campo visible del espectador. El “elástico” se tensa y luego Otelo dice a Desdémona refiriéndose al mágico pañuelo: “Es así. Hay una virtud mágica en su textura. Una sibila, que doscientos veces había contado el curso del sol, lo tejió pronunciando profecías. Los gusanos, de los cuáles extrajo la seda, estaban consagrados a los dioses. Los colores con los que lo tiñó fueron extraídos de sustancias que se encuentran en el corazón de vírgenes momificadas”.

Puedo relatar que, al comienzo de la construcción de esta escena, el actor-Otelo se acercaba a Desdémona y le decía, al oído, esta réplica significativa que explica la importancia simbólica del pañuelo y es, además,

una amenaza implícita. La cercanía podría funcionar si la réplica en cuestión perteneciera a un género teatral diferente, más cotidiano. Pero no. Este género teatral sobre el que estamos reflexionando prioriza la acción verbal poética.

Pido a los actores que este *racconto*-amenaza de Otelo sea emitido a una distancia considerable. La voz del actor se alza, levanta una mano e indica con un dedo dirigido hacia Desdémona, manteniendo esta posición durante la larga réplica. ¡Ciertamente que no es “natural”! ¡Menos mal que el actor-Otelo no gesticula con el brazo y con su dedo advirtiéndolo a su mujer sobre lo extraordinario del pañuelo de un modo “natural”! El actor ha sintetizado la acción, la ha “limpiado” y, de tal modo, evita que la acción compita con la magia y la poesía del texto. La distancia lo ayuda para que el público escuche, con claridad total, la importancia que tiene, para Otelo, aquel pañuelo y pueda imaginar, en sus butacas, lo que el *racconto* expresa.

Creo que en el teatro de Shakespeare (como así también en textos de otros autores que priorizan el uso de la acción verbal poética para expresarse) los objetos en escena son únicos y esenciales: *el* pañuelo, *la* espada, *el* anillo, etc.

Es por ello por lo que la acción física, encontrada por el actor-Otelo, quién arrojó al piso el pañuelo común que le ofrece Desdémona, debe ser realizada velozmente y en un solo tiempo. Decíamos más arriba, que debería ser ejecutada como un golpe de karate. Luego de realizada tal acción, ambos actores miran intensamente al pañuelo en el piso por un instante. Es el momento de la *elaboración*.

No es el pañuelo mágico que Otelo regaló a Desdémona.

La posibilidad del uso del espacio en un modo metafórico es infinita y, si los actores se disponen a “jugar” con esta opción, *encontrarán acciones simbólicas* que van “más allá” de aquellas que se hacen en el cotidiano y en lo que conocemos como drama burgués.

Síntesis de las acciones y construcción del símbolo

Algo habíamos anticipado sobre esta última etapa constructiva que nos coloca en el umbral de las elecciones estéticas, cuestión que re-

sulta imposible transmitir en una lección de técnica actoral, y que necesariamente debe realizar la persona a quién se ha confiado la dirección de un espectáculo. Pero en la relación pedagógica no se trata de “mostrar” tal o cuál acción significativa por parte del docente. En una clase de actuación se trata de *demostrar* un procedimiento constructivo y de describirlo.

La acción (que puede no ser necesariamente un movimiento) como elemento imprescindible de la situación teatral, sufre un recorrido que va de lo más primitivo hacia lo más simbólico y polisémico posible. Posee, al igual que la misma situación teatral que estamos construyendo, una facultad dinámica.

Stanislavski afirmó: “De las pequeñas cosas a las grandes cosas”.

Es absurdo partir de estados de ánimos (que, como no han sido vividos sino pensados, solo pueden ser falsos) o de supuestas características de un personaje antes de comenzar a construirlo.

Por ejemplo: sería justo afirmar *a priori*, “Otelo es celoso”. Pero... ¿Qué quiere decir “ser celoso”? ¿Cómo definimos, no sólo con palabras, la palabra “celos”? ¿Existen diversos “grados” en los que se expresan los celos? ¿Son iguales los celos que puedo sentir porque sospecho que mi pareja me traiciona a aquella que siento hacia un amigo que no me ha invitado a una reunión y sí lo ha hecho con otros?

“Ser celoso” es un concepto abstracto y, creo, imposible de explicar con palabras, en su totalidad. Para nuestro método *el actor constriñe los celos tocando la mano y observando la mirada de Desdémona*. Parte, entonces, de “una pequeña cosa”, al decir de Stanislavski, en vez de pensar en cómo “se es celoso” y tratando de llegar a ese estado de ánimo por voluntad, tal vez pensando como en un mantra: “tengo que sentir celos, tengo que sentir celos, tengo que sentir celos...” Procediendo de tal manera, jamás llegará a un estado de ánimo que vivirá y sentirá mientras actúa. Al menos en el teatro: *a los estados de ánimo se llega, no se parte de ellos. El actor conocerá qué siente su personaje accionando y accionará conociendo*.

El texto sobre el que estamos reflexionando nos coloca frente a un desafío: en la “boya” en la cual Otelo pide a Desdémona que le muestre la mano con el objetivo de controlar si está nerviosa como consecuencia de una posible traición... ¿Cómo hacer esta acción en modo tal que sea

coherente con el género teatral que corresponde a esta escena? ¿Cómo construir un símbolo que viva en la misma acción?

Al comienzo, en la primera etapa del proceso constructivo propuesto, durante la improvisación física de base, recordemos que el actor-Otelo había tomado entre sus manos el rostro de la actriz-Desdémona para observar mejor si la mirada de esta era sincera o no. La distancia, en ese momento, era absolutamente realista.

En esta fase de la construcción de Otelo, ese modo usado en precedencia sería anacrónico y en contradicción con el proceso técnico propuesto. Por lo tanto, le solicito al actor que, luego de la respuesta de Desdémona, alargue el brazo al máximo, a una distancia más lejana que lo habitual, *antes* de decir la réplica. Construye, así, un espacio más distante entre ellos y permite que se potencie un enigma para el público; ¿Qué le dirá Otelo a Desdémona luego de haber hecho esta acción? Es decir, una vez “limpiada” la acción, que recién pronuncie la réplica: “¡Dame la mano!”

Luego toca la palma de la mano de Desdémona una vez (¡no cinco o seis!) con la finalidad deseada y, mientras la mantiene unida a la suya, con los brazos de ambos extendidos, dice: “Tienes la mano húmeda, Señora mía”.

Nuestro actor, haciendo la acción del modo referido, para nada realista, ha creado un momento sorprendente y enigmático.

¿Por qué no es conveniente, en este tipo de teatro poético, que la réplica no sea pronunciada velozmente? Porque no adquiriría el valor simbólico de una orden drástica y categórica de quién es el “patrón” en esta situación.

Observamos que el actor ha hecho una pausa antes de decir la réplica. Es como si hubiese abierto el primer signo de un paréntesis: o sea, el signo (¿Cuándo lo cerrará?). Probablemente cuándo Desdémona dice: “Puedes decirlo con certeza. Es con esta mano que te he donado mi corazón”.

Sería conveniente – y esto es algo a probar por los actores – que después de esta réplica afectuosa de Desdémona, el actor tenga la posibilidad de cerrar el paréntesis haciendo una pausa antes de decir un concepto importante: “Una mano generosa. En un tiempo eran los cora-

zones a dar la mano. Pero nuestra nueva heráldica es: manos, no corazones.”

Podemos afirmar que la construcción de un símbolo tiene la necesidad de su aislamiento en relación al resto del texto. O, dicho de otro modo: la necesidad de ser subrayado. Este aislamiento puede realizarse a través de acciones congeladas por un instante, o pausas antes de decir una frase significativa, con la consecuente apertura y posterior conclusión del paréntesis simbólico (por ejemplo, a través de otra pausa que complete el aislamiento del símbolo).

Existen tantos ejemplos que podría relatar y que los actores proponen en la medida en la que el método les ofrece la posibilidad de expresarse con la mayor libertad posible. Seguramente el futuro director del eventual espectáculo será quién elegirá las acciones más simbólicas ya que los actores, estando adentro de la situación, no pueden observarlas desde afuera. El rol del director es el de la elección estética. Es él quien debe decidir de qué color será la estructura fabricada por los actores. Y no hay colores “mejores” que otros. Lo importante a cuidar es que, en lo posible, esta elección sea realizada según las propuestas realizadas por los actores, los únicos imprescindibles en el teatro.

Construcción de un monólogo de Otelo.

Monólogo para un actor.

La escena sobre la cuál reflexionaremos es aquella en la que Otelo asesina a Desdémona. El procedimiento técnico fue ya explicado en el capítulo anterior y podríamos aplicarlo de la misma manera.

Esta escena, sin embargo, tiene algo de particular sobre lo que nos detendremos: el monólogo de Otelo mientras Desdémona duerme.

Señalaremos, como en el caso anterior, sólo las “boyas” ya que el lector puede encontrar este texto de Shakespeare con facilidad.

Hipoteticemos solo las “boyas”:

–”Boya” 1: (*Entra Otelo*)

–”Boya” 2: OTELO: Ella tiene que morir o pecará con otros hombres. Apagaré a luz y después...

–”Boya” 3: OTELO: ¿Apago la luz?

–”Boya 4”: (*Otelo la besa*) (Shakespeare. 2010. 2.400)

Éstas podrían ser las “boyas” sobre las que estructuraremos el monólogo y que podrían cambiar durante los ensayos a partir de las propuestas y de los nuevos momentos encontrados por los actores siempre y cuando no se alejen del texto de Shakespeare. Éstos hechos producidos sobre el escenario serán nuestra “verdad” a analizar y no la de la lectura que hicimos al comienzo para conocer la trama completa de la obra.

Hemos sostenido que un actor nunca está solo en el escenario. Lo acompañan las fuerzas que se le oponen. En este caso, el actor no podrá trabajar sobre el conflicto con el otro mientras Desdémona está durmiendo. Una vez que ella despierte es muy probable que lo pueda hacer. No será ese el momento a analizar ya que hemos elegido el monólogo anterior del Moro.

¿Sobre cuáles conflictos podría trabajar un actor para construir este momento?

Creo que podría, de manera prioritaria, construir el conflicto interno. ¿Cuáles podrían ser los polos opuestos en esta lucha interna?:

“¿La asesino o no?”. Una “parte” de Otelo quisiera matarla. Hay otra “parte” que no. Y son dos polos equilibrados hasta que toma la decisión.

Reproduzcamos el procedimiento sugerido en el capítulo anterior para que nos guíe en esta escena:

- Improvisación física de base.
- “Atadura” de los actores.
- La “liberación de la atadura”.
- Uso metafórico de espacio vacío. “El elástico simbólico”.
- Síntesis de las acciones y construcción del símbolo.

Improvisación física de base

Solicito al actor-Otelo que improvise una situación análoga de manera realista y solicito a la actriz-Desdémona que esté presente en escena, aunque su personaje esté durmiendo.

Nuestro actor entre (“Boya” 1). Parece decidido a saltar sobre el cuerpo de Desdémona para estrangularla, pero no lo hace. Se detiene. Construye un conflicto interno: “¿Voy hacia ella o no?”. Murmura, de manera incomprensible, razonamientos y sentimientos que lo atraviesan. Lo hace con un lenguaje cotidiano. Prevalece, por ahora en su interior, el polo del “no matarla”.

Ahora decide asesinarla (“Boya” 2) y dice con sus propias palabras: “¡No, no, esta ramera tiene que morir para que no siga traicionando!”

Como vemos, prevalece en esta “boya” el objetivo del homicidio. El actor ha dicho algo similar al texto escrito, si bien no son las exactas palabras del autor.

Cuándo está por lanzarse sobre el cuerpo inerte de Desdémona emerge el polo opuesto al objetivo de asesinar a su mujer (“Boya” 3) y el actor dice: “¿Cierro la puerta? ¿La mato?”

Estas palabras, inventadas en la improvisación por el actor, equivalen a la réplica escrita por Shakespeare: ¿Apago la luz?”

En su lucha interna, ahora Otelo se decide por asesinarla. Para despedirse de ella, antes de hacerlo, la besa (“Boya” 4). Podríamos decir que esta “boya” se encuentra en el momento en el cual el actor decide de

despedirse de su amada durante la improvisación y no necesariamente en el texto.

Es aquí que Desdémona se despierta (obviamente es una nueva “boya”) y debería cambiar el tipo de conflicto prioritario en la escena: con el otro.

Hasta aquí hemos visto una improvisación realista que ha respetado la “arquitectura” del monólogo. No hay que olvidar que el teatro Isabelino era profundamente convencional. El monólogo o el soliloquio se usan con poca frecuencia en el teatro contemporáneo en obras que prevén más de un personaje. En general, los conflictos internos “apuñalan” mientras los personajes permanecen en silencio. En el caso del teatro Isabelino, y luego Jacobino, los monólogos eran muy usuales y servían para explicar poéticamente al público aspectos de la trama o describir el entorno en el cuál sucedía la acción.

Volviendo a la improvisación sobre la que estamos trabajando podríamos calificar que, al comienzo, el actor-Otelo, a causa de su lucha interna y para no saltar sobre Desdémona, ha elegido huir hacia una supuesta puerta y, frente a ella, se ha detenido.

Probaremos otras posibilidades en esta fase hasta *encontrar* momentos aún más creativos para enriquecer *la relación* entre los dos polos del conflicto interno.

