

01029
31



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DESCRIPCIÓN DEL PROCESO ACTORAL EN
ELECTRA DE SÓFOCLES**

INFORME ACADÉMICO
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
**LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO**
P R E S E N T A :
MARÍA DEL PILAR VILLANUEVA CORNEJO

ASESOR: LIC. FERNANDO MARTÍNEZ MONROY

SINODALES: LIC. HÉCTOR BERTHIER SEVILLA
LIC. MARÍA NAVARRETE ANDRADE
MTRA. AIMÉE WAGNER MESA
PROFA. MARCELA ZORRILLA VELÁZQUEZ



**FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS**

MÉXICO, D. F.

ENERO 2003

A



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedico este trabajo a :

Mamá

Gracias por ser exactamente como eres, por la luz y los círculos dorados,
por tantísimo amor.

Papá

Por la parte fundamental que eres en lo que soy .

Hermanitos

Por toda su ternura , por todos los secretos que son nuestros, por su paciencia
y por cada uno de los detalles con los que alegran mis días.

A Jacqueline, Miguel, Minerva, Luis, Sofia, Angélica, Xóchitl y Erika
Gracias por todo lo que aprendimos juntos, por estar a mi lado a cada paso.

Al Instituto Escollo y Ápeiron Teatro :

Rafael, Esteban , Abigail, Cristián, Rocío

A cada uno de ustedes, gracias siempre por la pasión, por tantas y tantas
emociones compartidas.

Fernando

Siempre, siempre gracias, por todos los regalos, por estar, por enseñarme a
mirar hacia dentro, por todo lo que eres y por todo lo que sabes de ese ser
que soy.

Finalmente, a La Voluntad

Esa gran amiga que siempre me sostiene cuando estoy a punto de caer.

Índice

I.-Introducción	4
II .-La elección	6
a) Electra de Sófoeles	6
b) Constitución del grupo de trabajo	11
III .- El análisis	13
a) La tragedia	13
b) La tragedia de carácter	19
c) Análisis del texto	23
c) Improvisaciones	25
IV .- El montaje	28
a) Primera fase: El trabajo sobre el texto y la memoria.	28
b) Segunda fase: La investigación y recopilación de material	35
c) Tercera fase: Trazo y marcaje	43
d)Cuarta fase: Construcción del detalle corporal	45

V.-	Los ensayos	49
	a) Correcciones por escena	49
VI.-	La temporada	53
VII.-	Conclusiones	57
VIII.-	Anexos	68
	a) Imágenes del libreto acotado por la actriz.....	69
	b) Imágenes de la escenografía.....	71
	c) Imágenes del montaje.....	72
IX.-	Bibliografía	81

INTRODUCCIÓN

Cuando, en septiembre de 1999, el Instituto de Cultura del Departamento del Distrito Federal lanzó la convocatoria para participar en un concurso de teatro trágico griego, surgió en el maestro Martínez Monroy y en un grupo de alumnos y exalumnos suyos la idea de realizar la puesta en escena de *Electra* de Sófocles. El concurso - en el cual el grupo llegó a finalista y la actriz obtuvo el Premio como mejor actriz - fue el detonador que dió al grupo la oportunidad de materializar una idea. Existía en los iniciadores del proyecto la inquietud de montar una tragedia utilizando como elemento primordial del trabajo el método de análisis de texto que maneja Fernando Martínez Monroy y que corresponde a la teoría dramática de Luisa Josefina Hernández; es decir, la pretensión principal del trabajo era entonces reconocer en el texto la mayor cantidad posible de información para descubrir de qué manera usando esa información, era posible encontrarse con las emociones y acciones implícitas en un texto del siglo V a. C., llenarlo de vida y finalmente llevarlo a escena. Basados en el respeto absoluto de la dramaturgia, el grupo pretendía experimentar en su propio cuerpo la exploración en cuanto a intensidad y fuerza dramática que el autor sintió y escribió ahí.

Fue así como comenzó el proceso de trabajo, la titánica tarea de darle vida y sentido a las palabras de una mujer enamorada del dolor, de prestarle cuerpo y alma a la hija de Agamenón, fue así como comenzó el descubrimiento de los secretos de este personaje, la sutil labor de justificarlos, de apropiarse de ellos y levantarlos en escena; de crear a esta *Electra*, lo cual implicaba para cualquier actriz, un trabajo arduo y complejo que se debía, en primer término, al peso de paradigma que *Electra* ha sustentado durante veinticinco siglos. Es por ello que el objetivo de este trabajo consiste en establecer un informe analítico sobre el

proceso de construcción de personaje, que permita a la actriz reconocer con claridad las herramientas y recursos actorales con que cuenta, establecer las pautas de su metodología de trabajo y finalmente utilizar el alto grado de dificultad que el personaje implica como un aliciente para explorar y reconocer sus capacidades expresivas y sus limitaciones técnicas. Es por todo lo anterior que se presenta este informe académico como etapa final del ciclo de estudios de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro.

Este informe pretende ser más un registro analítico y una recopilación y descripción de información y de elementos creativos, que una mera relación anecdótica del proceso, por lo cual los puntos centrales son observados desde la perspectiva del trabajo individual de la actriz y no de la compañía en general. Del mismo modo, no se pretende hacer un recuento de lo ocurrido en ensayo, sino más bien, de las reflexiones y conclusiones a las que estos condujeron a la actriz.

La elección

Electra de Sófoeles

Realizar un montaje de teatro griego en la actualidad resulta sumamente complicado. En primer lugar se presenta un enfrentamiento inmediato con una serie de dogmas y prejuicios que existen al respecto. Los estudios realizados a lo largo de la historia a todos aquellos vestigios que puedan proporcionar información sobre la cultura clásica, han brindado a los artistas una idea de cómo pudo hacerse el teatro en la antigüedad y al parecer, en estos tiempos, esta idea es respetada e incuestionable. Los estudiosos se han encargado, en ese sentido, de convertir, siglos y siglos de búsqueda, información y análisis, en una barrera arqueológica que separa lo que suena a griego de lo que suena a escénico. Se ha creado una mitología de la mitología; los textos han sido convertidos en tabúes. Los dramaturgos griegos son conocidos y respetados, son considerados la piedra angular del desarrollo del arte teatral en occidente y por lo tanto, son considerados como intocables e inalterables. Nadie los lleva a escena, porque son demasiado difíciles, porque realmente nadie sabe con exactitud cómo se hacían los montajes, porque su grado de complejidad aumenta al incluir cantos y danzas, porque son verbosos y el espectador moderno no está acostumbrado, porque al ser modelos de estudio sería difícil no caer en comparaciones, porque el público actual carece de la información que poseía el ateniense.

No suele pensarse que gran parte de estos obstáculos se relacionan con la idea de crear un espectáculo ortodoxo, clásico, es decir, muchos de los directores jóvenes y de los teatrístas que pretenden estar a la vanguardia establecen nuevas lecturas y cambios de contexto sobre las obras de cualquier etapa histórica, hay quienes aplauden un Moliere mexicanizado o agradecen que se le recorten trescientos o cuatrocientos versos a Juan Ruiz de Alarcón o a Calderón o el hecho de que se pretenda que una "actualización" de Shakespeare consista en traerlo a la ciber-época. Sin embargo, los griegos son inalterables, y aún a aquellos que

defienden la innovación, les parece una fatalidad, una ofensa, separar a los griegos del sentido ritual casi religioso con el que se les asocia, separarlos de los coturnos, de los cantos y las danzas, de las máscaras y de las enormes túnicas, separarlos prácticamente de Epidauro y de Atenas misma, es, sencillamente, inconcebible.

Por eso nadie los escenifica. Al parecer los dioses y los héroes a los que cantó Homero ya no le dicen nada al ser humano hoy en día. Al menos esa es la creencia general. Pese a todo, no se trata tampoco de transformar los textos y los espectáculos hasta hacerlos encajar en un contexto que corresponda a la sociedad mexicana y a estos tiempos, no al menos, en un sentido formal, no a la fuerza, no cambiando su estructura interna, su formulación poética, ni convirtiendo necesariamente a Medea en una estrella de rock..

La pregunta que surge entonces es ¿por qué si no le dicen nada al hombre moderno siguen siendo objeto de estudio y veneración? ¿por qué si se les considera caducos son el modelo de referencia en torno al cual se establecen los más académicos parámetros de calidad al analizar un texto dramático? ¿Se trata acaso de un rescate irreductible del pasado, de la historia, de la búsqueda de la seguridad que proporciona un fundamento comprobable para sustentar un trabajo escénico? ¿Dónde queda entonces la "libertad" creadora y propositiva, tan enarbolada en estos tiempos, que permite a los artistas reinventar y redescubrir a cada paso, ser los creadores originales de absolutamente todo?

De estas reflexiones al parecer surge el trabajo de este equipo; un grupo de personas interesadas en el teatro que se reunían para analizar textos dramáticos. Supuesto que es el texto el único elemento concreto que el teatro griego ha heredado al hombre moderno, el interés y el estudio del grupo se enfocaba en esa prueba escrita, en un documento; no en las suposiciones y conjeturas de cómo pudo ser, sino en el universo complejo que el texto

encierra. Dentro de este grupo de estudio se genera, a partir de la reflexión, la convicción que les permite reconocer que los textos griegos pueden decir aún demasiado sobre quién es el ser humano.

Podría tratarse ahora de explicar la complejidad de la cosmovisión de los atenienses en el siglo V a. C., sus ideales de belleza y perfección y su relación con la inmensidad cósmica, sin embargo, se dirá tan sólo que el grupo y la actriz cuyo proceso pretende referir este informe, sostienen la idea de que la tragedia griega habla de lo humano, de las características psicológicas que llevan al hombre a sentir pasiones desbordadas y destructivas, de los sentimientos, de lo emotivo, y del lugar que el hombre ocupa en medio del orden armónico o caótico del universo; de la responsabilidad y de las consecuencias de las acciones y del enfrentamiento de los ideales con la realidad. Es evidente que, en un sentido estricto, estos conceptos podrían aplicarse a todas las tragedias de la historia; a Shakespeare o Arthur Miller, y sin embargo, por ser los griegos los primeros observadores del mecanismo trágico, es difícil encontrar exponentes más absolutos.

Es, particularmente, Sófocles quien lleva el estudio del comportamiento humano a un grado superior demostrando que no es gratuito que las teorías psicoanalíticas reciban un referente directo de los modelos míticos del teatro griego. Si se piensa que las reflexiones del grupo, sobre la importancia actual de la tragedia, radican en esta cercanía con la pasión humana, no resulta difícil intuir que sería Sófocles el objeto de estudio y el fundamento del montaje y dentro de su obra, aquella que marca el modelo, de lo que, dentro de la teoría dramática de Luisa Josefina Hernández se conoce como tragedia de carácter;¹ Electra.

¹ Ver; Martínez Monroy, Fernando, "La casa de Bernarda Alba, análisis teórico de una tragedia de carácter" en *La Colmena*, No. 17, enero-marzo, U.A.E.M. 1998, p. 10.

Esta obra muestra a una mujer en los distintos estados y facetas de su personalidad, evidenciando así, la complejidad de la emotividad humana, que tan pronto es odio como es dolor o compasión o miedo o alegría desbordante. Sófocles presenta a un ser humano, que tiene hermanos y madre como cualquier mujer del siglo XXI, que llora a sus muertos como podría hacerlo cualquiera, que sufre, que se apasiona y que desca desesperadamente que la realidad no sea lo que es, que las situaciones y las personas sean lo ella quiere que sean, tal como le ocurre tantas veces a innumerables seres humanos, y para probarlo, piénsese tan sólo en aquellas situaciones que resultan poderosamente frustrantes o en la frase que, cargada de furia, escapa de los labios en una discusión "cotidiana" "¿por qué no puedes entenderme? " "¿por qué te empeñas en hacerme la vida difícil?"

Debido a que el equipo de trabajo encuentra relación entre estas frases que llenan la vida cotidiana y lo que dice Electra, se genera en el grupo, la convicción de que el teatro griego habla de los seres humanos, de los de hoy, de los de aquí. La diferencia radica quizá en la fuerza, en el poder, en la magnitud cósmica que toca lo divino y que en la obra resulta explosivo, por la selección y síntesis con que el material se organiza; un día intenso y decisivo expuesto en una hora cuarenta minutos de representación. Es porque los actores del grupo piensan que esa fuerza mueve a los espectadores a sentir, porque piensan que puede sacudir y catartizar, que este informe sostiene la idea de que, el teatro griego, invita al espectador de la actualidad a sentir y a reconocer que siente.

En medio de este mundo moderno que limita el contacto entre las personas, que redefine el tiempo y dicta normas de relación a distancia, en medio de un sistema donde es de la mejor educación callar el pensamiento y donde no puede mostrarse un ápice de debilidad porque "el de al lado" está siempre dispuesto a obtener ventaja, donde abundan las gastritis de los que

evitan manifestar un coraje y los niños permanecen firmes y quietos frente a sus computadoras, el teatro griego le recuerda al hombre que el ser humano también se emociona, que es posible sentir y odiar y tener miedo y que es preferible reconocer y aceptar que cada uno es un organismo complejo que puede mostrar distintas facetas de su personalidad en las distintas situaciones que vive a diario, en su forma de relacionarse. Esto se convierte en una forma efectiva para lograr entender la postura de los demás y a partir de ese conocimiento el hombre puede compartir con el otro su esencia humana.

