

UNIVERSIDAD NACIONAL

CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA Y EXTENSIÓN ARTÍSTICA

ESCUELA DE ARTE ESCÉNICO

LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS

TRABAJO FINAL DE GRADUACIÓN

EL ACTOR Y EL REALISMO

EN LA PUESTA EN ESCENA CONTEMPORÁNEA:

Repensando la actuación realista desde el Teatro Posdramático,

la Dramaturgia del Espacio y los Estudios de Performance.

PARA OPTAR AL GRADO ACADÉMICO DE

LICENCIADA EN ARTES ESCÉNICAS

MODALIDAD

EVENTO ESPECIALIZADO

ESTUDIANTE

BACH. MABEL MARÍN UREÑA

COMITÉ ASESOR:

DR. (c) Adolfo Albornoz, Tutor

DR. Gabrio Zappelli, Lector

M. F. A. David Korish, Lector

HEREDIA, COSTA RICA - FEBRERO, 2012.

A mi queridísimo sobrino,

Andrew.

Agradezco profundamente a mi familia por apoyarme continuamente en mi desarrollo académico y profesional en esta difícil carrera que es el teatro; y, en especial, a mi padre, Francisco Marín, y a mi madre, Marita Ureña, quienes, junto con ser un permanente soporte emocional, además han patrocinado económicamente este proyecto de graduación.

Agradezco sinceramente a mis dos Lectores, Gabrio Zappelli y David Korish, por su excelente disposición para dar seguimiento a este proyecto de investigación y creación, contribuyendo así a mi formación académica y desarrollo profesional.

Agradezco especialmente a mi Tutor, Adolfo Albornoz, quién más que un tutor ha sido mi maestro en el teatro desde hace varios años -desde antes de iniciar este proyecto de graduación-, por el tiempo, la dedicación, el compromiso y el conocimiento con los que ha apoyado mi carrera artística; y, especialmente, por haberme mostrado el impresionante mundo de la dirección y por haberme guiado en él.

Finalmente, agradezco muy particularmente a mis actores, Mariela Montero, David Rojas y Sonia Suárez; quienes decidieron confiar en mí y arriesgarse conmigo, durante varios meses de intenso trabajo, para hacer posible este proyecto de investigación y creación; y, especialmente, por haber traído sonrisas a cada ensayo.

ÍNDICE

<i>Capítulo</i>	<i>Página</i>
Introducción	8
Descripción	12
Título	12
Subtítulo	12
Tema	12
Objeto de estudio	12
Definiciones operativas fundamentales	12
Actor	13
Realismo	13
Puesta en escena	13
Contemporáneo	13
Dirección de actores	13
Discurso	14
Discurso escénico	14
Personaje	14
Ficción	14
Realidad	14

Problema de investigación	14
Hipótesis preliminar	15
Objetivos	15
General	15
Específicos	16
Metodología	17
Justificación	19
Conceptual	19
Contextual	20
Personal	22
Marco teórico	25
Realismo	25
Teatro Posdramático	29
Desjerarquización	30
No linealidad y simultaneidad	31
Densidad	32
Presencia física	32
Teatro real	33
Dramaturgia del Espacio	33
Verdad escénica	34
Poética	35
Estudios de Performance	36
Conducta restaurada	37
Eficacia y entretenimiento	37

Resultados	39
Teóricos	39
Teatro Posdramático	39
Comportamiento	39
No actuación	41
Discurso	44
Estética	46
Dramaturgia del Espacio	47
Poética del texto	47
Poética del espacio	49
Realismo y cinematificación	51
Estudios de Performance	52
Conducta restaurada	52
Extasis y trance	54
Actuación que se cree	56
Empíricos	58
Areas	58
La interioridad del actor	58
Pensamiento	58
Actitud	61
La exterioridad del actor	62
Cuerpo	62
Voz	63
Niveles	65

Inicial - Reconocimiento	65
Medio - Adquisición	66
Avanzado - Apropiación	67
Conclusiones	69
Bibliografía	74
Anexo 1: Síntesis de la Bitácora de Trabajo, con énfasis en dirección de actores y actuación, del proceso de puesta en escena	77
Anexo 2: Texto completo de la obra <i>Entre el Humo y la Lluvia</i>	112

INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Final de Graduación para optar al grado académico de Licenciada en Artes Escénicas da cuenta de un proyecto de investigación y creación teatral que, a través de un trabajo de dirección de actores en el marco de un proceso de puesta en escena de un texto dramático, específicamente explora formas contemporáneas y renovadoras de enfrentar la actuación realista.

Para lograr lo anteriormente señalado, se trabaja a partir de tres importantes referentes teóricos desarrollados durante las últimas décadas y se recoge cada uno de ellos según la forma como ha sido elaborado por un pensador en particular. Con estas tres formulaciones se configura una triangulación teórica y metodológica que se considera idónea para repensar la problemática del actor y del Realismo, y de la dirección de actores en función de estos materiales, en la puesta en escena contemporánea.

El primer referente es el *Teatro Posdramático*. Esta perspectiva sobre la teatralidad ha tenido diversas connotaciones en trabajos de distintos autores y para efectos de este proyecto se trabaja con la versión desarrollada por el investigador alemán Hans-Thies Lehmann, en la cual, esencialmente, se da relevancia a la presencia física del actor y a su cuerpo como material escénico real fundamental (carente de ficción). Entre otros aspectos, Lehmann enfatiza la desaparición del personaje como parte de un proceso de desjerarquización de los elementos que tradicionalmente han estructurado el teatro, ya que el personaje se encuentra principalmente asociado a la dimensión del texto dramático. Y para Lehmann: “[...] las nuevas formas y estéticas que se han desarrollado tienen una

cualidad esencial en común: no están centradas en el texto dramático” (Jürs-Munby, 2006: i).

El segundo referente es la *Dramaturgia del Espacio*, poética teatral desarrollada por el director y dramaturgo chileno Ramón Griffero. Esta sistematización entiende el arte escénico fundamentalmente como una narrativa espacial, en la que el actor constituye uno de los principales ejes de composición en el espacio escénico y una de las herramientas clave para la construcción del discurso escénico. Entre otros aspectos, Griffero enfatiza la necesidad de un realismo actoral desligado del estilo teatral realista tradicional y convencional. Para él resulta fundamental comprender que “[...] el realismo actoral no está relacionado con el concepto de realismo teatral (estilo). Que la actuación es orgánicamente siempre realista, y lo que cambia es el contexto donde esta actuación se genera” (Griffero, 2001: 76).

El tercer y último referente son los *Estudios de Performance*, aproximación a la teatralidad de la que también existen numerosas versiones, entre las cuales, para este proyecto, se considerará la sistematizada por el investigador y director estadounidense Richard Schechner. Esta perspectiva académica, en su dimensión más específicamente teatral, plantea para el intérprete la posibilidad de un proceso interno de exploración escénica anclado en el aquí y en el ahora individual, ya que cada actor, como ser social, posee un yo que, sin desaparecer, se deja poseer por otro (personaje). A propósito de la problemática de dejar de representar un papel para realmente serlo, Schechner señala:

En el teatro occidental, cuando decimos que un actor “representa un papel”, usando una metáfora de la pintura, donde el artista estudia un sujeto y produce una imagen de ese sujeto, nos estamos apartando del hecho que define la performance teatral: que el “retrato” es una transformación del cuerpo y de la mente del actor; el “lienzo” o el “material” es el actor (Schechner, 2000: 95).

La pertinencia e importancia de la integración de estos tres diferentes enfoques sobre el arte escénico contemporáneo para dar sustento al proceso de investigación y creación teatral contenido en este proyecto, se fundamenta y adquiere sentido en consideración de varios argumentos. Por ejemplo, por una parte, como ya se mencionó, los tres referentes han sido desarrollados básicamente durante las últimas décadas. Por otra parte, cada uno de ellos representa parte de la reflexión más recientemente desarrollada en tres diferentes latitudes de Occidente: el *Teatro Posdramático* en Europa, la *Dramaturgia del Espacio* en Latinoamérica y los *Estudios de Performance* en Norteamérica. Sin embargo, a pesar de lo anteriormente señalado, la cabal recepción, difusión e incorporación de cada una de estas formulaciones a la teoría y a la práctica escénica se encuentra en una etapa relativamente inicial en América Latina en general y definitivamente embrionaria en Costa Rica en particular.

Por último, y quizá este sea el principal mérito de esta articulación conceptual, al desjerarquizar la tradicional centralidad del texto (literatura dramática) en beneficio de una nueva valoración de la materialidad escénica y especialmente de la presencia física del actor, como propone el *Teatro Posdramático*, al reemplazar la clásica noción de escenario por una renovada concepción de espacio escénico, dentro del cual se revitalizan las posibilidades para la actuación realista, como plantea la *Dramaturgia del Espacio*, y al cuestionar la importancia e incluso la existencia misma del personaje a favor de la realidad, individualidad y subjetividad del intérprete, como proponen los *Estudios de Performance*, estos tres referentes teóricos comparten el hecho de haber centrado buena parte de su interés en repensar tanto la realidad como sus posibilidades de representación, es decir, el

Realismo, de acuerdo a las nuevas exigencias que desde finales del siglo XX y a inicios del XXI enfrenta el arte escénico.

Por lo anterior, con este proyecto de investigación y creación, luego de profundizar teóricamente en el tema de interés: la problemática del actor y del Realismo, a partir de la integración de las tres formulaciones conceptuales ya presentadas; se procede a poner a prueba las posibilidades que para la creación escénica, y específicamente para la dirección de actores (y, por lo tanto, para la actuación), estas tres teorías ofrecen en conjunto. Así se da forma a un proceso concreto de creación de material escénico: la puesta en escena de un texto teatral realista, *Entre el Humo y la Lluvia*, obra original, aunque inspirada en cuatro piezas teatrales de un emblemático dramaturgo realista estadounidense del siglo XX, Tennessee Williams: *El zoológico de cristal*, *Verano y humo*, *Un tranvía llamado deseo* y *Háblame como la lluvia*.

Este proceso de investigación teórica y de creación artística culmina con la producción de un espectáculo teatral, presentado públicamente durante una breve temporada. Este da cuenta de lo investigado y evidencia los resultados pertinentes a propósito del actor y la actuación realista en el marco de un trabajo renovador en términos de dirección de actores dentro de una puesta en escena de registro contemporáneo.

DESCRIPCIÓN

TÍTULO.

El Actor y el Realismo en la Puesta en Escena Contemporánea.

SUBTÍTULO.

Repensando la actuación realista desde el *Teatro Posdramático*, la *Dramaturgia del Espacio* y los *Estudios de Performance*.

TEMA.

La actuación realista.

OBJETO DE ESTUDIO.

La dirección de actores y la actuación realista en registro contemporáneo.

DEFINICIONES OPERATIVAS FUNDAMENTALES.

Sabido es que sobre muchas nociones, categorías y conceptos propios del arte escénico, tal como ocurre en otros ámbitos de conocimiento, actualmente coexisten numerosas perspectivas y concepciones diferentes, aunque igualmente válidas y vigentes en la medida en que responden a paradigmas diversos. Por ello, a continuación se ofrece una pequeña serie de breves definiciones cuyo sentido no es normativo sino operativo. Es

decir, simplemente se busca aclarar cómo se entienden las siguientes nociones, categorías y conceptos fundamentales para efectos de este proyecto y en el contexto del mismo.

Actor:

Hombre o mujer que aporta su presencia física en el escenario para que su hacer sea percibido por otra persona.

Realismo:

“Forma de presentar las cosas tal y como son, sin suavizarlas ni exagerarlas” (Real Academia Española, 2009).

Puesta en escena:

Organización del conjunto de medios de interpretación escénica: dramaturgia, actuación, diseño, música, etc., dentro de un espacio y un tiempo determinados.

Contemporáneo:

“Perteneiente o relativo al tiempo o época en que se vive” (Real Academia Española, 2009).

Dirección de actores:

Acción mediante la cual “el director de escena aconseja y guía a sus actores desde los primeros ensayos hasta los reajustes durante la presentación pública del espectáculo” (Pavis, 1998: 132).

Discurso:

“Razonamiento o exposición sobre algún tema que se lee o pronuncia en público”
(Real Academia Española, 2009).

Discurso escénico:

“Organización de los materiales textuales y escénicos según un ritmo y una interdependencia propios del espectáculo escenificado” (Pavis, 1998: 136), la que tiene como objetivo transmitir o exponer un punto de vista.

Personaje:

Representación ficcional de una persona a través de su materialización en una obra literaria.

Ficción:

“Invención, cosa fingida” (Real Academia Española, 2009).

Realidad:

“Verdad, lo que ocurre verdaderamente” (Real Academia Española, 2009).

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.

En el teatro occidental el Realismo no ha sido sólo una estética, sino también una problemática en constante reformulación. Es decir, el Realismo es un proyecto de investigación en permanente desarrollo. Y han sido las elites artísticas y teatrales las encargadas de ir reelaborando y actualizando la puesta en escena realista por medio del

constante trabajo desde nuevas perspectivas y a través de la incesante experimentación, investigación e introducción de nuevas técnicas, para así permanentemente enfrentar el hecho escénico en concordancia con nuevos contextos temporales y espaciales.

Sin embargo, en Costa Rica parece experimentarse un desfase e incluso un estancamiento en relación con dicho proceso. Tanto a través del teatro que se reproduce en el ámbito académico como del que se produce en el medio profesional, el Realismo mayoritariamente aparece como una forma de entender y hacer el teatro cuyos parámetros fueron formulados, en el pasado, “de una vez y para siempre”, y así siguen siendo replicados.

HIPÓTESIS PRELIMINAR.

Si el *Teatro Posdramático*, la *Dramaturgia del Espacio* y los *Estudios de Performance*, en tanto formulaciones escénicas de elaboración relativamente reciente, a través de un proceso de investigación, son llevadas (transformadas) desde la formulación teórica a la herramienta metodológica, probablemente contribuyan a desarrollar un trabajo de actuación, de dirección de actores y de puesta en escena que posibilite una renovada perspectiva sobre el Realismo en el contexto de, y en relación con, el aquí y el ahora.

OBJETIVOS.

General:

Explorar, a través de la dirección integral de una puesta en escena, formas renovadoras para enfrentar la actuación realista, enfatizando el trabajo de dirección de actores a partir del soporte teórico y práctico que en conjunto entregan tres perspectivas

sobre lo escénico de reciente formulación: el *Teatro Posdramático*, la *Dramaturgia del Espacio* y los *Estudios de Performance*.

Específicos:

1.- Extraer y sistematizar los contenidos fundamentales del *Teatro Posdramático*, dedicando especial atención a nociones como comportamiento escénico, “no actuación” y discurso del actor, entre otras referidas o potencialmente referidas preferentemente al actor y al Realismo.

2.- Extraer y sistematizar los contenidos fundamentales de la *Dramaturgia del Espacio*, dedicando especial atención a nociones como poética del texto, poética del espacio y cinematificación de la escena, entre otras referidas o potencialmente referidas preferentemente al actor y al Realismo.

3.- Extraer y sistematizar los contenidos fundamentales de los *Estudios de Performance*, dedicando especial atención a nociones como conducta restaurada, éxtasis y trance, entre otras referidas o potencialmente referidas preferentemente al actor y al realismo.

4.- Articular los contenidos teóricos extraídos de las tres formulaciones teóricas antes mencionadas, especialmente aquellos relacionados con el actor y el Realismo, y transformar su articulación teórica en una propuesta metodológica de dirección de actores y de trabajo de actuación en función de la actuación realista en registro contemporáneo.

5.- Desarrollar un proceso de puesta en escena en el que se aplique y ponga a prueba la metodología elaborada, produciendo paralelamente un material de reflexión crítica sobre el proceso desarrollado y sobre los resultados de este ejercicio de investigación y creación escénica.

METODOLOGÍA.

Por tratarse de un proceso de investigación y creación que busca tanto la producción teórica como la producción artística, este proyecto está dividido en dos grandes etapas de trabajo.

La primera etapa, la *Etapa Teórica*, consiste en desarrollar la investigación de los referentes teóricos que dan sustento a este proyecto, partiendo por los tres esenciales: el *Teatro Posdramático*, la *Dramaturgia del Espacio* y los *Estudios de Performance*; complementándolos con la revisión de otras teorías y otros autores también relacionados con el objeto de estudio de este proyecto, es decir, con la problemática de la dirección de actores y la actuación realista en registro contemporáneo.

Esta etapa está dividida en dos fases. La primera fase consiste en la extracción, sistematización y articulación de los principales contenidos teóricos propios de las tres perspectivas sobre lo escénico, antes mencionadas, que sustentan este proyecto.

La segunda fase consiste en la elaboración de una propuesta metodológica a partir de dichos contenidos teóricos, para ser aplicada durante la segunda etapa de trabajo (*Etapa Práctica*).

La segunda etapa, la *Etapa Práctica*, consiste en aplicar la metodología elaborada durante la *Etapa Teórica* en un proceso práctico de dirección de actores dentro de un proceso general de dirección de una puesta en escena de una obra teatral.

Esta etapa está dividida en tres fases. La primera fase corresponde a un acercamiento general al actor para introducirlo al proyecto y realizar con él ejercicios prácticos que permitan conocerlo y ponerlo a disposición del trabajo y a la vez introducirlo a los conceptos teóricos básicos de actuación y dirección necesarios para desarrollar la

puesta en escena en cuestión. En esta fase se da a conocer el texto dramático al elenco y se busca lograr asimilación y también creación de material escénico por parte del actor.

La segunda fase es la más extensa. En esta se desarrolla el trabajo escénico más concreto: se indaga en la relación del actor con el espacio, el cuerpo, el movimiento, la palabra y el personaje, así como con los otros elementos físicos que conforman la puesta en escena.

La tercera y última fase está destinada a buscar que la obra cobre vida. Esto a través de ejercicios de concentración, de búsqueda de estados y de repasos de la obra completa, por medio de los cuales el actor puede acoplarse al ritmo general de la obra y encontrar el comportamiento natural necesario para la puesta en escena. En esta fase se busca borrar las marcas de dirección, que el movimiento y la palabra sugieran el estar apareciendo permanentemente por primera vez para que, luego, cada función también llegue a ser como “una primera vez”.

En síntesis, la *Etapa Teórica* y las dos primeras fases de la *Etapa Práctica* señalan el establecimiento de “las reglas del juego”, mientras que es en la última fase donde se empieza a “tratar de jugar”.

Paralelamente a la segunda etapa de trabajo, la *Etapa Práctica*, se realiza un continuo proceso de reflexión crítica que permite llegar al presente documento escrito, el cual registra, respalda y sustenta el proceso y los resultados de este proyecto de investigación y creación.

Luego de concluidas las dos etapas de trabajo se realiza una muestra, en la que el producto final es presentado públicamente durante una breve temporada. Es entonces cuando el actor y la puesta en escena realmente “empiezan a jugar”.

JUSTIFICACIÓN

CONCEPTUAL.

A través de la historia moderna y contemporánea el Realismo (y, en términos más generales, la intención de reproducir en forma realista la realidad) ha sido y continúa siendo la perspectiva dominante en las artes teatrales occidentales. Este fenómeno comenzó a tomar forma durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando empezó a surgir la necesidad de un teatro que reflejara como un espejo la realidad. Ese Realismo buscaba generar conciencia en el espectador sobre los principales problemas sociales del momento con la intención de contribuir a provocar cambios en relación con dichas problemáticas. Por lo mismo, Patrice Pavis señala que en el Realismo “[...] no se trata de hacer que coincidan la realidad y su representación, sino de ofrecer una imagen de la fábula y de la escena que, gracias a su actividad simbólica y lúdica, permita al espectador acceder a los mecanismos sociales de esta realidad” (Pavis, 1998: 381).

Para poder penetrar en el espectador y lograr su identificación con lo que observaba en escena, el Realismo se esforzó por convertir el escenario en un espejo de la vida, con objetos, diálogos, movimientos y acciones reconocibles como cotidianos. Esto ha hecho que este movimiento prevalezca con tanta fuerza por más de un siglo y medio: la necesidad y voluntad del espectador de reconocerse en el escenario, de sentir que el actor y él se encuentran dentro del personaje.

La fórmula inicial dio resultado. Y la evolución teatral iniciada por directores como Antoine y llevaba a una de sus mejores expresiones con Stanislavski, marcó un antes y un después en la historia del teatro occidental.

Sin embargo, la sociedad y la cultura han ido cambiando. Y si esto es así, entonces, evidentemente, el Realismo de aquel momento no puede ser el mismo de la actualidad. A la vez, si los conceptos estéticos y escénicos también han ido evolucionando, la actuación realista de aquel momento no puede ni debe ser la misma de hoy. Por ejemplo, la forma como se desarrolla, maneja e inserta el trabajo del actor en escena para lograr que el espectador se identifique con él, definitivamente ha cambiado.

CONTEXTUAL.

En el específico caso del medio teatral costarricense, tanto a través del quehacer de actores y actrices profesionales, así como del de directores y otros profesionales de la escena, la aparente falta de investigación y de renovación de la estética realista ha llevado al arte escénico nacional a la insistencia en un tipo de Realismo que hoy resulta mayormente falso o por lo menos poco efectivo. La idea, evidente, de que el teatro es ficción, lamentablemente ha llevado a creadores y espectadores a conformarse con un Realismo vacío de verdad, en el que el actor la mayoría de las veces repite textos, movimientos y acciones, pero sin realmente pensar o sentir, o haciéndolo muy poco, y, por lo tanto, sin lograr comunicar (ningún participante de una puesta en escena puede negar el querer comunicar algo, pues, de lo contrario, no sería parte de una obra presentada al público). En opinión de David Korish:

A la introducción al realismo psicológico que vemos en las universidades no se le permite florecer a través de los años ya que hay poca consistencia pedagógica dentro de las instituciones y menos aplicación metodológica fuera de ellas; y así el proceso que está diseñado para crear caracterizaciones humanas densas, para profundizar la relación con la figura dramática, casi siempre se vacía de complejidad y genera, en vez, representaciones superficiales e incluso estereotipadas [...] (Korish, 2007: 241).

Si se piensa en las puestas en escena costarricenses que han llegado a los escenarios nacionales durante los últimos seis o siete años, resulta evidente que en relación con el Realismo hay una significativa falta de desarrollo en el país. Concepciones y convenciones teatrales pasadas aparecen como dominantes y escasea la introducción de nuevas perspectivas para enfrentar el hecho escénico. En algunos casos, obras de teatro realistas tratan de acercarse a una contemporaneidad mal entendida, o pretenden ser más “actuales”, mediante efectos o recursos secundarios (proyecciones, luces, música, etc.), dejando de lado aspectos esenciales, cuyo trabajo, en permanente reelaboración, debería ser primordial, como lo es el actor, su proceso creativo y su desempeño expresivo en el escenario. En el ámbito de la actuación, las convenciones tradicionales indiscutiblemente siguen dominando.

En general, sin importar la estética o el estilo del texto teatral y de su puesta en escena, el actor es la llave que conecta la ficción con la realidad y al personaje con el espectador. Por lo tanto, a su quehacer debería estar dedicada buena parte de la investigación durante un proceso creativo. Gran parte de esta responsabilidad recae en el director, quien es el creador del concepto general de la obra, quien tiene la opción de buscar o no influencias teatrales renovadoras y de trasladar éstas al plano de la actuación. Por ejemplo, así como el director es el responsable de procurar un manejo adecuado del espacio para propiciar que el espectador perciba a los actores como personajes vivos, también tiene el deber de guiar correctamente al actor en su camino hacia una actuación verdadera,

conjugándola con otros elementos que le ayuden a lograr su objetivo: comunicar al público un discurso.

PERSONAL.

En un director escénico en proceso de formación, la conciencia de toda la problemática anteriormente señalada despierta la necesidad de adquirir herramientas y de desarrollar destrezas que permitan trabajar renovadoramente la actuación realista en el marco de la puesta en escena contemporánea, prestando especial atención a la sensibilidad del nuevo espectador.

Por una parte, y a pesar de que, como ya se señaló, en el medio teatral costarricense, en general, falta desarrollo en el ámbito de la investigación sobre el Realismo, resulta igualmente importante reconocer que este atraso no es absoluto. Y que, de hecho, durante los últimos años se han desarrollado trabajos escénicos que constituyen excepciones dentro del teatro nacional, justamente por evidenciar procesos de investigación y creación renovadores a propósito de la materia en cuestión.

Por ejemplo, puestas en escena como *Ofelia* (Teatro Universitario, 2007), *El largo adiós* (Proyecto Teatral Emergencias.2, 2008), *Ollas de presión* (Proyecto Teatral Emergencias.3, 2009), *C'est tout?* (InterTEATRO, 2010) y *Vania; vidas equívocas* (InterTEATRO, 2011), entre otras dirigidas por Adolfo Albornoz, han brindado la oportunidad de observar y acercarse a la *Dramaturgia del Espacio* como soporte para una exploración renovadora de la actuación realista, incluso, en algunos casos, en sutil diálogo con elementos performáticos y posdramáticos. Por otra parte, puestas en escena como *Renato mira y luego hace en 63'* (Teatro Abya Yala, 2009) y *M x M* (Teatro Abya Yala, 2010), ambas codirigidas por David Korish, han permitido comprobar cómo los *Estudios de*

Performance también son pertinentes para una exploración renovadora de la actuación realista; a la vez que puestas en escena como *100 Gramos* (Proyecto Teatral Emergencias.3, 2009), dirigida por Gabrio Zappelli, y *Seis personajes en busca de autor* (Compañía Nacional de Teatro, 2010), codirigida por Gabrio Zappelli y Adolfo Albornoz, también han ayudado a constatar cómo los *Estudios de Performance*, además, en sutil cruce con elementos posdramáticos, funcionan a la hora de una investigación renovadora sobre la actuación realista. Esta, entre otras, es la razón por la cual se ha considerado pertinente solicitar a estos tres directores y académicos integrar el Comité Asesor del presente Trabajo Final de Graduación.