La “atadura” de los actores

Pido a ambos actores que se coloquen a la mayor distancia posible en el espacio en el que ensayamos y en la misma posición que explicamos en el capítulo anterior. Si bien Desdémona está durmiendo, le solicito a la actriz que también lo haga en forma tal que el actor cuente con un *interlocutor* tangible sobre el cuál montar el monólogo y la lucha interior. Es decir, que no deba pensar o imaginar a Desdémona.

En esta fase, el actor-Otelo debe decir exactamente las palabras escritas por Shakespeare tratando de recuperar los impulsos, y sus represiones, propuestas en la improvisación de base, mientras dice el texto del autor, totalmente inmóvil (aunque en una actitud activa en el sentido

de querer arrojarse sobre su colega y no hacerlo), sin quitar la mirada dirigida siempre hacia su colega.

La “liberación de la atadura”

Solicito al actor que, en esta fase, divida con claridad la acción verbal poética de la acción física.

El cuerpo de Desdémona se encuentra a una distancia considerable del actor. Él se acerca a ella sin hablar cuándo prevalece el polo de asesinarla en su lucha interna. Escapa en forma explosiva cuándo prevalece el polo opuesto: “no la mataré”. Lo importante es que, aunque sea esquemático por ahora, la acción verbal poética y la acción física no se sobrepongan.

Uso del espacio. El “elástico simbólico”

Pido al actor-Otelo que, según el recorrido de su lucha interior, “estire o contraiga” el elástico”, administrando la distancia con el cuerpo de Desdémona.

Observamos que, en modo “salvaje”, “estira el elástico” invisible hasta su mayor tensión según el espacio disponible, cuando decide de no matar a Desdémona y huye de tal posibilidad a través de una acción autónoma o de fuga.

Y también observamos que “lo contrae”, cuándo decide de cometer el delito, manteniendo siempre una distancia no naturalista.

Corre con ímpetu hacia el cuerpo de Desdémona, pero el conflicto interno lo detiene y provoca que escape hacia algún lugar distante del escenario.

En la “boya” en la cual la besa, se acerca y lo hace en un modo no natural; es decir: se posiciona a una distancia que le permita de hacerlo, sí, pero no tan cercano como se haría en la vida cotidiana.

La distancia con las personas y los objetos son fundamentales para construir este género teatral tan particular.

Síntesis de las acciones y construcción del símbolo

En el transcurso de las improvisaciones notamos que el “elástico invisible” se ha estirado y se ha contraído demasiadas veces. El peligro es que este recurso resulte monótono.

Pido al actor-Otelo que sintetice y que “cargue” dentro de sí, el conflicto interno. Es decir, que *elabore* con mayor profundidad, antes de estirar o contraer el “elástico”.

Las fugas y los acercamientos, ahora, se reducen a una o dos veces.

Le pregunto al actor cuáles es el momento en el que a él le interesaría construir un símbolo, o sea, algo que vaya “más allá” de lo cotidiano y que emerja de la situación, aislado en tanto símbolo, como un desafío a la cronología temporal.

Me responde: “el momento del primer beso”.

Le pido, entonces, que antes de acercar su rostro al de Desdémona, haga una pausa; que permanezca inmóvil y que después, lentamente, acerque sus labios al rostro de la colega. Podríamos decir que, de esta manera, el actor-Otelo ha abierto el signo inicial - (-del “paréntesis simbólico”).

¿Y cuándo podría cerrarlo) -?

Una vez que la ha besado, le pido que retire su rostro lentamente del mismo modo en el cual lo ha acercado. Es decir, que cierre el paréntesis simbólico con otra pausa al finalizar la acción. Y que luego de haber aislado al símbolo, recién diga la réplica.

Hemos hecho emerger una acción (“subrayándola”) que podría significar muchas cosas: el amor, la imposibilidad de evitar que ese amor tan importante se pierda por un tercero, la desconfianza en enamorarse para no sufrir, el no creer que sea posible el amor entre dos personas, el amar de una manera contradictoria, el no ser capaz de amar, etc.

He tratado de describir una de las tantas posibilidades metodológicas que nos ofrece un género teatral en el cual prevalece la acción verbal poética. Seguramente no ha de ser el único.

Espero, al menos, haber generado preguntas sobre cómo es posible usar la poesía en el teatro manteniendo la vitalidad, la carne, la sangre y la pasión de los personajes shakesperianos.

Construcción de un monólogo de Macbeth.

Monólogo para una actriz.

Esta obra teatral de Shakespeare, por su concisión y fluidez es, quizás, la que resulta más cercana a la dramaturgia de nuestros días. El texto de Shakespeare no decae en ningún momento, la trama nos atrapa, nos estremece como una pasión o una música. Los hechos se desarrollan sin interrupción en un *crescendo* sin pausa. Para Jorge Luis Borges, Macbeth es el personaje más convincente de toda la obra de Shakespeare, al igual que el de su esposa.

Shakespeare encontró inspiración en *Las crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* del historiador y escritor Raphael Holinshed (1529-1580) quién rescató historias y leyendas de las islas británicas y logró editarlas. El personaje de Macbeth es histórico y existió realmente en Escocia en los primeros años del siglo XI. Shakespeare, en verdad, escribió esta obra en 1605, con Jiacomo I° ya en poder, luego de la muerte de Isabel Iª, ocurrida en 1603, quizás con la intención de congraciarse con el nuevo rey, quién profesaba una gran inclinación por el esoterismo. Como anécdota es grato señalar que, luego de algunos infortunios que lo demoraron, al entrar Jiacomo I° a Londres como nuevo rey, fue recibido por tres muchachas que le auguraron un buen reinado. Además, Jiacomo I° se consideraba descendiente de Banquo quién, en la historia real, había jugado un rol negativo y había traicionado al entonces rey de Escocia, Duncan. Shakespeare, para agradar a Jiacomo, cambió el rol de Banquo transformándolo en un personaje positivo.

Circunstancias dadas y antecedentes de la obra

Macbeth representa la historia de un valiente señor feudal de la corte del rey Duncan quién, luego de una exitosa batalla en la cual Macbeth defiende al rey, es advertido por tres brujas sobre su próximo destino: primero será nombrado por el monarca Barón de Cawdor – cuestión que se verifica – y, luego, se convertirá en el nuevo rey.

La profecía se cumplirá. Tendrá decisiva importancia la determinación de la esposa del protagonista, Lady Macbeth, quién lo instiga para que asesine al rey Duncan, huésped por una noche en el castillo de Inverness, propiedad de la pareja. En ese sentido, Lady Macbeth es un personaje tan central como su esposo y es quién asume el rol más activo en la trama de la obra.

Macbeth será elegido rey (la elección de tal cargo en Escocia no era por consanguinidad) pero luego se arrepentirá, aunque para mantener el poder seguirá asesinando (también lo hará con su amigo Banquo) atormentado por la visita fantasmal de sus sucesivas víctimas.

El final de la obra es bastante conocido: las brujas han profetizado que Macbeth será derrotado por un hombre que no ha nacido de una mujer (cuestión, por supuesto, imposible de creer para el ambicioso personaje) pero quién lo matará será Macduff, quién ha nacido del cadáver de su madre, apenas fallecida.

Asumirá como nuevo rey de Escocia Malcom, con lo que la obra finaliza y el orden se re-establece.

Análisis activo de la escena

La escena que analizaremos, la tomaremos como un monólogo de Lady Macbeth ya que obviaremos, en el análisis, la entrada del Mensajero, aunque la mencionaremos. La escena posee la circunstancia dada que se desarrolla en el castillo de la pareja y comienza con la lectura de una carta enviada por Macbeth a su esposa, con urgencia, antes de la llegada del rey Duncan, quién viene a pasar la noche en el castillo, acompañado por su séquito.

Lady Macbeth leerá la confirmación de la primera parte de la profecía y, por supuesto, esto le hará tener confianza en que su esposo será el nuevo rey de Escocia. Para ello es necesario asesinar esa misma noche, a escondidas, al rey Duncan. La mujer, sin embargo, desconfía de los escrúpulos de su marido y se propone exhortar a los espíritus del mal a efectos que el asesinato de Duncan y la coronación de Macbeth, se concreten.

La construcción actoral y sus diversas etapas

Subrayaremos, como punto de partida, las eventuales “boyas” que, podemos conjeturar como hipótesis, provienen del texto de manera tal de realizar una improvisación organizada.

(Inverness. Delante del castillo de Macbeth. Entra la mujer di Macbeth, sola, con una carta)

LADY MACBETH – *(Lee)* "Me han encontrado el día de la victoria y he comprobado, de manera irrevocable, que disponen de conocimientos más que humanos. Mientras ardía por el deseo de interrogarlas aún, se disolvieron en el aire. Estaba todavía aturdido por tal maravilla, cuando llegaron mensajeros del rey saludándome como Barón de Cawdor: el título con el cuál las Fatales Hermanas me habían saludado, antes de decirme: “¡Saludos para tí, que serás rey!” He pensado en comunicártelo, mi querida compañera de grandeza pues no me parecía justo que ignores la dignidad que te ha estado prometida y no te privaras de tu parte en la alegría. Mantenlo encerrado en tu corazón. Adiós”. *(Lady Macbeth deja de leer, habla para sí)* Barón de Glamis ya eres y también de Cawdor. Y serás también aquello que te han profetizado. Pero temo tu índole: es demasiado plena del dulce de la humana cortesía y ello te impide recorrer el camino más breve. Quisieras la grandeza pero no tienes la ambición necesaria para lograrla; te falta la crueldad necesaria para acompañarla. Aquello que grandiosamente quieres lo buscas santamente. Sin embargo, ganarías injustamente si no prestaras la atención necesaria. Quieres, glorioso Glamis, alguien que te diga: “Debes hacer así, si quieres obtener la corona”, y no lo haces, más que por temor por la voluntad de no luchar para conquistarla. Apúrate en llegar para yo pueda verter en tus oídos mi coraje; y con el valor de mis palabras, anular cada obstáculo que te aleja del círculo de oro que, al parecer, la ayuda metafísica quiere coronarte.

(Entra un mensajero)

¿Qué me traes?

MENSAJERO: Esta noche viene el rey.

LADY MACBETH: ¿Qué dices? ¿Estás loco? ¿Tu Señor no está con él? Si así fuese, mi marido me habría advertido para ocuparme de los preparativos.

MENSAJERO: Es verdad lo que le digo, Señora. El Barón está llegando. Uno de mis compañeros se ha anticipado y, casi sin aliento, me ha pedido que le traiga esta noticia.

LADY MACBETH: Ten cuidado de ese hombre: me ha hecho saber una gran noticia.

(Sale el Mensajero)

LADY MACBETH: Ronco está el cuervo que, graznando, anuncia el fatídico ingreso del rey Duncan a mis almenas. ¡Prepárense, ustedes, espíritus predispuestos a los pensamientos de la Muerte! ¡Arrancadme el sexo y cubridme de la cabeza a los pies de la más deshumana crueldad. Espesadme la sangre, obstruid la puerta y los senderos de arrepentimiento para que ningún escrúpulo de piedad natural sacuda mi deseado propósito, ni establezca paz entre ello y su consumación. ¡Venid a mis pechos de mujer y cambiad la leche por hiel! ¡Ustedes, servidores del asesinato, presidid las fechorías de la naturaleza! ¡Viene, espesa noche, y haz un manto de humo más oscuro que el Infierno, así mi puñal lacerante no vea la herida que produce, ni el Cielo asome la cabeza de las sábanas de las tinieblas y grite: “¡Detente, detente!”

(Entra Macbeth)

(Macbeth. Shakespeare, todo el teatro. 2.122 – 2.123. Mi traducción).

Hasta aquí la escena a analizar.

Como en el caso de las otras escenas de Shakespeare sobre las cuáles hemos reflexionado en este libro, repetiremos en recorrido metodológico propuesto: 1) Improvisación física de base, 2) “Atadura” de los actores, 3) “Liberación de la atadura”, 4) Uso del espacio vacío de manera metafórica. El “elástico simbólico” y 5) Síntesis de las acciones y construcción del símbolo.

1)-Improvisación de base

Propongo a la actriz que improvise, sin recurrir aún al texto poético de Shakespeare, una escena realista en la cual se exprese, tanto verbalmente como físicamente, de una manera natural. Mi única advertencia es

La construcción actoral y sus diversas etapas

que en esa simple historia inventada por la actriz respete le “boyas” que equivalgan a la que hemos subrayado sobre el texto de la escena.

-“Boya” 1: (*Entra la mujer di Macbeth, sola, con una carta*)

La actriz lo hace. Comienza la escena construyendo un conflicto con el ambiente, pues le da a la carta recibida, la importancia de una comunicación confidencial de su esposo. A medida que la lee, de manera natural, inventa una situación que podría provenir de la vida cotidiana. Su marido le hace saber que ha encontrado en la calle a una persona ebria quién le ha advertido cuestiones sobre su inmediato futuro.

-“Boya” 2: “saludándome como Barón de Cawdor: el título con el cuál las Fatales Hermanas me habían saludado”

Con sorpresa va conociendo que, por casualidad o lo que sea, las primeras advertencias se han cumplido. Su interés se acrecienta. Por supuesto que la actriz, en esta fase, se expresa con palabras cotidianas que equivalen a las “boyas” subrayadas.