Estas son algunas de las reflexiones que generan este informe y que se aplican al teatro griego y al fenómeno escénico en general. Sófocles resulta sin duda un exponente ejemplar de estos preceptos, porque logra unificar, en una estructura clara, de manera intensa y sintética, un carácter en una situación dramática, con un desarrollo de la acción y la emoción que llega a sus últimas consecuencias. A nadie le importa si Clitemnestra era argiva o tebana, porque lo que hace genial a Sófocles es aquello que pudo observar y definir del comportamiento humano y que sigue presente en el hombre de la actualidad veinticinco siglos más tarde. Y porque los genios del teatro merecen estar en un escenario y no en un estante, esta actriz representa su Electra.

Constitución del grupo de trabajo

Como se ha mencionado antes, este proyecto tiene sus orígenes remotos en un seminario de discusión que tenía por objeto de estudio el análisis de diversos textos. Algunos alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras y de la Escuela Nacional de Arte Teatral y posteriormente otros interesados; escenógrafos, músicos, investigadores del CITRU, realizaban reuniones semanales para llevar a cabo sesiones de análisis de acuerdo con la teoría dramática de Luisa Josefina Hernández y bajo la batuta del maestro Martínez Monroy.

Así surgió el "Instituto Escollo", nombre que designó a la agrupación en un primer momento y cuya dinámica consistió en armar una lista de material de estudio, propuesto por el interés de cada participante. De este modo un texto era expuesto, en cada sesión, mediante la lectura de un pequeño artículo, por el integrante que lo había seleccionado, y luego se abría una discusión grupal que terminaba con las conclusiones del coordinador. A partir de estos análisis- que solían ser sumamente emocionantes y vívidos- surgió la idea de llevar el estudio hasta sus últimas consecuencias, es decir, aplicarlo rigurosamente en una puesta en escena, partiendo desde luego, del supuesto de que un texto clásico y por lo tanto ejemplar, contiene en sí mismo, dentro de su estructura, los elementos suficientes para levantarse en un escenario - si se le sigue muy minuciosamente- y para marcar el camino que el actor ha de seguir en su trabajo.

Comenzó así la conformación del equipo de trabajo, agrupación teatral que habría de denominarse Apeiron Teatro. El primer paso consistió en reunir a los actores que se encargarían de los roles centrales, luego, al equipo creativo; escenógrafos, asistentes,

productores ejecutivos, y finalmente a las actrices que conformarían el coro. El grupo quedó compuesto con integrantes diversos, distintas edades y distintas formaciones fueron algunas de las características y debido a ello, el trabajo inicial consistió precisamente en unificar, en cierta medida, los lenguajes y las técnicas de trabajo, lo cual finalmente no resultó en exceso complicado, pues en el montaje existió como premisa, siempre y sobretodo, un gran respeto y aún con sus altibajos, buena comunicación.

Qué actor interpretaría cada personaje quedó prácticamente definido desde el comienzo y se marcó como línea general de trabajo la búsqueda de la emotividad contenida en el texto. De esta forma, el montaje dio inicio.

El análisis

La tragedia

El primer punto sobre el cual se enfocó el trabajo fue precisamente el análisis del texto, y dentro de él, la explicación de la estructura general y el funcionamiento de la tragedia, de acuerdo con la teoría dramática de Luisa Josefina Hernández. Es evidente que resultará reiterativo exponer aquí los datos que son de todos conocidos,² en lo que al mecanismo trágico se refiere, sin embargo resulta importante puntualizar algunos aspectos que fueron definitivos en la concepción de la puesta en escena.

Para comenzar, la tragedia es un modelo clásico de construcción dramática que pertenece a los géneros realistas, debido a que, como lo menciona Fernando Martínez Monroy en su trabajo *Arthur Miller: la tragedia del hombre común*, "(la tragedia)... se nutre directamente de la realidad, por lo tanto es una equivalencia de ésta, se mueve por un mecanismo de causa-efecto"³ a lo que puede agregarse lo que comenta Luisa Josefina Hernández en su prólogo a *Los Calzones*:

Una de las ideas básicas del Arte poética se refiere a la cualidad del material dramático como un conjunto de sucesos probables, queriendo decir con ello que la historia y en especial la épica se ocupan de sucesos posibles o sea innegables, pero no correspondientes a una secuencia previsible de una situación dada. Esta idea de lo probable ha sido sin duda muy fértil en cuanto a sus diferentes aplicaciones dentro de la literatura, tanto que, cuando nos referimos al realismo como corriente literaria, está implícita ya la idea de una selección de hechos probables que han de darnos inevitablemente la equivalencia de la realidad. Esto viene

² Ver **Kitto**, H.D.F. "The *Electra*", en *Greek Tragedy*, London, New York, Methuen, 8^a. Reprinted, 1986, pp. 131-144; **Hernández**, Luisa Josefina, "Introducción a *El rey Lear* de W. Shakespeare" Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 1966; "*La pasión del poder La tragedia del rey Macbeth*", en *Thesis*, 2, julio, 1979, pp. 41-47; **Knowles**, John Keneth, "Tragedia: Los huéspedes reales" en *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*, México, UNAM., 1980; **Martínez Monroy**, Fernando, *Arthur Miller: La tragedia del hombre común*, Tesis inédita, UNAM, FFyL, 1991, Martínez Monroy, *Op. Cit.*, 1998.

³ Martínez Monroy, Fernando, 1991, p. 6.

al caso a causa de la generalización aristotélica referente tanto a la comedia como a la tragedia: nutridas ambas de sucesos probables, resultan lógicamente géneros realistas.⁴

es decir, la lógica que impera en este tipo de dramas muestra siempre el origen y la consecuencia, funciona entonces de la misma manera que la realidad, no la reduce, ni la simboliza, sólo reproduce su dinámica. Otro aspecto importante a considerar es la forma en la que se construye su estructura, como añade Martínez Monroy " la tragedia es el único género cuya concepción es temática, es decir, que todos los elementos de que se compone están subordinados a su tema"⁵ así, es posible observar que al escritor de tragedia no le interesa primordialmente contar una historia - anécdota - sino, mediante la exposición de una conducta en acción, reflexionar sobre una cuestión en particular - tema -. Si bien las tragedias se organizan a partir de ese elemento y esto les brinda una amplia gama de posibilidades estructurales, es de igual modo cierto que justo el tema se convierte en el factor que las unifica de manera definitiva, así es posible decir que las tragedias tienen en común un tópico general; el enfrentamiento del hombre con la divinidad, con los valores éticos.⁶ Este principio se manifiesta de forma clara en la presencia, dentro de estos dramas, de dos planos de acción, el plano cósmico de los valores universales y el plano humano siempre individual.

Así, como lo menciona Luisa Josefina Hernández en su introducción a *El rey Lear* " La tragedia es desde su origen clásico un género religioso, no sólo por la fecha y el sentido de sus representaciones, sino porque presupone la existencia de un orden divino y la intervención directa de los dioses"⁷ a lo que puede agregarse lo que Martínez Monroy apunta "... en la tragedia griega el Cosmos se hacía presente en la figura de los dioses, quienes como ya se dijo,

⁴ Hernández, Luisa Josefina, " Prólogo a *Los calzones* de Karl Sternheim ", México, U.N.A.M. , 1977, p.6.

⁵ Martínez Monroy, Fernando , 1991, p. 5.

⁶ Cfr. Martínez Monroy , Fernando, 1998 , p. 9.

encarnaban los valores del orden ético, es decir, los valores inherentes al ser humano y que trascienden los valores morales que son normas de convivencia “⁸ el plano divino representa entonces las fuerzas de la naturaleza, la profunda sabiduría espiritual y los valores humanos que están más allá de las consideraciones sociales, y que finalmente se presentan personificados en forma de dioses. El plano humano representa a los individuos, a los seres humanos, como organismos complejos compuestos, tal como sucede en la realidad, de virtudes y defectos, de una serie de características que definen su modo de hacer. Aristóteles hace referencia a este aspecto de la siguiente manera “ el carácter es lo que pone de manifiesto el estilo de decisión, cuál es precisamente en asuntos dudosos, qué es lo que en tales casos se escoge, qué es lo que se huye”⁹ es por esto que se habla de que los personajes trágicos, poseen un carácter complejo, pues los dramaturgos exponen a través de las acciones de sus personajes un retrato psicológico completo de los seres humanos.

El funcionamiento del mecanismo trágico retoma entonces este principio, muestra un ser virtuoso, que también tiene defectos y que en un momento determinado, se encuentra en una circunstancia tal, que su defecto se acrecienta inevitablemente. llevándolo a cometer un acto equivocado, que afecta más allá del orden social y transgrede las leyes éticas universales, lo que Martínez Monroy explica de la siguiente manera:

la alteración del Cosmos es resultado de una agresión a un dios (en la tragedia griega) o lo que es lo mismo de una transgresión a un valor ético (en la tragedia moderna), es decir, se ha hecho algo que no debe hacerse (error trágico) algo que en términos simplistas podríamos denominar como el mal...” “... el transgresor es un hombre que actúa bajo el impulso de una pasión, es decir el personaje trágico tiene un defecto en su carácter (defecto trágico) que al encontrarse con determinada circunstancia, llega a crecer de tal manera que le hace perder el dominio de sí mismo, la pasión es pues un sentimiento que domina los sentidos

⁷ Hernández, Luisa Josefina, 1966 , p. 19 .

⁸ Martínez Monroy, Fernando, 1991, p. 7

⁹ Aristóteles , *La Poética*, versión de García Bacca, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 141

y engeguece la razón, la pasión actúa sobre el individuo volviéndolo pasivo y dominando su voluntad¹⁰

Esto implica, continuando con Martínez Monroy que, "dentro de la lógica universal el cosmos tiende a ordenarse, a recuperar su armonía con la destrucción de aquel que lo ha alterado"¹¹ la idea se completa con lo que plantea John Kenneth Knowles "En su obra *la Tragedia Griega*, Kitto recurre al principio de que toda violación de un orden ya sea, cósmico, religioso, moral o ético requiere un reajuste final"¹² es por esto que la tragedia se convierte en una compleja y fundamental exploración sobre la relación entre las acciones del hombre y sus repercusiones en un plano superior, como lo menciona Knowles al hablar de Luisa Josefina Hernández, "el concepto de tragedia como una relación dinámica entre orden-bien y desorden-mal es para la autora el paradigma de la tragedia, para ella cada una es una variación de este concepto, cósmico y original de la realidad"¹³ El cosmos busca volver al estado de orden y sólo lo consigue mediante la destrucción del personaje trágico.

Este es entonces el mecanismo general de la tragedia; existe un plano divino o ético que se encuentra en estado de equilibrio, hasta que, en un momento determinado es transgredido por un ser humano, este personaje es un ser complejo con virtudes y defectos, que en una circunstancia específica se deja afectar, convirtiendo su defecto en una pasión irrefrenable y destructiva que atenta contra el orden universal. El cosmos busca reanudar la armonía y lo logra mediante la destrucción del transgresor.

Si bien este es el fundamento general de cualquier tragedia, resulta importante ahora puntualizar en algunos aspectos que fueron relevantes para la construcción de esta puesta en

¹⁰ Martínez Monroy, Fernando, 1991, p. 6

¹¹ *Ibidem.* p. 5.

¹² Knowles, John Kenneth, 1980, p. 43.

¹³ *Idem.* p. 43

escena. Por principio de cuentas tuvo un lugar primordial la idea de que, en tanto que el individuo que protagoniza la tragedia es un ser complejo con virtudes y defectos, resulta también un ser humano entrañable y doloroso, verdadero, como menciona Martínez Monroy " A un personaje de melodrama se le acepta o se le desprecia, como a las ideas; a un personaje de tragedia, se le quiere, se le compadece, se le reconoce en nosotros o en aquellos a quienes conocemos querámoslo o no."¹⁴ Es por esto que en la tragedia es posible lograr una identificación con el personaje central; por un lado se le admira, al reconocerlo como hombre virtuoso, luego se le compadece, cuando se observa que teniendo una gama de posibilidades a elegir, opta por aquella que posibilita su propia destrucción, y es justo esto lo que causa cierto temor; un hombre complejo y completo como pudiera serlo cualquiera se deja dominar por una pasión, cosa que podría ocurrirle a cualquiera y de este modo termina destruyéndose. La catarsis, es decir el proceso de purificación que como efecto deja la tragedia en los espectadores, es la consecuencia de la observación de la dinámica cósmica y del ejercicio absoluto de la responsabilidad. Un hombre hace algo y recibe las consecuencias de su acto, el punto es que su error es de tal magnitud que transgrede un plano superior, un plano que sin juicios, sin calificativos, responde, buscando siempre reajustarse, buscando la armonía. La concepción del mundo en la tragedia es profunda, pues el ejercicio reflexivo que propone consiste en reconocer que lo divino, lo ético, lo espiritual y lo superior radican indudablemente en cada individuo. Por lo tanto, atentar contra el ser humano que cada uno es, constituye una transgresión del orden universal. Es por ello que cualquier persona podría servir, en la circunstancia precisa, como modelo para un personaje trágico. Todos los seres humanos están inmersos de una u otra forma en la dinámica cósmica y el ritual de la tragedia

¹⁴ Martínez Monroy, Fernando, 1991, p. 4.

consiste precisamente en reconocerse como un elemento indispensable del funcionamiento armónico del universo.

El conflicto para el personaje trágico comienza cuando él considera que ese orden cósmico no es adecuado, es decir, cuando piensa que las leyes naturales que rigen la realidad distan mucho de ser lo que él desearía que fueran. El personaje trágico es un idealista que espera que el mundo se ordene a su alrededor en la medida de sus propias expectativas. El universo mantiene su orden propio y es entonces que comienza el problema; el choque constante entre los deseos obsesivos del personaje y la lógica imperante en la realidad.