Por otra parte, instituciones como la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional, durante los últimos años, a través de cursos dictados por los mismos creadores y académicos recién mencionados, han brindado la oportunidad de conocer y estudiar parte de los fundamentos conceptuales y de las herramientas prácticas propias tanto de la *Dramaturgia del Espacio* (Albornoz) como de los *Estudios de Performance* (Korish y Zappelli). Estas experiencias académicas han permitido confirmar las posibilidades renovadoras que estos referentes teatrales, de formulación relativamente reciente, pueden ofrecer para abordar la actuación realista en registro contemporáneo.

A partir de las experiencias escénicas y académicas antes mencionadas, nació el deseo de encontrar otros referentes con los cuales dar mayor sentido a estas poéticas y teorías, para eventualmente unirlos dentro de un mismo marco teórico. Y para ello este proyecto de investigación y creación también recurre a otra de las formulaciones de más reciente aparición dentro del arte escénico contemporáneo: el *Teatro Posdramático*.

Finalmente, la experiencia personal en materia de dirección por parte de la persona responsable de este proyecto también juega un importante papel, pues constituye un

continuo proceso de exploración que gradualmente ha llevado a la creación de trabajos escénicos de creciente complejidad, a través de los cuales, en forma a veces intuitiva, *Bonus Track* (BonusTeatro, 2007) y *Ojos Cerrados* (BonusTeatro, 2007), y otras veces en forma más o menos sistemática, *Borrachos de Luna* (BonusTeatro, 2008), *Islas de Porfiado Amor* (BonusTeatro, 2009) y *Variaciones Sobre el Teatro y la Muerte* (UNA Puesta al Fuego, 2010), se ha ido tratando de recoger y reelaborar elementos provenientes de los tres referentes conceptuales ya mencionados.

Por lo tanto, este proyecto de graduación brinda la oportunidad de profundizar y sistematizar rigurosamente dicha operación teórica y práctica, focalizando en esta oportunidad el trabajo en uno de los aspectos ya enfatizados como cruciales: la dirección de actores para la actuación realista en la puesta en escena contemporánea.

MARCO TEÓRICO

REALISMO.

El Realismo, como corriente teatral, surge a mediados del siglo XIX, en contraposición a movimientos previos, como el Clasicismo, el Romanticismo y el Melodrama, los cuales, aunque alguna vez habían sido efectivos ganándose el favor del público, para ese momento comenzaban a ser vistos, críticamente, como basados en convenciones representacionales alejadas de la verdadera realidad.

Dichos movimientos se sustentaban, por ejemplo, en un estilizado uso de la voz y de los gestos por parte del actor, situación que había comenzado a ser percibida como artificiosa por su distancia respecto del comportamiento humano cotidiano. Por el contrario, el Realismo, al buscar traer al escenario, mediante situaciones del día a día, a personajes cercanos al espectador, también buscó eliminar de la teatralidad los elementos fantásticos y el exceso de sentimentalismo para dar paso a un lenguaje escénico que reflejara como un espejo la sociedad y la cultura del momento. El filósofo y crítico literario húngaro Georg Lukács considera que los realistas “[...] partían siempre de los mayores y más actuales problemas de la vida del pueblo: su *pathos* artístico era alimentado siempre por los padecimientos más dolorosos del pueblo” (Lukács, 1978: 47).

Ahora bien, para efectos de este proyecto de investigación y creación, el concepto de Realismo con el que se trabaja no engloba todo el movimiento estético-político descrito anteriormente y mucho menos todas las múltiples perspectivas e interpretaciones que sobre

el mismo se han desarrollado desde entonces, sino sólo lo que podría considerarse su esencia. Es decir, se trata de un tipo de Realismo teatral en el que:

[...] los personajes hablan en forma natural y su psicología es la psicología de los hombres y las mujeres tal como la entendemos hoy [...] las cosas parecen sucederle a la gente en una forma tan natural sobre el escenario, como plausible e inevitablemente podrían acontecer en la vida real (Macgowan y Melnitz, 1987: 236).

De lo anterior se desprende una evidente diferenciación entre Realismo y Naturalismo, dos términos que a veces tienden a utilizarse indistintamente para calificar la cualidad real o natural de una obra de arte. Sin embargo, a diferencia del Realismo, que ha sido una categoría en permanente desarrollo desde mediados del siglo XIX, el Naturalismo refiere a una estética mucho más acotada e identificada con una específica forma de naturalidad. En 1868 Émile Zola aplicó por primera vez el término Naturalismo para clasificar sus novelas, sustentando dicha noción en una base filosófica científica según la cual “todos los hombres están gobernados por las llamadas ‘leyes’ de la herencia y por la influencia del medio [...entonces,] al estar la mayoría de los hombres desprovistos de libre albedrío, están condenados a la desdicha” (Macgowan y Melnitz, 1987: 237).

En el contexto de época anteriormente descrito emerge un antecedente y referente fundamental en la historia del Realismo teatral, el actor, director y maestro ruso Constantin Stanislavski, quien, hacia el final del siglo XIX e inicios del XX, fue el primero en lograr articular sistemáticamente un método para la actuación realista. Desde entonces el suyo ha sido el método de actuación de mayor trascendencia en el teatro occidental, prevaleciendo hasta la actualidad. El objetivo de Stanislavski era lograr que los personajes se percibieran realmente vivos en el escenario y para esto recurrió a un análisis profundo de la psicología de los personajes y a la elaboración de varios conceptos actorales que conllevaron una

transformación radical en materia de actuación, como las circunstancias dadas, las unidades, el objetivo y el superobjetivo, el “sí mágico”, la relajación y la concentración. Para el director y maestro estadounidense Lee Strasberg, “el sistema de Stanislavsky no es continuación del libro de texto del pasado o del presente. Representa un rompimiento claro con las enseñanzas tradicionales y un acercamiento a la experiencia teatral auténtica” (Strasberg, 1964: 15).

Durante su carrera como investigador y pedagogo, Stanislavski desarrolló dos propuestas de trabajo para el actor. La primera dialogaba con la psicología de su época y se hizo conocida como “Método de la Memoria Emotiva”. Esta técnica buscaba hacer presentes experiencias o recuerdos de la vida real del intérprete para utilizarlos poniéndolos a disposición del personaje con el fin de otorgar mayor veracidad a la actuación. Fue el mismo Stanislavski quien, gradualmente, fue descubriendo las limitaciones de esta fórmula y así llegó a desarrollar su segunda propuesta, conocida como “Método de las Acciones Físicas”. Esta técnica partía de la premisa de que como seres vivos nuestro estado emocional no depende sólo de nuestra voluntad, por lo que el actor no debe tratar de buscar las emociones directamente en su interior, sino que debe propiciar condiciones que favorezcan la aparición de la emoción. Por lo tanto, el trabajo con las acciones físicas se plantea como la puerta de ingreso hacia pensamientos y emociones.

Así, Stanislavski llegó a señalar que “es importante desprenderse del prejuicio que consiste en suponer que es posible enseñar a la gente ‘a actuar’ ciertos sentimientos” (Stanislavski, 1983: 102). Y también llegó a plantear que aquellos grandes actores que logran captar la verdadera naturaleza de los sentimientos que están representando, “lo hacen porque han logrado, mediante la acción de su intuición artística, tan indivisiblemente ligada a su genio, destacar el verdadero valor de cada palabra, que nunca lanzan al

espectador a no ser que se exprese simultáneamente a través de una acción física auténtica y correcta” (Stanislavski, 1983: 102).

A partir de la investigación pedagógica y creativa de Stanislavski se han desarrollado numerosas nuevas teorías y técnicas, las cuales a veces explícita y otras veces implícitamente, profundizan, transforman o mejoran ese primer método. Entre algunos de los más destacados creadores que de diverso modo se dejaron influenciar por la técnica de Stanislavski figuran, por ejemplo, Jerzy Grotowski y Lee Strasberg. Grotowski, director teatral polaco, fundó un Teatro Laboratorio en el que profundizó en el trabajo físico, en diálogo con el psicologismo desarrollado por Stanislavski, pero llevándolo en otra dirección, cercana al sacrificio y al ritual. Strasberg, por su parte, creó el *Actor's Studio*, un espacio de entrenamiento actoral permanente, basado en las enseñanzas de Stanislavski y, fundamentalmente, en una reelaboración de la técnica de la Memoria Emocional desarrollada por el maestro ruso, ideal para el trabajo actoral cinematográfico.

Finalmente, aunque a primera vista pueda parecer un tema relativamente alejado de lo revisado hasta el momento, también es importante mencionar otro fenómeno contemporáneo igual y profundamente vinculado al Realismo: el cine. La experiencia cinematográfica (y, en general, la audiovisual) es hoy un factor determinante a la hora de hablar de Realismo actoral. El cine ha mostrado nuevas formas y planteado nuevos desafíos en cuanto a las posibilidades de representación de la realidad. El Realismo mostrado a través de la pantalla ha alcanzado niveles de verdad muchas veces insuperables por otras artes. En síntesis, desarrollando un profundo estudio del comportamiento humano, la cámara permite captar gestos, acciones y reacciones de los actores casi imperceptibles desde otro soporte: “[...] la *impresión de realidad* es más poderosa en el

cine que en la literatura o en el teatro, [es más,] el cine transformó, totalmente, la concepción de realidad y del mundo” (Lobato, 2008: 83).

La base del trabajo del actor de cine radica en el nivel de naturalidad y semejanza con la realidad que logre alcanzar. A la vez, cuando se piensa en el trabajo teatral actoral actual, no se puede dejar de considerar el hecho que el espectador contemporáneo está alfabetizado audiovisualmente y que, por lo tanto, su percepción de lo que es real y de lo que no lo es en buena medida parte del referente cognitivo que le suministra la pantalla. Entonces, más allá de si un creador teatral decide recurrir o no a lo audiovisual como parte del hecho escénico, se debe tener en cuenta que dicho recurso, como referente, fuertemente determina la concepción de Realismo y, por lo tanto, los niveles de credibilidad del espectador.

TEATRO POSDRAMÁTICO.

La noción de *Teatro Posdramático* fue desarrollada fundamentalmente por el investigador alemán Hans-Thies Lehmann en su libro del mismo nombre. Según Lehmann, su texto busca presentar “una perspectiva del desarrollo teatral del siglo XX inspirada en los avances del nuevo y más nuevo teatro” (Lehmann, 2006: 19), avances que, para el autor, muchas veces han sido difíciles de categorizar, definir e incluso describir. Por ello, su volumen es un intento por analizar y sistematizar conceptualmente la experiencia de esta nueva modalidad de teatro contemporáneo con el fin de promover su visibilidad y discusión, difundiendo herramientas que permitan expandir las concepciones sobre lo que el teatro es y sobre lo que está destinado a ser.

El *Teatro Posdramático* no debe ser entendido como un estilo teatral, como podría serlo el Teatro Surrealista o el Teatro Expresionista, ni tampoco como una poética teatral,

como podría serlo el Teatro Aristotélico; es más bien una noción descriptiva sobre un conjunto de cualidades comunes que presentan los trabajos de diferentes creadores de las últimas décadas; trabajos que a pesar de ser significativamente diferentes entre sí, según Lehmann coinciden en su renuncia a la forma tradicionalmente dramática de hacer teatro.

Entre las principales características del *Teatro Posdramático* están algunas de las que se revisan a continuación.

Desjerarquización:

En este nuevo teatro se da una desjerarquización de los elementos que tradicionalmente han conformado el teatro dramático. El hecho más relevante es que el texto deja de ser el eje de la puesta en escena para pasar a ser sólo un elemento más del arte escénico.

Por supuesto, ya hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX habían aparecido movimientos que apostaron por quitar al texto dramático su rol prioritario y fundamental en el teatro. Sin embargo, la aparición y desarrollo de esas tendencias ocupó un lugar marginal en el contexto general del teatro occidental durante el siglo XX y, por lo tanto, éste siguió siendo fundamentalmente textocentrista. Entonces, la emancipación del texto a la que refiere el *Teatro Posdramático* no implica que ésta sea una operación nueva, sino que en las últimas décadas ésta finalmente se ha hecho dominante. Según Lehmann:

Incluso cuando la música y la danza fueron agregados o predominaron en algún momento, el “texto”, en el sentido narrativo, fue determinante. A pesar de que incrementó la caracterización de personajes con repertorio no-verbal (gestos, movimientos, mimo), la figura humana, incluso en el siglo XVIII y XIX, estuvo centralmente definida a través del habla (Lehmann, 2006: 21).

Por lo tanto, en términos posdramáticos, se trata del desarrollo de una nueva dramaturgia, que no está subordinada al texto, que desarrolla libremente su propia lógica y que es mucho más cercana a la dramaturgia visual. Así, los elementos escenográficos, el cuerpo humano, el flujo del movimiento, las miradas, los silencios, etc., se presentan ante el espectador como un texto dramático escénico visual total.

No linealidad y simultaneidad:

Junto con lo anterior, en este nuevo teatro empiezan a producirse más claramente rupturas en la dimensión temporal de la narración, pues la aparición de nuevas dramaturgias vuelve casi imposible continuar trabajando exclusivamente con base en la clásica narración lineal. Y la simultaneidad deviene una característica narrativa igualmente fundamental.

A diferencia del teatro dramático tradicional, que habitualmente privilegia un elemento para colocarlo en el centro y enfatizarlo en medio de los demás, el *Teatro Posdramático* conlleva una sobrecarga para el aparato receptor del espectador, por lo que generalmente le impide a éste procesar toda la información que le es entregada. Por ejemplo, este teatro se caracteriza por presentar todo tipo de sonidos (habla, música, ruido, etc.) simultáneamente en el escenario, de manera que la sonoridad general del espectáculo sólo puede ser percibida parcialmente. Una consecuencia de lo anterior es la posible sensación en el espectador de no comprender a cabalidad el espectáculo al que está asistiendo debido a la parcialidad de su percepción del mismo.

Así, el espectador tiene una doble obligación: prestar atención a cada uno de los detalles específicos y al mismo tiempo percibir la totalidad del espectáculo. Es decir, se trata de un ámbito de elección en el que el espectador es libre para seleccionar a cuál de los eventos simultáneamente presentados presta atención, pero en el que al mismo siente la

frustración por el carácter condicionado o limitado de dicha libertad. En resumen, el principio de una sola acción dramática y, en general, de un solo estímulo escénico protagónico, es considerado por el *Teatro Posdramático* como algo obsoleto.

Para comprender mejor y conjuntamente las tres características del *Teatro Posdramático* hasta el momento señaladas: desjerarquización, no linealidad y simultaneidad; resulta fundamental la noción de *Landscape Play* a la que recurre Lehmann, recogiénola de la poetisa estadounidense Gertrude Stein. Aplicado específicamente al teatro, este concepto conlleva visualizar la obra como un paisaje, un cuadro, una atmósfera, donde el espectador puede elegir lo que desea mirar y donde el texto forma parte, como un elemento más, de dicho paisaje.

Densidad:

El *Teatro Posdramático* propone una regla primordial: violar las reglas convencionales. Desde esta perspectiva, por ejemplo, el balance en la densidad del espectáculo no es algo importante. En este nuevo tipo de teatro no hay mucho ni poco. El espectador puede recibir una gran cantidad de significados o enfrentarse a una operación de economía total de ellos. Por ello es habitual encontrar desde espectáculos posdramáticos que enfatizan hasta la saturación, hasta aquellos en los cuales “no pasa nada”.

Presencia física:

En el *Teatro Posdramático* la presencia y materialidad física del actor está por encima de la representación del personaje. Se busca trabajar con un ser humano real más que con un ser humano ficticio. El cuerpo se convierte en signo y a la vez en significado

teatral fundamental y deja de ser simplemente un portador de significación. Según

Lehmann:

El cuerpo físico, cuyo vocabulario gestual en el siglo XVIII podía todavía ser leído e interpretado virtualmente como un texto, en el teatro posdramático llega a ser su propia realidad la cual no “habla” de esta o aquella emoción sino que a través de su presencia se manifiesta en sí misma como el lugar de inscripción de la historia colectiva (Lehmann, 2006: 97).

Teatro real:

Otra característica relevante del *Teatro Posdramático* es que consiste en un teatro de lo real. Se trata de una forma de teatralidad a través de la cual los contenidos, paradójicamente, no pueden ser entendidos a través de la determinación de su propio contenido sino que a través de su conexión con la realidad. Entonces, es un teatro que trabaja con eventos, con el aquí y con el ahora; es un teatro que vive a cabalidad cada momento.

Este aspecto de lo posdramático tiene gran relación con la *performance* y con el *happening*, ya que ambos tipos de teatralidad se caracterizan por una relativa pérdida de significado del texto y de su coherencia literaria, así como por trabajar con la verdadera presencia física y relación espacial entre el actores y el espectador. A la vez, ambas formas de expresión dan relevancia a la presencia escénica (el hacer real) en oposición a la representación de una ficción (la mimesis de la realidad).

DRAMATURGIA DEL ESPACIO.

La *Dramaturgia del Espacio* es una poética teatral desarrollada por el director y dramaturgo chileno Ramón Griffero. Según él, esta perspectiva sobre la teatralidad plantea

principios de escritura, actuación, dirección y diseño para enfrentar el hecho escénico desde la autoría. Es decir, busca brindar al creador un soporte de herramientas básicas a partir de las cuales éste pueda desarrollar su propia forma de hacer, para que así pueda dejar de imitar paradigmas que han perdido su potencial de verdad escénica debido a su uso repetitivo y estático o descontextualizado.

Entre las principales características de la *Dramaturgia del Espacio* están algunas de las que se revisan a continuación.

Verdad escénica:

Según Griffero, hacia el final del siglo XX se fracturan las formas de concebir la verdad escénica, es decir, las formas de representar que el teatro actual heredó de maestros como Stanislavski, Artaud y Brecht, entre otros, cuyos modelos se convirtieron en dogmas que comenzaron a ser reproducidos como una receta. Lo que sucede entonces, para Griffero, es que “los modelos se agotan al estar encerrados en dogmas artísticos predefinidos y se distancian del espíritu de época que los envuelve” (Griffero, 1994: 88). Por ende, se pierde la verdad de la realidad representada, con lo cual se afecta “la estructura narrativa del texto, la estética, su manera de ordenar los signos y, lo más fundamental, la forma en que un actor debe interpretar la emoción” (Griffero, 1994: 88).

Lo anteriormente descrito obliga a la búsqueda de una nueva forma para dar con la verdad escénica. Para Griffero, al desaparecer los límites establecidos por los grandes modelos, el creador actual se enfrenta a una teatralidad centrada en “la verdad que existe tan solo para y en el interior del autor” (Griffero, 1994: 89), convirtiéndose en instrumentos de creación su propia sensibilidad y el mundo cultural que lo rodea, desechándose la necesidad de responder a un específico modelo de creación preestablecido. Finalmente,

Griffero aclara que: “Esto no niega la validez de los métodos anteriores, solamente que, en el nuevo contexto, se desdogmatizan, permitiendo su reelaboración como parte de una tradición general” (Griffero, 1994: 89).

Esta ruptura de paradigmas a finales del siglo XX conllevó una preponderancia del director y un desplazamiento del dramaturgo. El dramaturgo empieza a crear textos que existen en su espacio imaginario (y, paradójicamente, real) y deja de estar preocupado por escribir para un escenario. Y el director es el encargado de narrar a través del espacio escénico, materializando ahí, a través de su propio filtro, parte de lo creado por el dramaturgo. Así se llega a la *Dramaturgia del Espacio*: un nuevo tipo de simbiosis entre la poética del espacio escénico y la poética del texto dramático.

Poética:

La *Dramaturgia del Espacio*, como poética, se sustenta en la percepción del arte escénico como narración espacial a partir del rectángulo como herramienta universal de narración visual. Este rectángulo, tridimensional en el caso del teatro, es el soporte esencial para articular un lenguaje a través del cual, y por medio del manejo de la mirada del espectador, se elabora un discurso. Para Griffero:

El espacio, en tanto lugar abstracto que no conlleva en sí un modelo de hacer, es la hoja en blanco o el *canvas* o el visor de una cámara. Pero, en sí, es la base para la construcción de un lenguaje, discurso, etc. (Griffero, 2001: 75).

En este contexto, una noción de suma importancia es la cinematificación de la escena. Esta refiere a la posibilidad de recoger del cine los elementos a los que éste recurre para escribir su narrativa espacial: cuadros, planos y secuencias, entre otros. De la

cinematificación de la escena, además, se deriva una premisa escénica fundamental: que el actor siempre habla desde un lugar, nunca desde el escenario, y que dentro de ese lugar o espacio la actuación siempre es natural y realista, sin importar el estilo teatral del texto o de la puesta en escena.

El actor es el elemento que da a la ficción la dimensión de realidad, ya que, junto con dar lugar a una subjetividad real, con su solo cuerpo en el espacio configura un discurso. Para Griffero:

[...] cualquier cuerpo al descontextualizarse, al salir del espacio real y situarse en el espacio de convención escénica, representa y significa un discurso. De ahí que un movimiento de un dedo, una composición corporal, la primera frase, son los vehículos que nos introducen a la ficción y que le dan el punto de realidad al mundo ficcional (Griffero, 2001: 78).

Si no hay un cuerpo humano en el escenario no hay teatro. A partir de esta condición irreductible del hecho teatral, Griffero defiende la necesidad de que cada puesta en escena inserte al espectador en una experiencia sensorial, intelectual y emotiva única, que le permita tener un registro de ella en su memoria más perdurable que el de las miles de imágenes y estímulos que en la actualidad recibe constantemente, en especial a través de la tecnología.

ESTUDIOS DE PERFORMANCE.

El director e investigador estadounidense Richard Schechner, uno de los creadores del primer espacio académico dedicado a los *Estudios de Performance*, en New York University, ha sido uno de los principales difusores de este campo de estudio difícil de delimitar, ya que se basa en la premisa de que vivimos en un mundo teatralizado y performativo, en el que todo podría ser estudiado como *performance*.

Por lo anterior, estos *Estudios* abarcan múltiples actividades expresivas, como el teatro, la música, la danza, la plástica, etc., así como diversos ámbitos de acción, como los deportes, la religión, la política, etc., e incorporan aportes de diversas disciplinas, como el psicoanálisis, la antropología, la sociología y la biología, entre otras, todo lo cual conlleva la elaboración de innovadoras categorías y herramientas para la reflexión y el trabajo tanto artístico como sociocultural.

Entre las principales características de los *Estudios de Performance* están algunas de las que se revisan a continuación.

Conducta restaurada:

En la base de los *Estudios de Performance* está lo que Schechner llama conducta restaurada o conducta practicada dos veces. Según el autor, la *performance* se sustenta, teóricamente, en “actividades humanas -sucesos, conductas- que tienen la cualidad de “conducta restaurada” [...es decir, de] actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y *ad infinitum*. Ese proceso de repetición [...] es la marca distintiva de la performance” (Schechner, 2000: 13) Sin embargo, ésta no pretende una repetición exacta, pues se asume que cada repetición siempre es necesariamente diferente.

Eficacia y entretenimiento:

Los *Estudios de Performance* tienen gran cercanía con la idea y la experiencia de lo ritual. De hecho, la estructura, la motivación y la significación de los rituales constituyen un área de interés que ha otorgado al estudio de la *performance* uno de sus pilares. Por ejemplo, Schechner ha estudiado distintas experiencias rituales, como la celebración del *kaiko* de los *tsembagas*, en las Tierras Altas de Papúa Nueva Guinea, y del *Kurumug*, que

se da en esa misma zona, y a partir de su análisis ha argumentado sobre las posibles relaciones entre estos y el mundo teatral.

Así, por ejemplo, se establece una importante diferenciación entre eficacia y entretenimiento. Schechner explica que la eficacia se da en el proceso de transformación de un intérprete durante un ritual puro, donde el actor está poseído y donde además no existe el espectador, pues todos participan del ritual. El entretenimiento, por otro lado, es el teatro realizado con el objetivo de entretener, donde el actor está completamente consciente de lo que hace y se muestra ante un público que observa pero no participa. Sin embargo, para Schechner “eficacia y entretenimiento no se oponen tanto; más bien, forman polos de un *continuum*” (Schechner, 2000: 36). Luego, lo importante de comprender es dónde, entre la eficacia (ritual) y el entretenimiento (teatro), queda la *performance*. Según este autor, podría decirse que está justo en el medio:

La performance origina un sistema binario de eficacia-entretenimiento que incluye el subconjunto ritual-teatro [...] En todo momento histórico hay un movimiento de un polo hacia el otro, y la trenza eficacia-entretenimiento se aprieta o se afloja [...] La performance se origina en el impulso de hacer que pasen cosas y de entretener; obtener resultados y jugar; detectar significados y pasar el tiempo; ser transformado en otro y celebrar ser uno mismo; desaparecer y exhibirse; [...] estar en trance y también consciente; [...] representar para satisfacer una obligación que se siente, y representar sólo bajo el contrato de la Equidad por dinero en efectivo (Schechner, 2000: 58).

RESULTADOS

TEÓRICOS.

TEATRO POSDRAMÁTICO.

Durante el desarrollo práctico de este proyecto de investigación y creación escénica, el aporte conceptual del *Teatro Posdramático* fue canalizado a través del trabajo con cuatro categorías fundamentales: comportamiento, no actuación, estética y discurso. Todas ellas pensadas y reelaboradas específicamente en función del trabajo del director con el actor y el Realismo.