-“Boya” 3: “¡Saludos para tí, que serás rey!”

Luego lee que su esposo, según lo dicho por esa persona ebria, accederá a un puesto de importancia en la empresa en la que trabaja pero que, antes, debe desplazar a un competidor mejor posicionado. De un modo cotidiano, la actriz se detiene y piensa.

-“Boya” 4: “Y serás también aquello que te han profetizado. Pero temo tu índole.”

Como Lady Macbeth conoce a su marido y sabe que, si bien es ambicioso, conserva los escrúpulos y no siempre concreta lo que desea, pone en duda que sea capaz de hacer algo no correcto para ascender en su trabajo. La actriz reflexiona, murmurando y con mucha credibilidad realista, las dudas que surgen en su interior.

-“Boya” 5: MENSAJERO: “Esta noche viene el rey.”

Como hemos decidido construir esta escena limitándola solo al trabajo de la actriz, le pido que esta “boya” sea substituida por otra equivalente, dicha por ella misma. La actriz improvisa, siempre con palabras cotidianas: “Ya sé cómo haré para que ese estúpido cometa un error”. Hace referencia, por supuesto, al competidor de su marido.

-“Boya” 6: “Ronco está el cuervo que, graznando, anuncia el fatídico ingreso del rey Duncan a mis almenas.

La actriz improvisa, de manera realista, la “boya”. De improvviso, toma unos papeles de una carpeta, los revisa, selecciona uno y dice: “Aquí está. Bastará qué, sin decírselo a nadie, él lo muestre al Gerente. Con este dato, quedará claro que el otro empleado es un incompetente”. La actriz deja la carpeta y esconde el papel seleccionado para darle coherencia a la improvisación realista. Una vez que lo ha hecho, se da un tiempo y comienza a construir la próxima “boya”

-“Boya” 7: “¡Prepárense, ustedes, espíritus predispuestos a los pensamientos de la Muerte!

La actriz comienza a murmurar una suerte de rezo. No escuchamos muy bien lo que dice. No importa. Lo importante es que luche por el objetivo de pedir al Destino, a alguna divinidad, o a lo que sea, que se concrete lo que ella desea. Realiza la acción con cierta rapidez pues, es notorio, desea realizar este pedido sobrenatural antes de la llegada de su esposo. Construye, entonces, un conflicto con el ambiente. Nuestra actriz no está sola. Está acompañada por la posibilidad que su marido llegue antes y ella no haya realizado aún el pedido sobrenatural.

Con la supuesta entrada en escena de su marido, concluye la escena a trabajar.

Nuestra actriz ha construido, en esta fase de la improvisación de base, la situación teatral respetando la “arquitectura” del texto shakesperiano y también respetando las “boyas”, pero sin decir todavía ni una sola palabra escrita por el autor.

¿Quiénes son los posibles *interlocutores* en este monólogo? ¿Con quiénes jugará al *ping-pong* nuestra actriz que se encuentra sola sobre el escenario?

Podríamos decir que el primer interlocutor, según su propuesta, es el ambiente. Ella ha generado una *relación* con el ambiente para leer la carta con tranquilidad y sin ser molestada ni descubierta. No sabe qué dice la carta, pero sí sabe que es confidencial.

La construcción actoral y sus diversas etapas

El segundo interlocutor es la carta pues, a medida que la lee, va descubriendo lo que dice y qué la sorprende. Es decir que juega al *ping-pong* con el objeto-carta.

El tercer interlocutor es, concretamente, el lugar por dónde entrará su marido a quién debe infundir coraje.

El cuarto interlocutor es el graznar de un cuervo.

El quinto interlocutor es la entidad sobrenatural a la que pide que todo salga bien.

Una vez que hemos repetido, consolidado e incorporado estas relaciones con los interlocutores (uno ficcional: las circunstancias dadas; el otro concreto: la carta) y, después, hemos profundizado las demás ubicando el lugar de la entrada del marido (interlocutor 3), la ubicación del cuervo (interlocutor 4) y hacia dónde dirige sus plegarias (el interlocutor 5), pasamos al segundo momento constructivo.

Aunque podríamos juzgar que la historia inventada por la colega podría ser banal, nos sirve para que, desde la cotidianidad más cercana a una actriz de nuestros tiempos, construyamos y conozcamos las relaciones. Y las profundicemos.

2)-La “*atadura*” de los actores

Ha llegado el momento de decir exactamente el texto escrito por Shakespeare.

Propongo a la actriz que fije una posición en el escenario y que no realice acción o movimiento alguno cuando diga las palabras del autor, salvo cuando cambie de interlocutor. Es decir, que se coloque con las piernas semiabiertas en el centro del escenario, sus brazos a los costados y solamente gire la cabeza, según el texto, una vez hacia el exterior (Primer interlocutor), luego hacia la carta – no es necesario, por ahora que la tenga entre sus manos (Segundo interlocutor), después hacia el lugar de la entrada del marido (Tercer interlocutor), luego hacia la ubicación de cuervo (Cuarto interlocutor) y, por último, la plegaria por la ayuda divina (Quinto interlocutor) siempre recuperando los impulsos y finalidades de la etapa precedente.

La actriz lo hace. Sin que su cuerpo pueda descargarse, la acción verbal surge con mucho sentimiento, pues la represión corporal provoca que solo utilice la palabra para expresar los objetivos de su personaje. La poesía de Shakespeare comienza a escucharse de un modo vivo, y pasional.

Sin embargo, observo que, en algunos momentos, se ha apresurado en decir las réplicas, quizás temiendo de generar algún vacío. Le pido que no se apure, que *elabore* cada momento sin apuro, como habíamos logrado hacerlo en la primera fase.

Ahora, la actriz repite la escena, aún “atada”, dándose sus tiempos y permitiéndose sorprenderse en cada “boya” y en cada descubrimiento que su personaje va elaborando. Cuando llega la “boya” de encomendarse a lo sobrenatural, se toma un tiempo antes de empezar a hablar, “carga” adentro y luego dice la réplica sin moverse ni accionar.

El texto poético escrito por Shakespeare surge con aún mayor potencia.

3)-La “liberación de la atadura”

En esta fase constructiva se hace necesario separar, esquemáticamente, el texto poético de la acción física. Es decir, no hablar mientras se hace una acción.

Suele ser un momento complejo para los actores pues, en general, están acostumbrados a actuar de una manera realista y a usar las manos, la gestualidad y el movimiento del cuerpo, mientras hablan. Así lo hacemos en la vida cotidiana. La diferencia es que, en la vida cotidiana, no hablamos con las hermosas palabras que ha escrito Shakespeare. Es necesario, entonces, ya que la prioridad de este género teatral es la acción verbal poética, que las acciones no compitan con la poesía. Debemos dirigir la atención del espectador no sólo a lo que se hace, sino a lo que se dice y cómo se lo dice.

La actriz comienza la improvisación entrando en escena con cuidado y en silencio. Una vez que llega al centro del escenario, saca la carta de sus ropas. Luego comienza a leerla, obviamente diciendo el texto shakesperiano.

La construcción actoral y sus diversas etapas

Detengo la improvisación.

Observo que el *modo* de accionar al sacar la carta es naturalista y que la distancia entre la actriz y el objeto-carta, también lo es.

Le pido que realice la acción de sacar la carta en un “solo tiempo”. Es decir, de un modo más categórico y no en “varios tiempos”. Y también le pido que, antes comenzar a leerla, coloque el objeto-carta más lejano de sí, que genere una distancia mayor entre su cuerpo, sus brazos y la carta.

La actriz repite la escena.

Ahora sí. Al sacar de sus ropas el objeto-carta, lo hace de una sola vez y estira sus brazos, con el papel en las manos, antes de comenzar a leer.

¿Qué ha pasado? ¿Qué hemos visto? Hemos observado que no se trata de un papel cualquiera, que ese papel tiene algo especial, que si la actriz hablara en una lengua desconocida, lo mismo entenderíamos que esa carta tiene algo de extraño, que no es natural o habitual. También hemos observado que la manera de actuar de la actriz se ha modificado. No es naturalista ni realista. ¡Cómo podría serlo si estamos construyendo un género teatral en dónde la poesía posee una importancia determinante!

En esa posición la actriz, ahora, comienza a leer. No se mueve ni acciona. Podemos escuchar las bellas palabras de Shakespeare sin que nada las “ensucie”.

Cuando llega la “Boya” 2, “saludándome como Barón de Cawdor: el título con el cuál las Fatales Hermanas me habían saludado”. La actriz dice la réplica y luego, en silencio, acorta un poco la distancia con la carta; elabora lo que ha leído y luego vuelve a extender la carta hasta llegar a la distancia precedente. Ahora sigue leyendo. Podemos decir que el “elástico invisible” se acorta y se alarga también con el uso de los objetos.

Cuando llega la “boya” 3: “¡Saludos para ti, que serás rey!”, nuestra actriz detiene la lectura, mantiene el objeto-carta inmóvil, elabora, y repite la acción verbal en un volumen más bajo, como para asegurarse. Luego agiliza la acción verbal hasta el final de la lectura.

Ahora la actriz baja lentamente la carta con una sola mano hasta que sus brazos quedan extendidos al costado de su cuerpo. Cuando con-

cluye esta acción, *elabora*, y luego dice el final de esta “boyas”: “Barón de Glamis ya eres y también de Cawdor”.

Llega la “boyas” 4: “Y serás también aquello que te han profetizado. Pero temo tu índole”

Nuestra actriz, en esta fase constructiva, divide con precisión la acción verbal de la acción física. En esta “boyas” en particular (¡muy importante para la trama del texto!) divide la “boyas” en dos momentos separados por el punto: “Y serás también aquello que te han profetizado.”, lo dice inmóvil en la posición que acabamos de describir. Una vez que ha terminado esta parte de la réplica, gira la cabeza categóricamente hacia el lugar por dónde deberá entrar Macbeth, mira fijamente hacia allí (Interlocutor tres), “juega” al *ping-pong* con ese punto del espacio. Es decir, mira (*ping*), *elabora* la circunstancia dada que Macbeth puede ser débil (*pong*) y, luego de esa pausa, dice: “Pero temo tu índole”. Después la actriz, mirando fijamente hacia el lugar por el que instantes después entrará Macbeth, dice el resto de la réplica y concluye la cuarta “boyas”.

Una vez que la actriz ha terminado la réplica entraría el Mensajero, con su “boyas” 5, cuestión que, como hemos dicho, no trabajaremos a los fines de este libro.

Mirando hacia el lugar por el que entrará su marido, la actriz gira de pronto la cabeza (¡no durante la emisión de la acción verbal!) y mira hacia un punto fijo, en alto y en diagonal, a la posición que ella ocupa. Distingue a un cuervo, *elabora*, repite el juego del *ping-pong* y luego dice la “boyas” 6: “Ronco está el cuervo que graznando anuncia el fatídico ingreso del rey Duncan a mis almenas”.

Ha separado con mucha precisión el decir del hacer. Y el hacer no es naturalista.

Una vez que ha terminado de decir la réplica hacia el cuervo, llega la “boyas” 7: “¡Prepárense, ustedes, espíritus predispuestos a los pensamientos de la Muerte!”

La actriz, primero baja la mirada hacia el piso, cae de rodillas, extiende sus brazos arañando el suelo y dice la “boyas”, ubicando a los espíritus infernales como si estuviesen debajo, en lo más profundo de la tierra. Le pido que una vez que tome esa posición no se mueva y diga la

réplica dirigiéndola con claridad hacia al interlocutor cinco, o sea, hacia los espíritus del mal.

Un instante antes que entre en escena Macbeth, le pido a la actriz que diga: “¡Detente, detente!”, no sin antes mirar hacia esa dirección realizando una veloz y categórica acción con su cabeza. Le propongo que espere a su marido, a quién ya ha divisado, poniéndose de pie.

4)-Uso del espacio vacío en un modo metafórico. El “elástico simbólico”

No quisiera aburrir al lector repitiendo conceptos ya expresados en el análisis de las otras escenas de Shakespeare.

Lo importante de esta fase es que los actores comprendan que el uso del espacio genera metáforas, símbolos y significados. Es por ello que hemos recurrido a la imagen de un elástico imaginario que se tensa y destensa como los actores lo deseen y según se quiera “subrayar” metafóricamente algo trascendental. A veces lo logramos desde muy cerca, a veces el símbolo se expande mejor, crece mejor, en la distancia. Es decir, cuando el “elástico” se estira a su máxima tensión.

En el caso de un monólogo, al no tener un colega en escena, el actor puede usar este concepto en relación al ambiente y a los objetos. La descripción de la lectura de la carta, por parte de Lady Macbeth, creo que es ilustrativo.

Como regla general podríamos decir que, en este tipo de teatro, a mayor distancia (mayor tensión del “elástico”) es más probable que los símbolos generados (tanto por la por la palabra poética, como por la acción física) reverberen con mayor eficacia.

Es que hemos generado el espacio suficiente para que “se introduzca” lo simbólico. Obviamente que, como toda regla, posee excepciones. Será necesario analizar y criticar “los hechos conflictivos que antes no existían” en el particular de cada escena para decidir qué es más eficaz.

Y también es bueno recordar que este “elástico” imaginario podría ser muy útil para textos que poseen un texto poético, pero para otros géneros teatrales, quizás no. Por ejemplo, para una obra de Tennessee Williams, propia del realismo psicológico, el camino para construir segura-

mente será diferente y la cercanía entre Laura y Jim, en la ya clásica escena de *El zoo de cristal*, nada tendrá que ver con el concepto apenas transmitido.