La tragedia de carácter

Luisa Josefina Hernández distingue un tipo particular de tragedia cuyo modelo de construcción se encuentra precisamente en la Electra de Sófocles: la *tragedia de carácter*. Fernando Martínez Monroy hace referencia a este tipo de obra de la siguiente manera: "En ella se nos muestra el dibujo de un carácter en su totalidad para demostrar su incapacidad para la normalidad. Tragedia de carácter porque el personaje central se torna trágico en el momento de encontrarse con la circunstancia propicia. Desarrolla pasión pero no comete error necesariamente. El desorden existe previamente, él no lo ha provocado. Ese desorden es el que actúa como circunstancia de su carácter"¹⁵ la diferencia central consiste entonces en que no se comete necesariamente un error, sin embargo, el carácter está en su totalidad, a tal grado equivocado que se convierte en destructivo por sí mismo, lo cual, Hernández explica de la siguiente forma: "Existe el personaje trágico de quien puede decirse que hay en toda su personalidad una confusión de juicio o una peculiaridad de tan grandes dimensiones que todo cuanto hace se convierte en un error"¹⁶ a lo que puede agregarse lo que Knowles apunta haciendo referencia a la misma maestra Hernández "La autora expresa esta premisa (...) un defecto más las circunstancias correctas, dan nacimiento a un personaje trágico"¹⁷. De todo lo anterior puede decirse entonces que: el universo dentro de la tragedia de carácter ha sido transgredido previamente - por lo regular como consecuencia de una cadena trágica que inmiscuye a otros personajes - ese desorden, se convierte en la circunstancia dentro de la cual

¹⁵ Ibidem. p. 82.

¹⁶ Hernández, Luisa Josefina, 1966, p. 8.

el carácter del personaje se vuelve destructivo, convirtiéndolo en un personaje trágico, cuyo estado - ser quien es dentro de esa circunstancia- lo llevará a la destrucción.

La prueba determinante de que el carácter es el factor que conduce a la catástrofe, queda demostrado con la presencia de otro elemento dentro de la tragedia: el personaje comparativo. Surgiendo como elemento de equilibrio, *el personaje comparativo* es alguien que estando en igualdad de circunstancias con el personaje trágico, no reacciona de la misma forma, como lo explica Martínez Monroy " En este tipo de tragedia aparece el personaje comparativo para demostrar que hay personas que en el mismo caso son capaces de encontrar una solución benigna; para acentuar que el individuo trágico tenía una forma de ser que no pudo dominar, que no pudo cambiar. "18. Así, en este tipo de tragedias, resulta de suma importancia mostrar ante todo, la amplitud y complejidad del carácter debido a que radica en él, el motor que conduce a la destrucción.

La *Electra* de Sófocles es el modelo clásico en el cual se fundamenta este tipo de drama, es por ello que cada una de estas consideraciones añadidas a las de la tragedia clásica, fueron fundamentales para el montaje. Martínez Monroy explica que: " Para la maestra Hernández, el movimiento que encontramos en *Electra* es circular, porque gira sobre sí misma como lo haría un polígono que presenta cada uno de sus lados. Cada vez que un personaje o el coro la estimula a reaccionar, muestra una faceta distinta de su carácter"19. En efecto, lo que se hace evidente al estudiar la *Electra* de Sófocles es el hecho de que la estructura se subordina al tema con absoluta precisión, de esta forma, *Electra* permanece en escena prácticamente desde el comienzo del drama y desde allí reacciona a la entrada de cada uno de los personajes. Cada

17 Knowles, John Keneth, Op. cit. p. 45

18 Martínez Monroy, Fernando, 1991, p. 83 .

19 *Idem* p. 81.

uno de estos momentos, delimita una nueva situación, en la que la acción avanza irrefrenable, hacia el final destructor de la tragedia. Cada personaje que entra a escena plantea nueva información, lo cual hace cambiar el estado de las cosas y permite hacer evidente una faceta distinta del carácter de Electra. Electra se convierte entonces en uno de los más complejos y completos retratos del carácter humano, que el teatro haya visto a lo largo de su historia. En ello radica la genialidad indiscutible de Sófocles. Ella, no comete, ningún acto pernicioso, sin embargo, como apunta Martínez Monroy " No hay pues un error palpable en la conducta de Electra. El error no imputable a ella es ser como es y estar en esa circunstancia " ²⁰ a lo que puede agregarse otra nota del mismo Martínez Monroy " Electra está enfrentada a una circunstancia que desarrolla en ella la pasión. Crisótemis es capaz de vivir tranquila a pesar de las circunstancias, Electra no " ²¹ Crisótemis, se convierte en el personaje comparativo ideal, pues es su hermana, hija de los mismos padres, cuya conducta ha sido la causa del desorden cósmico, sin embargo. Crisótemis desea vivir en paz mientras Electra se consume revuelta en su propio odio y en un rencor infinito. El objetivo que la mueve es la venganza, desea más que nada en el mundo, dar muerte a la asesina de su padre y sin embargo, la destrucción de su espíritu se hace presente cuando debe aceptar, que matar el objeto de su odio, no era suficiente para matar su odio, para apagar su dolor. Ha dedicado su vida a un fin y cuando logra consumarlo, descubre con infinito pesar, que ha asesinado también el sentido de su propia vida.

Lo anterior es sin duda una somera explicación de la tragedia, la tragedia de carácter y la forma general en la que estos conceptos están presentes en la Electra de Sófocles, sin

²⁰ *Ibidem.* p. 81.

²¹ *Ibidem.* p. 82.

embargo, constituyen los datos indispensables a mencionar, para establecer de manera clara los fundamentos de trabajo de la puesta en escena cuyo proceso describe este informe.

Análisis del texto

Una vez que se estableció el concepto de tragedia que se manejaría y la premisa de que el individuo trágico es responsable de sus desgracias por no aceptar que la realidad no puede sujetarse a su agrado, se llevaron a cabo un par de lecturas de algunas traducciones de Electra, -rolando los personajes entre los distintos actores- para encontrar la versión que sería utilizada, intentando ante todo que el texto seleccionado resultase agradable al oído, y teatral, es decir, que en él se evitaran una serie de palabras que al escucharse en escena retardasen o descompusiesen el ritmo y la intensidad del drama. La traducción de Aurelio Espinosa Polit, cubría dichas expectativas, además de tratarse de un verso armonioso, que sin restar fuerza al contenido agregó belleza a la forma.

Una vez realizada la elección se procedió a dividir la obra en escenas, a partir de lo cual comenzó un arduo trabajo de análisis: primero en un plano mítico general y después una segunda etapa que consistió en la revisión minuciosa de cada parlamento con la presencia de todos los actores, de tal suerte que fue posible descubrir y establecer qué pasaba a nivel de acción emotiva y física en cada pequeño fragmento, qué pensaba el personaje, qué hacía, y qué podía intuir el espectador de lo que decía cada uno, cuáles eran sus deseos ocultos y manifiestos, y cuáles las trampas y estrategias a las que recurría para conseguirlos, qué podía pensarse de ellos, qué juicio o crítica podía establecerse, descubriendo de esta manera quiénes eran y cómo se relacionaban entre sí, en qué posturas se empataban con los otros personajes, cuándo eran contrarios y cuándo se hallaba un referente evidente de similitud con la realidad actual.

En este proceso, ante todo en un primer momento, se resolvieron también las inquietudes que tenían relación con la mitología; la interminable cadena de venganzas, los Atridas y los Pelópidas, la presencia de algunos dioses dentro de la historia, y las diferencias que se marcan entre las estructuras míticas y la forma en la que el propio autor maneja la leyenda dentro del texto, los pasajes mitológicos a los que se hace referencia y las distintas versiones que sobre un mismo personaje, aportan otros autores. Se hizo necesario entonces, para realizar este trabajo, consultar y leer otras obras, como la Electra de Eurípides o la de Eugene O'Neill. Este trabajo le permitió al grupo descubrir específicamente, en el texto seleccionado para el montaje, los mecanismos generales de la tragedia de carácter, los cuales permitieron establecer con claridad el tipo de comportamiento que Electra manifiesta; aparece en escena y es estimulada por cada uno de los personajes que entran para mostrar una faceta distinta de su complejo carácter.

Las Improvisaciones

Una vez que hubo concluido la etapa de análisis del texto -en un sentido formal, pues se analiza a lo largo de todo el proceso - se dio inicio a una serie de exploraciones acerca de los antecedentes a los que la obra hace referencia, pero que no suceden en escena propiamente. En un principio, el trabajo se enfocó en una exploración corporal colectiva, construyendo improvisaciones que pretendían poner de manifiesto la relación del hombre con el universo y el cosmos, tal como se presentan en la tragedia. Estas investigaciones guardaban relación con los abstractos de nacer, morir y crecer y se realizaban mediante la construcción de un organismo complejo y colectivo; un todo que habría de disolverse poco a poco hasta dar lugar al ser individual.

El siguiente paso consistió en trabajar sobre el ambiente, la atmósfera de la obra. Los actores, pensando ya en sus personajes, se encontraban caminando en el espacio y se permitían ser afectados por los otros. La indicación consistía en caminar e imaginar cuál podría ser la línea de pensamiento del personaje, de qué forma miraría a los demás, qué tipo de relaciones establecería con ellos, qué sensaciones podrían imperar en el ámbito dónde habría de cometerse un crimen. Se exploraba acerca de la manera en la que podría caminar el personaje, cuál podría ser su ritmo, su tiempo y su forma de desenvolverse en el espacio, considerando siempre que se trataba de un primer acercamiento y que la tarea consistía más que en construir, en explorar y ser fiel al primer impulso y a la intuición.

Partiendo de estos ejercicios se hizo posible construir una serie de improvisaciones sin diálogo, menos abstractas que las anteriores, en las que se exploraba y se proponía la relación que podría establecerse entre algunos de los personajes en particular, por ejemplo, la relación

de Electra con su padre y con su madre, con Egisto o con Orestes. Es grato recordar que alguno de estos ejercicios logró convertirse en una intensísima experimentación emotiva sobre las distintas posiciones que se juegan en las relaciones de esta familia; las alianzas, los engaños y las estrategias que se realizan para obtener el poder. La actriz pudo descubrir entonces una Electra violenta y agresiva, desbocada, y profundamente dolorosa, una mujer que sufre porque se asume y se coloca frente a todos los demás quedándose sola.

Un paso adelante ocurrió con la exploración imaginativa acerca de cómo pudo ser el pasado en palacio antes de la partida de Agamenón, cómo fue la muerte de Ifigenia, el retorno del rey, la usurpación del poder y finalmente su muerte. Estas improvisaciones comenzaban con una breve indicación como: " están en escena Clitemnestra, Electra y Agamenón, " y a partir de ellas los actores permitían que surgiera el contacto y la relación. Cabe mencionar que terminaron siendo narraciones anecdóticas en silencio de todos los antecedentes arriba mencionados, pero lo que indudablemente resultó interesante al menos desde la perspectiva de la actriz, fue la posibilidad de experimentar una serie de sensaciones y de sentimientos, que surgían a partir de la lógica inherente a la situación presentada y a los antecedentes expuestos, es decir, fue importante poder construir con la imaginación todo lo que pudo ocurrir cuando los tiempos eran distintos, conociendo de antemano los datos que el autor, sí manifiesta en el texto.

Esta experiencia, el ejercicio actoral de "permitir" que sucedan las cosas, que las reacciones existan, brinda al actor la oportunidad de establecer ideas claras acerca de lo que sucede a cada momento, facilita de alguna manera, la creación de la " memoria emotiva" de la propia Electra. Se hace posible entonces vivir- crear sus recuerdos, experimentarlos emotivamente y después en una etapa posterior del montaje, puede recurrirse a estas

imágenes, para retomarlas y transformarlas, para reorganizándolas dándoles un sentido a distancia, como puede hacerlo cualquiera con sus recuerdos. Pudo construirse así, la memoria que Electra, como personaje, elabora a partir de un momento que fue "real" en su vida; la imagen distorsionada que ella se inventa, los aspectos que enfatiza para acrecentar su sufrimiento, el mecanismo a partir del cual idealiza un pasado de estabilidad, la forma en la que compara ineludiblemente lo anterior y lo posterior.

Estos datos, hicieron posible trasladar a la acción, una serie de motivaciones que habían sido encontrados en el texto; el rencor, el odio, pero sobretudo con excepcional claridad, un par de emociones que serían fundamentales para la construcción del personaje; la soledad y el miedo, el llanto y la infinita tristeza de sentir que nadie, absolutamente nadie en todo el mundo puede entenderla.

El montaje

Primera fase: El trabajo sobre el texto y la memoria

La siguiente etapa consistió en el proceso de montaje, etapa, que será utilizada dentro de este trabajo, para realizar una explicación detallada acerca del proceso de construcción del personaje en cuestión; Electra, incluidos por supuesto los riesgos, propuestas y descubrimientos que definieron la singularidad del trabajo y que conforman la metodología utilizada por la actriz que representó el papel. Es pertinente entonces, dejar en claro que los procesos a continuación descritos ocurrieron en forma simultánea, y por lo tanto el orden en que se presentan y su secuencialidad son meramente un recurso para organizar y mostrar la información eficazmente.