Comportamiento:

Cada ser humano, como individuo, desarrolla formas de comportamiento que le son propias, las que en cada momento y lugar están determinadas por el contexto, a la vez que responden a líneas de pensamiento conscientes e inconscientes desarrolladas a través de la vida, las que han sido moldeadas por diferentes factores, como la cultura, la sociedad y la familia, entre otros. Por lo anterior, dicho comportamiento no necesariamente responde a estímulos racionales y tampoco es completamente predecible.

Así, el tipo de actuación que se trabajó en este proyecto buscó el desarrollo de comportamientos actorales escénicos más que la construcción de personajes dramáticos: comportamientos reales y verdaderos, conscientes e inconscientes, racionales e irracionales, predecibles e impredecibles. Comportamientos que, incluso, podían no concordar con

cierta concepción del supuesto personaje, pero que sí lo hacían con la realidad del actor en el juego escénico. Lograr que el actor desarrollara este tipo de comportamiento fue el principal objetivo en relación con esta materia.

Lo primero fue lograr que el actor asimilara la narración no lineal dentro de un comportamiento realista. Partiendo del hecho que “el modo de percepción está cambiando: una simultánea y multi-perspectiva forma de percepción está reemplazando la lineal-sucesiva” (Lehmann, 2006: 16), se requirió que la historia, como un todo, pasara a un segundo plano, y que lo más relevante para el intérprete siempre fuera el momento presente. Fue necesario, entonces, que el actor logrará realizar quiebres y saltos mentales, emocionales y físicos entre una situación (escena) y otra, sin preocuparse por la linealidad temporal narrativa, ya que “una vez que la inconsciencia y la imaginación son reconocidas como realidades, la estructura del drama -la cual ha buscado ofrecer una adecuada representación de lo que pasa entre los seres humanos en la realidad conscientemente- llega a ser obsoleta” (Lehmann, 2006: 65).

La referencia a los sueños fue básica para comprender esta forma de narración. Estos se caracterizan por la no-jerarquía de imágenes, movimientos y palabras, ya que todos los eventos ocurren simultánea e ilógicamente y, sin embargo, para el que sueña nada es anormal. Según Lehmann, así es como debería comportarse el actor dentro de la escena: “Así como los sueños demandan un diferente concepto de signo, el nuevo teatro demanda una ‘superada’ semiótica y una ‘abandonada’ interpretación” (Lehmann, 2006: 84). Paralelamente, la ya mencionada Gertrude Stein, con su Teoría de la Forma Pura y el concepto de *Landscape* también propone una renuncia a la teología del tiempo. En consecuencia, fue básico para el actor comprender que “la obra está adherida solamente a la ley de sus composiciones internas” (Lehmann, 2006: 64). Stein insiste en una concepción

de la puesta en escena como un paisaje en el que no hay protagonistas, donde el tiempo es continuo y donde no hay historia sino una especie de atmósfera. Para la actuación realista contemporánea que se buscó alcanzar en este proyecto, fue esencial que el actor lograra vivir la escena de esta manera: experimentando cada instante, cada evento y cada situación sin prisa.

Finalmente, también fue importante considerar que la actuación posdramática puede existir con o sin texto, ya que el habla no está en el centro de la representación. Lehmann enfatiza que el actor no necesariamente necesita palabras para actuar porque por ningún motivo el drama puede limitarse al lenguaje humano verbal. Por lo tanto, la actuación trabajada, a pesar de contener una importante cantidad de texto, trató de estar más concentrada en la acción y en la presencia, sobre y a través de las cuales naturalmente fueron apareciendo las palabras.

No actuación:

De las cuatro categorías recogidas del *Teatro Posdramático*, ésta fue la más importante durante el proceso de búsqueda de una actuación realista en registro contemporáneo. Según Lehmann:

A diferencia de otras artes, las cuales producen un objeto y/o son comunicadas a través de los medios de comunicación, la estética de la actuación en sí misma, así como el acto de su recepción, toman lugar como un hacer real en el aquí y el ahora. El teatro implica un gasto y uso colectivo del tiempo de vida en el respirar colectivo del aire del espacio en el cual la representación y la expectación toman lugar (Lehmann, 2006: 17).

Se dedicó especial atención a la capacidad del actor para vivir la puesta en escena como una realidad en el aquí y en el ahora, disfrazando la actuación con una no actuación.

Con ello se busca que el espectador no logre reconocer al actor detrás del ser humano que está en escena, pues el actor ha desaparecido justamente para ser sólo un ser humano más. Para ello, por ejemplo, se trató de borrar toda marca en relación con movimientos y textos memorizados.

A pesar de que esto no constituye una preocupación nueva ni original en la historia del Realismo teatral, lo cierto es que cientos de veces, mientras se asiste a una representación, se puede identificar cómo el actor repite las palabras que memorizó mientras se mueve hacia el lugar que le corresponde en cada momento. Por supuesto, se sabe que los actores memorizan sus diálogos y movimientos, pero esto no debería ser percibido. Al contrario, la persona que camina por el escenario diciendo “ser o no ser”, debería estar haciéndolo porque son las palabras que realmente salen de su interior en ese preciso momento, mientras que cada paso que da es impredecible incluso para él mismo. Vivir el momento, en el aquí y en el ahora, fue la clave para intentar lograr que el actor verdaderamente desarrollara una actuación realista contemporánea.

El director polaco Tadeusz Kantor trabajó un concepto relativamente similar alrededor de los años ochenta del siglo pasado y lo llamó Teatro de la Muerte. El también quería lograr una “completa autonomía del teatro, así todo lo que pasa en el escenario llegaría a ser un evento” (Lehmann, 2006: 71). También fue una investigación en busca de un estado de no actuación y de una no continuidad de un argumento estructurado, en vez de lo cual se desarrollaban repetidas y expresivas escenas condensadas. En el presente proyecto de investigación y creación escénica se buscó una no actuación distinta a la planteada por Kantor, aunque comparte con ésta ciertas características: por ejemplo, que el actor llegue al escenario a vivir un evento y no a hacer una representación.

La noción de no actuación que más interesó para el desarrollo de este proyecto se acerca a la trabajada por el teatrista estadounidense Michael Kirby, quien define la no actuación como “una presencia en la cual el intérprete no hace nada para amplificar la información alcanzada con su presencia [...]” (Lehmann, 2006: 135). Kirby también llama a esta modalidad interpretativa “actuación simple”, que es la que ocurre cuando no se hace nada más que ser. La clave está en darle relevancia a la sola presencia del actor como ser humano y dejar de lado los esfuerzos del teatro dramático por crear personajes provenientes de la literatura.

Una nueva forma de manejar el cuerpo del actor es también clave para lograr la no actuación, ya que el actor debe trabajar con su propio físico (voz, gestos, peso, etc.) como principal herramienta. Lehmann señala que si en la época clásica la voz era considerada el instrumento más importante del intérprete, actualmente se trata del cuerpo completo convertido en voz. A través del trabajo con el cuerpo del actor como soporte esencial, es más fácil desarrollar acciones reales, dentro de situaciones concretas, y no ilustraciones de éstas.

Otro aspecto importante en la búsqueda de la no actuación fue el acercamiento hacia lo trivial y lo banal, hacia la simplicidad, como respuesta a lo tedioso de las fórmulas artificiales de intensificación representacional. La inflamatoria dramatización de las sensaciones del día a día se ha convertido en algo insoportable. Es por esto que, por ejemplo, durante el desarrollo de este proyecto de investigación y creación escénica se buscó que el actor no subrayara sentimientos o emociones sino que simplemente profundizara en una condición, situación o estado, para desde ahí dejar que las palabras simplemente cayeran de su boca, permitiendo que a la vez su cuerpo se moviera

naturalmente, sin pretender justificar o explicar al espectador lo que se está diciendo o haciendo.

Finalmente, junto a la problemática de la presencia del actor, también se prestó mucha atención a la de la copresencia, es decir, a cómo se logra la coexistencia de un intérprete con otro. La calidad de la relación e interacción en escena es esencial para alcanzar un verdadero Realismo. Al fin y al cabo, dentro de este registro, lo que se espera ver en el teatro son relaciones humanas verdaderas. Para esto la comunicación fue definida como el eje primordial de trabajo. El actor, luego de que logró desenvolverse en el escenario con un comportamiento propio y natural, debió emplear el mismo mecanismo para interactuar con sus compañeros y, por lo tanto, así redefinir un nuevo comportamiento, ya que la conducta de una persona no es la misma cuando está sola que cuando está acompañada. Así, cada uno de los actores debió generar un vínculo comunicativo real con sus pares, una conexión natural tanto narrativa como escénica.

Discurso:

Para el *Teatro Posdramático* resulta esencial asumir la emergencia y la existencia del “teatro de dirección”. El teatrólogo europeo Andrzej Wirth teorizó sobre este tipo de teatralidad en la que el director, concebido como autor, genera su propio discurso y, por lo tanto, la dirección misma se transforma en la estructura básica del drama. Así, por ejemplo, se puede comprender cómo y por qué algunos directores, desdramatizando la premisa supuestamente planteada en el texto original, ponen en escena textos dramáticos clásicos de manera que el espectador lea una obra distinta a la que ya conocía. Es decir, el director se transforma en autor dramático, lo que conlleva una redefinición del rol del actor, ya que debe servir al director para comunicar el discurso de éste, pero también el propio.

Posdramáticamente, entonces, el actor no es visto como un simple objeto o instrumento que repite lo que le fue asignado. Al contrario, se busca un actor capaz de asumir una posición ética y, por lo tanto, discursiva, desde su trabajo en el escenario: “En lugar de ser una ‘mera herramienta’ que desaparece en su rol, el actor experimenta una inversión de la dependencia entre la belleza o más aún el orden ético y la subjetividad” (Lehmann, 2006: 44). Luego, durante el desarrollo de este proyecto de investigación y creación se buscó que el actor trabajara su actuación transmitiendo su propio discurso y no simplemente contribuyendo a la narración de la ficción para, finalmente, buscar un ensamblaje entre los discursos del director y del actor.

Este planteamiento sobre la dimensión discursiva de la interpretación conlleva una responsabilidad ética y un riesgo mayor para el actor. Por ejemplo, un actor que acepta ser torturado realmente en el escenario está tomando una decisión ética, un riesgo, con el fin de sostener un discurso y a la vez reafirmar una concepción sobre la producción de lo real en escena. El dolor, la violencia y la muerte han sido temas históricamente recurrentes en el teatro y siempre han conllevado un gran problema para el escenario, pues constituyen un reto físico y ético. Dentro del Realismo, tradicionalmente este reto ha sido enfrentado “representando”, por ejemplo, el dolor. Pero el *Teatro Posdramático* está por encima de toda mimesis convencional del dolor: “La novedad reside en el hecho de que hay un tránsito desde el dolor representado al dolor experimentado en la presentación” (Lehmann, 2006: 166). En relación con este tema, Lehmann valora ejemplos como los que ofrecen el riesgo físico de *La La La Human Steps*, el ejercicio casi paramilitar de Einar Schleef y el masoquismo de *La Fura dels Baus*.

Este presente proyecto de investigación y creación escénica no buscó que el actor padeciera físicamente en el escenario, fundamentalmente porque la estética literaria y

escénica guardaba mucha más relación con procesos y experiencias emocionales e intelectuales que físicas. Pero sí se buscó que el actor comprendiera que en la actualidad ya no hay espacio para una posible imitación del dolor: o se sufre o no se sufre. El *Teatro Posdramático* es, entonces, una estética del riesgo.

Estética:

Si en términos simples se entiende una estética como el conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a una determinada puesta en escena, posdramáticamente resulta fundamental abordar el tema de la apropiada disposición del actor hacia la estética de la puesta en escena, es decir, hacia cómo debe adaptar su comportamiento de acuerdo a las características que distinguen o unifican cada propuesta escénica. El actor debe estar clara y conscientemente sintonizado con los significantes y significados que conforman cada escena en particular, así como con la lógica general de la narración.

Por ejemplo, si la simultaneidad, como característica esencial del *Teatro Posdramático*, es recogida para el desarrollo de una puesta en escena, entonces el trabajo vocal del actor debe alejarse del de los actores más tradicionales, quienes necesitan que cada una de las palabras que pronuncian sea escuchada claramente. En este otro caso, el actor vive, al igual que el espectador, dentro de una experiencia de percepción parcial. Igualmente, el actor debe desprenderse de las concepciones tradicionales sobre la densidad. No debe, simplemente porque es habitual, controlar las acciones, balancear las emociones, etc., puesto que, como se sabe, posdramáticamente nada es de por sí demasiado o muy poco. Las repeticiones incansables son permitidas, los momentos estáticos y eternos no son extraños y los movimientos extremadamente lentos pueden funcionar perfectamente, entre

muchos otros casos. De hecho, es bastante común, por ejemplo, que propuestas de *Teatro Posdramático* trabajen con la reducción de significados, en espacios muy pequeños y con estilos minimalistas. Y en estos casos es necesario que el actor ponga a trabajar su cuerpo y su voz en función de esas específicas condiciones.

Durante el desarrollo de este proyecto escénico se dio relevancia, por ejemplo, a la composición del cuerpo en el espacio, especialmente para dejar de lado convenciones teatrales obsoletas, como el hablar posicionado en tres cuartos, el nunca dar la espalda al público, el realizar las actividades de modo que el espectador pueda apreciarlas nítidamente, etc. Las habituales jerarquías de movimiento en el escenario fueron abandonadas buscando que los cuerpos se movieran en el espacio de acuerdo a un comportamiento humano propio y real y no al servicio del espectador.

DRAMATURGIA DEL ESPACIO.

Durante el desarrollo práctico de este proyecto de investigación y creación escénica, el aporte conceptual de la *Dramaturgia del Espacio* fue canalizado a través del trabajo con tres categorías fundamentales: poética del texto, poética del espacio y realismo y cinematificación. Todas ellas pensadas y reelaboradas específicamente en función del trabajo del director con el actor y el Realismo.

Poética del texto:

El habla es el mecanismo de comunicación más utilizado por el ser humano. Por lo mismo, la palabra tradicionalmente ha sido uno de los elementos esenciales de la pieza teatral (aquellas en las que sus creadores han decidido eliminar la palabra hablada son una minoría).

Ahora bien, aunque el habla es un sistema con el que convivimos día a día, al momento de ponerlo en escena se desprende de su dimensión cotidiana y se convierte en expresión de una elaboración artística. Por ello, cada palabra adquiere una relevancia y un objetivo y todo tiene una razón de ser.

Pero lo anterior puede ser mal interpretado. Tal como ocurre, por ejemplo, cuando aparecen en escena actores que subrayan cada frase o palabra intentando revestirlas de alguna específica emoción, tratando de dejar claro qué siente o piensa el personaje que las enuncia, para así además contribuir a que la historia supuestamente se comprenda más y mejor. Esto, aparte de ser una ofensa a la capacidad intelectual del espectador, produce una disonancia, pues el texto dicho en escena, en vez de funcionar como un hilo de comunicación que acerque al actor y al espectador, termina produciendo un efecto de extrañeza.

Griffero sostiene que el texto por sí mismo crea una visualidad. Cada palabra, como significado, produce una imagen, que puede variar de espectador a espectador, pero que siempre se actualiza desde la sola palabra. Por lo anterior, no es necesario que el actor intente sobrecargar de significado lo que dice. La simple y llana pronunciación logra comunicar y conmover mucho más al espectador que una esforzada fonación.

Así, durante el desarrollo de este proyecto de investigación y creación escénica el actor debió pasar por un proceso de “limpieza” en relación con una característica bastante común en los intérpretes costarricenses, reforzada por cada una de las escuelas o academias de teatro: que los actores aprenden a hablar “para el teatro”. Esto suele significar tener buena articulación, dicción e impostación, utilizar distintos resonadores, producir distintas calidades de sonoras e interpretativas, etc. Todo eso, evidentemente, está muy bien. Todo actor debe saber manejar de la mejor forma posible su aparato fonador. Sin embargo, es

lamentable que escasamente se le enseñe al actor a utilizar su voz, ya educada, para hablar normalmente o como lo haría en la vida cotidiana.

En este caso fue necesario que el actor abandonara la forma teatral de utilizar la voz y empezara a hablar como él mismo. Para esto se comenzó con un proceso de pronunciación neutra, para lograr reproducir el texto sin interpretación y así llegar a permitir que las palabras hablaran por sí solas. Luego, poco a poco, con esas palabras el actor fue construyendo frases propias. La dicción, más que exhibida, fue escondida, ya que en la vida cotidiana no se habla perfecto. Y la impostación, más que potenciada, fue controlada, ya que debe estar en función del espacio escénico dentro del cual el actor desarrolla su comportamiento -en este caso, bastante reducido.

Finalmente, se buscó que el texto propusiera una imagen por sí mismo, por supuesto, sin eliminar las emociones o pensamientos del actor, pero cuidando que estos respondieran a una lógica personal y no teatral, para que resultara atractiva para el espectador por su verdad y no por su teatralidad.

Poética del espacio:

Como ya se señaló, para Griffiero el hecho escénico se constituye a partir de la simbiosis entre la poética del texto y la poética del espacio: “Así, la palabra, el texto, genera una visualidad espacial, como la visualidad espacial genera a su vez un texto” (Griffiero, 2001: 76).

Lamentablemente, en el teatro suele darse una narración basada fundamentalmente en el texto y muchas veces la narración visual o espacial son desaprovechadas o utilizadas sólo como un apoyo para la narración textual. Se olvida que cada decisión tomada con respecto a escenografía, iluminación, vestuario y en especial movimientos y composiciones

de los actores en el espacio produce una línea narrativa. De aquí la importancia de cómo el espacio es utilizado y el beneficio que brinda el saber aprovecharlo a favor de un discurso. Por ello, Griffero insiste en algo que, aunque puede parecer evidente, es necesario seguir señalando: el teatro se ve y se oye. De ahí que la visualidad sea un factor fundamental, que conlleva una conceptualización previa a cómo abordar el texto; adscribirse a ella es una determinación clave para el trabajo de dirección.

Durante el desarrollo de este proyecto de investigación y creación, lo más relevante en materia de dirección de actores fue enfatizar que el cuerpo del actor en el espacio por sí solo transmite pensamientos y sensaciones, es decir, narra. Cada movimiento, mirada y composición contribuye a la narración, la que en su dimensión espacial es tan compleja e infinita en sus posibilidades como en la dimensión escrita.

Cada actor debió comprender que la utilización de su cuerpo no debía ser de acuerdo a las convenciones teatrales del escenario sino en función de la lógica del espacio escénico que habitaba acorde con la ficción. Como explica Griffero: “El escenario es tan sólo tablas, es un formato, y los actores deben generar desde ahí el que surjan las múltiples ficciones, transformando su cuerpo en un cuerpo actoral, y así el espacio en un lugar multidimensional” (Griffero, 2007: 28).

Igualmente importante fue considerar en función de qué o para quién se condicionaban los movimientos y las composiciones del actor en el espacio. En principio, el comportamiento físico del actor debía responder a la ficción misma, al espacio, a la forma de habitar éste y a la de relacionarse con los otros actores y no al público. Así se pudo eliminar todo aquello que habitualmente se realiza con el único objetivo de que el público observe siempre de frente al actor. Sin embargo, tampoco se podía dejar de lado el hecho que, finalmente, igual se está narrando para un público, por lo que a pesar de que el

comportamiento del actor en particular no responda al espectador sino a la ficción, la imagen general y completa del espectáculo sí responde al público tanto como a la ficción. Esto significa que cada composición escénica fue construida en relación con un punto de referencia: la posición del espectador; siempre seleccionando qué se quería mostrar y qué no, pero a la vez cada composición también debía responder a la ficción interna, pues debía ser congruente consigo misma y tener veracidad.

Realismo y cinematificación:

La *Dramaturgia del Espacio* valora y recupera el Realismo, pero desligándolo del modelo y estilo perteneciente a una época pasada. Para Griffero: “El realismo fue circunscrito en una época, a un estilo y modelo definido, sea realismo naturalista-psicológico-costumbrista. Hoy creo que el realismo se desligó de un modelo específico. Pienso que la actuación y el cuerpo del actor son siempre el realismo” (Griffero, 2001: 79). Por lo tanto, se trata de un Realismo que se crea a partir de una particular conexión entre el actor y la realidad y no a partir de dogmas.

Para enfrentar esta forma de trabajar el Realismo, la *Dramaturgia del Espacio* se apoya en varios referentes, siendo uno de los más importantes la cinematografía. De ella Griffero recoge elementos para formular lo que llama cinematificación de la escena. Este aspecto de su poética teatral no refiere a convertir el teatro en cine o a intervenir la puesta en escena con proyecciones audiovisuales, sino a incorporar al lenguaje teatral, transformándolos, códigos cinematográficos. Por lo tanto, se toma del cine su forma narrativa: encuadres, planos, secuencias, etc., y se traslada ésta al mundo teatral. Así, es responsabilidad del director hacer uso adecuado del rectángulo tridimensional (escenario)

para escribir/narrar en él de la misma forma como lo hacen un guionista y un director de cine en la pantalla.

Un segundo aspecto recogido del cine, aún más relevante con respecto al trabajo con el actor, es su forma de actuación, la que para Griffiero siempre es realista. El estilo de una película es lo que nos puede hacer percibir algo diferente a la realidad, no obstante, el actor siempre tiene un comportamiento natural y real, lo único que varía es el contexto, decidido por el guionista y el director, en el que ese comportamiento/actuación se desarrolla. Lo mismo ocurre con el actor en la escena teatral. Como dice Griffiero, en una obra de teatro se puede estar en una pesadilla o en el interior de un sarcófago lleno de gusanos, pero la actuación es esencialmente realista, tal como lo sería en términos cinematográficos.

ESTUDIOS DE PERFORMANCE.

Durante el desarrollo práctico de este proyecto de investigación y creación escénica, el aporte conceptual de los *Estudios de Performance* fue canalizado a través del trabajo con tres categorías fundamentales: conducta restaurada, transformación vía éxtasis y/o trance y actuación que se cree. Todas ellas pensadas y reelaboradas específicamente en función del trabajo del director con el actor y el Realismo.

Conducta restaurada:

Desde esta perspectiva, las acciones de un ser humano aparecen como cintas individuales de conducta, que pueden ser tomadas, cambiadas, trabajadas y restauradas en otro momento, en otro orden y por otro ser humano. La conducta y las acciones son, por lo tanto, como un gran lienzo que puede ser recortado en múltiples partes, las que puedan ser modificadas y luego vueltas a unir para formar un nuevo lienzo, que en el fondo sigue

siendo el mismo lienzo, pero restaurado. Como ya se señaló, Schechner habla de la conducta restaurada como conducta realizada dos veces y *ad infinitum*: “conducta dos veces actuada”. Y señala que “la conducta restaurada es simbólica y reflexiva: no es conducta vacía sino llena de significaciones que se difunden multívocamente” (Schechner, 2000: 108). Lo cual implica un principio que fue fundamental durante el desarrollo de este proyecto: “El yo puede actuar en otro o como otro; el yo social o transindividual es un papel o un conjunto de papeles” (Schechner, 2000: 108).

Llevado al ámbito del trabajo con el actor, lo anterior quiere decir que el intérprete debe aprender a adquirir el comportamiento de alguien más, un alguien que quizá no conoce o no existe, o que quizá sea él mismo pero en otro momento; en cualquiera de los casos debe lograr restaurar esas cintas de conducta y comportarse como ese otro, desalojar de su cuerpo y mente su propio comportamiento para dar paso al del otro. “La conducta restaurada es ‘yo portándome como si fuera otro’ o ‘como si estuviera fuera de mí’, o ‘yo como si no fuera yo mismo’ [...] Pero ese ‘otro’ puede también ser ‘yo sintiéndome o siendo de otro modo’, como si hubiera múltiples ‘yos’ en cada persona” (Schechner, 2000: 109).

La restauración de la conducta puede ser la restauración de un pasado que nunca fue. Lo que el actor tiene es un presente aislado, de ahí que para la búsqueda de un futuro sea pertinente la creación de un pasado. Ese pasado muchas veces puede variar. De hecho, puede estar en constante transformación según el futuro planteado. En el caso de este proyecto, muchas veces fue conveniente o motivador guiar a los actores hacia una peculiar oportunidad que la conducta restaurada les ofrecía: la opción de ser lo que nunca fueron o volver a ser lo que alguna vez fueron o ser lo que desearon haber sido.

Por supuesto, dicho comportamiento es temporal; una vez que termina la función o el ensayo, el actor vuelve a ser él mismo y no carga consigo ningún “rollo” psicológico o emocional en relación con ese “otro” que durante algunas horas habitó en él. El actor debe tener claro que a pesar de estar siendo “otro”, sigue estando dentro de una ficción, dentro de un mundo imaginario que se termina en el momento en que el público aplaude o en el que el director dice “hasta aquí llegamos”. En *Un actor se prepara*, Stanislavski dice:

Ustedes saben que nuestro trabajo con una obra empieza usando el *si* como palanca para levantarnos, transportarnos de la vida cotidiana al plano de la imaginación... No existe la realidad en el escenario. El arte es producto de la imaginación... El objetivo del actor debe ser usar su técnica para transformar la obra en una realidad teatral (citado por Schechner, 2000: 176).

Extasis y trance:

Los *Estudios de Performance* indagan en dos procesos de transformación actorales-performativos. En el primer tipo de proceso se encuentra un actor que ha sido usurpado y lo que queda es una transparencia, en ésta no hay resistencias u obstáculos del organismo del actor, los impulsos corren libremente; es el éxtasis. En su forma pura, el éxtasis es alcanzado a través de distintos procesos rituales específicos según la cultura en la que estos se desarrollen. En el plano teatral, y específicamente en función de este proyecto de investigación, se buscó que el actor llegara a un estado de alta concentración y relajación, a un estado de limpieza total, mental y corporal. El objetivo fue crear alrededor del actor una barrera impenetrable por cualquier posible distracción. No existe nada más allá de la realidad intraescénica planteada, no existen butacas o público. Es decir, el actor queda sustraído, despojado de su propia realidad.