Suelo decir a mis alumnos que es necesario cultivar cierto pragmatismo en la construcción de una escena. Hay una multiplicidad de causas que la condicionan y que, por ello, quizás lo más sabio es no perder de vista que los actores, como los orfebres, deberían poseer el don de la paciencia. Los resultados estéticos, y en el mejor de los casos, artísticos, llegan como una consecuencia, jamás “por la fuerza de la voluntad”, sino como resultado de un eficaz uso de los instrumentos técnicos con los que el actor puede disponer.

He trabajado, hace ya años, con actores analfabetos en Argentina provenientes del radioteatro. No sabían quién era Stanislavski y, por supuesto, no lo habían leído. Sin embargo, llegaban a momentos creativos aplicando, sin saberlo, una técnica similar.

Obviamente que siempre conocer nos permite ser más libres para poder elegir. Pero la vida suele ser más verde que la gris teoría, como bien decía Goethe.

Como en la pintura, los planos visuales tienen importancia. Por ejemplo, genera más tensión estirar el “elástico imaginario” en diagonal con un personaje que se desplaza hacia atrás y quiebra la línea frontal con su colega, que mantenerla. Y si, una vez, posicionado en ese lugar, en el fondo del escenario, en vez de girar todo su cuerpo de un modo naturalista hacia su colega, gira *solo* la cabeza hacia él, seguramente la contradicción de su posición corporal (de espaldas al otro personaje y solo la cabeza girada hacia su colega) podría producir más tensión y, tal vez, sea aún más eficaz, porque los cuerpos no se “acomodan”, en este caso, como lo hacen habitualmente en la vida. Podemos crear contradicciones en la posición de nuestro cuerpo. Y con ello, mayor tensión.

5)-Síntesis de las acciones y construcción del símbolo

La manera de actuar, en este tipo particular de teatro que, ya veremos, antecede al realismo dialéctico de Brecht, procura obtener una esencialidad total.

La construcción actoral y sus diversas etapas

La palabra poética, como vehículo de transmisión de imágenes, posee una potencia contundente. En este género teatral este concepto es nuestra guía. Si se tratase de otro género – de una farsa, por ejemplo – el camino sería, seguramente, otro.

Es por ello que se hace necesario sintetizar al máximo las acciones. En cierta medida, el modo de hacerlas, nos aproximan a una “narración” de las mismas.

Imaginemos por un momento que la actriz, en este monólogo de “*Macbeth*”, en el momento en el cual debe sacar el papel con el mensaje de su marido, realice la acción de un modo naturalista, Es decir, despliegue el papel, lo aproxime a sus ojos y lo lea.

Además de que podríamos correr el peligro de que alguien se ría (¡Lady Macbeth es présbital!) no construiríamos el símbolo. Es decir que ese papel tiene algo de mágico, de trascendental, de esencial. Es “*la*” carta. La que resume y abarca todas las cartas y la que determinará, de alguna manera, la vida y la muerte de los personajes.

Por eso es preciso realizar la acción de un modo sintetizado. Absolutamente “limpia”. Una síntesis es un punto de llegada conceptual. En este caso podríamos decir que es la ceremonia mágica de una carta mágica que cuenta algo mágico. Coleridge escribió muy bien que la fe poética es una complaciente o voluntaria suspensión de la incredulidad.

Comparto esa feliz idea de Coleridge. Cualquier arte sería imposible si no le colocamos un paréntesis a la lógica de la realidad. Personalmente creo que el arte posee una lógica propia, quizás una no-lógica, que lo hace único. No afirmo esto por snobismo o excentricidad. No. Me refiero a su especificidad como tal. Se trata de una forma autónoma de trabajo humano que ha perdido su finalidad utilitaria.

El teatro es, quizás, el arte que más se aproxima a la realidad. Se concreta en un *aquí y un ahora* que compartimos con otras personas en un lugar común. Y, por esa misma razón – y por sus características de fugacidad e intangibilidad – el peligro radica en la proximidad de la realidad. Es decir, en querer reproducirla. Soy de la idea que, en el teatro, se trata de no reproducir, *sino de construir otra realidad*.

Este concepto sí me parece que debería abarcar todos los géneros teatrales.

Para que algo cotidiano resulte símbolo es necesario “aislarlo”, no sólo de lo habitual, sino de todo el entorno que lo rodea. Generar un símbolo, en el teatro es, si se me permite la licencia, un modo de detener el tiempo. Es lograr que emerja, sin un antes ni un después, único y con vida propia.

Por ejemplo: Lady Macbeth, con sus uñas clavadas en el suelo, rogando al Mal para que la ayude. Si logramos hacerlo de un modo sintético, esencial, profundo y con espesor, excede el momento; ese símbolo nos lleva, *in se* y *per se*, a otra dimensión que sobrepasa la misma obra de Shakespeare. Sucede que el autor, y nuestros actores, han logrado ser los “médium” para que ese enigma se produzca.

De allí la importancia de, técnicamente, contar con los instrumentos que nos permitan manejarlos de tal manera que se puedan aislar los símbolos para “narrarlos” *a piacere*.

Quisiera repetir que el arte llega. No es eficaz “andar buscándolo”. Es más, su imprevisible visita no depende de nuestra voluntad. Como todas las cosas que se desean demasiado, pueden alejarse. Los símbolos aparecen de manera imprevista. La sistematización técnica, sin embargo, nos puede ayudar para que, indirectamente, los encontremos. O sea, los creamos, porque antes no existían. Esos instrumentos concretos con los que cuenta un actor y que hemos tratado de describir, deben ser usados con eficacia para hacerlos comunicables. Una pausa antes de decir una réplica poética, un giro sorprendente, una mirada fija hacia algún lugar bien precisado por el actor, pueden provocar un viaje imprevisible en la imaginación del espectador.

Creo que algunas reflexiones al respecto pueden profundizarse en el próximo apartado, cuando nos ocupemos del teatro de Bertolt Brecht.

El teatro de Bertolt Brecht

Hemos reflexionado en otras publicaciones como *De Stanislavski a Brecht* sobre la importancia del teatro de Bertolt Brecht para el teatro del siglo XX y de la actualidad. Remito al lector a esa publicación en la cuál, a partir de una investigación que me pertenece, realizada en el *Berliner Ensemble* durante meses, en los años 1988 y 1989, creo haber demostrado los puntos de contacto entre el método de las acciones físicas del último Stanislavski y el último período del Brecht director.

Una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, a partir de su retorno al sector soviético de la entonces dividida Alemania, y con mayor claridad desde 1953 – año del *Coloquio sobre Stanislavski* organizado por el propio Brecht – aplicó el método de las acciones físicas hasta su muerte, ocurrida en 1956.

Basta leer el llamado *Diario de Bunge* (apellido de un colaborador de Brecht) para observar que, en la gran cantidad de ensayos realizados para poner en escena *El cerco de jeso del Cáucaso*, registrados por Bunge, se realizaron siguiendo los principios del nuevo método stanislavskiano.

La intención del Brecht dramaturgo, repetimos, era la de lograr que el espectador no se “narcotice” y se “pierda” en la ilusión de la representación teatral aristotélica. En la mayoría de sus obras Brecht trató de lograr ese objetivo, aunque no siempre quedó satisfecho con el resultado.

Es conocido que el propio Brecht se lamentaba porque grandes textos por él escritos, como *Madre Coraje y sus hijos* o *Vida de Galileo Galilei*, por ejemplo, producían una cierta identificación de los espectadores con los personajes.

Luego de la guerra y una vez derrotado el nazismo, Brecht se encontró ante un momento histórico “bisagra”: ya no se hacía necesario combatir la “emoción” y “la identificación” a-crítica, que tanto ayudaron a la ascensión de Hitler al poder (la gran mayoría del pueblo alemán se perdió en esa ilusión nacionalista de “Un Reich por mil años”, creado y

guiado por un líder providencial) sino que se hacía necesario, en el espectador, una integración de emoción y razón pues, Brecht pensaba que, en la cuarta parte de su país entonces dividido, se estaba construyendo el socialismo. Él mismo, al final de su vida, se percató de las desviaciones estalinistas del gobierno alemán oriental en consonancia con la política de Moscú. Se percató que el estalinismo, aplicado en el ejercicio concreto del poder, era la negación misma de los principios de la Revolución de Octubre. El control y la represión que ejercían las autoridades de la burocracia estalinista sobre el campo cultural (entre tantas otras actividades), eran intensos y empobrecían, en particular, las posibilidades expresivas de los artistas. Brecht, con cautela, se refugió en la poesía en sus últimos años de vida. Esa tendencia se acentuó luego de la censura oficial a su obra teatral *El proceso de Lucullus*.

La escena que analizaremos pertenece a su texto *Terror y Miseria del Tercer Reich* escrita en 1938, antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

Se trata de una obra que posee veinticuatro escenas independientes. Son, prácticamente, actos únicos que representan diversas vivencias del pueblo alemán (“pinceladas” sobre la vida de sus intelectuales, trabajadores, funcionarios, etc.) entre 1933, año en que Hitler es designado Canciller, hasta el referéndum de 1938, que legitima, por amplia mayoría, la anexión alemana de Austria.

Lo particular de esta obra es que, si la consideramos en general, es decir, si hacemos una reflexión dramática sobre ella, podríamos presumir que veinticuatro situaciones diferentes representadas por distintos personajes y en lugares y años diversos, constituyen un ejemplo de una dramaturgia no aristotélica. Pero si tomamos cada acto único en particular podríamos afirmar, sin dudas, que se trata de escenas de características absolutamente aristotélicas. Brecht la llamó “*obras de emergencia*” (al igual que *Los fusiles de la Señora Carrar*, obra ambientada durante la guerra civil española), pensadas para ser representadas con facilidad e influenciadas por las urgentes circunstancias históricas que se iban produciendo en aquellos años.

No olvidemos que Brecht escribía desde el exilio (había partido con su familia de la Alemania nazi a principios de 1933) y sus posibilidades de dirigir y hacer teatro se veían disminuidas. “Saltaba” de país en país y, en la mayor parte de sus puestas, no contaba con actores profesionales.

***Construcción de un monólogo de Terror y miseria del Tercer Reich.
La mujer hebrea de Bertolt Brecht. Monólogo para una mujer***

Esta escena -acto único, representa el conflicto de un matrimonio alemán, que se desarrolla en Fráncfort, durante 1935.

El marido es un médico de raza aria casado con una mujer hebrea. Las leyes racistas del régimen nazi se habían profundizado. El hecho de estar casado con una persona de tal raza bloqueaba y ponía en peligro cualquier intento de ascenso en cargos y funciones. No mucho tiempo después, los jerarcas nazis optarán por la “solución final” y el exterminio de millones de personas en los campos de concentración y en las cámaras de gas. En el caso de la escena que nos ocupa, Fritz y su mujer, saben que la carrera profesional del médico se verá detenida, o interrumpida, por el sólo hecho que él se ha casado con una hebrea. Además, la propaganda del régimen va convirtiendo en hostil, poco a poco, la actitud mayoritaria de amigos, colegas y vecinos.

Ante esta situación, Judith, la esposa, decide preparar la valija y escapar a Ámsterdam. Está sola en escena y realiza varios llamados telefónicos para justificar su ausencia – que califica como “temporal” para evitar problemas – salvo en la última llamada en la cual se comunica con una amiga y le confiesa que parte para exiliarse en Holanda. También le dice que aún no lo ha hablado con, su marido. Concluye la conversación y comienza a “ensayar” cómo se lo dirá a Fritz quién, dentro de poco, volverá a casa.

Tomaremos la escena desde la llamada a la amiga y la analizaremos hasta la entrada de Fritz. Hipotetizaremos que las réplicas subrayadas son las “boyas” que nos permitirán construir el monólogo ordenadamente. Tomaremos la escena desde el momento en el que Judith llama a su amiga Anna, luego de haber realizado otras llamadas.

LA MUJER: (Cuelga y compone otro número) Anna, soy Judith. Escúchame, estoy por partir... No, no es necesario; la situación se ha puesto muy difícil. ¡Muy difícil!... Sí... No, Fritz no sabe nada todavía. Estoy terminando de hacer la valija. No creo que Fritz haga muchas

objeciones pues la situación social ha empeorado demasiado. No, no hemos hecho ningún acuerdo. ¡Y ni siquiera lo hemos hablado! Él parece no haber cambiado, al contrario... Quería pedirte que le estés cerca, sobre todo en los primeros tiempos... Sí, especialmente el domingo. Y, por favor, convéncelo a mudarse. Esta casa le resultará muy grande para él cuando yo ya no esté... Me hubiese gustado ir a saludarte para despedirme pero, sabes, ¡el portero...! Entonces, ¡adiós!... ¡No, no vayas a la estación! ¡Absolutamente, no!... ¡Adiós! ¡Te escribo, por supuesto!