Al tiempo que avanzaba el trabajo de análisis que realizaba el grupo, la actriz estableció una línea particular de investigación sobre el texto, cuyo fin primordial consistía continuamente en entenderlo, partiendo de un principio que establece Stanislavsky; "en el arte comprender significa sentir."²² Se trata sin duda del trabajo sobre el tono, la guía emotiva que establece un autor a partir de una selección determinada de sus elementos y que busca una reacción específica en sus espectadores. Actoralmente se trata de entender, en un sentido más amplio y profundo que el meramente racional, es la búsqueda de un entendimiento vital, visceral, la comprensión y la empatía con un juego emotivo que puede reconocerse como verdadero de acuerdo con los referentes que posee cualquier ser humano. La línea simultánea consistió en la elaboración de una serie de columnas paralelas al texto dentro del libreto

²² Stanislavsky, Constantin, *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Quetzal, 1977, p. 153.

personal de la actriz, columnas que configuraron una serie de guías que facilitaron y estructuraron la construcción del personaje. (ver anexo No. 1)

En la primera de estas columnas se registran todas las notas tomadas durante las sesiones de análisis grupal y en ella se pretende establecer con la mayor claridad posible cada una de las situaciones por las que el personaje atraviesa durante la obra; qué está pasando a cada momento, qué mecanismos, qué estrategias, qué patologías muestra el autor en el personaje, qué podría pensarse de él si se le mira en cierto grado, desde fuera, qué juicios podrían ser establecidos al respecto. Es esta primera columna en la que podría decirse, por ejemplo, que Electra es una histérica, chantajista y manipuladora que interpreta un rol continuamente, que actúa para obtener lo que desea, que se trata de una mujer que siendo incapaz de asesinar por su propia mano, aparenta, planea, seduce, obliga.

La siguiente etapa de este trabajo individual consiste sencillamente en la división gráfica de las ideas del texto; pequeñas diagonales marcadas con lápiz sobre el libreto son suficientes para establecer de forma visual dónde comienza y termina cada una de las ideas dentro de la obra. Dicha labor permite no sólo una comprensión más detallada, sino que expone con claridad las distintas relaciones que se establecen entre el sentido y la forma, forma, que no corresponde aún a la estructura general de la tragedia, sino, en un sentido básico a la manera en que se ha utilizado la gramática, la métrica y la ortografía para expresar dichas ideas. Los signos de puntuación cobran entonces enorme importancia y se convierten en nuevas pistas que develan nueva información sobre el sentido, sobre la pretensión de significado que implica cada frase. No puede olvidarse sin embargo que no se trata de un examen filológico profundo y gratuito, la erudición termina siempre por restarle vitalidad al hecho teatral. Se trata por tanto, de entender, de nuevo, con el estómago, por qué se ha

utilizado un signo y no otro para expresar esa idea en concreto, sentir la música que pueden dibujar las palabras y detectar las señales que codifican la fuerza de la expresión, sumergirse e investigar cuándo una pausa es un respiro y cuando es algo definitivo y contundente, cuándo una idea queda inconclusa, cuándo continúa en el otro personaje y qué significa la lógica de ese salto, de qué forma estos signos determinan el incremento de la intensidad y el ritmo del habla en cada escena, en cada personaje, cuándo se enumera, cuándo se recuerda, cuándo se describe, cuándo hay exaltación o sorpresa o duda, a qué palabras recurre cada uno de esos seres, a quién se apega, si jura o maldice. Todo dentro del texto brinda información, jamás será lo mismo lo que implica decir diez versos continuos, que responder con monosílabos, pero por supuesto significa, en cuanto al sentido, mucho más que hablar de adverbios o de comas o de sílabas tónicas.

La traducción seleccionada trajo consigo un reto anexo al estar escrita en verso. Frente a las largas ideas encabalgadas, la métrica y las rimas, debía encontrarse la dirección y el sentido de las enormes tiradas monológicas que llenan el texto; su significado. Hubo de hacerse una nueva escala en la división, dónde no sólo tenían lugar las ideas, sino los conjuntos temáticos que ellas formaban. Nuevamente aparecieron diagonales a lápiz de mayor tamaño que las anteriores y que indicaban hasta dónde se hablaba de una cosa, y hasta dónde de otra, dónde comenzaba o terminaba un pequeño tema o subtema dentro de la conversación. De este modo fue posible formar grupos y subgrupos de ideas que generaran sentido, logrando así un entendimiento mayor de cada parlamento, detectando los momentos de cambio y los temas principales que son tratados en cada escena.

La comprensión que es posible alcanzar a partir del trabajo anterior, y que se relaciona de manera directa con el sentido literal que se expresa en las frases del texto, sirve como sustento

a lo que habría de convertirse en la columna número dos: la columna de "traducción". En ella, se realiza una especie de traducción, una traslación de las ideas y el sentido de las frases del texto a lo que al respecto podría decirse de manera coloquial, con las palabras comunes que podrían serle propias a cualquiera. Y una vez más el objetivo primario del ejercicio es medir el grado de comprensión, tratar de entender. Resulta entonces una labor ardua, pero fructífera, pues ante todo pone en evidencia los momentos donde la expresión es compleja; es sencillo, si el actor no es capaz de trasladar una idea a una frase cotidiana, es porque no está comprendiendo cabalmente, lo que se dice. Por lo tanto la columna se convierte en un indicador sutil de los momentos que son más claros, en cuanto al sentido, y lo más interesante, en cuanto a las referencias vitales del actor, se pone de manifiesto el entendimiento que es sólo razón superficial y el que está tocando la interioridad emotiva del creador. De esta manera, una frase como " el matador se tiende junto a la madre infame " podría ser transformada en: " los asesinos cogen ", por decir algo o bien "Rey Apolo escúchalos a entrambos..." puede convertirse sencillamente en "Dios mío ayúdame ". En esta columna se trata de conservar el sentido general, y al mismo tiempo lograr una aproximación cercana a las palabras que suele utilizar la actriz en la cotidianeidad, no es entonces solamente, un asunto de hacer uso del lenguaje coloquial sino de lograr un equivalente preciso con la forma de expresión personal de la actriz. Esta columna pretende además ser una exploración sobre la síntesis, obteniendo por consecuencia una guía de la forma en la que se estructuran las ideas en cada parlamento. La retórica queda de lado y el sentido se muestra sin adornos, se busca lo concreto, es decir, si se hablase del tema yendo directo al asunto, qué se diría. Establece. Se habla de esto. De esto otro. Y de esto más. Punto.

La tercera columna contiene la partitura de intenciones. Dicha partitura consiste en una serie de verbos activos que corresponderán a cada idea localizada en el texto. A partir de entender qué quiere decir una frase o una idea, debe pensarse en qué se quiere lograr con esa frase, por qué debe ser dicha, por qué el personaje la dice en ese preciso momento y a ese interlocutor, qué quiere obtener del otro, en qué sentido quiere modificarlo, es decir, cuál es su intención. Para establecerla, se selecciona un verbo activo en infinitivo, y se elabora un proceso mental de acuerdo al siguiente planteamiento "yo voy a... (verbo)" y de acuerdo con esa intención, se dice la frase. Esta partitura de intenciones, le brinda a la actriz la posibilidad de pensar en acción, tal es la razón de que se utilicen verbos. El proceso mental genera un impulso corporal que se traduce en acción física, y simultáneamente propicia que la voz se modifique descubriéndose de este modo, nuevos matices y formas distintas de decir las frases, permitiendo a la actriz escucharse en lo referente a tonos y colores vocales y permitiéndole también reescuchar el texto en cuanto al sentido, siempre reinterpretándolo y reentendiéndolo.

Las intenciones permiten obtener una claridad de dirección y establecer relaciones, explorar el contacto con el otro. El ejercicio de incorporar intenciones obliga a la actriz a ubicar la relación que establece con su interlocutor, además de definirlo, se vuelve evidente el por qué se utiliza un tipo de frase u otro al entrar en contacto con los demás personajes. Se busca a quién se le dice cada palabra, cuándo se cambia de interlocutor, cuándo se establece un diálogo interno o bien con unos cuantos, o cuándo se trata de un discurso público, cuándo se habla para que los otros escuchen, o cuándo el personaje finge no querer que lo oigan, cuándo se trata de un secreto y cuándo de vociferar. Obviamente, esta partitura de intenciones es modificable conforme se avanza en el proceso de creación, pero sin duda constituye una

sólida base, es desde ese momento, una guía que le permite a la actriz definir las relaciones entre los personajes y pensar en términos de acción y objetivo, al tiempo que explora los matices sonoros.

El siguiente eslabón dentro del trabajo consistió en el proceso de memorización del texto, proceso que se realizó basándose en el método anterior, lo cual, logró evitar, en cierta medida, el riesgo de memorizar en "plano", es decir, de que el texto pudiera retenerse en la mente, pero carente de matices, sin cambios "recitado y cantadito". El método de memorización utilizado por la actriz, dentro de este proceso de montaje, alude siempre a imágenes y formas gestuales. Se trata, tal vez, de alguna síntesis de la idea, representada con las manos o con un movimiento que no corresponde necesariamente a un gesto que haya de realizarse en escena, pero que permite a la actriz recordar el texto no sólo con la mente, sino con el cuerpo, lo cual se convierte en un recurso. Se utilizan esos gestos o imágenes para recordar con mayor facilidad en los momentos en los que surja una duda o una laguna, así como para encontrar la continuidad del texto, su manera de fluir, su forma de transitar de una idea a otra en cada parlamento, en cada monólogo.

El siguiente paso del camino estuvo definido por el proceso de marcaje del trazo grueso de la obra, trabajo que exigió la memorización de cada una de las escenas al menos un día antes de la fecha en la que se había programado marcarlas. La anticipación de esta labor, impuesta como estrategia ofrece una gama más amplia de posibilidades en lo que se refiere a la actoralidad propositiva, permite una fructífera exploración del movimiento en el espacio y de las interrelaciones con los otros personajes. Algunos desplazamientos e incluso algunos gestos, surgieron de las necesidades inmediatas que se descubrieron en el texto a partir de memorizarlo y estudiarlo desde aquel primer momento de trazo general.

El director poseía para entonces una clara visión del espacio y su disposición a lo largo de la obra. Aún cuando no existían los elementos concretos que conformarían la escenografía, los ensayos se realizaron acotando el espacio con algunos módulos de madera, lo cual permitió al elenco tener una idea relativamente clarificadora sobre la cantidad de espacio con la que contaba para desplazarse.

La cuarta columna, fue elaborada a partir de las indicaciones que desde aquel momento marcó el director. Es la columna del trabajo constante a lo largo de la puesta en escena, de los aspectos técnicos, en ella se anotan las peticiones específicas que se solicitan a la actriz así como las correcciones, qué logros precisos requiere el director, qué límites. En esta columna se conforman y delimitan los toques de intensidad necesarios, los caminos que deben ser explorados y las opciones que luego de haber sido probadas han de desecharse, los cambios que son fundamentales para el director, los momentos donde se requiere una acción o un gesto muy específico que remita al sentido general de la obra o contribuya al entendimiento, por parte del público, de algún aspecto en particular. Son finalmente, el tipo de indicaciones que definen la propuesta del director y que se anotan como indicadores de búsqueda y guías del trabajo de concepción durante el proceso.

Segunda fase: La investigación y recopilación de material.

De manera simultánea al montaje escénico y durante la mayor parte del proceso, la actriz trabajó también en la investigación sobre aspectos específicos de la construcción y en la recopilación de material de apoyo. En primera instancia este trabajo consistió en una búsqueda del significado de todas las palabras que, dentro del texto, escapaban a la comprensión inmediata de la actriz, de las que no se poseía un conocimiento claro, ya que resulta de suma importancia para lograr el entendimiento cabal del sentido de la obra, conocer con absoluta claridad el significado literal de todas las palabras que la integran.

La investigación se amplió luego a todas las referencias míticas a las que aludía Electra, es decir, lo que resultaba ser sus propios referentes dentro del amplio bagaje de la mitología griega, sus dioses, sus héroes, las leyendas que ella conocía o citaba. Este proceso de investigación no es en ningún sentido un trabajo intelectual, de nuevo y como se ha venido mencionando a lo largo de este trabajo, lo importante es usar en un sentido práctico y escénico toda la información que pueda ser recabada, es por ello que investigar le sirve al actor, ante todo, para crear imágenes, para conectar su mente y su cuerpo con el universo de la obra, pensar en todo lo que ello implica, imaginar en todos los sentidos y con todos los sentidos, combinar y reconstruir en la mente un mundo, que ahora parece tan lejano. Comenzó así, la búsqueda de una serie de lecturas, que pusieran a la actriz en contacto con la historia de Electra con el mito de Electra y que, de manera simultánea, contando en aquel momento con un conjunto de información que partía de las etapas básicas de análisis, brindarían a la actriz, la oportunidad de relacionarse ahora con el personaje de una forma distinta; emotivamente.

La actriz debía reencontrarse con Electra, confrontar las ideas y los juicios formados durante el inicio del proceso, con la empatía emotiva que se generaba a partir de la acumulación de información y la reflexión que generaba constantemente el trabajo. Reencontrar quién era Electra ahora, tenía ya un nuevo sentido; los pasajes sobre los pelópidas devorándose, la carrera de carros, el vellocino de oro, Atreo y Tiestes, Hipodamia, Troya, Menelao, Ifigenia y Casandra, poseían para entonces nuevos significados. No se trataba ya de leer una serie de leyendas, fábulas distantes de otros seres en otros tiempos, sino de formar la historia particular de Electra, la que le sea propia, sus recuerdos, su memoria, la historia de "su", familia.

Leer desde este punto de vista genera entonces en la actriz una lluvia infinita de nuevas preguntas; qué sentiría ella si sucesos tan terribles le hubieran ocurrido a su padre o a su abuelo, no allá, en Troya, sino aquí, ahora, cómo asumió Electra las historias que le contaron, qué sintió cuando las conoció, qué podría pensar al respecto esa mujer con el paso del tiempo, qué opinión pudo tener acerca de sus tíos o de sus hermanos, cómo es su vida cotidiana dentro de esa sociedad, qué ve, qué oye, de qué colores es su casa, su espacio, cómo es su palacio, qué opiniones con respecto a lo que dicen de Electra (otros personajes dentro de la obra o bien otros autores sobre el mito) comparte la actriz y con cuáles difiere. Leer de una forma distinta se convirtió en una oportunidad para generar también otra opinión y plantear las dudas que delimitarían el camino hacia Electra.