En el segundo tipo de proceso el actor entra en un trance en el que se transforma en algo diferente de lo que su persona realmente es. En el caso de este proyecto de investigación, cuando se habla de trance se hace referencia a una frecuencia de comportamiento distinta a la de la actuación regular; una actuación que, en cuanto a concentración, control y entrega de cuerpo y mente, está un peldaño más arriba. Es un estado en el cual el actor a través de su “yo” (y sin abandonarlo) muestra “otro”. Ese “otro”, evidentemente, es el personaje. Pero no es un “personaje dramático” como tradicionalmente se entendería. El personaje al que se hace referencia existe simplemente como un contenedor de ficción, es decir, es el enlace del actor con la ficción, que le permite ser él mismo y otro a la vez. Cuando el actor logra entrar a esta frecuencia, la conducta del intérprete es natural y no parece estar actuando. Se da un comportamiento genuino. Esto es esencial para una actuación realista contemporánea, pues ayuda al actor a no estar preocupado por tratar de representar a un personaje sino, por el contrario, por dejar ser al personaje en él mismo, lo cual efectivamente lo dota de una naturalidad real.

Ahora bien, según Schechner, “ninguna performance es ‘puro’ éxtasis ni trance. Siempre hay un desplazamiento, una tensión dialéctica entre ambos” (Schechner, 2000: 98). En este proyecto se trabajó con el éxtasis como primer paso para alcanzar la concentración necesaria para entrar en el trance, desde el cual el actor liberó su cuerpo y mente para vivir en el espacio escénico una vida nueva o distinta. Por supuesto, como ya se señaló, sin importar el tipo de transformación que el actor experimente, éste debe ser capaz de comprenderla, asimilarla y vivirla como un cambio sólo temporal. Así, cada noche el actor empieza desde el mismo lugar y al finalizar la función abandona por completo la situación: “Los actores hacen un viaje que termina donde empezó, mientras que el público se ‘movió’ a un lugar nuevo” (Schechner, 2000: 91).

Entonces, cuando se habla de éxtasis y trance, evidentemente no se está aludiendo a los verdaderos estados, por ejemplo, rituales, a los que estas palabras hacen referencia, sino que estos vocablos simplemente son tomados como términos ilustrativos.

Actuación que se cree:

Los contenidos hasta ahora desarrollados, el objetivo general planteado, la justificación expuesta, etc., conducen a un mismo lugar: la búsqueda de una actuación realista verdadera. Resulta interesante pensar que, por ejemplo, cien años atrás, Constantin Stanislavski intentaba responder al mismo problema fundamental: cómo crear vida en el escenario. Sin embargo, a pesar de que el cuestionamiento que sirve de estímulo para el quehacer de este gran teórico y para el desarrollo de este modesto proyecto sea el mismo, la diferencia reside en las respuestas propuestas, las que responden a épocas y dialogan con referentes distintos.

Para el desarrollo de este proyecto de investigación y creación escénica fue fundamental vislumbrar que a pesar de la transformación deseada en el actor, éste no debía esconderse o desaparecer detrás de un personaje. Por lo tanto, no fueron necesarias las antiguas y convencionales artimañas para la creación o caracterización de un personaje. En este caso, por ejemplo, la realidad del actor fue más importante que la idealidad del personaje, por lo que no se trató de ocultar las características distintivas de los actores; por el contrario, sus particularidades fueron resaltadas y valoradas para ponerlas al servicio de la ficción, logrando así que ésta adquiriera una dimensión de verdad más potente.

Para esto fue clave insistir en un principio básico, ya mencionado a propósito del *Teatro Posdramático*: el personaje no existe, sólo existe el actor. Por lo tanto no existe un patrón original que se deba tratar de imitar. El personaje, como ya se señaló, es tan solo el

contenedor de la ficción. Por ejemplo, si se tratara de poner en escena *Hamlet* y el actor encargado de dicho papel pusiera todo su esfuerzo en reproducir al supuesto Hamlet original creado por Shakespeare, aún suponiendo que dicho esfuerzo tuviera éxito y se lograra reproducir una replica exacta de aquel primer Hamlet que llegó escena cuatro siglos atrás, igualmente sería diferente por el simple hecho de que “la ocasión es diferente, la visión del mundo es diferente, el público es diferente y los actores son diferentes” (Schechner, 2000: 122).

Por ello, con el objetivo de evitar una fatiga inútil y, además, de lograr un producto genuino, en este caso se buscó que el actor iniciara su trabajo a partir de su verdadero “yo”. Más allá de que para todos es claro que la actuación es un artificio, el objetivo es ocultar las costuras de ese artificio para que el espectador vea al actor comportarse como lo haría normalmente si no hubiera público:

Creen y al mismo tiempo no creen. Esta es la mayor delicia del teatro. El espectáculo es real y al mismo tiempo no real. Es así para los actores y espectadores y explica la absorción especial que el escenario engendra en quienes entran en él o se reúnen alrededor de él” (Schechner, 2000: 187).

En este caso, el camino más productivo para guiar al actor hacia una actuación que se cree, fue centrar la atención del espectáculo en el quehacer del actor y no en la percepción del espectador. Según Schechner, Grotowski trabajó en esta línea en dos de sus piezas paradigmáticas *Downstairs Action* y *Action*; donde “los actores representan con tanta concentración que parecen haber entrado en una realidad-que-se-cree mucho más allá del ‘como si’ de Stanislavski” (Schechner, 2000: 241).

¿Qué es lo que hay que hacer entonces? Guiar al actor por una ruta centrada en sí mismo, donde deje de tratar de convencer al público (lo cual suele producir

sobreactuaciones espantosas) y empiece a pensar realmente sólo en lo que está haciendo. Cuando el actor logra esto la reacción de credulidad por parte del espectador llega por sí sola, porque el público puede percibir la fe del actor en lo que hace y eso lo convence también a él.

EMPIRICOS.

El proceso práctico de este proyecto de investigación y creación escénica -ensayos, montaje y puesta en escena- se desarrolló con base en una propuesta metodológica estructurada en dos dimensiones: áreas y niveles. Las áreas estuvieron subdivididas en dos categorías: la interioridad del actor y la exterioridad del actor. En la primera aparecen dos ámbitos de trabajo: pensamiento y actitud; y en la segunda otros dos ámbitos de trabajo: cuerpo y voz. Por otra parte, los niveles fueron tres: Inicial-Reconocimiento, Medio-Adquisición y Avanzado-Apropiación.

NOTA: Estos “Resultados Empíricos” dialogan con, y son un complemento conceptual de, la síntesis de la Bitácora de Trabajo, con énfasis en dirección de actores y actuación, del proceso de ensayos, montaje y puesta en escena desarrollado con este proyecto de investigación y creación escénica, la que se adjunta en el Anexo 1.

AREAS.

La interioridad del actor:

Pensamiento.

En este ámbito se trabajó lo referente a los procesos mentales del actor que moldean su comportamiento. El proceso de trabajo abarcó aspectos como la imaginación, la lógica y

el sentido de realidad, ya que “una vez que el actor empieza a pensar, comienza la vida y entonces no puede haber imitación” (Hethmon, 1976: 59). Así, el pensamiento en y del actor resulta clave para aproximarse a una actuación verdaderamente realista.

Durante el desarrollo de este proyecto, el llamado “trabajo de mesa” no fue parte del proceso. El actor trabajó directamente sobre la escena, con diálogos y actividades, objetos y acciones reales, y todo tipo de análisis fue surgiendo a partir de su interacción con dichos elementos. Dialogando con el *Teatro Posdramático*, el texto apareció como un elemento más de la obra teatral, por lo tanto, no merecía una dedicación exclusiva durante largas sesiones de análisis, ya que no es en el texto escrito donde se encuentra la pieza teatral. La investigadora argentina Cristina Quiroga, a propósito de la obra de Raúl Serrano, gran estudioso, sistematizador y reelaborador de Stanislavski, con respecto a este tema señala:

En el proceso de preparación de una obra, [Serrano] descarta definitivamente el “trabajo de mesa” partiendo del conocimiento exclusivo del “diálogo” y “a partir de él”, sosteniendo que “no es a partir de lo que se dice que puede conocerse la conducta. Es exactamente al revés. Lo que se dice es tan solo la superficie de lo que se quiere y se hace”, pues la especificidad del conocimiento del actor no se resume en conceptos e ideas *a priori*, “es su cuerpo el que aprende, es su memoria corporal la que recuerda” (Quiroga, 2009: 435).

El actor mostró una reacción positiva frente a la ausencia de trabajo de mesa. El hecho de ingresar directamente al trabajo escénico le resultó motivante y le concedió mayor libertad creativa al no sentir su quehacer atado a un análisis previo.

La imaginación, por su parte, jugó un rol muy importante al enfrentar el trabajo con el pensamiento y por lo mismo debió ser incentivada, ya que, como se sabe, “el actor no puede afrontar solo con su propia vida y sus experiencias interiores todo el material que necesita para preparar una actuación” (Gardey, 2009: 289). El actor debe ser capaz de pensarse en las circunstancias del personaje para, de esta manera, poder encontrar los

impulsos que lo lleven a accionar y reaccionar moldeando su comportamiento. La teatróloga argentina Mariana Gardey, con respecto a este tema y en referencia al método de Lee Strasberg, señala: “Entrenar al actor para estar realmente vivo supone que esté condicionado para recibir impulsos de los estímulos imaginarios, para hacerlos reales y despertar las respuestas sensoriales, emocionales o motoras oportunas” (Gardey, 2008: 238). Por lo tanto, durante el desarrollo de este proceso de ensayos y montaje constantemente se instó al actor a dejar fluir su imaginación y pensamientos. Además, permanentemente se buscaron otros estímulos, como observar situaciones de la vida cotidiana, compartir anécdotas vividas, observar series de televisión o películas, hacer visitas a lugares o eventos que tuvieran algún tipo de conexión con la obra, etc. Todo esto con el fin de llenar la mente del intérprete con imágenes e ideas que enriquecieran su pensamiento e imaginación.

Sin embargo, no todas las tareas asignadas fueron realizadas por el actor y las que sí se realizaron se mantuvieron en un nivel básico de profundización. Las razones para ello pueden haber sido muchas. Lo que sí quedó claro es que el actor utilizó básicamente los referentes que ya poseía en su imaginario y que el añadir de modo significativo más imágenes, anécdotas, experiencias, etc., a través del trabajo de campo, aunque probablemente contribuiría, no fue indispensable.

Otro aspecto fundamental del trabajo relacionado con el pensamiento del actor fue la comprensión de la lógica de las acciones. Cada acción realizada debía responder a una línea de pensamiento clara y a la vez debía desarrollarse con una coherencia natural. Esto ha sido reiterado por distintos teóricos a partir de Stanislavski, considerándose que “toda acción en el teatro debe tener una justificación interior y ser lógica, coherente y posible en la realidad” (Lavatelli, 2008: 150). Lo que nos dicta si una acción es coherente o no con la

realidad es la intuición. Puede parecer poco lógico justificar algo tan relevante -y racional- con un concepto aparentemente poco definido como la intuición. Sin embargo, a través de la historia del arte inevitablemente se ha tenido que recurrir a la intuición para justificar la certeza que indica cuando algo es real o no. Por ejemplo, Vladimir Nemiróvich-Dánchenko, en respuesta a la pregunta de un dramaturgo, señalaba: “Es usted, el autor, quien me susurra de las líneas de su obra, su conocimiento de la vida, mientras que yo, con un tipo de sexto sentido, percibo dónde hay verdad y dónde hay falsedad” (Nemiróvich-Dánchenko, 1988: 160).

Durante el proceso de ensayos y montaje, cada vez que apareció una situación percibida como carente de verdad, se discutió y trabajó con los actores hasta encontrar algo más verdadero. Ese “algo” habitualmente también era percibido como algo más cómodo de decir, de hacer, de pensar, etc. Y este “algo”, cuando gozaba de consenso por parte de los actores y la directora, pasaba de ser una intuición a ser una certeza.

Actitud.

En el arte teatral, en general, gran parte de un desempeño actoral satisfactorio está determinado por la actitud del actor hacia el trabajo escénico que realiza. Y es esa misma actitud la que contribuye a alcanzar una no actuación y una actuación que se cree.

Durante este proceso de montaje se buscó que el actor comprendiera que los objetivos propuestos no iban a ser alcanzados a menos que tuviera la actitud requerida: “La *voluntad* no puede funcionar como un elemento aislado en la actuación; entrenarla significa entrenar la disponibilidad del actor para seguir la expresión de su imaginación” (Gardey, 2008: 240). En el fondo, esto implicó un esfuerzo mental por creer y vivir en la escena, ya que “una actuación es verdadera si el actor está convencido de que lo es” (Gardey, 2009:

292). En definitiva, al lograr el dominio de la mente, el cuerpo del actor responde mucho más fácilmente a los impulsos externos e internos como si estos fueran reales.

En general, el actor comprendió la problemática de la actitud y mayoritariamente alcanzó el objetivo, aunque no por completo. Por ejemplo, en términos de disposición, entrega y compromiso la actitud fue óptima, sin embargo, en términos de concentración no tanto. Esto no se debió a que el actor no se esforzara lo suficiente por controlar su mente, sino a que simplemente aún no ha desarrollado toda la capacidad de concentración necesaria. Lo anterior, en el fondo, señala que la actitud apropiada no es algo que se alcanza sólo a través de la voluntad, sino que también a través del entrenamiento.

La exterioridad del actor:

Cuerpo.

Indiscutiblemente, el cuerpo del actor es el principal material escénico. La *Dramaturgia del Espacio* enfatiza cómo este material narrativo debe sumarse a la poética del espacio y a la poética del texto para construir un discurso. Por lo tanto, es necesario un cuerpo actoral que responda al realismo escénico y que a la vez contribuya a la cinematificación de la escena.

Para lo anterior se trabajó con el actor en tres aspectos fundamentales. Primero, su control corporal; luego, su habilidad para componer corporalmente; y, por último, su cuerpo como enlace con la emoción.

El control corporal guarda relación con la necesidad de que el actor esté conciente de todo lo relativo a su cuerpo y controle cada una de sus partes. Al trabajar en forma realista y a partir del físico natural del actor se hace más sencillo lograr este control. Y durante el presente proyecto se desarrolló un trabajo basado fundamentalmente en la

relajación. Por ejemplo, en ningún momento se generó tensión por tener que moverse como el personaje, pues el personaje se mueve como el actor. Una vez que se asumió esta noción, el actor desarrolló su trabajo en forma relajada y eficiente.

La habilidad para componer fue menos sencilla de trabajar. El actor debió comprender que el asumir una composición no significa congelar el movimiento. Es decir, debía controlar el cuerpo dentro del fotograma escénico, pero seguir viviendo el momento dinámicamente. Así, la composición no constituye una limitación, sino que aparece como un mapa que guía el cuerpo en la narración. Lo más difícil fue lograr que el actor se mantuviera dentro de cada composición en forma cómoda, que no buscara movimientos extra para rellenar el momento y que no olvidara las pequeñas composiciones.

El núcleo de la investigación sobre las acciones físicas desarrollada por Stanislavski se basa “en desplazar el centro de atención, de lo emotivo-psicológico, al cuerpo del actor, como base estable, como fuente a la cual recurrir para hacer vivir al personaje” (de Toro, 1990: 82). Compartiendo esta concepción del cuerpo como enlace con la emoción, durante los ensayos y el montaje se buscó desarrollar composiciones que narraran para el espectador y que a la vez proporcionaran estímulos para el actor, de forma que ellos fueran capaces de encontrar la emoción escénica a partir de lo que estaban haciendo. Dicha búsqueda tuvo éxito. De las composiciones y movimientos corporales del actor durante las escenas sugirieron emociones, intenciones y estados muy beneficiosos para el trabajo. Todo esto sin necesidad de recurrir a la falsa imitación o, peor aún, a una excesiva insistencia en recuerdos o sentimientos personales del actor.

Voz.

El trabajo con la voz del actor estuvo basado en la poética del texto y requirió el paso por dos etapas, una de “limpieza”, anteriormente ya descrita, y otra de definición. La respuesta del actor ante la etapa de limpieza fue positiva, pero lenta. El actor, al no hacer un inmediato despliegue de sus habilidades vocales interpretativas, sintió que “no estaba actuando”, que no estaba “haciendo teatro”. Por lo tanto, hubo que lograr que el actor comprendiera que la neutralidad del texto contribuía mucho más que la inmediata interpretación (probablemente forzada o artificiosa) y que ese primer paso era el mejor camino para llegar a un habla más natural y propia en el momento de la actuación.

Una vez que el actor fue capaz de dejar que las palabras fluyeran en su estado más simple, lentamente se fue entrando en la etapa de definición. Lo más interesante de esta etapa es que ocurrió por sí sola, sin que el actor realmente se lo propusiera. Es decir, al repetir una escena varias veces, siempre y cuando el actor esté concentrado en el aquí y en el ahora y en la poética que las palabras van construyendo, inevitablemente el actor empieza a adueñarse de su texto y a encontrar una definición propia y natural a nivel interpretativo.

Utilizar la voz es similar a tocar un instrumento musical, por lo tanto, hay que saber escuchar y detectar cuando el instrumento no está correctamente afinado. Y esta afinación está relacionada con el sonido acorde con la realidad: “Un actor debe desarrollar dentro de él mismo su expresión musical natural, practicando su voz en debida relación con su sentido de la realidad, casi tanto como un cantante” (Stanislavski, 1983: 30).

Durante el desarrollo de este proyecto de investigación y creación escénica el actor no siempre fue capaz de escucharse y afinarse. La mayoría de las veces esta necesidad fue señalada por la directora. Sin embargo, la mayor parte de las veces que esto ocurría, el actor respondía diciendo: -“Sí, me siento raro cuando digo ese texto”. Por lo tanto, el actor

sí se escucha, lo que le falta desarrollar es la capacidad para autocorregirse en el momento adecuado. En relación con esto, resulta pertinente la propuesta de Robert Hethmon, a partir del trabajo de Lee Strasberg, en términos de que “lo esencial al tratarse de cualquier tipo de diálogo es encontrar detrás de cada palabra la experiencia y el comportamiento que les den vida, para que surjan, de una manera lógica, del [actor] que está en el escenario” (Hethmon, 1976: 41).

NIVELES.

Durante el proceso de ensayos, montaje y puesta en escena el actor fue alcanzando diferentes niveles de actuación. Conforme se avanzó por cada uno de ellos, se progresó en el creciente logro de una verdadera actuación realista en registro contemporánea, a la vez que el trabajo del actor se fue volviendo más complejo y difícil.

Inicial - Reconocimiento:

El nivel Inicial-Reconocimiento, como su nombre indica, constituyó el primer acercamiento del actor a la actuación. En este nivel el actor aún no está actuando, está entendiendo la obra y su rol dentro de ella, fundamentalmente bajo las directrices del director. Está reconociendo el espacio, el texto, los movimientos, las actividades, las acciones y a los compañeros. No hay una concentración en la actuación misma, pues el objetivo es simplemente comprender y, de paso, memorizar. Es el momento para proponer, improvisar y discutir. Es el momento para la construcción del esqueleto de la puesta en escena y el encuentro del actor con la estética de la misma.

Este nivel de trabajo fue una etapa de prueba, tanto para los actores, como para la directora. Fue la etapa en se jugó la posibilidad de empezar a “creer” o no. Los actores,

por un lado, estaban tensos o preocupados por mostrar un buen desempeño escénico, pero al mismo tiempo estaban evaluando la capacidad de la directora para dirigir apropiadamente el proceso; quien, al igual que los actores, sentía la presión por llegar cada día con una propuesta de trabajo clara, a la vez que analizaba la capacidad de los actores para responder a la misma. Afortunadamente, la balanza se volcó hacia el “creer” y así pudo avanzarse hacia el próximo nivel.

Medio - Adquisición:

El nivel Medio-Adquisición se dio justo a la mitad del proceso. El actor ya ha comprendido el material de trabajo y la propuesta para abordarlo, ha memorizado sus palabras y movimientos. Ya conoce el espacio y a sus compañeros. Entonces, aparece la actuación, ya que la atención y la concentración están orientadas a la actuación misma. Es el momento para corregir, por ejemplo, frases incómodas o composiciones inapropiadas. Es, además, el momento para enfatizar la acción como fundamento para desarrollar el comportamiento: “Stanislavski decía que uno puede pedirle a un actor que *haga* algo, nunca que *sienta* algo” (Gardey, 2009: 296). Así, en este nivel no se pretendió que el actor alcanzara la emoción, sino que accionara.

Este nivel de trabajo fue una etapa de evaluación general. Fue el momento para comprobar si el trabajo estaba siendo y sería factible. Es en este nivel cuando el actor y el director muchas veces tienen la sensación de que el trabajo está finalizado y que solamente resta hacer pasadas completas de la obra. Sin embargo, durante el desarrollo de este proyecto de investigación y creación escénica quedó claro que este nivel es sólo el antecesor de una próxima etapa, la más difícil y compleja del proceso.

Avanzado - Apropiación:

El nivel Avanzado-Apropiación es el más desafiante de todo el proceso de creación escénica. Es el nivel en el que la obra debe cobrar vida, fundamentalmente gracias a que la actuación alcance su estado más auténtico. Todo lo que ha sido memorizado debe pasar a ser un componente natural del comportamiento del actor y, por lo tanto, desaparecer como marcación. Es el momento de vivir el éxtasis y el trance, fundamentalmente a través de una concentración completamente extra cotidiana. Como sostenía la actriz y maestra estadounidense Stella Adler: “La actuación empieza cuando el actor puede olvidar su técnica, cuando la ha hecho suya y no necesita recurrir a ella conscientemente, sino permitir que suceda” (Gardey, 2009: 305). Por lo tanto, se trata de, más allá de la técnica, alcanzar el arte puro de la actuación.

Muchos teóricos del arte teatral sostienen que un nivel de actuación de este tipo no es alcanzado regularmente: “En realidad, no hemos visto nunca en el teatro la vida del espíritu humano -excepto en aquellos grandes actores que son capaces, de alguna manera, de alcanzar ese punto por un proceso interior. E incluso éstos, alcanzan ese punto sólo esporádicamente” (Hethmon, 1976: 39). Se habla entonces de una actuación “genial”, donde aparece en escena el verdadero realismo.

Por supuesto, se debe reconocer que, como resultado final de este proyecto de investigación y creación escénica centrado en la dirección de actores y en la actuación realista en registro contemporáneo, no se alcanzaron actuaciones “geniales”, ni se llegó a un nivel de apropiación total de todos los aspectos del material escénico por parte del intérprete. Sin embargo, igualmente hay que reconocer que sí se ingresó a este nivel de apropiación y que sí se pudo llegar a experimentar una actuación distinta, una actuación

más viva y más real que la habitualmente conseguida por medio de métodos y en diálogo con referentes más habituales.

Las razones por las cuales el proceso no llevó a alcanzar ese máximo nivel pueden ser muchas. Sin embargo, por lo menos una cosa está clara: alcanzar dicho nivel de actuación requiere entrenamiento, es decir, pasar por el mismo proceso varias veces, en distintas obras teatrales, con distintos compañeros y evidentemente con algunas permanentes adecuaciones metodológicas. A medida que el actor y el director más entiendan y vivan el proceso, más rápido se llegará al momento en el que el cuerpo, la voz, el pensamiento y la actitud del actor serán los idóneos para alcanzar un auténtico realismo contemporáneo.

Por ahora, lo más importante es tener conciencia tanto de lo alcanzado como de lo no alcanzado con este proyecto, ya que “el peligro, al actuar, es que el actor puede engañarse a sí mismo al pensar que lo que ha ocurrido es lo que cree que debería haber pasado” (Hethmon, 1976: 51). El reconocer que no se llegó al nivel máximo esperado resulta tan enriquecedor como estimulante, ya que prueba que se tiene claro a dónde se debe llegar. Y, por lo tanto, permite repensar, reestructurar y mejorar para enfrentar un próximo intento.

CONCLUSIONES

1.- En términos generales, se puede concluir que el *Teatro Posdramático*, la *Dramaturgia del Espacio* y los *Estudios de Performance*, como perspectivas sobre lo escénico de elaboración relativamente reciente, efectivamente son propicias para, a través de un proceso de investigación que las lleve (transforme) desde la formulación teórica a la herramienta metodológica, contribuir a desarrollar procesos de actuación, de dirección de actores, de creación de puesta en escena y de desarrollo de lenguaje teatral que contribuyan a renovadoras formas de pensar y de llevar a cabo la actuación realista contemporánea.

2.- En términos específicos, en relación con el trabajo del actor con el material ficcional y el sentido de realidad, se puede concluir que:

- El Realismo teatral, en la actualidad, está determinado por particulares (según cada propuesta) formas de conexión entre el actor y la realidad, y no por la repetición de modelos o dogmas preestablecidos.

- Escénicamente, el personaje no existe, sólo existe el actor. El personaje existe sólo como un contenedor de ficción (habitualmente provisto por la literatura).

- La disolución de la idea de personaje, por lo menos en la dimensión escénica, genera un trabajo interpretativo más relajado y, por lo mismo, más verdadero y efectivo.

- Desarrollar un comportamiento, y no una representación, que responda a una lógica propia y real, es esencial para alcanzar la verdad en la actuación teatral realista.

- El comportamiento que desarrolla el actor cuando está solo en escena debe ser ligeramente diferente al que desarrolla cuando está en compañía de otros intérpretes.