(Cuelga y no llama a ningún otro número. Ha fumado un cigarrillo y ahora prende fuego a la agenda telefónica. Camina girando por la habitación dos o tres veces. Luego, comienza a hablar ensayando lo que podría decirle a su marido una vez que este llegue. Lo imagina sentado en una silla. Hacia allí dirige sus palabras)

LA MUJER: Sí, me voy Fritz. Tal vez tardé mucho tiempo en decidirme. Debes excusarme pero... *(Se detiene, reflexiona y comienza de nuevo...)* ¡Fritz, no intentes retenerme! ¡No puedes!... Es evidente que terminaría por arruinarte. Yo sé que no eres un cobarde, que no tienes miedo a la policía, pero hay algo peor que eso. No te meterán en un campo de concentración, pero te prohibirán el acceso al hospital, mañana o, quizás, pasado mañana... y entonces, aunque no digas nada, te enfermarás. No quiero verte dando vueltas dentro de casa hojeando revistas y frustrado. Créeme que si me voy es por puro egoísmo de mi parte. No hay otro motivo. ¡No me contestes!... *(Se detiene de nuevo y recomienza...)* ¡No me digas que no has cambiado, no es verdad! La semana pasada has verificado con mucha objetividad que el porcentaje de licenciados hebreos no es tan grande como dicen. Se empieza siempre así, con la objetividad... ¿Por qué ahora me repites continuamente que jamás, como ahora, he sostenido mi nacionalismo hebraico?

Sí, soy nacionalista. Es como un contagio el tema de los nacionalismos. ¡Oh, Fritz, qué destino el nuestro! *(Se detiene y vuelve a “ensayar” de otra manera...)* No te he dicho que quería irme desde hace tiempo porque no puedo hablarte cuando te miro, Fritz. Me parece que cada palabra sea inútil.

¡De todos modos, la cuestión ya está decidida! Pero... ¿Qué quieren? ¿Qué les hice yo? Jamás me ocupé de la política. ¿Simpaticé con

Thälmann, acaso? ¡Soy una común señora burguesa que tiene una empleada doméstica, nada más! Y, de pronto... ¿Qué sucede?: ¡Que solo a las mujeres rubias se les permite! En los últimos tiempos he pensado en lo que decías hace algunos años: que hay personas que valen menos que otras, y que a las primeras se les provee de insulina por la diabetes y a las otras, no. ¡Y eso me pareció natural, qué estúpida que fui! Ahora hicieron una nueva distinción y yo pertenezco a la categoría que vale menos. ¡Me lo tengo merecido por imbécil! *(Se detiene y empieza de un nuevo...)* ¡Sí, preparo la valija! No tienes que fingir que no has notado nada extraño en estos últimos días. Fritz, puedo soportar todo menos esto: el no tener la valentía de mirarme a los ojos en el último momento de nuestra relación. ¡No deberíamos darles esa satisfacción a esos mentirosos que nos obligan a todos a engañar! Hace diez años, cuando algunos decían que no se notaba que yo fuese hebrea, tú respondías: “¡Vamos, es una estupidez! ¡Para nada parece hebrea!” Escucharte hablar así me daba placer, me parecías sincero. ¿Por qué no tener ahora el coraje de decir las cosas cómo son? Preparo la valija para irme porque si no lo hago, no serás más el Director del reparto, porque en el hospital ya te saludan a regañadientes y tú no logras dormir de noche. No quiero que me digas que no deseas que me vaya. Es más, me apuro porque no quiero que un día tengas que decirme: “Tienes que irte”. Es solo una cuestión de tiempo. El carácter de cada uno también es una cuestión de tiempo. Tiene una cierta duración, al igual que un guante. Existen los de buena calidad que duran mucho, pero ninguno es eterno. No creas que estoy enojada. Pero... ¡En verdad, sí lo estoy! ¿Por qué debo tolerar esto? ¿Qué hay de malo en la forma de mi nariz o en color de mis cabellos? ¡Y tengo que dejar la ciudad donde nací para que ellos puedan ahorrar manteca! ¿Qué tipo de seres humanos son ustedes? ¡Sí, tú también! ¡Son capaces de inventar teorías como la cuántica, o la de *Trendelemburg*, pero dejan que estos salvajes les den órdenes para conquistar el mundo y logran separarlos de sus esposas! ¿Son monstruos u obsecuentes de los monstruos? Sí, lo sé. No es razonable de parte mía pero... ¿Qué sentido tiene tener razón en un mundo como este?

Tú te quedas sentado allí mientras ves que tu esposa hace las valijas para irse. ¡Y no dices nada! ¡Algunos se hacen los sordos, otros simple-

mente callan! ¡Qué asco! También yo debería callar. Pero... ¡Te quiero, de verdad! ¡Pásame la ropa interior, la más fina! Tendré necesidad de ella. Tengo treinta y seis años, no soy todavía vieja, pero no me queda mucho tiempo para recomenzar mi vida. En el país adónde voy encontraré a un hombre y sabré cómo tenerlo a mi lado. ¡Y no me digas que me mandarás dinero! ¡Sabes que no es posible! ¡Ni tampoco finjas que se trata de “algo provisorio”, de cuatro semanas! Esta situación no durará cuatro semanas. Lo sabes tanto como yo. No digas: “Al fin de cuentas, se trata de algunas semanas, nada más!”, mientras me alcanzas el tapado de piel que no me servirá ahora, que apenas comienza la primavera, sino para dentro de algunos meses, cuando llegue el invierno. ¡Y no hablemos de “desgracias”! ¡Hablemos de cobardía!

¡Oh, Fritz! *(Se detiene. Rumor de una puerta que se abre. Ella se reacomoda rápidamente. Entra Fritz, el marido)*

(Terror y Miseria del Tercer Reich. Brecht. 62-65. Mi traducción)

Hasta aquí la escena sobre la que reflexionaremos en tanto proceso constructivo.

Imprisivaremos “boya” por “boya” con un desafío particular ¿Cómo hacer para construir esta escena con los principios del realismo dialéctico sin recurrir a efectos escenográficos, proyecciones, carteles, etc., todos ellos “efectos de distanciamiento”, característicos de la fase épica de Brecht? ¿Cómo hacer para que sean los mismos actores quienes concreten estos efectos de finalidad crítica en relación al público?

Es este el eje central de mis últimas búsquedas metodológicas que buscan ofrecer a los actores instrumentos específicos de este género teatral denominado realismo dialéctico.

Las circunstancias dadas nos dicen que Judith tiene que tomar su tren hacia Ámsterdam dentro de poco tiempo. Hoy, no mañana. Está sola en casa mientras ultima los detalles para irse. El acto único comienza con un llamado telefónico a un amigo de Fritz quién, con otras personas, suele visitarlos para jugar al bridge. Justifica su ausencia en los próximos encuentros porque desea visitar amigos en la ciudad holandesa. Judith cuelga y llama a la señora Schöck. También justifica su futura ausencia con el pretexto de un viaje breve. En esta conversación, se percibe que, para

La construcción actoral y sus diversas etapas

los Schöck, ir a casa de Judith conlleva algo de especial. Judith aclara a su interlocutora que su viaje “no tiene nada que ver con la otra cosa”. El texto, aún, no nos explica qué es esa “otra cosa” pero ya está construido el antecedente dramaturgico, que luego se desarrollará.

La tercera llamada es a Gertrud, la hermana de su marido. Es evidente que Judith no tiene una buena relación con ella pero, de todas maneras, se sobrepone a esta situación y le pide que cuide de Fritz pues “estará afuera algunos meses”. Le da consejos domésticos sobre los gustos de su esposo y le pide de tomar precauciones sobre su salud.

Es evidente que Judith se preocupa por Fritz y su futuro. Es más, pareciera que la decisión de irse no es sólo para preservarse, sino fundamentalmente para no perjudicar a su marido.

Cuelga la corneta del teléfono y realiza la cuarta llamada a su amiga, Anna, a quién dirá la verdad.

Es aquí que comienza nuestro análisis activo:

-“Boya” 1. LA MUJER: *(Cuelga y compone otro número)* Anna, soy Judith. Escúchame, estoy por partir...”

El objetivo de Judith es claro. Quiere comunicar a su amiga la verdad: viaja para escapar y radicarse en otro país. Del diálogo telefónico pareciera entenderse que Anna se ofrece para acompañarla a la estación de trenes pero Judith, por precaución, se niega. También le dice que Fritz aún no sabe nada. Opina, sobre la posible reacción de su marido: “No creo que Fritz haga muchas objeciones” y que “la situación social ha empeorado demasiado”.

La actriz comienza a improvisar.

Ha colocado una gran valija cerca de la mesa en la que se encuentra el teléfono y observamos algunos objetos y, en algunas sillas, ropas listas para ser guardadas. Se destaca un tapado de pieles. Por la primera conversación telefónica sabemos que ya ha llegado la primavera por lo que, si lleva el tapado consigo, no es que estará ausente “por pocas semanas”. Disca con velocidad y, sin conflicto interno alguno, como en los anteriores casos, en dónde debía mentir y justificar las causas de su partida. La actriz construye un conflicto con el ambiente. ¿Qué podría oponerse a lo que quiere decir con este llamado?: el posible regreso de Fritz, que es inmi-

nente y, además, el hecho que aún no ha terminado de hacer la valija. Su tren parte no dentro de mucho tiempo.

Nuestra actriz improvisa la “boya” con credibilidad y convicción. La acción verbal que usa para impedir que Anna la acompañe es categórica y decidida. La rapidez con la que habla construye las circunstancias dadas. Sin embargo, logra transmitir afecto hacia su amiga durante la conversación.

Hasta aquí va todo bien, si nuestro objetivo es el construir una obra del drama realista burgués. Veamos qué sucede si incorporamos, en la acción, momentos de “distanciamientos” propuestos por la actriz.

“Distanciar algo”, es lograr que lo que ya nos parece “familiar”, nos resulte “no familiar”. Ocurre, con frecuencia que, por estar las cosas, las personas o las situaciones, tan cercanas, ya no las observamos ni las percibimos y mucho menos, de manera crítica. Es decir: por estar tan cerca y ser tan habituales, ya no las vemos. Brecht nos propone tomar distancia para re-verlas y, con ello, pone en discusión el llamado “sentido común”, que suele ser – si no se lo cuestiona críticamente – un modo de alienación.

Suelo proponer en mis seminarios sobre el teatro de Brecht algunas formas de “distanciamiento” que los actores pueden utilizar (sin depender de la maquinaria teatral) por sí mismos, y que suelen funcionar. Trataré, en la reflexión sobre esta escena, de indicar algunos.

Le pregunto a la actriz qué es lo que su personaje ha ocultado en los anteriores llamados. Me responde, con razón, que su personaje oculta que se va de la casa, ella piensa, que para siempre.

Le pregunto qué es lo nuevo en este llamado, qué le gustaría “subrayar” para *narrar* al público lo que sucede. Me responde que es la “boya”: “Escúchame, estoy por partir”

He usado la palabra “narrar” en la pregunta. Es que, en el teatro brechtiano, el narrar algo (ya veremos las maneras posibles), el romper la ilusión aristotélica, para “alejar” críticamente al espectador a fin que no se pierda en la ilusión de lo teatral y se pregunte *por las causas de los conflictos* (que exceden a las historias personales de los personajes), es el eje de su poética y del género teatral llamado realismo dialéctico que, sin dudas, es una matriz de la que podemos desprender: el teatro de Heiner Müller,

La construcción actoral y sus diversas etapas

Peter Weis, Friedrich Dürrenmatt, Roberto Cossa. Augusto Boal, y tantos otros dramaturgos contemporáneos.

Le sugiero, entonces, que antes de decir la palabra “partir” haga un silencio; es decir: “aísle” la palabra del resto de la réplica y la diga sin énfasis, como una cronista de televisión, en modo neutro. Luego que la emita y antes de responder a su amiga, le pido que quede un instante en suspenso, sin hacer nada, para luego volver a actuar “con naturaleza”.

Veamos.

Sería así: “Anna, soy Judith. Escúchame, estoy por // (pausa-distanciamiento a través de un silencio inmóvil) // partir.//” La palabra “partir” (la importante de la réplica), la actriz la expresa como un comentario que “corta”, que “rompe”, el modo de actuar precedente. Luego de pronunciarla, cierra el paréntesis con otra pausa inmóvil, para luego volver a actuar de manera natural. Es decir, la actriz ha creado un momento “extraño” y realizado, sin dudas, a voluntad y no por un olvido, lo que podría provocar en el público una pregunta: “¿Por qué se detuvo antes y después de decir la palabra “partir” y luego siguió actuando como lo venía haciendo?”

¿Qué pretende la construcción de este péndulo entre el “entrar” y el “salir” de la situación? Seguramente un “llamado de atención” para el público. Es obvio que, para este, debe tratarse del resultado de un trabajo de construcción artístico y no de un vacío de memoria de la actriz.

Este modo de actuar – que genera preguntas en el público – es lo particular y lo innovador que, en el trabajo del actor y, por supuesto, en el público, puede generar el realismo dialéctico, que muestra al creador diferenciado de la “cosa creada”. O sea: al productor y al producto construido. Construimos, entonces, un movimiento pendular entre el productor (el actor, que “sale” de la situación para comentarla) y el objeto construido (el personaje). Entonces el público puede ver la causa y el efecto del trabajo en el teatro. Y también puede ver que la ruptura Productor/Objeto producido, característica fundamental del sistema de producción capitalista, se salda, pues los actores nos muestran ambas realidades.

-“Boya” 2: “Quería pedirte que le estés cerca, sobre todo en los primeros tiempos...”