Un aspecto más, de interés para la investigación e inherente a la tragedia, radicó en la relación de Electra con la divinidad; todo lo que se refiere a las deidades que ella venera, a las acciones que realiza al respecto, qué hay en una ofrenda fúnebre, qué puede pensar Electra del mundo de los muertos, cómo entiende las distancias desde esa, su ciudad, cómo visualiza

Troya, a Apolo, qué respeto puede inspirarle Ártemis, desde cuándo considera a Niobe, la diosa del dolor, su propia deidad, qué significa Argos, qué la Fócide, no desde una distante y aparente objetividad, no racionalmente, sino tratando de acercar esos antecedentes y su peso, su significado (siempre confiando en las sutilezas que indica el texto) a las emociones de un individuo específico, de Electra y finalmente a los sentimientos de la actriz que construyó ese personaje.

De esta manera, las lecturas se acompañaron de un sin fin de imágenes que produce la mente, imágenes que, tal cual sucedería al leer una buena novela que logra conmover y atrapar al lector, hicieron sentir a la actriz una serie interminable de emociones, de sensaciones, de ideas y reflexiones. El estudio y la lectura se convirtieron entonces en un análisis de las formas de la emoción. Es importante apuntar aquí, que una de las estrategias de trabajo, utilizadas por la actriz, que logró alcanzar gran claridad durante el proceso, consistió precisamente en esa observación detallada de los efectos que los estímulos emotivos producían en el cuerpo. Dicho trabajo se realizó cuando la actriz *se permitía ser afectada por los estímulos* (las lecturas y los mitos para este momento) detectando qué emociones se generaban. Una vez que la actriz ubicó con claridad qué era lo que sentía, se detuvo a estudiarlo, lo cual implicó poder definir las emociones, describirlas y escribirlas realizando con esto último un ejercicio de registro que le permitiría tener un punto de comparación para futuros trabajos. La actriz debió preguntarse en qué parte del cuerpo sentía cada emoción, si la sentía en el pecho o en el estómago o en la garganta, si eran opresiones o explosiones, si la hacían respirar más lento o más aprisa, si su corazón latía con ritmos diferentes, y si sus manos tenían la necesidad de cerrarse o de ir a su cabeza o de caer. Esa exploración le permitió crear un registro y un reconocimiento de la forma corporal que en ella adquirirían las

distintas emociones, del mismo modo, se convirtió en una investigación de la manera en la que, una serie de pequeñas sensaciones y sentimientos componían un estado emotivo, fue sin duda una etapa apasionante que le ayudó a la actriz a afinar su percepción y la condujo finalmente a una profunda reflexión sobre la emotividad humana. sin más pretensión que el preguntarse, en un sentido estrictamente individual, qué se sentía.

La recolección de material no contempló únicamente el aspecto literario, sino también, con gran dedicación, el gráfico, que resultó básico para la construcción imaginativa. Cabe aquí recalcar el hecho de que este material visual y sonoro, fue de suma utilidad para clarificar en la mente de la actriz algunos pasajes de gran dificultad actoral dentro del texto, ya que le permitió imaginar cómo pudieron suceder los acontecimientos, qué podrían significar en un sentido cercano, práctico, doméstico, cómo podrían traducirse algunas situaciones en el uso y manejo de algunos objetos concretos. Nuevamente el trabajo actoral buscaba conectarse con los referentes inmediatos, no establecer juicios racionales sino ubicar las situaciones, dentro del bagaje de las experiencias cotidianas en el contacto directo con utensilios cotidianos.

Entre ese material, la búsqueda de la actriz se encontró, entre otras cosas, con las imágenes que exaltaban la belleza del hombre griego, con la efigie perfecta del guerrero; del joven que tendría que ser Orestes. Las series de escultura renacentista que retoman mitos griegos, fueron indudablemente de gran ayuda. En casos concretos como lo fue la construcción de la escena en la que el pedagogo narra la muerte de Orestes, tuvo gran importancia el material gráfico que evocaba caballos, caballos desbocados, salvajes, corriendo en manada, agitando sus patas y sus crines, levantando el polvo, relinchando, con sus dientes y sus ojos suaves. Del mismo modo para la construcción del recuerdo que Electra tiene de Orestes niño, fueron fundamentales los referentes visuales sobre los juegos infantiles de los griegos. las

imágenes de niños pequeños, de sus bracitos y sus piemitas, niños riendo y jugando y llorando, pelito y vocecitas. La muerte de Orestes se enriqueció a su vez con imágenes relacionadas con el cuerpo herido, músculos rasgados, sangre, muertos, fracturas expuestas, saliva, imágenes de enfermos y de heridos graves. Estas son sólo algunas de las pequeñas colecciones temáticas en las que se dividió el material visual recopilado, y que ejemplifican el tipo de trabajo que se realizó con otros pasajes de gran dificultad en el texto. Sin embargo, cabe destacar, dentro de esta galería de imágenes que la actriz mantuvo constantemente cerca y a la vista durante el proceso, una serie especial que le facilitó la comprensión de uno de los aspectos más complejos de la obra; la magnitud.

La dimensión de los sucesos acaecidos en el drama sobrepasaba a la actriz, de alguna manera ella podía reconocer y tener referentes sobre algunos de los estados anímicos por los que transitaba Electra y sin embargo, sus referentes en cuanto a fuerza e intensidad resultaban demasiado pequeños ante el planteamiento de Sófocles. La actriz realizó entonces un experimento, una especie de ejercicio que consistió en relacionar las grandes pasiones con imágenes que hacían referencia a las fuerzas desbocadas de la naturaleza. Dicha idea encontró un fundamento lógico en la conexión que la propia tragedia establece entre lo humano y el plano cósmico; la naturaleza como representante supremo del orden armónico del universo y como referente metafórico inmediato, en la personificación de las deidades de la antigüedad, en la mayoría de las culturas y por supuesto en el mundo Heleno. El trabajo consistió entonces en traducir, traspasar algunas de las emociones fundamentales que conformaban el carácter de Electra a imágenes de destrucción o desolación en el universo, pretendiendo con ello, dimensionar, magnificar, explotar, buscando siempre los referente gráficos que resultaran en sí mismos un reflejo de lo que Electra podría ser, desde el punto de vista de la actriz.

El trabajo se enriqueció, debido a que se vio transformado en un puente doble que se convertía a veces en origen y a veces en destino. De ese modo, la actriz podía transitar, partiendo de una idea o una emoción concreta acerca de Electra, a conseguir una imagen que la representara y que finalmente generaba una nueva serie de emociones o de ideas que se asociaban de forma distinta con ese personaje, dentro de las cuales la actriz podría encontrarlo. De esa forma, aquella Electra se convirtió de pronto en una serie de huracanes y maremotos, en hoyos negros, en lava, en erupción volcánica, en infierno, en desiertos de hielo, en grutas, en laberintos, en escollos, en montañas, en cavernas oscuras, en torbellinos en cascadas y en tormentas, en aludes y cañones, en cristales y en estrellas. El experimento resultó ser una exploración sumamente útil que sustentó gran parte de la fuerza alcanzada en el trabajo y es por ello que se le considera uno de los grandes descubrimientos logrados durante el proceso de la obra y un acierto en el camino de investigación de la propia actriz:

La recopilación de todo ese material se realizó de la siguiente manera: al tiempo que se llevaba a cabo el análisis de texto, la actriz elaboró una serie de listas que agrupaban las imágenes que surgían del mismo análisis. El paso siguiente consistió en la búsqueda y recopilación de imágenes, ante todo visuales, que correspondieran con dicha lista. Palabras como espinas, garras, acero, dientes, grilletes o rabia estuvieron en la lista, así como autores entre los que destacaron Munch, Bruegel., Goya o Picasso con sus imágenes de mujeres llorando. Sonidos relacionados con objetos y vasijas que se rompen y con el mar.

Se elaboró además, como parte fundamental del material de apoyo, una bitácora en la que se recopilaron las reflexiones de la actriz con respecto a Electra. Quedaron así asentadas sus dudas y las hipótesis y conclusiones a las que ella podía llegar, no en el plano actoral, no analizando las dificultades que implicaba para esa actriz la construcción de ese personaje, no

en un sentido técnico, sino humano. Intentando de entender a Electra como si fuera una mujer que se tuviera delante, planteando la preguntas que surgían en la actriz, al ser una persona, tratando de entenderse y de entender a otra persona y que en consecuencia, no le permitían justificar, con verdad, las acciones de su personaje, como actriz.

Estableció entonces una serie de preguntas relacionadas con su forma particular de mirar a Electra, qué opinaba con respecto a ese personaje y a las acciones que realizaba, qué pensaba ella, la actriz y el ser humano sobre el matricidio, sobre la muerte, sobre el crimen y el asesinato, bajo qué circunstancia precisa sería capaz de asesinar a alguien, qué pensaba acerca de la figura del padre y de la madre, de la venganza, del rencor, cuándo consideraba ella que había sentido la soledad, cuándo había conocido el miedo profundo y cuándo había experimentado las formas más absolutas del dolor. Sólo entonces la actriz podría compartir con Electra y encontrarse en ella, encontrarla en sí misma y comunicarse con esa parte de su propia interioridad en la que Electra poseía un espacio.

La actriz anotó entonces en la bitácora, algunas preguntas específicas como: qué podría ser aquello que más la humillara, qué era lo que más podía dolerle, qué podría considerar como la acción más baja y repugnante que pudieran realizar los seres humanos, qué tipo de cuestiones sería incapaz de perdonar. Fue así como, a partir de descubrir una serie de datos - no del todo agradables-, de definir las ideas, valores, reglas o principios en los que la actriz creía, y de acuerdo con los cuales regía su propia vida, pudo finalmente justificar a Electra, darle la razón y luchar por su causa, alejándose para entonces, totalmente de aquel juicio inicial, frío y distante, que se estableció durante la primera fase del análisis.

Un anexo al trabajo anterior consistió en una exploración física con respecto a las listas emotivas que se habían realizado. Se establecieron preguntas y una búsqueda que

pretendía encontrar la forma en la que las imágenes provocaban reacciones emotivas en el cuerpo , analizando estas emociones de acuerdo con el estudio y descripción que la actriz había hecho de las mismas. El planteamiento del trabajo consistió en lo siguiente; la actriz debía concentrarse en una emoción particular y en la imagen que con ella asociaba , finalmente, debía intentar traducir dicha imagen , traspasarla a su cuerpo. Dicho ejercicio podría ejemplificarse de la siguiente manera; si se piensa en la tristeza, podría asociarse, tal vez, con la imagen de un cuchillo muy filoso, muy cortante clavado en las entrañas, un cuchillo que desgarrara. Una vez obtenida la claridad en la imagen la actriz podía observar lo que le ocurría a su cuerpo, cómo reaccionaba si ella imaginaba, simplemente , sin asociarlo con nada todavía, que eso estaba ocurriéndole, que le clavaban un cuchillo filoso en las entrañas, un cuchillo que la cortaba y la desgarraba. El cuerpo reaccionaba automáticamente a los estímulos de la imaginación, provocando contorsiones y agitación, provocando que las manos adquirieran una posición particular cerca del vientre por ejemplo. Esa nueva postura y esa sensación, conducían a la actriz a ponerse en contacto con otra serie de sensaciones y emociones que enriquecían , a su vez, la idea de tristeza y la completaban. Algunas de las asociaciones trabajadas durante el proceso de construcción, fueron las de emociones relacionadas con la imagen de caer y caer infinitamente en el vacío o de estar sola en un inmenso desierto de nieve, de ser desgarrada, de sufrir la descoyuntura de los músculos, o de sumergirse en un foso de hielo que se rompe.

Tercera fase: Trazo y marcaje

Tal como se ha mencionado antes, simultáneo al trabajo de construcción personal de la actriz se llevaba a cabo el proceso general de montaje con todo el elenco de actores. Dentro de esa dinámica, se buscó en un primer momento, conseguir un trazo grueso de la obra completa ante todo, por el hecho apremiante de que se acercaba la fecha del concurso en el que el grupo participaría. Se planeó entonces realizar ensayos diarios, programados de tal forma que pudiese revisarse una escena determinada en cada una de las sesiones.

La actriz tuvo entonces oportunidad de enriquecer su trabajo personal proponiendo gran parte de las acciones que necesitaba explorar y que surgían de su investigación particular puesta en contacto con el resto de las propuestas, dicho trabajo halló, sin duda, cobijo en el apoyo y la confianza del director, quien se mantuvo abierto y atento a todas las propuestas y brindó siempre un espacio para la experimentación y las modificaciones que poco a poco surgían como consecuencia natural de la evolución en el proceso.

El director marcó algunos niveles de intensidad límite a los cuales, los actores debían aspirar, en algunos momentos claves de la obra. Del mismo modo, mantenía la claridad con respecto a la línea de continuidad de las escenas, logrando de este modo, que aún cuando las escenas no se ensayaran juntas, los actores no perdieran la idea de evolución. Este proceso resultó sumamente complicado en ese sentido, debido a que la estructura de Sófocles, plantea un desarrollo que no se detiene y que fluye continuamente pleno de fuerza y vitalidad. La tarea se centró entonces en lograr que el comienzo actoral de cada escena correspondiera con el punto álgido en el que había terminado la anterior.

Dicha tarea se transformó finalmente en una especie de entrenamiento intensivo que orillaba al actor a estar en contacto con el aquí y el ahora de cada escena, a concentrarse utilizando sintéticamente los antecedentes planteados, es decir, discerniendo con claridad de dónde viene- situación- el personaje y finalmente entrar a escena a permitir que las cosas sucedieran en ese momento y por ese momento, escuchando al otro y sin buscar intencionalmente la emoción, sino aceptándola, brindándole un espacio para existir.