- El desarrollo de una “actuación simple”, en la cual el actor no haga nada para amplificar la información, sino que simplemente ofrezca su presencia en el escenario, es fundamental para alcanzar una actuación que en la actualidad sea considerada realista.

- El actor no debe subrayar las acciones, pensamientos o emociones que se experimentan en escena con el objetivo de explicar o aclarar al espectador lo que está sucediendo.

- No es posible, si se quiere alcanzar una actuación actualmente válida como realista, la imitación (representación) de acciones, pensamientos o emociones. Se hace o no se hace, pero no se imita el hacer.

- La forma más productiva para guiar al actor hacia la emoción es a través de la acción.

- La memorización de palabras y movimientos debe alcanzar una etapa en la cual las marcas de dirección desaparezcan; es decir, en la que el actor no parezca haber memorizado sino que aparezca la ilusión de la “primera vez”.

3.- En términos específicos, en relación con el trabajo del actor con el cuerpo y el espacio, se puede concluir que:

- El cuerpo del actor en el espacio escénico por sí solo comunica y narra.

- El actor debe habitar el escenario como un espacio propio.

- Al actuar, el actor debe ser capaz de ubicar su cuerpo en un espacio escénico y no simplemente en un escenario.

- El actor debe ocupar el escenario para vivir un evento y no para realizar una representación.

- Trabajar con el cuerpo propio del actor, es decir, descartando la creación de una caracterización corporal, facilita el trabajo con actividades y acciones reales.

- Los movimientos del actor en el escenario deben estar al servicio de un comportamiento real, con una lógica propia, y no al servicio del espectador. Sin embargo, no se puede ignorar que se escenifica para el público, por lo que el director debe controlar la imagen completa del espectáculo de manera que responda a la ficción, pero también al espectador.

4.- En términos específicos, en relación con el trabajo del actor con la voz y el texto, se puede concluir que:

- Cada palabra pronunciada contiene y comunica por sí sola una imagen propia, por lo que el actor no debe intentar sobrecargar de significado lo que dice.

- Se requiere de un proceso de “limpieza”, que permita dejar de hablar “como en el teatro” para alcanzar un tipo de actuación válido como realista en la actualidad.

- La técnica vocal debe ser controlada y “escondida” y no exhibida.

- El actor debe desarrollar su oído (autoescucha) para detectar cuando su trabajo vocal está respondiendo a las convenciones de la teatralidad y no a la realidad.

5.- En términos específicos, en relación con el trabajo del actor y su concentración, se puede concluir que:

- El actor debe concentrar toda su atención y energía en un aquí y un ahora.

- El actor debe olvidarse del público y simplemente concentrarse en lo que está haciendo en su realidad escénica.

- El actor debe abordar la escena sin prisa, brindándose el tiempo necesario para realmente vivir cada instante.

- El trabajo del actor debe estar concentrado en las acciones y en la presencia física, más que en el texto.

- El actor debe hacer un esfuerzo mental por creer y vivir en la escena.

- El actor debe tener la voluntad para involucrarse completamente en lo que piensa y hace sobre el escenario como expresión de realidad.

- El “trabajo de mesa” tradicional ya no es necesario. El actor aprende más efectiva y verdaderamente haciendo.

- La ausencia del “trabajo de mesa” tradicional brinda más libertad creativa al actor.

- La concentración es la base para alcanzar un estado de éxtasis y trance al actuar.

6.- En términos específicos, en relación con el trabajo del actor con el director, se puede concluir que:

- El director siempre tiene un discurso que compartir y el actor le ayuda a comunicarlo. Y si el actor comparte éticamente las ideas del director, se genera una mejor transmisión de dicho discurso.

- El actor asume una responsabilidad ética en el escenario.

- El actor nunca deja de ser un ser social, y esto determina en gran parte los resultados que vaya a brindar en su desempeño actoral.

- Alcanzar un nivel de apropiación de la actuación máximo requiere entrenamiento.

- Es importante reconocer cuando el quehacer conjunto del director y del actor no han logrado alcanzar una meta, para así tener claro a dónde se debe llegar en un próximo intento.

BIBLIOGRAFÍA

de Toro, Fernando. “Desde Stanislavski a Barba: Modernidad y postmodernidad o la epistemología del trabajo del actor en el siglo XX”. En: Fernando de Toro (ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Galerna-Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano, 1990: 79-99.

Gardey, Mariana. “Lee Strasberg y los frutos de su viaje: La verdad en la actuación”. En: Jorge Dubatti (coord.), *Historia del actor I: De la escena clásica al presente*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2008: 233-246.

Gardey, Mariana. “Stella Adler: El Actor, aristócrata y guerrero”. En: Jorge Dubatti (coord.), *Historia del actor II: Del ritual dionisíaco a Tadeusz Kantor*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009: 285-306.

Griffero, Ramón. “La esquizofrenia de la verdad escénica”. *Revista Apuntes*, N° 107, 1994: 88-90.

Griffero, Ramón. “Poética: La Dramaturgia del Espacio (Respuestas a un cuestionario de Rocío Fumey [seudónimo de Violeta Espinoza]”. *Revista Apuntes*, N° 119-120, 2001: 75-82.

Griffero, Ramón. “Elucidaciones. *Fin del Eclipse*”. *Revista Apuntes*, N° 129, 2007: 25-29.

Hethmon, Robert. *El Método del Actor's Studio: Conversaciones con Lee Strasberg*. Caracas, Editorial Fundamentos, 1976.

Jürs-Munby, Karen. “Postdramatic Theatre”. En: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, London-New York, Routledge, 2006: i.

Korish, David. “Reflexiones sobre el estado actoral en Costa Rica”. En: Fernando Vinocour (ed.), *La tradición del presente. Actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas*. San José, Ediciones Perro Azul, 2007: 237-249.

Lavatelli, Julia. “Confuso Stanislavski, inasible”. En: Jorge Dubatti (coord.), *Historia del actor I: De la escena clásica al presente*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2008: 145-157.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. London-New York, Routledge, 2006.

Lobato, Flora. “Influencia del cine en la generación del 27”. *Revista Educare*, Volumen XII, N° 2, 2008: 81-94.

Lukács, Geórg. *Ensayos sobre el realismo*. La Habana, Arte y Literatura, 1978.

Macgowan, Kenneth y William Melnitz. *Las edades de oro del teatro*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1987.

Nemiróvich-Dánchenko, Vladimir. “Las tres caras del director de escena”. En: Sergio Jiménez y Edgar Ceballos (comps.), *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, México D. F., Grupo Editorial Gaceta, 1988: 155-163.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona, Paidós, 1998.

Quiroga, Cristina. “El actor, según Raúl Serrano en *Nuevas tesis sobre Stanislavski*”. En: Jorge Dubatti (coord.), *Historia del actor II: Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009: 433-444.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 2009. Disponible en: www.rae.es

Schechner, Richard. *Performance: Teorías y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2000.

Stanislavski, Constantin. *El arte escénico*. México D. F., Siglo XXI, 1983.

Strasberg, Lee. “Introducción”. En: Toby Cole (ed.), *Actuación: Un manual del método de Stanislavsky*, México D. F., Editorial Diana, 1964: 8-16.

ANEXO 1:

**SÍNTESIS DE LA BITÁCORA DE TRABAJO,
CON ÉNFASIS EN DIRECCIÓN DE ACTORES Y ACTUACIÓN,
DEL PROCESO DE PUESTA EN ESCENA**

ETAPA TEÓRICA.

La *Etapa Teórica* consistió en llevar a cabo la investigación (recopilación y sistematización de la información) sobre los referentes teóricos fundamentales que dieron sustento al desarrollo de este proyecto de investigación y creación escénica: el *Teatro Posdramático*, la *Dramaturgia del Espacio* y los *Estudios de Performance*; y complementarlos con la revisión de otras teorías y autores también relacionados con el objeto de interés central: la problemática de la dirección de actores, la actuación y el Realismo.

Esta etapa estuvo dividida en dos fases. La primera fase consistió en la extracción, sistematización y articulación de los principales contenidos teóricos propios de las tres perspectivas sobre lo escénico antes mencionadas. La segunda fase consistió en la elaboración de una propuesta metodológica a partir de dichos contenidos teóricos, para ser aplicada durante la segunda etapa de trabajo (*Etapa Práctica*).

Inicialmente me propuse que esta etapa tuviera una duración de tres meses. Sin embargo, diversos proyectos artísticos en los que trabajé -como directora de *Variaciones sobre el teatro y la muerte* de Marco Antonio de la Parra (UNA Puesta al Fuego, 2010), como actriz y asistente de dirección en *Seis en personajes en busca de autor* de Luigi

Pirandello, codirigida por Gabrio Zappelli y Adolfo Albornoz (Compañía Nacional de Teatro, 2010) y como actriz en *Hechos consumados* de Juan Radrigán, dirigida por Adolfo Albornoz (BonusTeatro-Teatro Nacional, 2011)-, más un compromiso académico paralelo que debí asumir (la carrera de Pedagogía en Enseñanza del Inglés que estoy terminando en la Universidad de Costa Rica), sumados a un período de fuerte necesidad económica por el que atravesé (que me llevó a trabajar en un *Call Center* durante ocho meses), me obligaron a desarrollar la etapa de investigación teórica a una velocidad bastante menor a la que yo inicialmente me había propuesto. Por ello, el tiempo invertido en esta etapa finalmente fue de un poco más de un año.

La primera fase consistió, primero, en leer los principales libros o artículos, según fuera el caso, de Hans-Thies Lehmann (*Teatro Posdramático*), Ramón Griffero (*Dramaturgia del Espacio*) y Richard Schechner (*Estudios de Performance*). Luego, en realizar síntesis de estas lecturas para conservarlas en mi archivo. Estas síntesis posteriormente me permitieron acceder en forma rápida y directa tanto a los principales contenidos desarrollados por estos autores, como a las materias específicamente vinculadas con mi investigación, sin tener que regresar a los textos originales. Finalmente, inicié un análisis del material con el fin de sistematizarlo y articularlo en beneficio del proyecto.

Después de estudiar los autores y textos fundamentales, repetí el mismo proceso anteriormente descrito, ahora con otros materiales que igualmente -esperaba- aportarían a la temática investigada (no todos los cuales fueron citados al redactar el presente Informe Final). Para ello leí libros y artículos de teóricos y críticos del teatro contemporáneo, como José Sánchez, Juan Villegas, Julia Lavatelli, Mariana Gardey, Natacha Koss, Jorge Dubatti, Cristina Quiroga, Fernando de Toro y Patrice Pavis; así como escritos de maestros y

referentes clásicos de la puesta en escena realista, como Vladimir Nemiróvich-Dánchenko, Constantin Stanislavski, Robert Hethmon, Harold Clurman y Curtis Canfield.

Una vez acumulada la sistematización de todo el material teórico, procedí a reelaborarlo para formular una propuesta metodológica para el trabajo práctico escénico. Esta se estructuró en dos dimensiones: áreas y niveles. Las áreas estuvieron subdivididas en dos categorías: la interioridad del actor y la exterioridad del actor. En la primera aparecieron dos ámbitos de trabajo: pensamiento y actitud; y en la segunda otros dos: cuerpo y voz. Por otra parte, los niveles fueron tres: Inicial-Reconocimiento, Medio-Adquisición y Avanzado-Apropiación.

Paralelamente a todo el proceso recién descrito, fui leyendo, releendo y estudiando la producción dramática de Tennessee Williams, uno de los más singulares y emblemáticos dramaturgos realistas del siglo XX, hasta que, a partir de cuatro de sus piezas teatrales, *El zoológico de cristal*, *Verano y humo*, *Un tranvía llamado deseo* y *Háblame como la lluvia*, logré producir un texto dramático propio, *Entre el Humo y la Lluvia*, que cita, y dialoga con, la poética de este autor teatral estadounidense.

Cada material elaborado durante esta etapa, tanto de producción teórica como de producción dramática, contó con la revisión y guía del Tutor de este Trabajo Final de Graduación.

Una vez finalizada la *Etapa Teórica*, reuní al elenco e inicié el trabajo propio de la *Etapa Práctica*.

ETAPA PRÁCTICA.

La *Etapa Práctica* consistió en aplicar durante el proceso de investigación y creación escénica la metodología previamente elaborada durante la *Etapa Teórica*.

A diferencia de lo ocurrido con la etapa previa, la realización de la *Etapa Práctica* sí se apegó al tiempo que inicialmente había estipulado para la misma: cuatro meses.

A continuación se presenta una síntesis de la Bitácora de Trabajo del proceso de puesta en escena, con énfasis en la dirección de actores, en especial en lo que más directamente guarda relación con la problemática del actor y el Realismo.

Los nombres reales de los integrantes del elenco han sido reemplazados por los apelativos Actor 1, Actor 2 y Actor 3.

SEMANA 1.

Objetivo:

Introducir al equipo de trabajo al proyecto escénico. Establecer las reglas de trabajo. Conocer el texto dramático. Realizar las primeras lecturas de la obra.

Reglas de trabajo:

Puntualidad y compromiso.

Trabajar individualmente. Evitar comentarios o acotaciones entre compañeros. Si alguien tiene alguna opinión con respecto al trabajo de los demás, comunicarla sólo a la directora.

Paciencia, pues va a ser un trabajo minucioso.

Confianza en la directora. Dejarse conducir durante el proceso.

Resultado:

Todos parecen comprender y aceptar las reglas.

Primera lectura del texto:

Lectura tranquila, neutra y sin interpretación. No prestar demasiada atención a la dicción, pero sí a la lectura correcta de palabras y frases.

Resultado:

Actor 1 inicia la lectura en forma neutra, pero rápidamente empieza a agregarle interpretación. Pierde concentración en el texto. Lee erróneamente las frases pues está preocupado por “actuar”. En su interpretación empieza a dibujar intenciones muy lejanas a las que mi propuesta busca.

Actor 2 comprende inmediatamente la solicitud del ejercicio de lectura. Lee de forma tranquila, neutra y sin interpretación.

Actor 3 muestra extremada preocupación por la buena pronunciación y dicción de las palabras. No logra relajarse durante la lectura, a excepción de algunos momentos “cómicos” de la obra.

Comentarios o preguntas con respecto al texto:

Se insta a los actores a exponer cualquier comentario o duda.

Resultado:

Poca reacción. No expresan gusto o disgusto por el texto. Sólo tienen un par de dudas con respecto a la historia en general y a los personajes en particular.

Segunda lectura:

Sólo de las escenas A, B y C. Repetición de las mismas instrucciones de la primera lectura. Se hace un cambio de reparto.

Resultado:

Actor 1 mantiene el mismo patrón.

Actor 2 mantiene el mismo patrón.

Actor 3 mantiene el mismo patrón.

Tercera lectura:

Mismas indicaciones de lectura. Énfasis en la relajación y en la no interpretación.

Nuevo cambio de reparto.

Resultado:

Actor 1 comprende el ejercicio y elimina la interpretación, sin embargo, baja mucho su energía durante la lectura. Confunde neutro con decaimiento.

Actor 2 nuevamente comprende correctamente el ejercicio. Lee de forma tranquila, neutra y sin interpretación.

Actor 3 mantiene la preocupación por hacer una lectura correcta en cuanto a pronunciación y dicción. Sin embargo, esta vez, conforme avanza su lectura, va relajando y va encontrando una lectura más natural.

Cuarta lectura:

Mismas indicaciones de lectura. Nuevo cambio de reparto.

Resultado:

Actor 1 logra subir el decaimiento y llegar a un tono más neutro y funcional para empezar a trabajar.

Actor 2 mantiene el mismo patrón relajado de lectura. Pero su personaje comienza a aparecer muy suave, más de lo que debería.

Actor 3 pierde la relajación que había logrado al final de la lectura anterior, vuelve a preocuparse demasiado por la correcta pronunciación. Presta extrema atención a la

pronunciación de la letra “d”. Sin embargo, en algunas palabras borra dicha letra por completo; lo que me hace pensar que esa preocupación por pronunciar bien también puede borrarse.

SEMANAS 2 y 3.

Objetivo:

Realizar ejercicios prácticos con la intención de conocer más a fondo las habilidades actorales del elenco. Buscar asimilación de los conceptos básicos del proyecto y crear material escénico. Iniciar el enfrentamiento con las primeras escenas de la obra.

Concentración:

Actor 1 y Actor 2 frente a frente, mirándose a los ojos. Se busca la concentración de uno en el otro.

Resultado:

Actor 1 logra fácilmente entrar en un estado de concentración. Se deja ir en la mirada fija hacia Actor 2. Su cuerpo y mente parecen estar tranquilos y concentrados.

Actor 2 no logra entrar en el mismo estado de concentración. Constantemente se mueve, se rasca la piel, se toca el pelo. Denota una especie de incomodidad. No logra tranquilizarse.

Lectura completa de la escena *Encuentro*:

Actor 1 y Actor 2. Simple y llana pronunciación de las palabras.

Resultado:

La lectura se realiza satisfactoriamente.

Segunda lectura de la misma escena:

Encontrar en el texto una pronunciación más propia. Buscar la naturalidad. Mirar al otro cada vez que es posible y no tener la mirada completamente puesta en el texto que se está leyendo.

Resultado:

Las miradas empiezan a sugerir una interpretación.

Ambos logran relajarse durante la lectura y por ende el texto empieza a sonar más natural.

Algunos textos definitivamente suenan extraños. Los marco para buscar como sustituirlos por palabras más cercanas a los actores.

Ejercicio de mirada:

Actor 1 observa a Actor 2, quien saca lentamente todas las pertenencias que anda en su bulto, las acomoda y las vuelve a guardar. Actor 1 sólo debe observar a Actor 2, pues le llama la atención, pero a la vez sabe que no debería observar a Actor 2.

Resultado:

Actor 1 comprende muy bien el ejercicio. Denota rasgos de un comportamiento que podría trabajar en relación con su personaje:

Hay algo que constantemente le incomoda.

Siempre está tratando de disimular.

Tiene una lucha interna, quiere acercarse, pero a la vez quiere alejarse.

Mirada fija e intensa.

Atormentado espiritualmente. No tiene paz, no podría ser una persona feliz.

Ejercicio de mirada:

Actor 2 observa a Actor 1, quien saca lentamente todas las pertenencias que anda en su bulto, las acomoda y las vuelve a guardar. Actor 2 sólo debe observar y descubrir a esa otra persona que le parece muy interesante.

Resultado:

A Actor 2 le cuesta entrar al ejercicio, pero después de un rato lo logra. También denota rasgos de un comportamiento que podría trabajar en relación con su personaje:

Actor 1 le hace un poco de gracia.

Acercarse representa un riesgo.

Trata de llamar su atención constantemente.

Actor 1 le resulta una persona interesante.

Inicio de la escena *Encuentro*:

Se colocan dos sillas. Actor 2 en la silla izquierda. Actor 1 mira a Actor 2 desde la pared izquierda, hasta que toma la decisión de acercarse y hablarle. Debe buscar que las palabras suenen lo más propias posibles. No amplificar nada. Sólo estar. Que la simple presencia baste. Repetir varias veces. Buscar diferentes opciones de acercamiento. En Actor 2 hay algo de tristeza o soledad y en Actor 1 confusión o indecisión.

Resultado:

Iniciamos un primer acercamiento a la escena. Ambos muestran disposición al trabajo, pero están muy preocupados por decir sus respectivos textos, tanto que casi no se escuchan entre ellos.

Actor 1 se muestra más tranquilo y relajado que Actor 2. Sin embargo, se ha tomado muy en serio lo de ser una persona seria (quizá por ser un atributo diferente a su propia forma de ser). Pero por el momento funciona que se apoye en ese recurso, así que decido no corregirlo.

Actor 2 da la impresión de que le va a ser difícil trabajar atributos de su personaje muy alejados de su forma de ser. Habrá que ir buscando cómo acercarnos, poco a poco, especialmente para iniciar la obra.

Las sonrisas funcionan. De cierta forma muestran el inicio de una relación.

Realizar la escena sin palabras:

Repetir el movimiento de acercamiento y coqueteo, pero sin usar palabras.

Resultado:

No resulta un ejercicio interesante. No aportó mucho al trabajo.

Concentración:

Actor 1 y Actor 3 frente a frente, mirándose a los ojos. Deben buscar la concentración el uno en el otro.

Resultado:

Actor 1 comprende el ejercicio y logra concentrarse inmediatamente. Su cuerpo y mente están controlados y focalizados en Actor 3.

Actor 3 también entra fácilmente en la concentración. Omite cualquier movimiento innecesario.

Lectura completa de la escena *Dilema*:

Actor 1 y Actor 3. Simple y llana pronunciación de las palabras.

Resultado:

Buena lectura. Actor 3 cada vez relaja más, sin embargo, continua apareciendo demasiada preocupación por la buena pronunciación.

Segunda lectura de la misma escena:

Buscar una pronunciación más propia del texto. Buscar la naturalidad. Mirar al otro cada vez que sea posible.

Resultado:

Las miradas ayudan a suavizar la lectura.

Tal como con la escena anterior, noto que algunos textos definitivamente suenan extraños. Los marco para buscar como sustituirlos por palabras más cercanas a los actores.

Ejercicio de posiciones:

Actor 1 y Actor 3, ambos en el suelo, sobre mantas. Buscar diferentes posturas de comodidad, abrazados, de espaldas, “entrepierdados”, etc.

Resultado:

Aparecen muy buenas imágenes y posiciones que podrían funcionar para el montaje.

Se percibe cierta ternura en ambos.

Sus pensamientos, al no estar hablando, parecen ser más profundos.

Siempre, en algún momento, en Actor 1 (en su personaje) se nota falta de paz.

Muchas miradas perdidas. Funcionan.

Modificación del ejercicio de posiciones:

Lo mismo, pero esta vez Actor 1 trata de acariciar sexualmente a Actor 3, quien no se deja, no con violencia, pero sí con claridad.

Resultado:

Aparece una risa nerviosa en Actor 3. Funciona.

Se nota la frustración de Actor 1. Funciona.

Aparecen varios momentos de interacción muy interesantes.

Ejercicio de mirada:

Actor 3 observa a Actor 1, quien dobla lentamente unas sábanas. Actor 3 sólo debe observar, con cariño, con amor.

Resultado:

Actor 3 entiende el ejercicio. Comunica cosas que pueden funcionar:

Pureza

Mira con inocencia.

Mira con admiración.

Pareciera que seguiría a Actor 1 a donde fuera.

Inicio de la escena *Dilema*:

Actor 3 está sentado, Actor 1 llega. Empiezan a conversar.

Resultado:

Actor 1 buen inicio. Muy relajado. Parece haber comprendido muy bien la propuesta de comportarse naturalmente. Busca constantemente su propia naturalidad.

Actor 3 está tenso. Lee el texto muy preocupado por la buena pronunciación de cada palabra. Ante esto, decido proponer un nuevo ejercicio.

Escena *Dilema*:

Se repite la escena, pero esta vez en un espacio más pequeño: el camerino del teatro. Ambos sentados, comiendo galletas. Se les solicita mostrar comodidad. Leer el texto como si estuvieran conversando con una persona a la cual le tienen mucha confianza. Comer y hablar relajadamente.

Resultado:

La escena cambió radicalmente. Actor 3 logró relajarse, empezó a leer el texto en forma completamente diferente, hablando como habla regularmente, omitiendo la correctísima pronunciación de las palabras.

Tarea: Actor 3 observar a Bree (personaje de la serie *Esposas Desesperadas*).

SEMANAS 4, 5 y 6.**Objetivo:**

Trabajar las escenas *Encuentro* y *Dilema*: diseño de movimiento espacial y propuesta actoral. Desarrollar ejercicios para la comunicación entre los actores. Hacer primer acercamiento a las escenas *Incertidumbre* y *Fisuras*.

Inicio de marcaje de la escena *Encuentro*:

Actor 1 y Actor 2. Trabajar movimientos e interpretación del texto (inflexiones). No forzar el texto, dejar que las palabras caigan solas. Actor 1 decidir acercarse. Actor 2 no mostrar interés.

Resultado:

Buen inicio.

Actor 1 presenta problemas relacionados con los movimientos. Muestra un ritmo más lento del que debería tener. Cuando lo corrijo, no logra entender la corrección o le toma varios intentos asimilarla. Vocalmente está muy bien. El texto aparece de manera relajada y entiende rápidamente las sugerencias en ese ámbito.

Actor 2 corporalmente responde de mejor forma, en parte porque no tiene tanto trabajo corporal, pero en parte también porque se le hace sencillo. La voz, sin embargo, es el problema. Dice los textos evidenciando las marcas. No busca la naturalidad. Está “actuando” más que siendo.

Continuar con marcaje de la escena *Encuentro*:

Profundizar en el trabajo.

Resultado:

Poco a poco se va avanzando y logrando los objetivos. Al inicio es un poco frustrante notar la dificultad para lograr que los actores sean ellos mismos, que sean naturales. Buscar las herramientas que les faciliten eso es lo más difícil. Por ahora, la idea es volver una y otra vez sobre lo mismo hasta que lo asimilen de una forma propia.

Hay que tener cuidado con no acostumbrarse demasiado a los textos porque después de un tiempo pueden parecer muy naturales, pero será simplemente porque ya nos acostumbramos a ellos.

Iniciar marcaje de escena *Dilema*:

Actor 1 y Actor 3. Buscar la interacción cotidiana, como la de quienes han compartido durante varios años. Luego provocar acercamiento.

Resultado:

Actor 1 responde igual que en la escena anterior: bien. Esta vez controla mejor el cuerpo. Empieza a mostrar un comportamiento diferenciado con relación a Actor 3 y a Actor 2.

Actor 3 poco a poco empieza a aflojar el texto. El comer galletas durante la escena le ayuda. Aunque en varias partes su pronunciación es dura, conforme recibe correcciones lo entiende.