¿Qué quiere ahora Judith?: Que su amiga, solidariamente, se ocupe de Fritz sobre todo “en los primeros tiempos” de su ausencia y, además, que lo persuada para que cambie de casa. El texto que sigue en esta “boya” aporta un dato externo que tiene que ver con la situación política que circunda la escena y que es el verdadero protagonista de toda la obra y sus veinticuatro escenas: el Tercer Reich: “Me hubiese gustado ir a saludarte para despedirme pero, sabes, ¡el portero...!”

La actriz improvisa la “boya” acentuando, a *sottovoce* y con rapidez, su objetivo: asegurarse que cuiden de Fritz. El uso de la acción verbal es correcto porque, de ese modo, contribuye a crear el conflicto con el ambiente.

Le pregunto, a efectos de que se entrene en la construcción de momentos de distanciamiento, qué le gustaría “narrar” en esta “boya” teniendo en cuenta las circunstancias dadas de la escena en particular y de la obra en general. Me responde que le interesa priorizar la réplica sobre el control que ejerce el portero del edificio.

Le propongo que, esta vez, el efecto de distanciamiento se produzca a través de otro recurso. Ahora le sugiero que repita tres o cuatro veces la réplica: “Me hubiese gustado ir a saludarte para despedirme pero, sabes, ¡el portero...!” que cambie el “registro” en la manera natural de actuar, que repita esa réplica velozmente varias veces para que sea evidente que desea subrayarla.

La actriz, generosamente, acepta mi propuesta y la prueba. Creo que es eficaz. Ahora no hizo ninguna pausa anterior ni posterior para “narrar” algo que considera importante sino que, súbitamente, inserta la réplica y sorpresivamente la repite varias veces como un salmo. ¡Nada “natural”, por supuesto! Luego, vuelve a actuar de manera realista. “Sale” y vuelve a “entrar” de la situación.

-“Boya” 3: ¡No, no vayas a la estación! ¡Absolutamente, no!... ¡Adiós! ¡Te escribo, por supuesto! (Cuelga y no llama a ningún otro número)

La construcción actoral y sus diversas etapas

Lo que ahora quiere Judith es evitar, a toda costa, que su amiga corra algún peligro. De nuevo se hace evidente la presencia ominosa y siniestra del Tercer Reich.

La actriz improvisa y continúa manteniendo la línea interna que venía construyendo. Es decir, es lógica con el objetivo hipotetizado para su personaje y no lo traiciona en ningún momento. De frente a la propuesta de ser acompañada a la estación, su respuesta es categórica e inmediatamente decide despedirse y cortar la comunicación.

La actriz ha usado muy bien la acción verbal, como en las “boyas” anteriores. La rapidez y el tono con el que ha clausurado la comunicación con su amiga han construido, con eficacia, el conflicto con el ambiente. ¿Por qué consideramos que, en este caso, no hay un conflicto con el otro, a pesar de que existe una pequeña discusión con su amiga que quiere acompañarla y ella se niega? Simplemente porque su amiga no está en escena y su voz llega desde afuera y ni siquiera se escucha. Lo que aquí debe ser considerado una oposición para Judith es que 1) Fritz está a punto de llegar, 2) No sabe aún cómo decirle que se va y 3) No ha terminado de preparar lo que quiere llevar y el tren parte dentro de poco.

¿Qué nuevo instrumento técnico que aún no hemos usado podría producir el efecto de distanciamiento?

Como suelo hacer, le pregunto a la actriz cuál momento de esta “boya” le gustaría “subrayar”. Me responde que, como el verdadero protagonista de toda la obra es el Tercer Reich, le gustaría poner en evidencia lo que provoca la represión del régimen y que se resume en el pedido de no ser acompañada por su amiga a la estación para no involucrarla.

Le propongo que la réplica: “¡No, no vayas a la estación! ¡Absolutamente, no!... ¡Adiós!” sea, primero, articulada en su boca sin que se emita sonido alguno y que, a continuación, la repita emitiendo, ahora, la voz. Es decir: que cree un momento de sorpresa y de enigma para el público. Por lo tanto, observamos que dice normalmente el primer “¡Adiós!” y, de pronto, mueve sus labios articulando la frase elegida: “¡No, no vayas a la estación! ¡Absolutamente, no!... ¡Adiós! para después, sorpresivamente, repetirla pero ahora naturalmente y con la emisión vocal correspondiente.

Pienso que resulta difícil que un espectador, habituado a la ilusión de la teatralidad aristotélica, no se sorprenda y se pregunte, al menos, “¿Por qué mueve los labios sin que salga la voz” e inmediatamente después lo hace en modo realista?”

Cuando la actriz articula en su boca la réplica en silencio lo hace, además, de un modo correcto: transmite el temor de que podría pasar algo terrible. Y cuando retoma el modo natural de actuar y se escucha lo que dice, repite la misma intención. Creo que es claro para el espectador que, aunque no sepa nada de historia, entiende que Judith puede estar siendo controlada y que, si es sorprendida con su amiga, esta puede pagar también las consecuencias.

-“Boya” 4: *(Cuelga y no llama a ningún otro número. Ha fumado un cigarrillo y ahora prende fuego a la agenda telefónica.)*

¿Qué quiere ahora Judith?: evidentemente no dejar ninguna huella de sus relaciones personales. Podemos conjeturar que, haciendo esto, si Fritz es controlado una vez que ella se ha ido, nadie se verá perjudicado. El autor nos sugiere, en la acotación dramática, que encienda la agenda con los números telefónicos. Creo que es una sugerencia absolutamente lógica. Antes, Brecht nos ha sugerido, en la misma acotación dramática, que Judith “(*Ha fumado un cigarrillo*)”. A mi parecer, tenemos que dejar en libertad a la actriz si quiere hacerlo o no, pues si esta sugerencia es una acción – podría ser autónoma, que también llamamos “de fuga” – sería correcto ejecutarla, pero clarificando con precisión *de cuál conflicto escapa*. Si fumar no relaciona a los otros elementos de la estructura teatral, corremos el peligro de que sea sólo un movimiento (que nada transforma) y no una acción.

Lo que sí es un hecho objetivo en la acotación dramática es que quema la agenda. Es una acción, además, lógica y creo que debería ser respetada. ¿O no ayuda a construir la presencia siniestra del Tercer Reich? Es decir: con esta acción la actriz puede construir las circunstancias dadas de la obra.

La actriz lo hace con rapidez y credibilidad. Observamos que el modo de arrojar la agenda a la chimenea construye las circunstancias dadas. No arroja un objeto a las llamas para dar calor a la casa. Arroja un objeto

que, de ser descubierto, puede ser peligroso en el futuro y lo hace cuánto antes. ¡Allí existe el Tercer Reich! Existe en esa acción que parece “pequeña”, pero que nos lleva a lo que nos importa: la crítica a ese régimen genocida. No tendría sentido que, en el comienzo de los ensayos, sentara a los actores y les contara mis vivencias de la dictadura argentina entre 1976 y 1983. O les diera una lección de historia sobre el ascenso de Hitler al poder. Serían datos abstractos para los actores que no han vivido una dictadura sangrienta. Ya llegará el momento de hacerlo cuándo, una vez construida la situación teatral desde el punto de vista técnico, nos reunamos alrededor de una mesa y hagamos el análisis intelectual de la obra y de la escena, con la mayor profundidad posible. Hacerlo antes, seguramente, limitaría la espontaneidad de esta actriz, pues estaría pensando en algo abstracto para ella (como lo es el Tercer Reich, o un régimen similar) y no en el *modo* concreto en el que hace la acción.

Resulta obvio decir que no es necesario de que en cada “boya” haya un efecto de distanciamiento. Tal vez en el estreno de este hipotético espectáculo, usemos uno o dos efectos en cada escena de las veinticuatro disponibles, en modo tal que resulten aún más efectivos y sorprendentes. Pero considero positivo, a los efectos de esta publicación y del entrenamiento de los actores, señalar la mayor cantidad de recursos distanciamiento posibles.

Le pido a la actriz que, una vez que decida quemar la agenda, corra hacia la chimenea y que cuando esté a punto de arrojarla a las llamas, haga un *stop*. Es decir, detenga totalmente la acción por unos segundos, se mantenga en la mayor inmovilidad, y luego retome el impulso anterior y arroje la agenda.

Observamos que, una vez que ha concluido la acción metafórica (el Gestus, diría Brecht) y ha regresado a la manera natural de actuar, Judith parece un poco más relajada.

Nace, ahora, un nuevo objetivo: ¿Cómo le dirá a Fritz que se va?
-“Boya” 5: LA MUJER: Sí, me voy Fritz.

En esta “boya” la actriz ensaya una manera de afrontar el difícil momento que, dentro de poco, vivirá con su marido. Luego probará otras posibilidades. En la acotación dramática, el autor nos sugiere que “hable”

con Fritz, como si él estuviera en escena. Lo ubica como si estuviese sentado en una silla.

La propuesta de la actriz es probar esta primera versión de la confesión de Judith de manera decidida y categórica. Es así como usa la acción verbal, y es eficaz.

Ahora bien: nos preguntamos: ¿Qué tipo de conflicto podría construir la actriz entre los tres que, técnicamente, conocemos? ¿Con el otro, interno o con el ambiente?

Es necesario aclarar que, *al menos, un tipo de conflicto debe construir*. Podrían ser los tres, si la escena lo permite. Aconsejo, sin embargo, comenzar por el que consideremos prioritario y luego sumar los demás. Esto para evitar una excesiva simultaneidad metodológica.

En este caso, descartemos el tipo de conflicto que no podemos elaborar. El conflicto con el otro no puede ser construido porque ella está sola en escena y no hay un otro físicamente. No hay quién se le oponga activamente.

No podemos descartar el conflicto con el ambiente. Fritz está por llegar y ella aún no ha decidido cómo decírselo. Además, el tren partirá hoy mismo.

Sin embargo, pienso que el conflicto prioritario, en este momento de la escena, es la indecisión, de Judith sobre cómo afrontará lo que debe decir a su marido. Se trata, entonces, de construir un conflicto interno. Por ejemplo: “¿Cómo se lo digo?” “¿Soy categórica o no?” “¿Cómo le hago menos daño?”, etc. Y la actriz hasta podría pensar en la posibilidad de irse, o no, antes que Fritz llegue y dejarle un papel escrito, por ejemplo. Seguramente no lo hará porque, en ese caso, estaríamos escribiendo otra obra y no respetando la que escribió Brecht. Es por ello que “el mapa” de las “boyas”, establecido como hipótesis de trabajo organizado (sea para verificarlo, sea para negarlo), debe ser respetado (una “boya” puede ser “corrida” a otra réplica, por supuesto, si es necesario, ya que actuando descubrimos que el cambio de objetivos ocurrió en otra réplica, o en una acción imprevisible encontrada por los actores) pero siempre debemos respetar la creación del dramaturgo. Por ello definimos a este tipo de

La construcción actoral y sus diversas etapas

improvisación como *improvisación organizada tendiente a connotar el texto del autor*.

Le solicito, entonces, a la actriz que una vez que se libere de la agenda telefónica, construya, en el interior de sí misma, un conflicto interno.

La actriz, ahora, antes de decir la réplica, construye en su interior ambos polos del conflicto interno. Y se decide por ser categórica. Ahora sí la réplica ha salido como consecuencia de una lucha y no porque la escribió Brecht. De eso se trata: de construir nuestro propio trabajo utilizando la literatura teatral que nos legó el autor. Nos proponemos, entonces, la conquista, por parte de nuestro grupo de trabajo y no de la repetición con buena memoria, de un texto escrito por otro.

¿Qué efecto de distanciamiento podríamos probar en esta “boyá”?

Le sugiero a la actriz que se “acerque” con dos pasos decididamente a Fritz quién, supuestamente, está sentado (el interlocutor del monólogo es claro) y diga réplica: “Sí, me voy Fritz”.

Luego, que como en una filmación que vuelve hacia atrás, retroceda esos dos pasos y repita la acción de acercarse como lo hizo la primera vez repitiendo. “Sí, me voy Fritz”.

Podemos probar en hacerlo dos o tres veces. Habría que ver qué es más eficaz para que el efecto de sorpresa no se desmorone en la monotonía de lo esperable durante una eventual tercera repetición. Una vez que ha ejecutado la acción de distanciamiento de esta manera, le pido que vuelva a actuar naturalmente, mientras concluye la réplica con: “Tal vez tardé mucho tiempo en decidirme. Debes excusarme pero...”

-“Boyá” 6: (*Se detiene, reflexiona y comienza de nuevo...*) ¡Fritz, no intentes retenerme! ¡No puedes!...”

Resulta evidente que, en su lucha interna, Judith no quedó convencida en que la manera en la que se dirigió a Fritz fuese la más conveniente.

La actriz se detiene, y vuelve a elaborar el conflicto interno. ¿Y si ahora intenta decírselo de otra manera? ¿Cuál? Una vez que lo ha decidido, recommienza cambiando el *modo* de la acción tanto física como verbal. Ahora propone una manera más dulce y utiliza sus argumentos de una manera

más delicada y de sincera preocupación por su marido. Trata de no hacerle mal a “Fritz”, de que no se sienta culpable; trata de que él la entienda. Justifica su decisión en el hecho que: “te prohibirán el acceso al hospital, mañana o, quizás, pasado mañana... y entonces, aunque no digas nada, te enfermarás”.