Se marcaron también en este proceso una serie de acciones e intenciones que definirían el estilo de la puesta en escena, y cuya búsqueda pretendía corresponder a los referentes de acción cotidiana que de manera realista, podría realizar cualquier persona en una situación similar. Tales gestos, tal estilo actoral, poseían un objetivo particular muy claro: se encaminaba a relajar o borrar por completo la idea de que la tragedia griega debía necesariamente ser estática, solemne y hierática. El texto se memorizaba para aquel momento y entonces fue también el tiempo justo para realizar en él los cambios que se consideraron necesarios, sin alterar su sentido e integridad. Tales modificaciones correspondieron, por ejemplo, a cambiar algunos modismos demasiado españoles, o revisar los usos de la segunda persona del plural, detalles que se relacionaban ante todo, con el tipo de traducción seleccionada.

Cuarta fase : Construcción del detalle corporal

Una vez que el trazo grueso del montaje había finalizado y conforme hubo un poco más de tiempo para revisar matices y corregir las escenas, - debido a un retraso en las fechas del concurso- la actriz dedicó su trabajo a la construcción del diseño corporal y los detalles gestuales del personaje, proceso que cabe mencionar, nunca terminó de establecerse en la construcción de la actriz, principalmente por falta de tiempo y quizá por una limitada idea sobre la forma adecuada en la que el cuerpo podía cobrar la fuerza suficiente dentro del montaje. Fue lamentablemente una parte del trabajo actoral que quedó en uno de los últimos planos durante el proceso y debido a ello no logró consolidarse. Pese a todo, existieron algunos descubrimientos que guiaron el trabajo de la actriz en el sentido corporal y que a continuación se enuncian.

Como primer punto la actriz intentó detectar algunas de las características de movimiento que podrían corresponder al personaje de manera casi natural de acuerdo con la concepción escénica del director, por ejemplo, a la actriz se le proponía el uso durante toda la obra, de un enorme manto y este elemento de vestuario acentuaba la imagen de desamparo que Electra presentaba ante los otros personajes. El manto enmarcaba de inicio un modelo corporal, lo establecía; un diseño cerrado que buscaba protección, colocando el pecho hacia adentro, y jugando con cierta inclinación hacia el frente que provocaba el encorvamiento de la espalda.

Hubo entonces nuevos descubrimientos para la actriz en cuanto a los factores y las calidades de movimiento que de acuerdo a toda la construcción de carácter, se adecuaban a Electra, por ejemplo, la actriz consideró que este personaje necesitaba colocar el peso hacia

abajo, sosteniendo siempre una firme relación con la tierra, con el piso, clavada, enraizada. Trabajó además explorando la construcción del sentido kinestésico del personaje y su relación con el espacio, descubrió entonces la importancia del suelo, de los abajos, de las caídas y los derrumbes, del piso; el nivel inferior era el espacio en el que Electra podría desenvolverse con mayor comodidad. Otros momentos, fueron construidos partiendo de la pérdida absoluta de la dirección en el espacio, momentos que empataban con escenas en las que Electra se sentía perdida, cuando no sabía qué decisión tomar o cuando estaba confundida. Un aspecto en ese trabajo se relacionó con una serie de marcas territoriales, de límites, que Electra establecía como su espacio vital, por ejemplo, podía estar abrazada de su nodriza o dejarse caer en los brazos de Orestes, pero jamás aceptaría la proximidad de Clitemnestra o de Egisto; con ellos se delinea un espacio de combate, de batalla. Existió además una diferencia entre el arriba, que se relacionaba con los dioses y con el cosmos, y el abajo, cuyo sentido se emparentaba con el Hades y con los muertos. A todo lo anterior se agregaron, áreas dentro del espacio, de suma importancia, la tierra era importante para Electra, constituía su ámbito de relación con su padre muerto; el exterior del Palacio se convertía en un sitio de exhibición ante el pueblo; y las Puertas, representaban a los aborrecidos reyes, por lo que ella sólo las traspasaba cuando se dirigía a matarlos.

Trabajar sobre las relaciones espaciales hizo inevitable construir la presencia y la proyección energética de la actriz. La fuerza desbordada de Electra debía inundar el teatro, la actriz tendría que ser capaz de sostener los matices de intensidad y energía durante toda la función y sin embargo, debía transitar por los altibajos anímicos en los que el personaje se sumergía, sin dejar jamás de estar presente. Por este motivo, el trabajo se enfocó en construir una Electra que oscilaba, en el nivel de la sensación kinestésica, entre sentirse un gigante o

vivirse infinitamente pequeña dentro del mismo espacio físico. Debido a estas reflexiones, la actriz pudo concluir dentro de este proceso, que trabajar con el espacio, entendido no como un lugar, sino como un contenedor; como todo cuanto llena la caja escénica, resulta una herramienta sumamente valiosa para el actor en lo que a la construcción de la magnitud cósmica de la tragedia se refiere. La fuerza infinita del enfrentamiento entre el individuo y el plano superior se estableció en la puesta en escena, a través de la dosificación de la energía en el espacio.

Vino entonces la creación del diseño corporal del personaje, diseño que tomó dos partes del cuerpo como puntos centrales y como principales motores del movimiento. En primer término se encontró el pecho, que guarda indudablemente una relación con la emotividad y que de acuerdo a la concepción de dirección transitaba por una gama sumamente amplia de sentimientos. El juego principal consistió en reforzar con el pecho la idea de lo cerrado, el rencor guardado y lo secreto, contrayéndolo y manteniéndolo protegido, y por otro lado mostrar con ese mismo pecho la altanería y soberbia del personaje, mostrándolo abierto, adelantándolo y transformándolo en guía y dirección del movimiento. Aunada al pecho, la cabeza fue otro foco de atención, continuando los impulsos del movimiento, en el sentido estrictamente corporal y por otra parte como representación de la extrema racionalidad de Electra, quien piensa, planea y genera estrategias continuamente. La cabeza le permitió además ser altanera o humilde, focalizar o eliminar los datos de realidad de acuerdo con su propia conveniencia y finalmente, en un sentido escénico, resultó de suma importancia, supuesto que teniendo gran parte del cuerpo cubierto por un manto, la gestualidad del rostro se convertiría en un foco de atención y proyección. De este modo, estando cubierta, el otro gran sostén de la construcción corporal fueron los brazos y por supuesto las manos, en las que se

depositó el peso de las asociaciones – hechas a partir del análisis - con las ideas de uñas, puños, garras y golpes. Se dio entonces un interesante juego de tensiones y distensiones, utilizando los dedos, con todas y cada una de sus falanges, lo abierto y lo cerrado en los brazos y manos y la repetición de los ademanes de la madre. El trabajo de construcción corporal quedó asentado en un quinta columna mediante algunos símbolos propios del análisis de movimiento Laban.

Los ensayos

Correcciones por escena

El siguiente episodio en el trabajo consistió en la revisión minuciosa de los matices en cada escena y la corrección y limpieza de las propuestas de construcción de cada actor y del conjunto. Dicha labor se realizó planteando nuevamente un calendario de revisión, de tal forma, que en cada cita se corregían una o dos escenas.

La sesión comenzaba con una relectura — directa del texto, sin importar que ya hubiese sido memorizado — que permitía centrar y actualizar en acuerdo de todos los participantes el sentido general de la escena, los objetivos de los personajes, y los momentos de cambio más importantes que sucedían a lo largo del pasaje, encontrando así su intensidad y descubriendo, finalmente, que en el texto de Sófocles, cada escena funcionaba como una pequeña unidad orgánica, como un obra de teatro mínima; había en ellas el planteamiento de una situación inicial que cambiaba, se desarrollaba, llegaba a un punto álgido y concluía, llena de vigor en el caso de la gran mayoría de las escenas de la obra.

El trabajo se centró entonces en la relación con el otro. Nuevamente la experimentación halló una dirección en ejercicios que manejaban el intercambio energético y los estímulos entre uno y otro actor, de manera abstracta, lejos del trazo y la construcción establecida, se trabajó sobre el contacto, la mirada, la violencia y la energía agresiva que los personajes intercambiaban. En algunos momentos, ciertos actores tuvieron la necesidad de programar sesiones extra de ensayos por pareja, ante todo para intercambiar visiones particulares sobre las escenas y sobre aquello que, dentro de la construcción de personaje de cada actor, se había imaginado en relación con

el personaje del otro, es decir, había que plantear, escénicamente, con toda claridad qué es lo que hace Electra, cada vez que aparece Clitemnestra, para que el espectador pueda interpretar de inmediato y sin duda, que ella es la reina y la madre de Electra. Finalmente, cada actor aporta algo a la construcción de los otros personajes, a partir de las reacciones que selecciona e independientemente de lo que el otro actor haga.

Para este momento fue importante también realizar un proceso de síntesis. Los antecedentes, las imágenes y la magnitud de la fuerza encontrada y conducida al cuerpo debían quedar ahora concentradas en un gesto específico, en una manera particular de decir las frases, debido a que, aun cuando habían surgido de ellas, no se requería ya de ese largo proceso de evocación. La síntesis hace que el proceso que consiste en: recepción del estímulo, asociación de ese estímulo con el antecedente, análisis de la emoción producida por el antecedente, asociación de la emoción con un recuerdo del personaje o una imagen específica, asociación de la imagen con una sensación corporal general que conduce a una nueva emoción que se expresa en un gesto, o forma vocal estética, específica, construida por la actriz, queda reducido, sintetizado en toda su fuerza a: recepción del estímulo, reacción gestual y vocal. Es justo éste, el apasionante momento en el que comienza el trabajo de olvidarlo todo, para encontrar entonces, los matices que correspondan a la vida de la escena, es decir, a su ocurrir cada vez y no ser tan sólo una repetición mecánica, el momento de permitir que la escena fluya, y de que el actor se permita cada vez, decir, escuchar y tener la intención clara de transformar al otro, de que se permita estar atento y logre así olvidarse de lo que pensaría su personaje, para, de este modo, ser capaz de recibir con verdad cada pequeño estímulo que le ofrece el ocurrir mismo de la escena y pueda así, reaccionar libremente a partir de ello y de nada más, sin prejuicios, sin ideas preconcebidas. Mencionarlo suena sumamente sencillo,

pero se trata sin duda de uno de los grandes obstáculos con que se topan los actores al realizar su trabajo y no suele lograrse siempre en los ensayos, ni aun en las funciones de la temporada, por lo que sin duda constituye uno de los puntos en los que el actor ha de concentrar con empeño su atención en cada uno de sus trabajos. De cualquier manera, este estado relajado, este estar y no buscar intencionalmente la emoción, permite que todo surja de forma espontánea y natural, que las cosas sucedan, lográndose así los grados de intensidad propuestos.

La siguiente etapa en el proceso tuvo relación con el ensamblaje de las escenas que se habían corregido por separado. Este punto del trabajo trajo consigo una nueva etapa de análisis y arduas sesiones de corrección individual, entre la actriz y el director, sesiones que tenían por objetivo encontrar los vínculos secretos que convertían la totalidad del texto en una unidad; se trataba de reunir las partes, recuperando su coherencia luego de un proceso que las desmembró hasta su mínima expresión. Se trabajó entonces en el estudio de la posición que, dentro de la estructura, hallaba cada una de las escenas; cuándo se trata de una presentación de personajes o de situación, dónde se halla el punto climático y en qué nivel de intensidad sucede el desenlace, qué facetas del carácter explora cada escena, en qué sentido contribuye cada una a la totalidad, y por qué los enlaces entre una y otra se hacen lógicos, cómo se encabalgan y cuándo significan momentos de fuerza absoluta o de descanso emocional para el espectador. En esta nueva etapa, la actriz se propuso como tarea, seleccionar una serie específica de emociones que se entrelazaban y determinaban cada escena, esta síntesis quedó asentada en el libreto. En un momento inmediatamente posterior, la actriz detectaba la emoción imperante en cada instante, con la intención de definir cada vez con mayor claridad, en qué consistía cada una de las distintas caras de ese prisma de carácter que representa

Electra. Un apoyo en dicha labor consistió en establecer una frase corta que pudiera, primero, definir la situación, y luego, establecer el deseo a lograr; la intención general de la escena. Finalmente la actriz asignó un pequeño título que relacionaba el comportamiento de Electra con el de un animal, serpiente o felino por ejemplo. De este modo se logró establecer una idea concisa del conjunto que conformaba la obra y su evolución interna, de su conformación estructural y su funcionamiento total.

Para finalizar se realizaron corridas de la obra, en dicho trabajo, como era de esperarse, salieron a relucir graves problemas de ritmo e intensidad, pues a pesar de las indicaciones establecidas y corregidas al respecto, hacía falta realizar el ejercicio en acción y con el conjunto de los actores. Se hallaron del mismo modo, dificultades en la progresión supuesto que, aún cuando algunas escenas funcionaban según lo previsto, algunas otras se alargaban en el tiempo o decaían en la intensidad emotiva. De cualquier forma, esta serie de aspectos impuso un matiz al trabajo de la compañía durante los últimos ensayos y aun durante la temporada, siempre indicando un foco de atención dentro del trabajo actoral.