Continuar trabajo con escena *Dilema*:

Actor 1 y Actor 3. Avanzar en el marcaje. Trabajar en el pensamiento; en el por qué de las acciones.

Resultado:

Actor 3 debe de relajar más. Se muestra tenso, preocupado por mostrar lo que hace. Se le indica que debe soltar el texto con tranquilidad, dejar que las palabras caigan. Tratamos de incorporar acciones neuróticas en su comportamiento.

Actor 1 olvida las marcas; lo cual indica que la unión pensamiento-cuerpo no está funcionando bien. Sus movimientos no están siendo justificados mentalmente. La construcción del comportamiento es superficial. Se le explica el porqué de los movimientos para que logre mejorar este aspecto.

En general, ambos aún no se están escuchando realmente. Están preocupados del texto y de la marca; lo cual se supone es normal en este nivel del proceso.

Ejercicio de concentración:

Los tres actores sentados en triángulo se miran. Primero Actor 1 y Actor 3 se miran y Actor 2 mira a Actor 1. Luego Actor 2 y Actor 1 se miran y Actor 3 mira a Actor 1.

Buscar concentración el uno en el otro. Dejar su vida personal afuera del espacio y concentrarse en el aquí y el ahora.

Resultado:

La concentración empezó a darse lentamente. Actor 1 y Actor 3 rápidamente entraron en un estado distinto, enfocados el uno en el otro. Actor 2 ha mejorado en cuanto a la concentración. Logra evitar los movimientos innecesarios, sin embargo, está en un nivel de concentración más bajo que los demás. De todas formas, me alegro del progreso. Parece que la incomodidad que antes tenía está desapareciendo.

Ejercicio de conversación:

Actor 1 y Actor 2 conversan de cualquier tema y en el momento en que lo consideren oportuno introducen el texto de la obra. La idea es mezclar el hablar cotidiano con el texto de la obra. Actor 3 los debe mirar todo el tiempo y reaccionar emocionalmente. El ejercicio se repite con Actor 1 y Actor 3 conversando, mientras Actor 2 los observa con el mismo objetivo: reaccionar.

Resultado:

Actor 1 y Actor 2: Se produce incomodidad por el silencio, por el no saber de qué hablar. Esto funcionaría muy bien en la escena *Encuentro*. Surge una buena naturalidad. A la hora de introducir el texto de la obra la naturalidad se pierde un poco, pero gradualmente logran retomarla. Actor 1 muestra más naturalidad al hablar que Actor 2. Ambos logran alcanzar una relajación adecuada. Aparecen muletillas que pueden funcionar, pues son naturales. Cuando llegamos a la parte en la que uno de ellos debe irse, aparece una clara sensación de que ninguno de los dos quiere que eso suceda. Todo el tiempo Actor 3 muestra una clara concentración. Los observa fijamente y por momentos

deja ver rabia y celos. Es una mirada muy interesante, pues no está tratando de hacer mucho, pero su mirada muestra muchísimo.

Se produce algo curioso al cambiar. Actor 1 y Actor 2 se sentaron más cerca que Actor 3 y Actor 1; lo cual coincide con cómo es la relación entre sus personajes.

Actor 1 y Actor 3: La conversación se torna más seria, hay menos coqueteo. El silencio es más cómodo; lo cual a mí me resulta perfecto, pues demuestra que comprenden y han definido el tipo de relación que tienen. Hay una especie de contacto constante, en manos o piernas, lo cual demuestra confianza. En el momento en que aparece el texto, Actor 3 pierde la relajación y ambos suben el volumen, es como si empezaran a actuar. Sin embargo, Actor 1 logra mantenerse más natural y tranquilo. Cuando llegamos a la parte final, en Actor 3 aparece la naturalidad que ando buscando. Logra accionar más que hablar, lo cual lo lleva a ser él mismo. Actor 2, quien observa toda la escena, muestra un poco de desconcentración, sin embargo, cuando lograr retomar la concentración aparecen cosas interesantes. Por ejemplo, muestra molestia, quizá dolor.

Ejercicio de rabia y desesperación:

Actor 1 y Actor 3 están acostados, amorosamente, riendo y haciendo bromas. Actor 2 los observa y debe buscar posturas, movimientos y composiciones en el espacio que muestren enojo y desesperación. El ejercicio se repite con Actor 1 y Actor 2 acostados y Actor 3 observando y reaccionando.

Resultado:

En Actor 2 aparecen elementos que pueden funcionar para la obra: golpes a las paredes, hiperventilación, composición con mano en la frente, composición con ambas

manos en la cara, composición en el piso, transición llorando desde estar de pie a caer al piso.

En Actor 3 también aparecen elementos funcionales: la seriedad con que enfrenta la situación, composiciones en el suelo, caminar sin sentido, el golpear las paredes le duele mucho, composición tapándose la cara con una mano.

Trabajos investigativos de observación:

Los actores deben realizar la observación asignada y buscar qué conductas o elementos podrían funcionar para su trabajo personal. No deben presentar ningún informe, es un trabajo personal:

Salir a un bar: Observar a la gente cuando está pasada de copas. Estudiar el ambiente. Practicar todos los días diferentes formas de manejar un cigarro. Ver videos de gente borracha en televisión o cine.

Asistir a una Iglesia Bautista: Observar cómo visten y cómo se comportan. Notar cómo se expresa el apego a la religión de los asistentes.

Observar a un médico: Estudiar cómo utiliza las manos y cómo se comporta. Observar series de televisión de médicos y tratar de entender ese mundo.

Trabajo de limpieza en las escenas *Encuentro* y *Dilema*:

Limpiar composiciones. Acoplar ambas escenas. Desarrollar más el comportamiento del actor que no está en la escena principal.

Resultado:

Actor 2 necesita trabajar más su alteración; el hablar deber ser más lento y hacérsele más difícil y el cuerpo debe estar en constante desequilibrio. El humo del cigarro no

debería producir incomodidad. La mirada empieza a funcionar más conscientemente. Se le acota que debe darse el tiempo para vivir la escena sin prisa, relajadamente, viviendo el momento.

En Actor 1 se profundiza el trabajo con respecto a los mundos que su personaje enfrenta. Buscamos que la relación y el comportamiento con cada uno de los otros actores sean distintos. Actor 1 lo entiende, pero sus intentos aún están en una etapa embrionaria.

Con Actor 3 empezamos a buscar detalles que soporten su comportamiento. Se introduce un poco de histeria, de “berrinches”. También se trabaja bastante la mirada: cuándo mira y cuándo no; y si no mira, ¿qué mira?

Hacemos algunas correcciones a movimientos y composiciones con el fin de contribuir a una mejor narración visual. Los actores incorporan las correcciones de forma rápida y satisfactoria.

Inicia trabajo con la escena *Incertidumbre*:

Se hacen varias lecturas de la escena. Se prueban distintas composiciones. Se presenta una propuesta inicial de marcaje.

Resultado:

Los actores ya parecen comprender bastante bien el sistema de trabajo. A pesar de ser un primer acercamiento a la escena, lo hacen en forma tranquila y sin presiones. Buscan naturalidad al hablar, así como distintos ritmos para la escena.

Inicia trabajo con la escena *Fisuras*:

Se hacen varias lecturas de la escena. Se prueban composiciones. Se presenta una propuesta inicial de marcaje.

Resultado:

Al igual que con la escena *Incertidumbre*, los actores se muestran acoplados al sistema de trabajo. Introducimos acción física más activa que en las escenas anteriores y esto produce una buena reacción en los actores, quienes se entregan al juego sin perder su propio “yo”.

SEMANAS 7 y 8.**Objetivo:**

Trabajar las transiciones entre escenas. Desarrollar acciones para las escenas secundarias: aquellas que ocurren paralelamente a la escena principal. Profundizar el trabajo con las primeras cuatro escenas.

Trabajo en las transiciones entre escenas:

Es importante que el actor asimile el salto de una escena a otra; que se familiarice con una narración no lineal. Se busca que el actor haga la transición e ingrese a una nueva escena estando completamente listo, en el nuevo estado, aunque el cambio haya sido abrupto. Se plantea al actor que al desarrollar la transición, el tiempo sufre una especie de condensación, en la cual ellos se desplazan hacia un nuevo espacio.

Resultado:

La asimilación es un poco lenta. La preocupación por la transición provoca un poco de desconcentración y algunos movimientos innecesarios. Los movimientos son corregidos. En cuanto a la preocupación por la transición, se comprende que suceda, pero se espera que logre superar pronto para poder ver realmente los quiebres y saltos en la narración.

Trabajo en las acciones realizadas por el actor cuando no está en la escena principal:

Con Actor 2 empezamos a desarrollar un comportamiento referente a una persona con problemas de adicción. Con Actor 3 trabajamos problemas de obsesión. Probamos acciones compulsivas.

Resultado:

En el caso de Actor 2 funciona muy bien. Sin embargo es necesario más soltura, vivir más el momento, dejarse llevar.

Con Actor 3 fue diferente. La acción está bien, pero no parecía funcionar como se esperaba. El problema no está en lo que hace, sino en la acción misma. Decido pensarlo y cambiarla. Por ahora la dejamos de lado hasta encontrar una mejor.

Continúa el trabajo con las escenas *Encuentro, Dilema, Incertidumbre* y *Fisuras*:

Se enfatiza el no tratar de representar un papel, sino simplemente ofrecer su presencia en el escenario. Los actores no deben hacer nada para enfatizar o amplificar la información que están brindando.

Resultado:

El trabajo va avanzando. Conforme los actores tienen más asimilada la planta de movimiento y los textos, empiezan a vivir la escena más que a actuarla. Las marcas empiezan a desaparecer. Empezamos a ver relaciones reales entre personas reales.

En Actor 2 empieza a aparecer un estado interesante, extrañamente atractivo.

Aparecen cosas interesantes, risas y gestos que poco a poco van llenando las escenas con detalles pequeños, pero esenciales.

Sucede algo muy interesante con Actor 3: empieza a mostrar una naturalidad muy buena, una naturalidad superior a la de sus compañeros. Esto es muy bueno, pues era quien se mostraba más tenso y preocupado al inicio.

Actor 1 va alcanzando seguridad y madurez en la escena. Entre más seguro está, más entrega a la obra.

Trabajo con las transiciones y las escenas secundarias:

En Actor 1 hay que trabajar un poco más de lentitud en el cambio, como si entrara en un espacio más denso que el anterior. A Actor 3 se le propone una nueva actividad para los momentos en que no está en la escena principal.

Resultado:

Actor 1 todavía no comprende muy bien la transición. Caigo en cuenta de que talvez mi explicación no es clara. Busco diferentes formas para hacerle entender.

Actor 3 asimila bien la nueva actividad y empieza a probar. Sus propuestas son muy tímidas. Enfatizo que debe crear todo un comportamiento a partir de la actividad, ponerle matices y desarrollar acciones concretas. Parece entender, pero en la ejecución se muestra tímido.

SEMANAS 9 y 10.

Objetivo:

Reforzar el trabajo con la primera mitad de la obra. Iniciar el trabajo con las escenas *Insomnio* y *Confusión*.

Inicia el trabajo con la segunda mitad de la obra:

Actor 1 y Actor 2. Inicia trabajo con la escena *Insomnio*. Se lee la escena varias veces. Primer acercamiento al movimiento.

Resultado:

El proceso de trabajo con una nueva escena es cada vez más rápido. Los actores están sintonizados con el trabajo y están ansiosos por avanzar. Se trata de frenarlos un poco para no saltarnos pasos o dejar cosas por fuera, pero inevitablemente (y dichosamente) el trabajo se va dando más rápido.

Hay que comenzar el acercamiento sexual entre los actores. Es un acercamiento sutil. En este primer intento, evidentemente, resulta pésimo. Los actores se desconcentran, se muestran un poco tímidos, etc. Para mí queda claro que habrá que trabajarlo arduamente.

Inicia trabajo con la escena *Confusión*:

Actor 1 y Actor 3. Se lee la escena varias veces. Se hace un primer acercamiento al movimiento.

Resultado:

Al igual que la escena *Insomnio*, esta otra nueva escena avanza rápido. Probamos un poco de improvisación con los actores para buscar posiciones cómodas estando acostados en la cama. Se improvisan diferentes posiciones y juegos. Al final se logra encontrar varias posiciones que funcionan y los actores entran en un estado “juguetón” que también funciona para la escena.

Continúa el trabajo con la primera mitad de la obra:

El enfoque en este caso es que el actor concentre su atención en la acción y la presencia, más que en el texto. Esto es difícil pues la obra tiene gran cantidad de texto. La propuesta fue trabajar en el pensamiento que lleva a las acciones y las acciones que llevan al texto.

Resultado:

Continúa apareciendo un avance, lo cual me brinda tranquilidad, pues se va progresando en beneficio de los objetivos planteados. La estética de la obra cada vez se vislumbra con mayor claridad y los actores parecen haber comprendido y adaptado su comportamiento a ella.

Durante el proceso ha quedado claro que la dicción no es importante, pues en la vida cotidiana no hablamos perfecto. Los actores lo han comprendido muy bien. Actor 3 es el único que a veces pronuncia en forma un poco extraña, sin embargo, con el tiempo y al irlo conociendo como persona, me doy cuenta de que habla así en su vida cotidiana, por lo tanto, dejo de preocuparme por el asunto. Forzarlo a pronunciar mal sería contradictorio con buscar su propia naturalidad.

En cuanto a la impostación, hasta el momento nunca se les ha pedido. Y el utilizar sólo el volumen necesario para la situación real ha funcionado magnífico para alcanzar más realismo en la escena. Sin embargo, al hacer una pasada de todas las escenas vistas hasta el momento, y al colocarme a cierta distancia, se evidencia que el público no podrá escuchar a los actores en todo momento. Lo anterior me plantea varias preguntas: ¿Debe el público estar más cerca? ¿Deben los actores empezar a impostar? ¿Debe el público escuchar todo el texto? Decido meditar el asunto y decidirlo más adelante.

Visita del Tutor:

Se le muestran fragmentos de la primera parte de la obra. Después de dicha muestra y de conversar con el Tutor, se decide trabajar varias cosas importantes:

Corregir aquellas composiciones que siguen respondiendo más al público que al interior de la ficción.

Corregir aquellas composiciones que no están ayudando al intérprete. Sustituirlas por composiciones que narren para el espectador, pero que la vez ayuden al proceso interior del actor.

Trabajar más los procesos mentales reales del los actores.

Cuidar los finales de frases y acciones; que no se caigan o debiliten sino sostenerlos hasta el final. Mantener la energía todo el tiempo.

Trabajar las transiciones con Actor 1; que comprenda que es como si entrara en otra dimensión.

Profundizar el cambio de lenguaje corporal de Actor 1 con uno de sus compañeros; que se note la diferencia en relación con el otro.

Cuidar la mirada en Actor 3. Que mire realmente a Actor 1 y se relacione más con él a través de la mirada.

Trabajar los comportamientos en las escenas secundarias. Que el actor no sienta que está simplemente rellenando una escena. Su conducta debe responder a una lógica interna y debe ser vivida al igual que la escena principal.

SEMANA 11 y 12.

Objetivo:

Trabajar la segunda mitad de la obra en profundidad.

Continúa el trabajo con las escenas *Insomnio y Confusión*:

Se profundiza el trabajo en las relaciones e interacciones. Conforme nos adentramos en las escenas, éstas se vuelven más complejas y por ende el trabajo del actor también. Se enfatiza el trabajo con su propio físico como soporte principal. Se sigue en la búsqueda de la naturalidad real. Se trabajan los detalles y se hacen las correcciones pertinentes.

Resultado:

Buen progreso. Se denota un esfuerzo por encontrar la naturalidad. Me doy cuenta de que lo que ahora requerimos es repetición; volver una y otra vez a la escena hasta que se vuelva muy familiar, pero cuidando no perder la sensación de ser la primera vez. Los actores cada vez son más hábiles para la incorporación de detalles y también para mantener la concentración el tiempo que sea necesario.

Montar escena *Quietud*:

Por el tipo de escena y el trabajo que hemos desarrollado hasta el momento, se deduce que es una escena que debe salir muy fácil, casi sin esfuerzo. La indicación dada a los actores es simple: “Recuéstense en la cama. Actor 1 acaricie a Actor 2. Actor 2 relájese, como si estuviera quedándose dormido. Suelten el texto tranquilamente. Simple y llana pronunciación”.

Resultado:

Como era de esperarse, la escena sale fácilmente al segundo o tercer intento.

Inicia el trabajo con la escena *Descubrimiento y Descontrol*:

Estas son las escenas más difíciles de toda la obra. Son momentos claves en la narración. Si se analizan dramáticamente, son el clímax de la obra. Por lo tanto, requieren que el actor esté completamente entregado a la obra y que además traiga consigo la carga de todas las escenas anteriores, para así ser capaz de vivir estas dos escenas como se amerita. El plan, por lo tanto, es entrarles de una forma muy “seca”. Primero, marcar fríamente los movimientos, las miradas y las composiciones. Repetirla varias veces para encontrar el ritmo. Dejar la estructura armada para luego poder hacer una pasada de toda la obra hasta ese momento y que entonces los actores lleguen con la energía y el impulso necesario para enfrentar las dos escenas.

Resultado:

Los actores reconocen que son dos escenas muy exigentes. Están de acuerdo en entrarles despacio y más adelante trabajar con la emoción necesaria.

Lo más difícil es el trabajo con Actor 1, pues es el intérprete al que estas escenas demandan mayor esfuerzo, concentración y acción. Trabajamos la mirada y sus movimientos, así como la línea de pensamiento. El ofrecía un ritmo para la escena que no era el adecuado. Se le corrigió, pero aún así él no lo captaba. El mismo expresa que la escena le parece un poco confusa. Si el actor no comprende la escena no puede dar su mejor desempeño. Y si el actor no comparte la visión del director sobre la escena, la comunicación se daña y el resultado no es satisfactorio. En este caso, lo que creo que sucede es que Actor 1 no me comprende. El quiere entenderme, pero yo no encuentro la forma adecuada para expresarle lo que quiero que haga. Decido dar indicaciones muy técnicas como: “Camine lento hacia atrás, mire a Actor 2, mire a Actor 3, mire nuevamente a Actor 2 y siéntese en la cama”. Esto parece dar mejor resultado.

Actor 2 y Actor 3 comprenden bien sus acciones. Actor 2 muestra buena energía y claridad, sin embargo, va a un ritmo muy acelerado y deja caer los finales de frases y acciones. Se le hace la corrección. Lo de los finales es corregido. Lo del ritmo no tanto. Sin embargo, por ahora no me preocupa mucho.

Actor 3 entiende las acciones, pero muestra poca energía. Tiene la disposición, es sólo que está utilizando poco su cuerpo. Es una escena en la cual debe mostrar furia, enojo y dolor, sin embargo, su cuerpo aparece muy débil en escena. Decido pensar en algo que le ayude a explotar un poco más, pero al igual que con Actor 2, no es algo que me preocupe demasiado en este momento.

Trabajo en el monólogo *Desilusión* con Actor 1:

Este monólogo debe ser una buena expresión de la “no actuación”. Primero se realizan varias lecturas. Dividimos el monólogo en partes o unidades. La idea es enfrentar al público con su relato. Se enfatiza el no sobrecargar de significado cada palabra o frase, simplemente dejarlo ser.

Resultado:

Actor 1 me comprende y realiza la lectura como es esperado. Para los siguientes ensayos trae el monólogo más trabajo y con propuestas interpretativas. Actoralmente está muy bien, sin embargo, hay demasiada actuación. Yo le explico que necesito que todas esas intenciones que está proponiendo se compriman a un estado más simple. Lo que se quiere es que la esencia de la emoción tiña levemente el texto. Es como si él estuviera tratando de esconder lo que le pasa. Por ejemplo, en algún momento él propone llorar, yo le explico algo que hemos visto durante todo el montaje: “No hay posible imitación del dolor”. No sirve ver a un actor que hace un esfuerzo por llorar en escena, sirve ver a un

actor que hace un esfuerzo por no llorar en escena (aunque igual termine llorando). Actor 1 lo comprende perfectamente y vuelve a los siguientes ensayos con una versión casi perfecta del monólogo.

Trabajo con la escena *Ruina, Epílogo y Prólogo*:

Estas escenas corresponden al inicio y al final de la obra. Se espera que estas escenas se monten de forma fluida y sin mayor problema, como resultado de todas las competencias hasta ahora adquiridas.

Resultado:

Las escenas se leen y marcan de forma fluida. Sin embargo, Actor 2 y Actor 3 expresan no comprender muy bien la primera escena. Yo decido meditar una mejor forma de explicárselas para los próximos ensayos.

SEMANA 13.

Objetivo:

Acoplar la obra completa de inicio a fin.

Se inician las pasadas de la obra completa:

Lo primero es simplemente lograr fluidez y concentración durante toda la pasada. Luego trabajar aspectos de ritmo.

Resultado:

Aparecen varias cosas sobre las cuales trabajamos:

Corregimos movimientos incómodos para el actor o incoherentes con la realidad.

Trabajamos con Actor 3 distintos matices corporales y de ritmo a la hora de desarrollar sus actividades.

Ajustamos el ritmo en momentos específicos de la obra. Algunas escenas deberían ser más rápidas y otras más lentas.

Todas las transiciones en general necesitan precisión.

Trabajamos algunas diferencias en el trato de Actor 1 hacia cada uno de los compañeros y sus personajes.

Trance y éxtasis:

Entramos a una etapa crucial para el desarrollo del proyecto. Se conversa con los actores para tratar de inducir el trance y el éxtasis. Para ello primero se les explica en qué consisten dichos procesos y luego se les insta a llevar su concentración al máximo para alcanzarlo.

Resultado:

Los actores parecen entender, sin embargo, no hacen ningún comentario. Al dárseles el tiempo necesario para concentrarse, algunos lo utilizan para concentrarse y otros no. Cuando hacemos la pasada, los actores que se dieron su tiempo para concentrarse muestran mejor desempeño que aquellos que no. Entonces concluyo que evidentemente la concentración y la voluntad son claves para alcanzar el trance y el éxtasis, y a la vez me planteo una pregunta clave con respecto a los actores que no utilizaron el tiempo para concentrarse: ¿Creen ellos en el método que les estoy planteando? Porque si no creen o por lo menos no están dispuestos a probarlo, yo estoy perdida. Luego analizo que hasta el momento no había sucedido nada de este tipo, así que decido confiar en que simplemente pudo ser un problema correspondiente a este día en específico.

Visita del Tutor:

Se muestra todo el trabajo actoral, de inicio a fin de la obra. Después de ver la pasada y tener una reunión con el Tutor para discutirla, se concluye que debo trabajar lo siguiente:

Tomar una decisión con respecto a la impostación, pues definitivamente el espectador escucha muy parcialmente la obra.

Reforzar las escenas secundarias; que los actores en ellas muestren más presencia escénica.

La primera escena, *Prólogo*, está extraña y poco clara. Los actores parecen no saber lo que están haciendo.

Reforzar el trabajo de Actor 3 con sus actividades.

Trabajar con Actor 1 el proceso total de la obra. Debe aparecer un actor que escena a escena va acumulando estímulos e información hasta llegar a su clímax.

Actor 2 debe entregarse un poco más al trabajo, dejarse llevar por las acciones.

Actor 3 está retrocediendo un poco en cuanto a su naturalidad. Debo estar atenta a eso e instarlo a que recobre el camino.

Trabajar más la escena sexual, apoyarla con un tratamiento más plástico o conceptual.

Recordar a Actor 1 que la mimesis intencionada del dolor no es interesante.

Trabajar la música de forma sintáctica, pero también semántica.

Agregar más mini composiciones que agilicen la narración visual.

Trabajar el video proyectado en la televisión como un apoyo para las escenas secundarias.

Modificar un par de composiciones que definitivamente no funcionan o por lo menos no aportan.

Profundizar en el trance y el éxtasis.

SEMANA 14.

Objetivo:

Profundizar en la integración de todas las escenas.

Visita del Tutor y de los dos Lectores:

Se muestra el trabajo actoral de inicio a fin de la obra. Se les aclara que la escenografía, el vestuario, la iluminación y demás elementos escénicos afines aún no están incorporados. Hemos trabajado con elementos que sustituyen la escenografía real. Pero la utilería utilizada (en su mayoría) sí es la definitiva. Se presenta una maqueta de la escenografía para ser comentada. Luego de ver la pasada y tener reuniones individuales con cada uno de los Lectores y el Tutor, se concluye que debo trabajar lo siguiente:

Las transiciones están muy imprecisas. Hay que trabajarlas hasta lograr la precisión necesaria.

La primera escena necesita claridad en la acciones de la actrices. Además, la escena está sobrecargada de intenciones, se ve sobreactuada. Ellas están haciendo una representación del comportamiento, y esto evidentemente no funciona.

Darle a las escenas secundarias una evolución.

El ritmo general de la obra es denso y lento. Hay que encontrar los matices necesarios para darle un poco de color a esa densidad. Esto sin afectar el ritmo general, el cual debe seguir siendo denso.

Trabajar las escenas donde los actores están más exaltados, con el objetivo de no perder la naturalidad.

Actor 3 parece estar retrocediendo en cuanto a naturalidad. Hay que traerlo de vuelta. Esto puede ser un tema de mera concentración.

Ubicar la escenografía, espacialmente, en un lugar más pequeño, más concentrado. El público debería sentir la obra más cerca. Tener la escenografía en medio del escenario completo provoca una sensación de vacío que no funciona para la obra.

Reelaborar la relación de Actor 3 con su actividad. El y yo debemos estudiar más para no fingir en relación con algo que no conocemos bien. Se decide evidenciar esa ignorancia y establecer la actividad en el plano de un simple hobby del personaje.