La actriz, una vez que ha dicho toda la réplica, se detiene pues, nuevamente su personaje ha valorado que no la convence esta nueva manera de afrontar el problema.

La actriz, que ya conoce cómo usar los instrumentos técnicos que le ofrece el método de las acciones físicas, construye con mucha credibilidad el momento. Es más, en el acercarse a “Fritz”, se ha arrodilla-do frente a la silla y le ha hablado de modo dulce y pausado.

¿Qué efecto de distanciamiento podríamos usar en esta “boya” para entrenarnos?

Pido a la actriz que antes de arrodillarse, “rompa la cuarta pared”, mire al público y le señale con un gesto cómo su personaje tratará de dirigirse a Fritz. O sea: que realice, hacia el público, un comentario no verbal sobre lo que hará a continuación.

La actriz, antes de arrodillarse, gira su cabeza hacia el público y le hace un gesto de pedido de espera con la mano como diciendo: “Atentos. Miren cómo haré para que Judith convenza a Fritz.” La actriz, después, vuelve al interior de la ilusión teatral mientras se arrodilla.

Una vez que lo ha hecho, inteligentemente, vuelve a “romper la cuarta pared”, mira hacia el público nuevamente y pregunta con la mirada: “¿Han visto?”. Después regresa al modo natural de actuar y dice la totalidad de la réplica.

-“Boya” 7: “(Se detiene de nuevo y recomienza...) ¡No me digas que no has cambiado, no es verdad!”

Judith vuelve a detenerse e intenta empezar de nuevo. Pero observamos una diferencia que se expresa en las acciones verbales. Esta vez pareciera que Judith culpa a “Friz” que, en los últimos tiempos, ha cambiado.

Para ello es necesario construir o, mejor dicho, priorizar en esta “boya” el conflicto con el ambiente, o sea, en específico, con las circuns-

tancias dadas, pues podemos deducir que, al menos en esta “boyá”, Judith no tiene conflictos internos entre hago, o digo, esto o lo otro. No. Directamente se dirige a su marido (supuestamente sentado en la silla) y lo responsabiliza por su cambio de actitud debido a la presión política y social.

La actriz me solicita recomenzar la improvisación por el final de la réplica anterior. Y cuándo lo hace, “espera” una reacción de su interlocutor ausente. Observo que esto la ayuda a “cargarse”, a *elaborar* con mayor profundidad, y a acometer la nueva “boyá” de otra manera. Descubrimos que el proceso de temor – y, como consecuencia, de disgregación – en el que ha entrado el matrimonio ya lleva un tiempo. No es algo nuevo.

La actriz comienza esta “boyá” gritando. Se levanta con energía y se aleja de la silla mientras señala a “Fritz” con un dedo y lo interpela violentamente.

Podríamos decir que, desde el punto de vista del realismo burgués, la escena es convincente y posee vitalidad. Pero nos esforcemos en proponer otra manera de distanciar a los espectadores para que no se “pierdan” en los avatares de una supuesta discusión conyugal.

Acepto (lo hago seguido pues es lo que más me ayuda a crecer) la propuesta de la actriz quién se alejó de la silla, y con su brazo estirado y su dedo índice, advertía a su marido.

Le pido que separe la acción de responsabilizar a Fritz, de la réplica. Es decir: que “aísle” la acción, tal como habíamos reflexionado en las escenas de Shakespeare.

Es por ello que, en el recorrido pedagógico propuesto, primero trabajo sobre Shakespeare y después sobre Brecht. El autor alemán sería mucho más incomprensible si no conocemos cómo trabajar con Shakespeare y con las acciones simbólicas. Brecht las llamaba “Gestus” siempre y cuando se conectaran con la conflictividad social.

La actriz lo hace con eficacia. “Carga el fusil” en el final de la “boyá” anterior y se levanta de un golpe, con energía, para alejarse de la silla mientras dice: ¡“No me digas que no has cambiado, no es verdad!”. Luego se gira hacia dónde está su interlocutor imaginario, hace una pequeña

pausa y lo señala con el dedo en forma repetida, como si se tratara de una vieja película, en “cámara rápida”, sin decir nada.

Cuando termina de hacer la misma acción varias veces, deja su dedo dirigido hacia Fritz y lo culpa porque él mismo ha descubierto que: “La semana pasada has verificado con mucha objetividad que el porcentaje de licenciados hebreos no es tan grande como dicen”. Podríamos suponer, que se refiere a la propaganda del Tercer Reich) y “Se empieza siempre así, con la objetividad... ¿Por qué ahora me repites continuamente que jamás como ahora he sostenido mi nacionalismo hebraico?” etc., hasta que llega la próxima “boyá”.

Observamos que el recurso podría funcionar. Que expresar lo que le dice luego de haberlo anticipado con una acción de clara acusación, asume un sentido diferente sobre todo si mantiene la acción congelada mientras emite la acción verbal.

Hemos sumado otro posible recurso para distanciar al espectador. Repito: lo que escribo es la síntesis de diversos cursos, seminarios y puestas en escena. Creo que, con uno o dos efectos de distanciamiento, bastaría. Hay otras veintitrés escenas disponibles para usar solo algunos de los efectos de distanciamiento sugeridos en este libro.

-“Boyá” 8: “¡Oh, Fritz, qué destino el nuestro! (Se detiene y vuelve a “ensayar” de otra manera...) No te he dicho que quería irme desde hace tiempo porque no puedo hablarte cuándo te miro, Fritz. Me parece que cada palabra sea inútil”.

Después de haber responsabilizado a Fritz, podemos inferir que hay un pasaje que cambia sus objetivos y que, al menos por lo que hipotetizamos del texto, se resume en: “¡Oh, Fritz, qué destino el nuestro!”. Después, recomenzará a buscar otras formas para comunicarle su partida. Argumentará que no se lo ha dicho antes porque no puede mirarlo cuándo le habla y porque cada palabra le parece inútil.

Se hace necesario que ese pasaje, del enojo a la reflexión y al cambio de táctica, sea la consecuencia de un conflicto interno antes de decir la “boyá”. Por ejemplo: Judith podría sopesar, en su interior, si estuvo demasiado dura con él, o no. Darse un tiempo para *elaborar* la decisión y una vez que la ha tomado, cambiar de táctica.

La construcción actoral y sus diversas etapas

Efectivamente es lo que propone la actriz. Una vez que se ha desahogado, baja el brazo, se gira lentamente y *elabora* la lucha interna tomándose su tiempo.

Su decisión, entonces, no es mecánica. Es la consecuencia de la lucha interna. La réplica: “¡Oh, Fritz, qué destino el nuestro!” se expresa como un susurro, como una reflexión que dice después del recorrido interior.

Tal cambio provoca la acotación dramática que está implícita en la misma “boya”: “*(Se detiene y vuelve a “ensayar” de otra manera...)*”

¿Cuál es el objetivo de Judith?: explicar a Fritz los motivos por los que no se lo dijo antes. En esta larga réplica, Judith argumentará sobre las injusticias que está cumpliendo el régimen nazi, ella – por ejemplo – ni siquiera votó al candidato comunista (Thälman), se define como una común señora burguesa y sobre los privilegios de raza que poseen algunos diabéticos en relación a otros que no son de raza aria, o no son considerados “aptos”.

El *modo* en el que ha usado la acción verbal, la actitud de su cuerpo y su gesticulación tiene de novedoso, en relación a las otras “boyas”, que ahora ha hablado a media voz, sin mirar a Fritz, transmitiendo cierto sentido de culpa por no haberse dado cuentas antes del proceso reaccionario que crecía.

¿Qué instrumento nuevo podemos aportar para transformar esta “boya” en el género teatral llamado realismo dialéctico pues, desde el punto de vista de la actuación realista tradicional, la actriz lo ha hecho con convincente verosimilitud?

Le pregunto a la actriz en qué momento, durante el desarrollo de la “boya”, la ha “tocado” o conmovido y quisiera distanciar.

Me responde que la elección sobre a quién proveer la insulina.

Le sugiero que cuando llegue ese momento deforme la palabra “insulina”. Que no la diga normalmente, sino que la alargue o retarde, como si se tratara de una voz que sale, con problemas técnicos, desde un parlante; y que lo haga, al menos, dos veces, para que no queden dudas que se trata de un efecto de distanciamiento trabajado y no de un error de pronunciación.

La actriz prueba mi sugerencia, pero no deforma la palabra lo suficiente, con lo que no es claro si se trata de un problema de dicción, de olvido, o de otro motivo. Le sugiero que no tenga pruritos en alargar las sílabas de la palabra y de deformarlas aún más.

Lo intenta. La palabra “insulina” - que la actriz quería subrayar - ahora la emite de un *modo* absolutamente antinatural; rompe con el modo de expresarse verbalmente de un momento antes y con el vendrá después. De tal manera, es de presumir que el espectador se podría preguntar, aún con más profundidad, sobre qué está criticando la actriz. Ha sido sorprendido y distanciado para ver la situación desde “más lejos” y tiene la posibilidad, por lo tanto, de criticar tal política.

-“Boya” 9: *(Se detiene y empieza de nuevo...)* ¡Sí, preparo la valija! No tienes que fingir que no has notado nada extraño en estos últimos días”.

En este último intento – pues luego entrará Fritz en escena – Judith vuelve a responsabilizar a este pues considera que: “No tienes que fingir que no has notado nada extraño en estos últimos días”.

Le dice, además, que ella puede soportar todo menos que no sean sinceros y se miren a los ojos. Resulta evidente que Judith esperaba que su marido le hablara del tema y que no lo escondiera debajo de la “alfombra”. Compara las reacciones solidarias de su marido en el pasado, cuando le señalaban que su esposa era de origen hebreo. Sostiene que eso la enorgullecía.

En esta larga réplica, Judith expresa las verdaderas causas por las que se va: “Preparo la valija para irme porque si no lo hago, no serás más el Director del reparto, porque en el hospital ya te saludan a regañadientes y tú no logras dormir de noche. No quiero que me digas que no deseas que me vaya.”

Más allá de los momentos que elegimos distanciar sería positivo aclarar que le “boyas” poseen la lógica del nacimiento de nuevos objetivos a alcanzar (o que regresan). Es el momento, la “bisagra” del cambio hipotético de objetivos y, como técnica, es válida para cualquier género teatral. En cambio, las elecciones de los momentos de distanciamiento tienen que ver específicamente con el género teatral que estamos ahora construyendo. Podríamos decir que son más conceptuales, se relacionan

con la conflictividad social. Por ello Brecht le llamaba “Gestus”. Pido al lector atento de no confundir una “boya” con un “Gestus”.

Luego Judith expresa, de manera sincera, porqué se anticipa ella en irse a efectos de no esperar que se lo tenga que pedir su marido y argumenta – como el Shylock, de Shakespeare, en el *El mercader de Venecia*– sobre qué tiene de malo poseer determinadas características físicas – al parecer, propias de su raza - y sobre la falta de valentía de importantes científicos que son capaces de hacer grandes descubrimientos, pero que han perdido de vista la importancia de las relaciones humanas. Creo que Judith intuye, con razón, que Fritz no hará nada para que ella se quede y le reprocha anticipando su silencio. Además, agrega algo importante: tiene treinta y seis años, es aún joven y puede encontrar otro hombre para rehacer su vida en Ámsterdam. También intuye – conociéndolo – lo que podría decirle Fritz sobre el supuesto breve tiempo de ausencia.

Es en ese momento que se escucha el rumor de la puerta y la posterior entrada de Fritz.

La actriz improvisa la escena con solvencia y lo hace respetando los pasajes propuestos por el método. “Maneja el auto” correctamente y, más allá de algunas observaciones superficiales que podríamos hacerle (por momentos enfatiza demasiado “lo que quiere decir” en el aspecto social y político) no observo nada de preocupante y que no se pueda resolver a través de una crítica técnica fundamentada.

Como suelo hacer, pregunto a la actriz qué momento de la última parte del monólogo quisiera distanciar.

Me responde que el momento en el que Judith dice: “¿Por qué debo tolerar esto? ¿Qué hay de malo en la forma de mi nariz o en color de mis cabellos? ¡Y tengo que dejar la ciudad donde nací para que ellos puedan ahorrar manteca! ¿Qué tipo de seres humanos son ustedes? ¡Sí, tú también!”

Le propongo que antes de decir esa parte de la réplica, “rompa la cuarta pared”, se dirija hasta el proscenio y, señalando el lugar en que estaba hace unos segundos Judith, se dirija al público con la mano extendida hacia el lugar que acaba de abandonar. Sería como si su cuerpo de actriz abandonara al de su personaje en el lugar en dónde estaba, se

acerca a la platea, y usando la acción verbal de modo diferente, como una actriz que hace un comentario sobre lo que está diciendo Judith, cambie de *interlocutor* para comunicarse directamente con el público.

Luego de haber completado la acción verbal de distanciamiento que la actriz ha decidido subrayar, le pido que vuelva exactamente al mismo lugar que ocupaba antes de comenzar el efecto de distanciamiento y que trate de retomar la escena desde la misma posición física en la que la dejó antes de alejarse hacia el proscenio.

El péndulo “adentro-afuera”, “actuación-comentario”, “causa-efecto”, “productor (actriz) – producto (personaje)”, se concreta.

Dudo que alguien no pueda sorprenderse de este momento. “¿Qué está pasando aquí? ¿Cuál es la realidad que se está representando?” podrían ser preguntas a realizar por el público.