La Temporada

Conforme se acercaba el día de estreno se unieron al proceso una serie de factores que modificaron el montaje, y de los cuales se hablará brevemente, supuesto que aún cuando provocaron cambios en el trabajo actoral, no se trataba de cuestiones que estuvieran necesariamente en manos de los actores. El primero de estos factores fue la introducción de la escenografía, lista por completo y compuesta por una estructura de carros que formaban una especie de pentágono. (ver imagen No.1) con pequeñas plataformas de madera en forma triangular colocados en distintos niveles, desde una altura de casi dos metros hasta un nivel de cincuenta centímetros. Los carros tenían unas pequeñas ruedas que permitían que, en un determinado momento de la obra la estructura fuera saliendo de escena por partes. (ver imagen No. 2) El trasto ofreció un nuevo reto al trabajo; lograr un desplazamiento ágil, subiendo y bajando por plataformas que tenían ruedas y por lo tanto podían deslizarse, utilizando al mismo tiempo un manto que llegaba a la altura de los talones. La actriz trabajó entonces la relación con el elemento, reconociéndolo y recorriéndolo de distintas formas (de espaldas, de costado, en uno y otro sentido y dirección, saltando, corriendo y manejando niveles y ritmos, por ejemplo) hasta lograr conocer la estructura por completo, poseyendo en el cuerpo la sensación de espacio en cada tramo; en cada escalón, la altura, la forma, la distancia entre ellos, la resistencia de la madera, los clavos y tornillos que tenía, las texturas y los puntos de mejor apoyo, los colores, la sensación al tacto del pie, - ya que Electra iba descalza - las marcas que indicaban las orillas, las secciones donde se unían los carros y el ancho del pasillo superior, conociéndola en fin, lo suficiente para lograr olvidarse de ella y utilizarla con confianza y sin titubeos.

De forma simultánea a la realización de los ensayos, los productores trabajaban arduamente obteniendo los recursos que aún hacían falta para completar el vestuario y la utilería. Dichos elementos se consiguieron, no distantes de la realidad teatral de nuestros tiempos, pocos días antes del estreno. El vestuario, de acuerdo con la concepción escénica del director consistía en una serie de prendas base - pantalón y camisetas - para todos los actores y una serie de accesorios - mantos, cascos, espadas, tiaras y brazaletes - que remitieran al espectador de una u otra forma al mundo griego. Vino entonces un brevísimo proceso de adecuación a estos elementos y como era de esperarse, la obra perdió de nuevo estabilidad; no corría con la fuerza ni con la intensidad adecuada, no estaba en ritmo e incluso se perdió el grado de emotividad que se había alcanzado en los ensayos. La mente, por alguna extraña razón, estaba en otro lugar.

Finalmente llegó el día de estreno. Un estreno ansiado, temido, esperado, aplaudido y criticado como todos los estrenos. Sin embargo, resulta de suma importancia resaltar ahora lo que el estreno significó dentro del proceso de construcción de personaje que la actriz había llevado a cabo durante más de diez meses. La actriz pudo definir entonces con bastante claridad un estado que ya había experimentado antes en su desarrollo actoral; el temor inmenso y la crítica continua que el actor hace de su propio trabajo. Los enormes nervios que ella vivió, provocados por la serie de comentarios y expectativas que suscitó la obra, le impidieron de pronto concentrarse en su trabajo y en el hacer lo que tenía que hacer. Debido a ello, rescatar una construcción que consideraba bastante sólida, se convirtió por un momento en una tarea titánica; la constante intervención de un juez dictador que algunos actores llevan en la cabeza puede ser la causa fatal que eche a perder un trabajo.

Por todo lo anterior aquella etapa constituyó otro de los grandes momentos de aprendizaje dentro del desarrollo personal y profesional de la actriz. Se planteaba la cuestión de cómo lograr vencer la autocrítica y obtener así el grado de concentración necesario para darle vida al personaje. Sin embargo no fue ese el único reto a resolver en aquel momento, otro de los conflictos se relacionó con la energía. Después de todo la obra no se había corrido demasiado y ella descubrió para entonces que no le requería la misma energía ensayar una o dos escenas sueltas que correr la obra entera, con el nivel de fuerza necesario. Era cansado, sencillamente, corporalmente, era agotador, a tal grado que la actriz sentía en pasajes de alta intensidad dentro de la escena, que la energía no podía llegar más lejos.

Pese a todo, la temporada transcurría y hubo que resolverlo. Así con el paso de las primeras funciones la actriz tuvo que detenerse a reconocer qué tipo de ejercicio requería para concentrarse, eliminar la autocrítica, entrar en situación en el nivel adecuado de intensidad y energía y no agotar toda su fuerza desde el principio. La actriz estableció entonces una rutina a realizar antes de cada una de las funciones. Dicha rutina consistía de forma regular en una hora de entrenamiento físico (calentamiento) que le permitía equilibrar el nivel de energía que trajese de la calle y lograr el que era adecuado para la escena, luego, maquillaje y vestuario y finalmente media hora aproximada para relajarse y concentrarse. no como en un principio, pensando en las circunstancias y tratando de imaginarlas, sino recurriendo a una serie de pequeñas construcciones corporales, una especie de secuencia de movimiento que sintetizaba las sensaciones de estar encerrada y de caer, buscando con ellas un estado en el cuerpo, un no pensar en lo que había que lograr emotivamente o en conseguir un estado determinado para entrar a escena. Una especie de estado de vacío, que pudiera llenarse con lo ocurriera en escena. Comenzando ahí, la actriz llegaba a un repaso y reinterpretación de

algunos de los parlamentos clave de la obra, con gestos y reacciones minimizadas y llevadas sólo a las manos, que se repetían un poco durante el tiempo en el que el público accedía a la sala y hasta la entrada de la actriz.

Una vez superada la etapa más grave de auto crítica inicial - que duro sólo unas cuantas funciones - y habiendo encontrado ya una manera de relajarse, concentrarse y distribuir la energía a lo largo de toda la función, comenzó un nuevo proceso; el disfrute del espectáculo. Este proceso trajo consigo una renovada y constante búsqueda de matices y gestos específicos para cada momento de la obra, una nueva forma de escuchar y la seguridad y confianza para resolver los pequeños problemas técnicos que pueden presentarse en función, sin perder la atención en la situación y en el compañero de escena.

Las funciones transcurrieron y el fin de la temporada llegó, con una buena opinión por parte del público, con una profunda satisfacción en la actriz y dejando en ella la absoluta convicción de que esa enriquecedora experiencia había sido uno de los trabajos más importantes que ha realizado por la claridad que le brindó para reconocer y utilizar sus herramientas de trabajo e indudablemente por el crecimiento que como actriz y como ser humano le proporcionó.

Conclusiones

El trabajo anterior ha pretendido ser una síntesis del proceso de construcción de personaje en Electra de Sófocles. Se trata sin duda de un breve resumen debido a que un proceso actoral abarca dimensiones complejas que van desde el cuerpo y la mente hasta la emoción y el espíritu. Resulta por tanto sumamente complicado describir el qué pasó para que un personaje finalmente existiera en escena; el hábito de la magia no abandona nunca el escenario. Existe entonces un momento en el que sencillamente todo sucede y el espectador logra una profunda comunicación con su contraparte en el foro, algo, más allá de lo explicable, ocurre, y transforma, al menos por un instante, la vida de los participantes, de aquellos que han aceptado asistir a ese ritual de generosidad humana que es el teatro.

Sin embargo, ha sido posible escribir lo relativo al proceso de trabajo, principalmente, aquellos aspectos sobre los que el actor concentró su atención, para crear la tierra fértil en la que hubo de florecer la escena. Pese a todo, este informe no ha pretendido hacer un recuento anecdótico de lo ocurrido en ensayo, difícil y poco afortunado sería referir lo concerniente a innumerables sesiones de trabajo en más de año y medio de proceso, principalmente por el hecho de que, un proceso de montaje, es a fin de cuentas un proceso de aprendizaje y debido a ello, herramientas que al inicio resultaban desconocidas, son al final atajos que permitirán a los actores un mejor desempeño profesional en cada nueva etapa de sus carreras.

Se trata de, la reflexión, como el motivo que genera este informe y en un sentido más estricto, de la reflexión surgida del trabajo escénico. Tal es la causa fundamental de que este escrito no haya contado con un amplio espectro bibliográfico, pues ha enfocado sus

objetivos a las ideas, métodos y procesos de conocimiento que el propio trabajo escénico ha arrojado.

Así, la primera conclusión fundamental que aporta este informe radica precisamente en la importancia primaria de elaborarlo. Es decir, escribir el presente trabajo se convirtió en una herramienta de análisis para estudiar y estructurar la metodología de construcción actoral de una actriz y como tal adquiere un valor en sí mismo. Existe en la actualidad un espacio escaso para la reflexión sobre el trabajo teatral. De una u otra manera, la vida profesional se divide entre quienes estudian el teatro como fenómeno y quienes lo hacen. Sin embargo, ambos espectros no suelen coincidir; los teóricos regularmente no están inmersos por completo en la vida cotidiana de la escena y al parecer los actores, directores y demás personas teatrales que utilizan constantemente el foro, no se abren un espacio para la reflexión. Por esto el teatro recurre siempre a modelos teóricos generados por otros, en otros países, en otros contextos, teóricos o estudiosos que han establecido sus planteamientos y principios a partir de investigar, sobre la escena, una propuesta específica. En México ese trabajo resultaría sumamente complicado, por una serie de factores que resultan evidentes, y sin embargo existe un problema, no es común hallar una conciencia en los actores mexicanos de este momento para registrar, analizar y hacer metódico su trabajo. Por supuesto, no se trata en ningún sentido de devaluar a las grandes figuras internacionales que han establecido los cánones estéticos de los últimos siglos, pero sería de suma importancia que los actores y directores mexicanos generaran un espacio para la reflexión y la teoría que surja de probar en la práctica, ideas o conceptos determinados. No se trata tampoco de que el creador asuma que ha "inventado" algo completamente nuevo y ajeno al pasado, y sin embargo descubrirá y redescubrirá sólo cuando pueda experimentar en sí mismo la verdad

esencial que dio origen al discurso teórico. La verdad de un conocimiento es una experiencia vital, sólo se le adquiere mediante la vivencia, la verdad es por lo tanto, incomunicable e intransferible y sin embargo, en la medida que cada proceso de creación es completo en sí mismo y distinto siempre a los otros, podría convertirse cada vez, no sólo en una experiencia laboral pasajera sino en un laboratorio constante en el que el actor tenga la opción de poner a prueba sus nuevas hipótesis. Tal vez sucede, pero es importante reconocer que dicha conducta no constituye la regla general, ante todo por la realidad imperante de que no existen muchas compañías sólidas, que mantengan una línea de trabajo constante. Es por ello que resulta fundamental que los actores aprendan a realizar cada proceso creativo con una especie de rigor científico que les permita estructurar su trabajo, experimentar y conservar un registro que sirva de "marco de referencia" para trabajos posteriores, que funcione como una guía, en todo lo referente al apunte escrito de la metodología técnica y que se convierta en un punto de partida que genere la reflexión constante acerca de lo que el hecho teatral implica y de las dificultades que la construcción y creación de un personaje conllevan. Si cada actor se preguntara frente a cada nuevo montaje qué es actuar, el camino de las respuestas sería cada vez más claro.

Partiendo de estas reflexiones es posible establecer otro punto de interés que se ha desatado a partir de este trabajo. La idea de la construcción de personaje. Es común escuchar que se considera al actor un ejecutante, un interprete que desarrolla una partitura establecida por el dramaturgo o por el director. Sin embargo, es posible concebir al actor también en un sentido creativo, ya que, si bien toma elementos de la dramaturgia y de la dirección, aporta creativamente a través del personaje. El personaje es entonces el objeto artístico del actor, como podría serlo un lienzo de un pintor o una partitura de un músico. **El personaje es la**

estructura compleja que el actor crea a través de la selección de una serie de elementos.

entre los que se encuentran el cuerpo, la voz, la psicología, la emoción, la respiración, el ritmo, la calidad de movimiento y la energía, entre otros.

El actor construye reacomodando esos elementos en sí mismo, y de este modo, establece el uso que de ellos, haría un otro y así, crea un personaje, quien debería poseer, en un estado ideal, sus propias características vitales; su propia voz, su propio cuerpo, su propia respiración, su propia energía, su propia manera de sentir y de reaccionar. El personaje está compuesto por una serie de pistas que el actor dará al espectador para que él pueda leer en ese cuerpo escénico, que el personaje es, justo lo que el actor quiere comunicar, el personaje debe ser aquel que el actor ha querido que sea, es decir, el actor debe seleccionar con sumo cuidado y detalle, los rasgos de vida que harán creíble que esa propuesta que está en la dramaturgia cobre, por decirlo de algún modo, efecto, y a los ojos del espectador; su estado de viviente sea verosímil. La construcción de personaje, que constituye además una de las estructuras fundamentales que sostiene la puesta en escena, resulta entonces ser un proceso sumamente complejo, y es por ello que son pocas las ocasiones en las que se mira en el escenario una construcción total que, basada en la observación minuciosa del comportamiento humano, logre ser un auténtico retrato de éste. La creación del actor es entonces el personaje, pero sin duda, la creación sólo puede existir a partir de la investigación. Observar, como en la ciencia, genera preguntas que despiertan el ojo y la imaginación. Sólo en la medida en la que el actor posee innumerables referentes sus ideas se convierten en vetas de ingenio y talento. Un actor puede poseer una serie de herramientas técnicas que le permitan utilizar-se para construir, pero siempre que se enfrente a un nuevo proceso se enfrentará también a la necesidad de reaprender la utilización de esas herramientas y su

aplicación concreta para ese proceso en particular, además por supuesto de aprender nuevos aspectos y enfoques de la vida, que van desde la información teórica más básica hasta los más profundos pensamientos que cuestionen el comportamiento humano y pretendan adentrarse en él. El teatro es un proceso vital, pues como todo arte, se nutre de la vida y la refleja, se convierte en un medio para tratar de comprender, es por ello que el actor, quien es a un tiempo ejecutante de sí mismo e instrumento entrenado, se convierte ante todo en una especie de pensador que está buscando continua y progresivamente cómo entender y justificar la postura del otro. Este complejo proceso es la base fundamental de la creación de un personaje y es por ello que, registrarlo, entendiéndolo como algo mucho más importante que un mero calendario de ensayos, asumiéndolo como un estado reflexivo que estimula la imaginación y la creatividad constante, resulta sumamente positivo.