La escenografía debe poseer elementos que identifiquen a los personajes, que les den pertenencia, de manera que ellos puedan hablar a través de sus objetos.

El objetivo de la escena inicial y final es que muestren un mismo momento, por lo tanto, deberían ser casi idénticas. Por ahora lo que hay es un intento, pero no hay precisión. Se debe tomar una decisión al respecto.

Profundizar en el trance y el éxtasis. ¿Cuál es ese estado que los actores deben alcanzar? ¿Cómo los voy a guiar para alcanzarlo?

SEMANAS 15 y 16.

Objetivo:

Incorporar la escenografía real, el vestuario, la iluminación y la utilería faltante. Acoplar el trabajo de los actores con la escenografía. Lograr que la obra cobre vida. Lograr que los actores vivan el éxtasis y el trance.

Resultado:

Se tomó la decisión de que la escenografía tuviera dimensiones más pequeñas. Esto tuvo un resultado positivo. Se creó un ambiente más acogedor en el espacio. Además, los actores tuvieron la posibilidad de trabajar una voz menos impostada, lo cual contribuyó bastante al tipo de trabajo actoral buscado. Sin embargo, fue importante señalarles momentos en los que inevitablemente debían subir un poco el volumen de la voz, pues era casi inaudible.

Los actores, en general, tuvieron un rápido acoplamiento con la escenografía, utilería, vestuario y demás. En el primer ensayo lograron sincronizar su trabajo con los elementos escenográficos nuevos. Y en los siguientes ensayos empezaron a desenvolverse con perfecta soltura por todo el espacio.

Los actores empezaron a vivir la obra de una forma más completa. Esto hizo que momentos simples se transformaran en grandes momentos de la obra, donde era posible percibir un trabajo actoral natural, sincero e intenso. Podría decirse que el éxtasis y el trance fueron alcanzados, aunque parcialmente. Los actores tuvieron la voluntad para ingresar en el estado. Lamentablemente, no fue alcanzado en su totalidad. Sin embargo, la sola aproximación e ingreso a ese estado, permitió la aparición de un gran progreso.

La incorporación de la música en vivo contribuyó de buena manera a crear la atmósfera de las escenas y de la obra en general. Ayudó, además, a realizar el cambio de escenas en forma más precisa.

Visita del Tutor y de un Lector:

Se les mostró la obra completa (actuación, montaje y puesta en escena). Todo el trabajo finalizado. Luego de terminada la pasada se conversó con cada uno de ellos por separado. Se habló de pequeños detalles que podían ser mejorados antes de la presentación pública y defensa y se llegó a la conclusión de que la obra estaba lista para ser presentada y mostrar los resultados de la investigación.

ANEXO 2:
TEXTO COMPLETO DE LA OBRA
ENTRE EL HUMO Y LA LLUVIA

Entre el Humo y la Lluvia

de Mabel Marín

(A partir de las obras *El zoológico de cristal*, *Verano y humo*,
Un tranvía llamado deseo y *Háblame como la lluvia*, todas de Tennessee Williams)

Prólogo.

Tres.

El antes y el siempre.

Hombre: ¿Qué hora es?

Silencio.

Mujer 1: Es domingo.

Hombre: Ya sé que es domingo. Lo que quiero saber es la hora.

Mujer 2: Es domingo.

Silencio.

Hombre: Ya sé.

Encuentro.

Predestinado.

Un vacío por llenar.

Hombre: Buenas noches.

Mujer 1: ¿Ah?

Hombre: Buenas noches.

Mujer 1: Ah... buenas noches.

Hombre: ¿Puedo invitarla a una cerveza?

Mujer 1: No me gusta la cerveza.

Hombre: Es buena cuando hace mucho calor.

Mujer 1: Puede ser. Sin embargo, me quedo con el vodka.

Hombre: El vodka tiene mayor grado etílico. Se siente más rápido en la cabeza.

Mujer 1: Esa es la idea.

Hombre: Ya.

Mujer 1: No se asuste. Es una broma, no soy tan loca como parezco.

Hombre: Dicen que no hay nada más serio que una broma.

Mujer 1: ¡Ja! No siempre los dichos son ciertos.

Silencio.

Hombre: Bueno, entonces cuando se termine ese vodka le traigo otro.

Mujer 1: Está bien. Ya que insiste. Gracias.

Silencio.

Ella busca en su cartera.

Hombre: ¿Se le perdió algo?

Mujer 1: Sí, pensé que tenía cigarros.

Hombre: Tranquila, yo tengo.

Mujer 1: ¡Ah, qué bueno, anda preparado!

Hombre: ¡Claro! Hombre prevenido vale por mil.

Mujer 1: ¡Ja! No sólo sabe dichos, sino que también los modifica.

Hombre: Yo diría que los hago propios.

El le ofrece un cigarro.

Mujer 1: ¡Tiene cigarrera! ¿Fuma mucho?

Hombre: No tanto. Es más bien un recuerdo. Fue un regalo.

Mujer 1: Está muy bonita. ¡Ah! ¡Y tiene una dedicatoria!

Hombre: Sí.

Mujer 1: ¿Puedo?

Hombre: Claro.

Ella toma la cigarrera y lee detenidamente.

Mujer 1: “Duda que sean fuego las estrellas, duda que el sol se mueva, duda que la verdad sea mentira, pero no dudes jamás de que te amo”. Mmm... interesante.

Hombre: ¿La conoce?

Mujer 1: ¿Qué?

Hombre: La frase.

Mujer 1: Claro.

Hombre: Digo que si sabe de quién es.

Mujer 1: Sí, sí sé. ¿Por qué? ¿Usted no?

Hombre: ¿Yo? Sí, obvio.

Mujer 1: Qué dicha, porque me pareció que no sabía.

Hombre: No, al revés. A mí me pareció que usted no.

Mujer 1: Cualquier analfabeto debería saberlo.

Silencio.

Mujer 1: Pero si usted no sabe, puede poner la frase en Google y de fijo le va a aparecer el autor...

Hombre: ¡Hey! No. Yo sé de quién es.

Mujer 1: Ok.

Silencio incómodo.

Mujer 1: Parece que la cigarrera tiene su historia... una historia romántica.

Hombre: Más o menos. Ahora podría decirse que es triste.

Mujer 1: ¿Por qué?

Hombre: Digamos que se trata de una muchacha muy dulce... que un día se cansó de esperar por mí o yo decidí nunca llegar, no sé realmente...

Mujer 1: Ah. Seguro lo quería mucho. Y seguro que ella sufrió mucho también.

Hombre: Talvez. No me gusta pensar en eso.

Mujer 1: Yo creo que el dolor mueve a la sinceridad.

Hombre: Sí, puede ser.

Mujer 1: La poca sinceridad que existe en el mundo se nota en la gente que ha sufrido. Busque a una persona que no haya sufrido y ahí tendrá usted a un ser superficial.

Sonríen.

Silencio.

Mujer 1: Estoy hablando puras tonteras. He tomado más de la cuenta.

Hombre: No se preocupe, ya somos dos.

Silencio.

Hombre: ¿Y está esperando a alguien para irse?

Mujer 1: No. Cuando tomo tanto nunca quiero irme. Ni siquiera pienso en que tengo que hacerlo. Sólo ocurre en algún momento de la madrugada. Y cuando me despierto ya estoy en mi casa.

Hombre: O sea que su novio no tiene ni idea de que usted está aquí.

Mujer 1: ¡Ja! No.

Silencio.

Mujer 1: No tengo novio. Tuve, pero ya no. Soy una especie de solterona joven.

Hombre: Joven sí, pero solterona no.

Mujer 1: Gracias.

Hombre: ¿Y qué hace? ¿Trabaja? ¿Estudia?

Mujer 1: Las dos. Estudio...

Hombre: ¡No! Espérese. Déjeme adivinar. Estudia... matemáticas.

Mujer 1: ¡Ja! ¡Matemáticas! ¡Jamás! Ni siquiera me sé la tabla del cero. Estudio literatura y doy clases de español en un colegio. O sea, trato que un montón de carajillos calenturientos aprendan quienes son Borges y Neruda.

Hombre: Yo creo que a ellos les interesan más otras cosas.

Mujer 1: ¡Obvio! De eso se trata mi trabajo. A veces quiero matarlos y otras veces me parecen encantadores, descubriendo el amor como si nadie lo hubiera conocido antes. ¿Y usted?

Hombre: ¿Yo qué?

Mujer 1: ¿Qué hace?

Hombre: Estoy terminando mi carrera. Estoy haciendo la práctica aquí.

Mujer 1: ¿Por qué dice aquí? ¿Aquí en esta fiesta?

Hombre: ¡Ja! No. Es que vivo lejos, entonces siempre que hablo de la universidad me da por hacer una referencia geográfica... mental... una mera estupidez... Con aquí me refiero a San José.

Mujer 1: ¡Ah! ¿Y dónde vive?

Hombre: ¡Uy, lejos!

Mujer 1: Lejos. ¿Dónde?

Hombre: Por ahí.

Ella espera una respuesta.

Mujer 1: Ok, ya capté. No quiere dar información. Pero, cuénteme, ¿en qué cosa está terminando la carrera? Si es que por lo menos se puede saber eso.

Hombre: Medicina.

Mujer 1: ¡Medicina! O sea, que estoy conversando con un futuro doctor.

Hombre: No, en realidad con un futuro médico.

Mujer 1: Es lo mismo.

Hombre: No. Pero no importa.

Mujer 1: Es lo mismo, pero no voy ponerme a dar clases en este momento. Mejor dígame, ¿cómo es que un futuro doctor terminó tragando humo en esta intoxicante fiesta el día de hoy? O más bien, la noche de hoy. ¡Cuál noche, la madrugada de hoy!

Hombre: Como siempre, soy amigo del amigo de un amigo de la cumpleañera.

Mujer 1: O sea, un paracaidista.

Hombre: Básicamente.

Silencio.

Los ojos de ella empiezan a cerrarse.

Mujer 1: Bueno, ya es tarde. Mi sistema automático E.T. se activa.

Hombre: ¿Su sistema qué?

Mujer 1: Sistema automático E.T. La película. “Mi casa, mi casa”.

El ríe.

Hombre: Se ve cansada.

Mujer 1: Lo estoy.

Hombre: ¿Cómo se va a para su casa? ¿Quiere que la acompañe?

Mujer 1: No, tranquilo. Me voy en taxi. Igual, vivo cerca.

Silencio.

Ella recoge sus cosas.

El la mira.

Hombre: Parece que la noche no resultó como usted esperaba.

Mujer 1: No, al contrario. O sea, sí. Resultó diferente a lo que esperaba. ¿Y qué tal la suya?

Hombre: Bien.

Ahora ella lo mira a él.

Mujer 1: ¿Y entonces por qué esa cara?

Hombre: La acompañó afuera.

Mujer 1: Lamento no haber sido lo suficientemente alegre para usted. Me encontré en el momento en que mis baterías ya estaban muy bajas.

Ella se despide de lejos de varias personas.

Hombre: No entiendo.

Mujer 1: La ley de la naturaleza, la que dice que la dama debe entretener al caballero.

Hombre: ¡Ja! Se equivocó de hombre.

Mujer 1: Me alegro. Igual, algo en su semblante me dice que usted no está bien.

Hombre: A todos nos visitan fantasmas de vez en cuando.

Mujer 1: Supongo... Bueno, fue un placer.

El titubea.

Hombre: ¿Puedo darle un beso de las buenas noches?

Mujer 1: ¿Por qué me pregunta si puede?

Hombre: Porque no sé si quiere que la bese o no.

Mujer 1: ¿Por qué lo duda?

Hombre: Porque me ha parecido un poco distante.

Mujer 1: Una muchacha sola debe dominar firmemente sus emociones o está perdida.

Hombre: ¿Perdida?

Mujer 1: Sí. Y parece que usted está acostumbrado a esas muchachas que les gusta perderse a la primera.

Hombre: No, para nada.

Silencio.

Ambos se miran.

Mujer 1: ¿En qué piensa?

Hombre: En que usted me gusta. En que... es raro que diga esto... pero creo que nunca conocí una mujer como usted. ¿Cuál es su nombre?

Mujer 1: ¿Para qué querés saberlo?

Dilema.

Calidez.

Abrazos y besos cómodos.

Hombre: Mejor pida uno de estos. ¿Quiere?

Mujer 2: ¿Qué es?

Hombre: Vodka.

Mujer 2: ¡No, está loco!

Hombre: Dinamita líquida.

Mujer 2: Me imagino.

Silencio.

Mujer 2: Escogió la peor época para venir. Ahora es cuando más llueve.

Hombre: Ya estaba cansado de tanto humo y tanto ruido.

Mujer 2: ¿Ya sabe cuánto tiempo va a quedarse?

Hombre: No, todavía no. No lo he decidido. Estoy esperando que mi papá me diga si me puedo quedar en la casa y usar el consultorio de él para trabajar. Necesito plata.

Mujer 2: Ah, eso sería bueno. Aquí en Pérez ahora hay menos médicos, le puede ir bien.

Hombre: Sí. Igual, necesito comprar varias cosas. Necesito un microscopio nuevo.

Mujer 2: Yo nunca he usado un microscopio. No sabía que tenía uno. ¿Por qué nunca me lo enseñó?

Hombre: Porque usted nunca me lo pidió.

Mujer 2: He usado un telescopio, pero nunca un microscopio. ¿Qué se ve?

Hombre: Un universo.

Mujer 2: ¿Qué clase de universo?

Hombre: Uno parecido al que se ve por el telescopio... un universo misterioso...

Los ojos de ella se iluminan.

Mujer 2: ¿Sí?

Hombre: Por un lado anarquía y por otro lado orden.

Mujer 2: Las huellas de Dios.

Hombre: Puede ser.

Mujer 2: Qué suerte tiene usted de ser médico. Estar trabajando con esos misterios que se ven debajo del lente de un microscopio. Creo que eso es más religioso que ser predicador. Hay tanto sufrimiento en el mundo que me enferma pensar en él. Y la mayoría de nosotros somos tan impotentes para proporcionarle alivio... Es tan bueno saber que tengo un médico cerca.

Hombre: ¿Por qué? ¿Todavía tiene accesos?

Mujer 2: ¿Accesos? No...

Hombre: ¿Por eso me llama a las dos o tres de la madrugada?

Silencio.

Ella baja la mirada.

Hombre: ¿Fue a ver algún médico?

Mujer 2: Sí. Y no son accesos. Es algo del corazón.

Hombre: Claro. ¿Y qué? ¿La curó?

Mujer 2: Sí, temporalmente.

Hombre: Usted no tiene nada en el corazón, es otra cosa.

Mujer 2: ¿Qué?

Hombre: No importa. Quédese con lo que le dijo el medicucho ese que fue a ver.

Mujer 2: ¡Ay, no sea infantil! Dígame, ¿qué es lo que tengo?

Hombre: No sé. Sólo creo que necesita algo más, no sólo algo que la tranquilice temporalmente.

Mujer 2: ¿Por qué?

Silencio.

Mujer 2: ¿Por qué?

Ella insiste con la mirada.

Hombre: Está tragando aire.

Mujer 2: ¿Qué?

Hombre: Eso es todo, está tragando aire.

Mujer 2: ¿Estoy tragando aire?

Hombre: Sí, traga aire. Es una pequeña trampa en la que caen las histéricas. Traga aire y eso le oprime el corazón. En mi opinión es un *doppelganger*, un *doppelganger* muy irritado.

Mujer 2: ¡Oh, Dios mío! ¿Tengo un *doppelganger* irritado? ¡Qué palabra tan horrible! ¿Qué significa?

Hombre: Eso no me toca a mí. Pregúntele a su médico de segunda categoría.

Mujer 2: ¡Pero qué inmadurez la suya! ¿Cómo primero me dice algo que suena tan horrible y después se niega a explicarme qué es?

Hombre: Mejor no le hubiera dicho nada. Ya empezó a tragar aire.

Silencio.

Mujer 2: Claro, qué tonta que soy, se está burlando. ¡Grosero!

Silencio.

El le toma la mano.

Hombre: ¿Tiene frío?

Mujer 2: No, ¿por qué?

Hombre: Está temblando.

Mujer 2: ¿Yo?

Hombre: ¿No lo siente?

El se acerca un poco más.

Mujer 2: Es la gripe.

Hombre: ¿Tiene gripe?

Mujer 2: No. O sea, tuve... hace poco.

Ella ríe.

Hombre: ¿Por qué se ríe así?

Mujer 2: ¿Así cómo?

Hombre: Así.

Mujer 2: Usted no ha cambiado en nada.

Hombre: Obvio que no. Sólo han pasado unos meses.

Mujer 2: Para mí fueron siglos.

Ahora es ella la que se acerca.

Lo mira a los ojos.

Silencio.

El se aleja.

Hombre: Ayer después de que usted se fue de la fiesta, oí que la estaban imitando.

Mujer 2: ¿Me imitaban?

Hombre: Sí.

Mujer 2: ¿A mí? ¿A mí? Pero... ¿qué imitaban?

Hombre: Su forma de cantar.

Mujer 2: ¿Mi voz?

Hombre: No. Sus gestos y sus expresiones.

Mujer 2: ¡Qué desagradable! ¡Qué horrible! ¡Qué falta de respeto!

Hombre: Ya, pero no se enoje. Se lo conté como un chiste.

Mujer 2: No estoy molesta, sólo... intrigada.

Hombre: En todo caso, eso le pasa por ser tan juega de loca.

Mujer 2: ¿Qué? No entiendo.

Hombre: Algunas personas la creen un poco... como... engreída.

Mujer 2: Talvez a algunas personas les parezca eso, pero que yo realmente lo sea es otra cosa.

Hombre: A veces habla tan raro.

Mujer 2: ¿Quién me imitó en esa fiesta?

Hombre: No creo que ella quiera que se sepa.

Mujer 2: ¡Ah, o sea que era una ella!

Hombre: No pensé que se fuera a molestar tanto. Mejor no le hubiera contado nada.

Mujer 2: No estoy enojada. Estoy intrigada y sorprendida. Simplemente a veces no entiendo a la gente... yo no les he hecho nada... simplemente no la entiendo... y quizás es mejor no entenderla. Tampoco creo que ellos me entiendan a mí.

Hombre: Está haciendo una tormenta en un vaso de agua.

Mujer 2: ¿Una tormenta en un vaso de agua? Si yo le contara...

Hombre: ¿Qué?

Mujer 2: Así como ha oído esa estúpida imitación mía, yo he oído cosas también, de usted, de mí, de lo que la gente piensa de nosotros, de nuestra relación, de cómo el tiempo pasa y usted sigue si sentar cabeza. Ya es casi un médico y se sigue comportando como un chiquillo de quince años. Dice que ha visto dos cosas con el lente del microscopio, la anarquía y el orden. Bueno, evidentemente el orden no fue lo que más lo impresionó. Y pensar que es un joven médico con un talento inmenso... ¿Sabe cómo llamaría yo a todo eso? Una profanación...

Hombre: Ya, cálmese.

El la abraza.

Mujer 2: Suéltame. Por favor, suéltame.

Hombre: No vine para estar peleando.

Mujer 2: Suéltame, por favor. Quiero irme.

Hombre: No me trate así. Hemos esperado mucho.

Silencio.

Hombre: Usted sabe que yo la amo.

Ella deja de forcejear.

Lo mira.

Mujer 2: No... no es cierto.

Hombre: Claro que sí, muchísimo.

Mujer 2: Si fuera así, se quedaría aquí conmigo.

Hombre: Usted sabe que tengo que terminar la práctica. No deje que ese *doppelganger* la vuelva loca.

Mujer 2: ¡Ya, suficiente de *doppelganger*... sea lo que sea!

Hombre: ¿Qué le parece si vamos a la playa?

Mujer 2: ¿Cuándo? ¿Ya?

Hombre: No, un día de estos.

Mujer 2: ¿Va a manejar respetando el límite máximo de velocidad?

Hombre: ¡Ja! Rigurosamente.

Mujer 2: Entonces... con mucho gusto.

Incertidumbre.

Dudas.

Un poco de obsesión.

Mujer 1: Hola.

Hombre: Hola.

Mujer 1: Me reconociste la voz.

Hombre: Obvio, ¿cómo no?

Mujer 1: ¿Cómo está el forastero?

Hombre: Ahora que la escucho, mejor. ¿Y usted?

Mujer 1: Sobreviviendo, sobreviviendo.

Hombre: ¿Por qué sobreviviendo?

Mujer 1: Diay, porque sí. ¿Estás enfermo?

Hombre: No, ¿por qué?

Mujer 1: Porque te oís fatal.

Hombre: Pasé una mala noche, pero ya me estoy reponiendo.

Mujer 1: ¿Mala noche? ¿Por qué?

Hombre: Por nada. Cuénteme, ¿qué ha hecho?

Mujer 1: No, primero contáme por qué la mala noche.

Hombre: ¡Ah! Ya vamos a empezar.

Mujer 1: Es que me parece muy raro que digás que pasaste una mala noche y yo no pueda saber por qué.

Hombre: No dormí bien, eso es todo. ¿Ya?

Mujer 1: ¿Y por qué no dormiste bien?

Hombre: ¡Ay, Dios mío! ¿Qué tan difícil puede ser tener una conversación agradable?
¿Por qué siempre todo tiene que ser un problema?

Mujer 1: No estoy haciendo ningún problema, simplemente...

Hombre: Sí lo está haciendo.

Mujer 1: No.

Hombre: Ok. ¿Entonces podemos seguir hablando tranquilamente?

Mujer 1: Claro, pero primero explicáme por qué no dormiste bien.

Hombre: Y dale con lo mismo...

Mujer 1: No entiendo cuál es el problema de contarme, ¿o es que me estás ocultando algo?

Hombre: No sé por qué no dormí bien. Hay miles de estudios sobre trastornos del sueño. No sé cuál de las mil y un razones fue la que me afectó anoche. Pudo ser que comí antes dormir, pudo ser que hacía mucho frío, pudo ser porque había luna llena, puede ser porque paso pensando en cosas más importantes que esta conversación, como son mis estudios y la plata que necesito para terminar la práctica, o puede ser porque simplemente a mi imperfecto cuerpo humano le dio la grandísima gana de no dormir bien. Eso es todo. ¿Algo más?

Mujer 1: No, eso es suficiente. Ves qué fácil que es dar una simple explicación.

Hombre: Una explicación innecesaria, que lo único que hace es arruinar la conversación.

Mujer 1: Si desde el principio lo hubieras dicho, no se hubiera arruinado nada, pero cómo siempre tenés que estar escondiendo las cosas.

Hombre: ¡No escondo nada!

Mujer 1: Eso no es lo que parece.

Hombre: Ok, está bien. Ya, mejor cortemos.

Silencio.

Espera.

Mujer 1: ¿Y?

Hombre: ¿Y qué?

Mujer 1: ¿Ya tenés fecha?

Hombre: No, todavía no.

Mujer 1: La última vez que hablamos me dijiste que para hoy ibas a tener la fecha.

Hombre: ¿Yo dije eso?

Mujer 1: Sí. Y he estado esperando, confiando en que también vos lo tenías presente.

Hombre: Todavía no tengo toda la plata.

Mujer 1: Claro, tranquilo, no te preocupés. Vos sabés que yo no puedo ir, entre la universidad y el trabajo no me queda ni un solo día libre.

Hombre: No sé para qué me llama. Está buscando cualquier excusa para empezar una discusión.

Mujer 1: No, no es así. Llamé con la mejor disposición.

Hombre: Pues no se ha notado.

Mujer 1: Porque con vos no se puede. No hay manera de tener una conversación transparente, o me ocultás cosas o se te olvidan. ¿Decíme por qué no podés por lo menos venir a visitarme un fin de semana?

Hombre: ¡Ay, qué desgracia! Yo le prometí que iba a volver pronto y lo voy a hacer.

Mujer 1: Claro.

Silencio.

Mujer 1: Después hablamos.

Fisuras.

Lesión interna.

Quebranto.

Hombre: No entiendo por qué no podemos entrar en el Casino.

Mujer 2: Lo entiende, pero finge no entenderlo.

Hombre: Dígame una razón válida.

Mujer 2: Soy cristiana.

Hombre: Esa no es una razón.

Mujer: Usted es un médico. Eso es más importante. Ninguno de los dos debería dejar que lo vean en esos lugares de mala muerte.

Ella revisa su cartera nerviosamente.

Hombre: ¿Qué está buscando?

Mujer 2: Nada.

Hombre: ¿Qué tiene ahí?

El le quita unas pastillas.

Mujer 2: Démelas.

Hombre: ¡Son las que le di para dormir!

Mujer 2: Sí. Necesito una.

Hombre: ¿Ahora?

Mujer 2: Sí.

Hombre: ¿Por qué?

Mujer 2: Porque me faltó poco para morirme de un ataque cardíaco en el carro. ¿Por qué tiene que manejar tan rápido? Deme las pastillas.

Hombre: ¿Quiere hacerse drogadicta? Le dije que se tomara una sólo cuando la necesitara.

Mujer 2: Ahora la necesito.

Hombre: Siéntese y deje de tragar aire.

Silencio.

El guarda las pastillas en su pantalón.

Mujer 2: Usted se ha vuelto tan frío.

Hombre: No, es que usted me saca de quicio.

Mujer 2: No. Lo que tiene es una confusión.

Hombre: Sí, claro. Eso es.

Mujer 2: ¿No me cree? Se le nota que tiene una confusión. Que no sabe hacia donde va.

Hombre: Sí, seguro.

Mujer 2: ¿Usted ha visto las catedrales góticas?

Silencio.

Mujer 2: Le estoy hablando.

Hombre: Sí, claro, obvio que las he visto, ¿por qué?

El muestra una distracción fingida.