En el teatro aristotélico lo ideal es que no se vea la diferencia entre creador y cosa creada. En el teatro de Brecht es necesario que el público vea, en algunos momentos con claridad, esa división.

En esta larga réplica, Judith hace referencia a la manteca. Después analizaremos, alrededor de una mesa, aunque podemos anticiparnos (no seamos dogmáticos) que las principales carencias alimenticias del Tercer Reich pasaban por los derivados del ganado vacuno y que ello “justificaba”, entre otras cuestiones, la política de expansión del régimen hacia otros países.

Hay también un reclamo que “suena” fuerte y que la actriz, inteligentemente, no lo ha expresado gritando: “¿Qué tipo de seres humanos son ustedes?”

Convencionalmente podría generar en los asistentes a la escena, más empatía e identificación un reclamo enfático. En cambio, nuestra actriz, dirigiéndose al público, en la ruptura de la “cuarta pared”, lo ha dicho sin énfasis. El hecho de haberle quitado esa condición, a mi juicio, provoca más reflexión en las personas que observan, acerca de lo que la réplica significa. Si el público queda “pegado” con el personaje es posible que no tenga la posibilidad de hacerse preguntas más generales como: ¿Para qué o para quiénes debería servir la ciencia? ¿Por qué no tenemos la

La construcción actoral y sus diversas etapas

iniciativa de luchar para cambiar algo injusto, como elegir, según la raza a quién dar manteca y a quién no?, etc.

He tratado de ejemplificar, en esta escena, diversas experiencias que he vivido en mis clases y en algunos espectáculos. Mi preocupación ha sido (y es) cómo dotar al actor de recursos técnicos que dependan solo de él – o del grupo de actores – y no de la maquinaria teatral (escenografía, luces, vestuario, etc.).

Espero que los ejemplos indicados puedan ser útiles. Quizás puedan no gustar, o algún lector pueda gustar de uno y no de otro. En fin... sucede. Lo importante es que nos hemos ocupado de intentar aportar instrumentos técnicos concretos que ignoro si antes existían.

Conclusiones

Lo importante es comprender que encontrar un momento creativo es “un salto al vacío” en cual no debemos tener ningún temor porque, en el teatro, no están en vigor los códigos legales. Y también que la belleza llega sola, como consecuencia del trabajo. Es inútil buscarla, por voluntad, a la fuerza.

Al comienzo de los ensayos parece que estamos en presencia de la excavación de los cimientos de un edificio. Todo nos parece desordenado: montañas de tierra, piedras, grúas, polvo, etc.

No es para nada bello de observar.

No importa.

Pensemos y accionemos dinámicamente: de este desorden inicial surgirá, si somos capaces, un hermoso edificio que tiene necesidad de cimientos sólidos.

A la inversa que en la arquitectura, nosotros no hemos diseñado ni calculado ni previsto cómo será la belleza del futuro edificio. Quizás podamos tener alguna intuición al respecto, pero nada más.

Mejor que sí sea en el teatro.

Construiremos nuestro edificio y, de esta manera, lo iremos conociendo.

Encontraremos la belleza haciendo, no pensando en abstracto.

Un actor no posee nada de tangible como grúas, excavadoras, cemento o ladrillos. Sus instrumentos son los objetivos hipotéticos de sus personajes, la creación de *relaciones* conflictivas que antes de subir al escenario no existían, las acciones, los conflictos, el ambiente y sus circunstancias dadas y, sobre estos elementos, montará el texto escrito por el autor y construirá su personaje.

“El actor puede tener la capacidad de hacer vivo y evidente, de concretar, aquello que la literatura dramática, tantas veces apenas llega a rozar”, decía Juan Carlos Gené, un excelente dramaturgo y director teatral argentino.

Para nosotros, no hay un camino predeterminado.

El camino se irá haciendo, caminando.

Bibliografía

- Allan, Woody. *“Aspirina para dos”*. Milán. Feltrinelli Editor. 1984.
- Alsina, Carlos María. *De Stanislavski a Brecht. Teoría y práctica de procedimientos actorales de construcción teatral*. Los Ángeles-Buenos Aires. Argus-a, Literatura y Humanidades. 2017.
- Benasayag, Miguel-Del Rey, Angélique. *Elogio del conflicto*. Milán. Feltrinelli Editor. 2008.
- Brecht, Bertolt. *Terror y Miseria del Tercer Reich*. Turín. Einaudi. 1963.
- Chéjov, Antón. *Sobre el daño del tabaco*. Milán. Garzanti Editor. 1999.
- De Filippo, Edoardo. *De Pretore, Vincenzo*. Turín. Einaudi Editor. 1977. Turín.
- Ibsen, Henrick. *Casa de muñecas*. Roma. Newton Editor. 1993.
- Miller, Arthur. *Muerte de un viajante*. Turín. Einaudi Editor. 1979.
- Pirandello, Luigi. *El Hombre, la Bestia y la Virtud*. Roma. Newton Compton Editores. 2016. Roma.
- Toporkov, Vasilij. *Stanislavskij en los ensayos. Los últimos años*. Milán: Ubulibri Editor 2003.
- Shakespeare, William. *Otelo*. Roma: Newton Comptom Editores, 2010.
- . *Macbeth*. Roma: Newton Comptom Editores, 2010

Otras publicaciones de Argus-a:

Publicaciones de Argus-a en su sello ErosBooks:

Gladys Ilarregui

No en ese lugar

Mariana Roldán Suárez

Des-amparo

Aldo Dante Alvarado

Cartas desde el Oblicuo Lunar

Martín Giner

Tres escenarios improbables. Dramaturgia de humor

Gladys Ilarregui

El amarillo inaudito. Poemas a Ucrania

Gustavo Geirola

Dedicatorias

Sonetos y antisonetos

Gerardo González

Soave Libertate

Otras publicaciones de Argus-a:

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba

Gustavo Geirola, Sandra Mangano

Charla entre teatristas (3)

Teatro, Performance, Praxis teatral

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba
Gustavo Geirola, Sandra Mangano
Charla entre teatristas (2)
Teatro, Performance, Praxis teatral

Valeria Arévalos y Ayi Turzi
Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

Frank Otero Luque
Avatar y Este lado del Mundo

Claudia Cabrera Sánchez
Miradas desde el margen.
Disidencias culturales en prácticas performáticas contemporáneas

Yanina Vidal
Nuestra Raza (1917):
Prensa e intelectualidad afrodescendiente en Uruguay

Eduarne Beltrán de Heredia
Conexiones del teatro chihuahuense: de la escena a la memoria

Mujer, voz y representación:
Fotografía y materiales alternativos en el mundo hispanohablante

Sergio Hernández
Crimen y castigo: los adolescentes ante el sistema penal.
Una aproximación psicoanalítica

Martha Hickman Iglesias
Visiones y experiencias
en la danza contemporánea de Guadalajara
Testimonios de agentes sociales de un campo artístico

Lizardo Herrera
Bajo el imperio del terror.
Militarización, drogas y muerte en el Ecuador

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba
Gustavo Geirola, Sandra Mangano, Karla Rebolledo
Charla entre teatristas
Teatro, Performance, Praxis teatral

Paula Ansaldo María Fukelman Bettina Girotti
Teatro Independiente: grupos, espacios, prácticas

Claudia Andrea Castro
Artes, universidades y cárceles en Argentina

Gustavo Geirola
FREUD: del nombre, del origen, del 'gran hombre'
Ensayo conjetural

Eduardo De Paula, Henrique Bezerra de Souza,
Mara Leal y Wellington Menegaz
Errancias: prácticas artístico-pedagógicas, memorias, quehaceres y políticas

Alejandra Morales
Representación de lo femenino en el teatro chileno
Rearticulaciones

Alicia Montes
Literatura erótica, pornografía y paradoja

Gustavo Geirola
Lacanian Discourses and the Dramaturgies

Gustavo Geirola
Introducción a la praxis teatral.
Creatividad y psicoanálisis

María Cristina Ares
Evita mirada
Modos de ver a Eva Perón: las figuraciones literarias y visuales de su cuerpo
entre 1992 y 2019

Gustavo Geirola
Los discursos lacanianos y las dramaturgias

Eduardo R. Scarano (compilador)
Racionalidad política de las ciencias y de la tecnología.
Ensayos en homenaje a Ricardo J. Gómez

Virgen Gutiérrez
Con voz de mujer. Entrevistas

Alicia Montes y María Cristina Ares, compiladoras
Régimen escópico y experiencia. Figuraciones de la mirada y el cuerpo
en la literatura y las artes

Adriana Libonatti y Alicia Serna
De la calle al mundo
Recorridos, imágenes y sentidos en Fuerza Bruta

Laura López Fernández y Luis Mora-Ballesteros (Coords.)
Transgresiones en las letras iberoamericanas:
visiones del lenguaje poético

María Natacha Koss
Mitos y territorios teatrales

Mary Anne Junqueira
A toda vela
El viaje científico de los Estados Unidos:
U.S. Exploring Expedition (1838-1842)

Lyu Xiaoxiao
La fraseología de la alimentación y gastronomía en español.
Léxico y contenido metafórico

Gustavo Geirola
Grotowski soy yo.
Una lectura para la praxis teatral en tiempos de catástrofe

Frank Otero Luque
Lima, la bella: negociaciones entre lo criollo y lo chicha

Alicia Montes y María Cristina Ares, comps.
Cuerpo y violencia. De la inermidad a la heterotopía

Gustavo Geirola, comp.
Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli

Lola Proaño Gómez
Poética, Política y Ruptura.
La Revolución Argentina (1966-73): experimento frustrado
De imposición liberal y "normalización" de la economía

Marcelo Donato
El telón de Picasso

Víctor Díaz Esteves y Rodolfo Hlousek Astudillo
Semblanzas y discursos de agrupaciones culturales
con bases territoriales en La Araucanía

Sandra Gasparini
Las horas nocturnas.
Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia

Mario A. Rojas, editor
Joaquín Murrieta de Brígido Caro.
Un drama inédito del legendario bandido

Alicia Poderti
Casiopea. Vivir en las redes. Ingeniería lingüística y ciber-espacio

Gustavo Geirola
Sueño Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral

Jorge Rosas Godoy y Edith Cerda Osses
Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.
Una perturbación sensible

Alicia Montes y María Cristina Ares
Política y estética de los cuerpos.
Distribución de lo sensible en la literatura y las artes visuales

Karina Mauro (Compiladora)
Artes y producción de conocimiento.
Experiencias de integración de las artes en la universidad

Jorge Poveda
La parergonalidad en el teatro. Deconstrucción del arte de la escena
como coeficiente de sus múltiples encuadramientos

Gustavo Geirola
El espacio regional del mundo de Hugo Foguet

Domingo Adame y Nicolás Núñez
Transteatro: Entre, a través y más allá del Teatro

Yaima Redonet Sánchez
Un día en el solar, expresión de la cubanidad de Alberto Alonso

Gustavo Geirola
*Dramaturgia de frontera/Dramaturgias del crimen.
A propósito de los teatristas del norte de México*

Virgen Gutiérrez
Mujeres de entre mares. Entrevistas

Ileana Baeza Lope
Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

Gustavo Geirola
Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)

Domingo Adame
*Más allá de la gesticulación
Ensayos sobre teatro y cultura en México*

Alicia Montes y María Cristina Ares (compiladoras)
*Cuerpos presentes.
Figuracones de la muerte, la enfermedad, la anomalía y el sacrificio.*

Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero / Compiladoras y editoras
Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente

Gustavo Geirola
Praxis teatral. Saberes y enseñanza. Reflexiones a partir del teatro argentino reciente

Alicia Montes

*De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis.
La carne como figura de la historia*

Lola Proaño - Gustavo Geirola

¡Todo a Pulmón! Entrevistas a diez teatristas argentinos

Germán Pitta Bonilla

La nación y sus narrativas corporales. Fluctuaciones del cuerpo femenino en la novela sentimental uruguaya del siglo XIX (1880-1907)

Robert Simon

To A Nação, with Love: The Politics of Language through Angolan Poetry

Jorge Rosas Godoy

*Poliexpresión o la des-integración de las formas en/desde
La nueva novela de Juan Luis Martínez*

María Elena Elmiger

DUELO: Íntimo. Privado. Público

María Fernández-Lamarque

*Espacios posmodernos en la literatura latinoamericana contemporánea:
Distopías y heterotopías*

Gabriela Abad

Escena y escenarios en la transferencia

Carlos María Alsina

*De Stanislavski a Brecht: las acciones físicas. Teoría y práctica de procedimientos
actorales de construcción teatral*

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística
Florianópolis

Falas sobre o coletivo. Entrevistas sobre teatro de grupo

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística
Florianópolis

Teatro e experiências do real (Quatro Estudos)

Gustavo Geirola

El oriente deseado. Aproximación lacaniana a Rubén Darío.

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

Tomo I: México y Perú

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

Tomo II: Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

Tomo III: Colombia y Venezuela

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

Tomo IV: Bolivia, Brasil y Ecuador

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

Tomo V: Centroamérica y Estados Unidos

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

Tomo VI: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana

Gustavo Geirola

Ensayo teatral, actuación y puesta en escena.

Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral

Argus-a
Artes y Humanidades / Arts and Humanities
Los Ángeles – Buenos Aires
2026