Mujer 2: ¿Ha visto cómo tiende todo hacia las alturas, cómo parece esforzarse todo por llegar a algo que está fuera del alcance de la piedra, o de los dedos humanos? Los inmensos

vitrales de colores, las grandes puertas en arco que sextuplican la estatura del hombre más alto. ¡Todo trata de subir a algo que está fuera de su alcance! Para mí ese es el secreto, el principio que sustenta la vida; la incesante lucha y aspiración a algo más de lo que nos han puesto al alcance de nuestros límites humanos. ¿Quién fue el que dijo: “Todos estamos en el arroyo, pero algunos miramos las estrellas”?

Hombre: Oscar Wilde.

Mujer 2: Bueno, quien sea que lo haya dicho, es cierto. ¡Algunos miramos las estrellas! Y usted en algún momento miró las estrellas, las miramos juntos. Pero hace mucho que su cabeza anda mirando el suelo.

Hombre: Puede ser.

Mujer 2: “Puede ser”. ¿Eso es lo que tiene para decir? A veces siento como si me odiara. Lléveme al hotel, así puede volver solo al casino.

Silencio.

Se miran fijamente.

Mujer 2: Yo sólo he tenido tres novios en mi vida, y con dos siempre hubo un desierto de por medio.

Hombre: ¿Qué quiere decir con desierto?

Mujer 2: Largas, muy largas extensiones de tierra inhabitable.

Hombre: Talvez es usted la que las hace inhabitables, siendo una mujer tan complicada, malhumorada y poco accesible.

Ella ignora el comentario.

Mujer 2: Hice un esfuerzo.

Hombre: ¿Qué esfuerzo?

Mujer 2: Los traté bien. Traté de ser una pareja entretenida, les cantaba, les bailaba... pero nunca estuvo en juego mi corazón. Siempre en determinado momento aparecía el silencio. El enorme silencio. Hasta que terminábamos. Y yo me ponía muy triste, mucho.

Hombre: ¿Por qué, si su corazón no estaba en juego?

Mujer 2: En realidad, ninguno provocó en mí un sentimiento serio.

Hombre: ¿Y por mí sí siente esos sentimientos serios?

Mujer 2: ¿Usted qué cree?

Hombre: A veces no sé que pensar. Usted la mayoría del tiempo es demasiado fría, frígida.

Mujer 2: ¿Le causo esa impresión?

El se acerca.

La acaricia.

Hombre: Escarbando bajo la superficie, lleva mucha excitación, mucha más que cualquier otra mujer con las que he estado, tanta que tiene que estar tomando pastillas para poder dormir... ¿Por qué?, ¿tanto le cuesta simplemente entregarse? ¿Es tan importante eso de ser una dama siempre?

Ella se aleja.

Mujer 2: No está hablando con una muchacha cualquiera, de esas que se bajan los pantalones en el primer beso. Somos una pareja. ¡Tenemos una relación de años, se supone que soy la mujer que usted escogió para ser su esposa, no sólo su esposa, sino también la mamá de sus hijos! ¿No quiere que esa mujer sea una dama? ¿No quiere que en el futuro usted como esposo y ellos como hijos puedan mirarme con profundo respeto?

Hombre: Claro, pero entre un hombre y una mujer también hay otras cosas además del respeto. Cosas que también tienen mucho que ver con la felicidad conyugal.

Mujer 2: ¡Hay mujeres que convierten una cosa que podría ser bella en algo tan bajo como el apareamiento de las bestias! ¿Eso es lo que quiere que haga? Yo apporto amor. Hay gente que sólo aporta sus cuerpos, pero otras como yo aportamos el corazón, ¡el alma!

Hombre: Las almas... ya va volver con las catedrales góticas. Venga. Cállese.

La abraza.

Le habla al oído.

Hombre: Volvamos al hotel y ahí unimos nuestras almas.

El ríe.

Mujer 2: ¡Usted es increíble! Quiero irme. Pero sola. Me voy en taxi.

Hombre: No se preocupe, yo mismo le consigo el taxi.

Insomnio.

La intuición que molesta.

Fijación mental.

Hombre: ¿Qué pasa? Son las dos de la madrugada.

Mujer 1: Quería verte. No me siento bien. Tengo una especie de presentimiento. Te llamé por teléfono y estaba ocupado, mucho rato. ¿Con quién estabas hablando?

Hombre: Con nadie.

Mujer 1: ¿Con nadie? Que raro, porque no tenés cara de haber estado durmiendo.

Hombre: Estaba estudiando. ¿Qué pasa?

Mujer 1: Pasa que...que... me siento enferma.

Hombre: Tranquilícese. Usted no está enferma.

Mujer 1: ¿Creés que voy a venir hasta aquí a las dos de la mañana si no me sintiera realmente enferma?

Hombre: No se puede prever lo que se hace en un estado de histeria.

Mujer 1: ¿Me estás diciendo histérica?

Hombre: Tómese esto.

El le ofrece un vaso.

Mujer 1: ¿Qué es?

Hombre: Un par de pastillas disueltas en agua.

Ella rechaza el vaso.

Mujer 1: ¿Para qué son?

Hombre: ¿No confía en mí?

Mujer 1: No estás en condiciones de inspirar mucha confianza. Teniendo conversaciones por teléfono a las dos de la mañana con quién sabe quién.

Hombre: La única conversación que yo podría tener a las dos de la mañana es esta, con usted.

Mujer 1: ¿Dónde está el...?

Ella busca el vaso.

Hombre: ¡Ah!... se decidió a tomárselo. Es un poco amargo. Le va a dar sueño.

Mujer 1: Ojalá, no podía dormir.

El la toma de la mano y la lleva hasta un sofá.

Hombre: ¿Y tenía miedo?

Mujer 1: Sí.

Hombre: ¿Empezó a oír su corazón?

Mujer 1: Sí, parecía un tambor.

Hombre: ¿Eso la asustó?

Mujer 1: Hay muchas cosas que me asustan.

Hombre: Claro, a mí también. Pero hay que ir pasando día tras día, hasta que no nos asustemos más.

Mujer 1: Ah...

Hombre: Eso es. ¡Respire hondo!

Mujer 1: Ah...

Hombre: Bien, otra vez.

Mujer 1: Ah...

Hombre: ¿Se siente mejor?

Mujer 1: Un poco.

Ella recuesta la cabeza en el pecho de él.

Hombre: Se va a sentir mejor en un rato. ¿Usted sabía que el tiempo es uno de los lados del continuo tetradimensional en que estamos atrapados?

Mujer 1: ¿Qué?

Hombre: ¿Sabe que el espacio es curvo, que se reabsorbe en sí mismo como una pompa de jabón, a la deriva, en algo que es menos aún que el espacio? ¿Sabe que las nubes magallánicas están a cien mil años luz de la Tierra? ¿No? Piense en eso cuando se preocupe por un teléfono que no funciona bien y su corazón se acelera, ese pequeño punto rojo que debe martillar, martillar contra la gran puerta negra. Desabotónese la blusa.

Mujer 1: ¿Qué me desabotone...?

Hombre: La blusa. Déjeme oírle el corazón.

Lentamente ella abre su blusa.

Hombre: Aspire. Expire.

Mujer 1: Ah...

Hombre: Mmm...

Mujer 1: ¿Qué oís?

Hombre: Sólo una vocecita que dice: “Esta noche me siento sola”.

Mujer 1: Si para ayudar a una paciente te burlás de ella...

Hombre: Para ayudarla le digo la verdad. ¿Qué piedra es esa?

Mujer 1: Un topacio.

Hombre: Muy linda. Todavía tiene los dedos helados.

Mujer 1: Sí, un poco.

El acaricia suavemente su pecho. La besa.

Confusión.

Decisiones que debieron ser tomadas.

De nuevo la duda.

Mujer 2: ¿Sabe cómo se llama el ángel?

Hombre: ¿Tiene nombre?

Mujer 2: Sí. Me di cuenta de que sí. Está tallado aquí. Pero está tan gastado que no se distingue.

Hombre: Entonces... ¿Cómo sabe?

Mujer 2: Hay que leerlo con los dedos. Lo leí así y hasta sentí escalofríos. Venga. Léalo.

Hombre: ¿Por qué mejor no me dice cómo se llama y me ahorra la molestia?

Mujer 2: No se lo voy a decir.

Hombre: Está bien.

El se acerca donde ella está y usa sus dedos para leer.

Hombre: ¿E?

Mujer 2: Sí, E es la primera letra.

Hombre: ¿T?

Mujer 2: Sí.

Hombre: ¿E?

Mujer 2: ¡E!

Hombre: ¿K?

Mujer 2: ¡No, no, K no! ¡R!

Hombre: ¿Eternidad?

Mujer 2: Eternidad. ¿No le da escalofríos?

Hombre: No.

Mujer 2: A mí sí.

Hombre: Obvio. La eternidad. ¿Qué es la eternidad?

Mujer 2: Es algo que sigue y sigue cuando la vida y la muerte y el tiempo y todo lo demás han terminado.

Hombre: No hay nada así.

Mujer 2: Claro que sí. Es donde viven las almas de los seres humanos cuando dejan su cuerpo.

Hombre: ¡Las almas! ¿Ha tocado alguna vez un muerto?

Mujer 2: No.

Hombre: Yo sí, muchos. La primera fue mi mamá. Cuando se estaba muriendo me hicieron entrar al cuarto y ella me agarró la mano y no me quería soltar... yo me asusté tanto que me puse a gritar y le pegué.

Mujer 2: ¡No! No le creo. ¿Por qué hizo eso?

Hombre: No parecía mi mamá. Tenía la cara amarilla y olía horrible... Me dijeron que yo era un demonio.

Mujer 2: ¡Qué estupidez! Era un niño, no sabía lo que estaba haciendo.

Hombre: El caso es que me di cuenta de que no hay más allá después de la muerte. Mi mamá estaba y de repente ya no. Se fue. Y se acabó. Somos como máquinas que simplemente se apagan. No hay tal eternidad.

Mujer 2: Ya cambiaré de opinión.

Hombre: ¿Sí?

Mujer 2: Sí.

Hombre: ¿Cuándo?

Mujer 2: Cuando llegue el momento.

Hombre: ¿Cuándo me muera?

Mujer 2: Sí, o cuando de alguna forma lo experimente.

Hombre: ¿Cómo lo voy a experimentar? ¿Voy a morir y volver después de la muerte?

Nadie ha regresado de la muerte. ¿Quién puede contarnos cómo es la famosa eternidad?

Mujer 2: Cristo regresó.

Silencio.

Mujer 2: ¿Por qué se queda callado?

Hombre: Usted sabe que... tenemos ideas diferentes sobre varias cosas... una de esas es la religión... y no creo que debamos seguir con esta conversación.

Mujer 2: No veo el inconveniente en tener una conversación civilizada.

Hombre: El inconveniente es que en algún momento vamos a terminar discutiendo. Empezamos hablando de Jesús, después pasamos a que usted quiere que yo me convierta, después a que yo no me voy a convertir y una tarde que empezó bonita termina pésimo. Mejor evitémoslo.

Mujer 2: Yo me quiero casar. Usted sabe que lo quiero. Y me quiero casar bien.

Hombre: Sí. Yo sé.

Mujer 2: ¿Entonces?

Hombre: Hay muchas otras cosas que tienen que estar resueltas antes de llegar a eso. No es el momento para discutirlo. Hay cosas más importantes por ahora.

Mujer 2: Nada es más importante que Dios. ¿Quién somos por dentro? ¿En qué creemos? ¿Hay algo más importante que eso?

Hombre: Por favor, no en este momento. Por favor.

Silencio.

Hombre: Venga... deme un beso.

Quietud.

Estado perfecto de placer.

Calma antes de la tormenta.

Hombre: ¿Sabe que usted es... diferente a todas las mujeres que he conocido...? ¿Le molesta que se lo diga? Hablo en serio. Me siento como... no sé cómo decirlo. Normalmente expreso muy bien las cosas, pero... ¡esto es algo inexpresable! ¿Alguien le ha dicho lo linda que es? Me imagino que muchos, pero yo me refiero a una belleza diferente a las demás.

Mujer 1: ¿En qué sentido?

Hombre: En todos los sentidos. Sus ojos. Su pelo. Sus manos son tan... No crea que le digo todo esto sólo porque acabamos de hacer el amor y estoy tratando de ser amable. Podría hacerlo, podría decir muchas cosas sin ser sincero. Pero le hablo... con el alma.

Mujer 1: Te creo.

Hombre: A veces me asusto. Creo que tiene un corazón que rebosa de sentimientos y eso es raro. Pienso que es muy fácil herirla.

Mujer 1: Entonces no lo hagás.

Silencio.

Se abrazan fuerte.

Mujer 1: Estoy empezando a sentirme como un nenúfar. Un nenúfar en un lago chino.

Duermen.

A lo lejos alguien canta. Ella despierta y sigue el canto.

La quietud se transforma en inquietud. Toma el teléfono. Llama.

Ambas mujeres se encuentran. Se escuchan. El canto se extingue.

Una lágrima cae.

Descubrimiento.

Inevitable como el destino.

Desgarro.

Mujer 1: ¿Quién es?

Hombre: Yo.

Mujer 1: Pasá.

Hombre: Hola.

Silencio.

Hombre: Dije “hola”.

Mujer 1: Hola.

Ella no lo mira.

Hombre: ¡Dios mío, qué indiferencia! ¿Qué le pasa? ¿Y qué es esa ropa? ¡Y ese pelo!

Parece que se acaba de levantar.

Silencio.

Hombre: Ando con una canción pegada en la cabeza todo el día. Me está volviendo loco.

El pone música en la computadora.

Mujer 1: ¿Podés apagar la música?

Hombre: No. Necesito sacarme esta pieza de la cabeza.

Mujer 1: Realmente necesito que la apagués.

Hombre: Está bien. Que se haga lo que quiere la reina. Total, siempre es lo mismo.

El apaga la música.

Hombre: Le traje las cervezas nuevas que le gustan.

Silencio.

Hombre: ¿Me oyó?

Mujer 1: Sí.

Silencio.

Hombre: Ya me di cuenta de que le pasa algo, pero no importa... No interrogaré al testigo.

Simplemente voy a fingir que no he notado nada. ¡Ah! ¡Otra vez esta canción!

Mujer 1: No quiero volver a verte nunca más.

Silencio.

Hombre: ¿Qué está diciendo?

Mujer 1: Lo que oíste. No quiero verte nunca más.

Hombre: ¿Qué? ¿Por qué?

Mujer 1: Andáte.

Hombre: ¿Qué? No entiendo. Siéntese. Tome una cerveza.

Mujer 1: No quiero. No quiero nada que venga de vos.

Hombre: Ok. ¡Ya, suficiente! ¿Qué pasa?

El se acerca.

La enfrenta.

Mujer 1: Yo sabía que había cosas de las que no querías hablar. Pero fui tan estúpida para creer que por lo menos eras honesto.

Hombre: ¿Y quién le dijo que no soy honesto?

Silencio.

Mujer 1: Nadie. Lo descubrí sola.

Hombre: ¡Qué absurdo! No voy ni siquiera a rebajarme a seguir con esta conversación tan ridícula, absurda, irrespetuosa y hasta vulgar.

El se aleja. Continúa con sus cosas.

Ella lo mira fijamente.

Hombre: ¿Qué le pasa? ¿Por qué me ve así?

Mujer 1: Creo que nunca te había visto a la luz. Sí. Nunca te había visto realmente a la luz del día.

Hombre: ¿Qué?

Mujer 1: Con claridad. Nunca te vi realmente. Ahora sí.

Hombre: ¿De qué me está hablando?

Mujer 1: Me mentiste.

Hombre: ¿Con qué?

Descontrol.

Tres.

La clara verdad.

Mujer 2: Me mentiste. ¡Mentiras, mentiras por dentro y por fuera, todas mentiras!

Hombre: No... esto no está bien...

Mujer 1: ¡Calláte!

Hombre: ¿Cómo...?

Mujer 2: ¡Cállese!

Silencio.

Hombre: ¿Quién le...?

Mujer 2: Nadie. Sola.

Mujer 1: La llamé.

Hombre: No debió haber hecho eso.

Mujer 2: Culpe solamente a su debilidad.

Hombre: ¿Debilidad?

Mujer 1: Llamálo como te de la regalada gana. Para mí ni siquiera tiene nombre. Lo que me hiciste no tiene nombre.

Hombre: Todo esto es un error.

Mujer 2: ¡Esto no es un error!

Mujer 1: ¿Ahora me vas a decir que no es verdad? ¡Mentiroso de mierda! ¿Querés que la llame de nuevo?

Hombre: No es necesario.

Mujer 2: ¿No? ¿Tiene miedo?

Mujer 1: ¿Por qué no es necesario?

Silencio.

Mujer 1: ¡Respondé, maricón!

Hombre: No es necesario.

Mujer 1: ¿Entonces lo reconocés? ¿Lo aceptás?

Hombre: Por favor... tranquilícese... fue un error.

Mujer 2: ¡No fue un error! ¡Ni fue un pequeño desliz! ¡Estamos hablando de años! ¡Años!

Mujer 1: ¡Y yo fui tan idiota! ¡Tan estúpida! ¡¿Como no me di cuenta antes?! ¡Tuve que haberme dado cuenta desde ese día, desde que vi la cigarrera! ¡Me cago en Shakespeare! ¡Me cago en todas sus malditas frases de mierda que se me de memoria y que siempre son verdad! ¡Y me cago en Tennessee Williams por ponerme aquí!

Llora.

Hombre: ¡No estamos llenos de pétalos de rosa! Vea este cuadro, son las vísceras humanas, es lo que somos por dentro. ¡Esta parte superior es el cerebro, sediento de algo que se llama verdad y que no se recibe mucho y por eso se sigue sintiendo insatisfecho!

Esta parte media es el vientre, ávido de alimentos. Esta parte inferior es el sexo, deseoso de amor porque suele sentirse solitario. ¡Con usted siempre me siento solo!

Mujer 1: ¿Qué?

Hombre: ¡Con usted siempre me siento solo!

Mujer 2: ¿Esa es su elevada concepción del amor? ¿Sexo?

Hombre: ¡No!

Mujer 1: Lo que tenés ahí no es la anatomía de una bestia, sino la de un hombre. Así que tu opinión de dónde están el amor y la verdad está mal. Y además hay algo que no aparece en el cuadro.

Mujer 2: ¡El alma! Eso no se ve en el cuadro anatómico, pero está ahí, sí, ahí. ¡En algún lugar que no se ve, pero está! Y es con eso con lo que yo lo amo... ¡con eso! ¡No con lo que usted dice!

Mujer 1: ¡Yo te amaba y poco me faltó para morirme cuando descubrí lo que me habías hecho!

Mujer 2: ¡Algunos miramos las estrellas!

Hombre: Perdón, por favor, perdón. No quería hacer daño, nunca... fue algo que no pude controlar... se me salió de las manos.

Mujer 1: Todo esto...todo nosotros... todo este dolor...

Mujer 2: Yo lo amé desde aquel día que lo vi cruzar el pasillo del colegio. ¡Qué escalofríos sentía con sólo oír su nombre! ¡Y cómo corría inventando cualquier pretexto para salir al pasillo! Y me quedaba parada a lo lejos, mirándolo como conversaba, con su sweater rojo... Lo amé desde aquel día... ¿Qué hice mal?

Mujer 1: ¡¿Qué hice mal?!

Hombre: Nada.

Mujer 1: Y sin embargo no fui suficiente.

Mujer 2: O talvez usted no tiene alma.

Hombre: Muchas veces tratamos de encontrar algo el uno en el otro, sin saber qué buscamos. A veces no podemos nombrarlo o reconocerlo. Hay algo aquí, en nosotros, que no comprendo, pero sé que está ahí... así como sé que sus ojos y su voz son las cosas más cálidas y bellas que he conocido...

Mujer 1 y 2: ¿A quién le está hablando?

Silencio.

Desilusión.

La oscuridad.

La soledad.

Hombre: Yo era un muchachillo, estaba muy joven, tenía dieciséis años cuando descubrí... el amor. De golpe y de forma completa, demasiado completa. Fue como si a uno le mostraran bajo una luz cegadora algo que siempre había estado en la penumbra; así descubrí el mundo. Descubrí a la persona con la cual podía pasar el resto de mi vida. Pero fui desdichado. Me desilusioné. Me desencanté del amor. Ella era... tenía algo distinto, una nerviosidad, una suavidad, no sé, una especie de ternura que por momentos me hacía dudar. A veces la abrazaba y la sentía tan lejos, pero ella me repetía que era mía y yo me deslizaba entre sus brazos como un niño. Cerraba los ojos y pedía que el tiempo se relentara. Un día supe que ella era todo lo que quería. Nos casamos y nos fugamos. Solos. Vivimos en distintos lugares, conociendo gente, pueblos, paisajes. Yo era feliz, me parecía un sueño. Pero siempre en determinado momento de la tarde o de la noche, ella se quedaba con la mirada perdida. Y yo la veía, tratando desesperadamente de atravesar su pensamiento y descubrir eso, eso que oscurecía su mirada y que varias veces hasta le hizo soltar alguna

lágrima. Confiaba en que yo podría cambiarla. Pero ella nunca dijo ni una sola palabra. Se aferraba a mi espalda y decía que me amaba, que me amaba tanto. Era sincera, yo le creía, pero empecé a cargar con una felicidad a medias. Hasta que un día, habló. “Quiero que regresemos,” me dijo. Entonces adiviné que yo no había logrado satisfacerla en cierta forma inimaginable. Yo quería que fuera feliz. Tal vez era la lejanía, tal vez extrañaba a su familia. Pensé que había encontrado la solución, y accedí inmediatamente. Volvimos. Y entonces ella se aferraba mucho más a mí, pero yo seguía sintiendo que la tenía lejos. No sabía que hacer, no sabía nada, salvo que la amaba insoportablemente. En su mirada siempre notaba algo oculto, algo en lo que no estaba yo. Hasta que la descubrí. En la peor de las formas imaginables. Entrando repentinamente en una habitación que creía vacía... y que no lo estaba, porque había ahí dos personas... la mujer que amaba y un hombre... su amigo desde hacía años... Entonces, el reflector que iluminaba mi mundo se apagó. Me desmoroné... Mi alma se desgarró... No hay cura para una herida así... No hay palabra que calme el dolor... Nunca hubo para mí desde aquel día una luz más intensa que la de una vela y nunca pensé jamás volver a encontrar el amor.

Ruinas.

Lento desmoronamiento.

En pie, pero con la cabeza baja.

Hombre: Hábleme, dígame algo.

Mujer 1: ¿Qué hora es?

Silencio.

Hombre: Es domingo.

Silencio.

Hombre: Hábleme. Encontrémonos y talvez no nos perdamos más. Yo sé que he estado perdido, que hice algo horrible, que talvez nunca me va a perdonar... Pero créame que pensaba mucho en usted, siempre, todo el tiempo... Pero no sabía cómo enfrentarla, cómo explicarle. ¿Qué le iba a decir? Me sentía perdido.

Silencio.

Hombre: Hábleme, ¿qué piensa?

Mujer 1: Yo...

Hombre: Dígame.

Mujer 1: Quiero irme de aquí.

Hombre: ¿Quiere irse?

Mujer 1: ¡Quiero irme de aquí!

Hombre: ¿Cuándo?

Mujer 1: Ya. Sola. Me instalaré con un nombre distinto en un hotel pequeño en la playa.

Hombre: ¿Con qué nombre?

Mujer 1: Ana. La habitación será grande, fresca y estará llena del murmullo de la...

Hombre: ¿Lluvia?

Mujer 1: Sí, lluvia.

Hombre: ¿Y?

Mujer 1: Y olvidaré todo. La ansiedad desaparecerá. Estaré sola. Las ventanas serán altas y habrá mucha lluvia. Mi vida será como la habitación... fresca. Me voy a vestir de blanco. Nunca seré muy fuerte ni me quedarán muchas energías, pero pasado algún tiempo tendré las suficientes para pasear por la playa sin esfuerzo... todas las tardes... Elegiré un lugar especial donde sentarme a esperar el atardecer. Y habrá lluvia, lluvia y lluvia, y no me

importará no hacer nada. Voy a estar tan tranquila. No se me van a hinchar nunca más los ojos. No tendré amigos, ni siquiera conocidos, me limitaré a sonreír de vez en cuando. No tendré ni idea de lo que ocurre en el mundo, no tendré conciencia del paso del tiempo. Me sentaré en la oscuridad. Leeré largos libros de autores muertos, me sentiré más cerca de ellos que de las personas que conocía antes de retirarme del mundo. Llegará un momento en el que incluso olvidaré los nombres de esas personas y también olvidaré que se siente esperar a alguien que puede no venir. Y estaré cada vez más delgada, más delgada... hasta que ya al final no tendré cuerpo y el viento me cogerá en sus fríos brazos blancos y me llevará para siempre...

Hombre: Venga a la cama conmigo.

Mujer 1: ¡Quiero irme, quiero irme de aquí!

Hombre: Vamos, venga a la cama conmigo.

Epílogo.

Lejano.

Y final.

Mujer 2: No hay conocimiento más valioso que saber el momento exacto para irse, aunque no haya lugar a donde ir. Este dolor no está bien. Hay cosas más importantes por las cuales sufrir o llorar. Hay cosas más importantes por las cuales sentir este dolor. Y sin embargo, no me lo puedo arrancar. Cuando se ama a alguien no se debe escuchar lo que dice, se debe mirar a los ojos y sentir su corazón. Todos tenemos nuestras mutilaciones, algunos de nacimiento, otros de mucho antes del nacimiento, y otros de después, de la vida, y algunas permanecen a nuestro lado para siempre. Es extraño, en la memoria todo parece suceder con música.

¿Fin?