Sin embargo, la creación del actor tiene sin duda algo de efímera, el personaje surge y es por una noche, por un par de horas, luego se acaba y aun cuando al día siguiente se repita la función, las cosas no volverán a ser las mismas. La construcción precisa y puntual de un personaje se convierte en consecuencia en un elemento decisivo para generar continuidad, tal vez la función no sea idéntica, pero los rasgos exactos con los que un personaje ha sido dibujado, serán siempre los mismos, apropiados, en gestos y ademanes, pues son esos y sólo esos los que se han seleccionado para que el personaje pueda ser. La disciplina con la que el actor recupere detalladamente cada función, cada uno de las características elegidos para su personaje, obedece precisamente al hecho de que, si se ha elaborado una síntesis es justo para escoger el elemento exacto que logrará decirle al espectador justo lo que el actor quiere decir y no otra cosa. La precisión en la construcción no se relaciona sino con la claridad en la

intención de la comunicación, entendida aquí como el proceso de estimulación temático-emotiva del espectador, que el teatro genera.

Un punto más a destacar dentro de estas conclusiones radica en la utilización que los teatristas hacen del conocimiento teórico, pues si se le considera como ente aislado, no le ofrece nada al actor. Es decir, el estudio y la investigación, sobretodo en lo que al área de teoría de la actuación se refiere, resulta insuficiente si el actor no compara y comprueba sus conocimientos con el trabajo práctico, si no establece un puente entre la reflexión y el desempeño escénico. Es decir, sólo en la medida en la que las ideas o las teorías aprendidas en la escuela se experimenten de forma personal y sean aplicadas al trabajo, puede considerarse completo el proceso de aprendizaje de tales técnicas. El teatro es fundamentalmente acción y se aprende en acción, no resulta útil que un actor conozca y lea cientos de libros de actuación si de cualquier modo es incapaz de llevar ese conocimiento a escena. **El conocimiento sólo resulta productivo cuando es aplicable**, sólo en la medida en que es capaz de utilizarlo, puede el actor considerar que realmente lo ha aprehendido. Saber algo, no significa necesariamente poder hacerlo, poder hacerlo, no implica necesariamente entender sus fundamentos teóricos pero, si el hacer es un modo de comprobar y de deducir por evidencia de pruebas los principios de un saber, entonces el conocimiento ha completado un proceso y en el camino se ha generado la conciencia y el desarrollo analítico de la reflexión y de ese modo, el quehacer en sí se vuelve una fuente autónoma de conocimiento.

El registro del proceso en *Electra* fue, más allá de los "resultados de la puesta", un proceso de arduo aprendizaje para la actriz que construyó el personaje. Es importante entonces reconocer dentro de la descripción de dicho proceso, el papel fundamental que en ello jugó el ambiente de trabajo. En el teatro aparece con más frecuencia de la deseable, la idea de que un

proceso neurótico o lleno de caos, termina por aportar a la creación, sin embargo, el caso contrario parece en esta ocasión más productivo. Se trató entonces de un proceso en el cual se halló confianza, coherencia y relajación, lo cual resultó la tierra ideal para sembrar la experimentación, la propuesta y la disciplina de trabajo, la búsqueda y dentro de todo, la cantidad suficiente de angustia, nervios y desesperación que condimentan un proceso creativo. En tanto que un montaje es en principio de cuentas una búsqueda y luego una construcción, existen siempre momentos de inseguridad. El aprendizaje radica en comprender que actuar se trata precisamente de un proceso y que por tanto habrá respuestas que quedarán en el tintero, la única opción para generar más caminos de solución es el propio trabajo, ya que, sólo en la medida en la que se invierta más empeño y dedicación en la búsqueda de una respuesta, se abrirán los caminos para llegar a ella. Un ambiente generoso dentro de la labor teatral, propicia siempre el deseo y el espacio para generar trabajo y para encontrar en los otros, un puente que ayude al actor a establecer una construcción cada vez más sólida..

La apertura y la comunicación dieron lugar también al desarrollo de un aspecto que fue importante durante el proceso: la exploración emotiva. Supuesto que las bases del trabajo se encontraban en el análisis y que el análisis proponía una amplia indagación emotiva, y que la propuesta de dirección pretendía alejar el montaje de la idea hierática con la que se asocia el teatro griego, no es difícil imaginar que la exploración de los sentimientos fue uno de los campos de observación y aprendizaje más vastos del proceso, y que con él, se estableció para la actriz un camino de acceso y el uso y manejo de un elemento sólido de construcción para futuros personajes. Sin embargo lo más importante al respecto consiste precisamente en el hecho de que la emoción no fue un objetivo en sí misma, ya que el tipo de análisis que el grupo realizó, no concibe al texto como una herramienta que comunica, sino como una construcción

orgánica que estimula al espectador para obtener de él una respuesta. La búsqueda en el montaje consistió en encontrar los estímulos precisos que afectaran al espectador de la forma en la que la compañía deseaba afectarlo., y la construcción emotiva constituyó un estímulo importante. La comprensión de las situaciones y del carácter de los personajes, así como el estudio detallado de las acciones constituyeron los elementos que dieron lugar a la construcción emotiva, aspecto, que tuvo ciertamente un gran peso en el montaje. y que de alguna manera definió su estilo. Puede además considerarse un logro de la puesta en escena la comunicación y conmoción que la obra causaba en el público general precisamente en el nivel emotivo. pues era justamente ese, un objetivo a conseguir para el grupo de trabajo. Se trataba, de alguna forma, de comprobar que el teatro griego, a principios del nuevo milenio, era capaz de conmover.

Uno más de los puntos que dentro de la descripción del proceso cobró importancia, fue el aprendizaje que para la actriz significó, en términos de proyección escénica y de dosificación de la energía. El actor debe ser capaz de transformar su uso habitual de dicha energía para brindarle al personaje justo la que éste requiera. El planteamiento del montaje exigía una Electra desbocada, como el mismo Sófocles la propone, es decir, se trataba de llegar a su altura, de enfrentar ese reto, tal como lo haría un interprete de Mozart o Bach. Se trataba precisamente de mostrar cuanto empeño y trabajo había invertido esa mujer en seguir sufriendo diez años por la muerte de su padre, siempre con el mismo vigor que el primer día, se trataba de generar una mujer desesperante, desquiciante, que manipulaba sus arranques, que se mostraba seductora y conmovedora, y vivía su dolor con absoluta verdad e intensidad. La energía de la actriz era habitualmente más baja, pero partiendo del análisis, el grupo sabía que aun cuando Electra miente y dice no poder más, al momento siguiente está de nuevo a la defensiva

y es a su modo, absolutamente poderosa. La actriz hubo de lograr un cambio en su manejo energético, para dosificar la fuerza en función, durante la semana de funciones y finalmente durante la temporada. Existe un grado profundo de entrega en el trabajo actoral y eso es sumamente cansado, se utiliza el cuerpo, y hay agotamiento físico, pero también se utiliza la mente y el espíritu y el corazón y eso de alguna forma genera desgaste y finalmente merma la capacidad expresiva del actor, es por esto, que resulta de suma importancia que el actor aprenda a reconocer el nivel de energía que le exige cada personaje y que tome el tiempo necesario para generar esa energía, a través del trabajo físico o de la concentración. El actor es capaz de producir y reutilizar su fuerza en la medida que la comparte con el otro y que la toma y la ofrece al mismo público. Es por ello que la presencia escénica se convierte en el medio de intercambio, pues si el actor logra conectarse durante toda la función con la atención del espectador, no requerirá sino utilizar la energía justa para realizar cada una de sus acciones y esa calidad de equilibrio, en consecuencia impedirá que pierda la atención del público. La seguridad es entonces un factor determinante y lo es también la dimensión, pues el actor puede lograr mediante el uso de su cuerpo y su respiración generar la idea de espacio y ocupar el espacio, con su voz, con su presencia, el actor necesita ser capaz de pararse frente al público con la confianza y la vida suficiente que se requieren para estar en escena. Ese es el principio, conocer a la perfección las partes diminutas que integran el espectáculo es poder controlar la emisión de energía y por tanto comunicar en la totalidad del tiempo y del espacio.

Finalmente otro gran tema de reflexión durante el proceso fue la autocrítica. Existe al parecer, en los actores, al comienzo de su carrera y en algunas etapas específicas de trabajo un momento de alta autocrítica que termina por atrofiar la capacidad expresiva. La idea de perfección que algunos actores tienen en la cabeza se convierte en un obstáculo, pues lejos de

funcionar como un motor que genere la búsqueda y el encuentro de nuevas respuestas, mediante una construcción cada vez más fina y detallada, se transforma en un juicio racional que impone la mente y que compara el trabajo con otro tipo de trabajos, con procesos anteriores o con otros procesos. A veces parece existir un compromiso invisible e ineludible del actor para "hacerlo bien" y esa idea resulta finalmente inútil. Esto no significa que el actor no deba llevar a cabo su trabajo con el mayor empeño y cuidado, pero sí se relaciona con el hecho de que, pensarlo se convierte en el primer obstáculo para no hacerlo. En el momento que la crítica o el juicio pasa por la cabeza del actor, en ese momento la obra se ha ido a ninguna parte, por un instante se pierde el aquí y el ahora y con ello es suficiente para generar una serie de errores que el actor trata de resolver y que se convierten en una señal alterna que también recibe el espectador y que le indica que el actor está incómodo y que además se ha equivocado y lo lamenta. El actor debe pues aprender a ser autocrítico, no complaciente, no tolerante y siempre exigente con respecto a su propio proceso, ya que es sólo él quien puede asignarse objetivos cada vez mayores que le proporcionen logros y avances idénticos. El punto es que debe saber dónde y cuándo realizar ese ejercicio crítico y el escenario durante una función, no será jamás el lugar indicado.

Electra constituyó sin duda una gran oportunidad para el desarrollo profesional de la actriz, un reto lleno de obstáculos, un paradigma, un punto de comparación. Resulta inevitable pensar entonces que la oportunidad de construir clásicos y con ello renovar la vigencia de los grandes personajes de la dramaturgia universal tendría que ser un privilegio constante de los actores jóvenes; un personaje que implica en sí mismo más misterios, más complejidad de construcción y de estructura exigirá del actor una búsqueda más amplia de soluciones y ofrecerá la oportunidad de una creación imaginativa y a la vez llena de referentes. Finalmente

la actriz hubo de reconocer que este proceso fue sumamente fructífero, pues se trabajó en él con honestidad empleando todo cuanto fue necesario en su momento. Cada actor construye cada personaje de acuerdo con el proceso vital en el que se encuentra, con cuanto es y puede ser en ese momento y por estar en ese momento de su vida, con su entender y su no entender. Mientras un actor arriesgue sus propios parámetros de seguridad en cada proceso obtendrá indudablemente un crecimiento. Cada uno de los personajes que un actor cree durante su carrera contendrá valor en sí mismo. Esta *Electra* no será jamás igual a ninguna otra, pero será idénticamente valiosa que otras, porque fue construida a partir de una búsqueda verdadera, la que podía hacerse en ese momento, con el ser que la actriz era justo entonces y que no será el mismo dentro de veinte años. Eso es lo que la hace única, amada e irreplicable. Después de todo, cada personaje implica descubrir un pedacito más de ese ser que el actor es y ello implica en sí mismo un regalo.

De este modo concluye este informe, un trabajo que constituye ante todo un registro de las reflexiones que el proceso de construcción actoral implica y que se convierte en un documento de comparación y de referencia para futuros trabajos escénicos. Su valía radica así, en asentar para la actriz un proceso más y una nueva serie de preguntas que le permitirán avanzar en su labor escénica y en su concepción intelectual con respecto al trabajo teatral. Una herramienta de bolsillo que ha de utilizar en cada nuevo sueño... que haya de llevarse a escena.

Anexos

ELECTRA:

Ah, por Dios, ¿cuándo? ¿en allí, entonces?
¿Dónde, que en mis brazos voy, amante,
Para bañar en llanto sus ojos y su cara?
Por mí misma y por toda nuestra raza.

ORESTES:

Dadle la urna, aunque no sé quién sea;
No es enemiga quien así lo pide,
Sino amiga mas bien / tal vez pariente.

ELECTRA:

Ay, reliquias postreras de mi Orestes
de aquel a quien más quise? ¡Ay, esperanza!
tan distintas las que hoy así se acogen
de las que un día, te acariciaban!

Alzo ahora en mis manos esta nada
A que estás reducido, ¡hi tan lúcido
Cuando logré que huieras, dulce hermano,
¡Porque no me morí antes de enviarte
a tierra extraña, única de hurtar tu vida
por estas manos mías al degüello!

Muerto ese día al menos hoy, tuvieras
Puesto en la tumba, al lado de tu padre,
Mientras que ahora en tierra extraña profugo
¡ay que muerte la tuya sin tu hermana!

Mis manos amorosas no pudieron
Lavar tu cuerpo, ¡ni sacar dolientes
De la pira tus miserables cenizas,
Como fuera razón, ¡ajenas manos
¡Te atendieron, y en ellas hoy me llegas,
Pañadío de polvo, en esa urna...

¡Ay, qué inútiles fueron los desvelos
que en criarte gasté día tras día
con tan penoso afán, pero tan dulce!

Nunca fuiste el encanto de tu madre,
Cuanto lo fuiste mío, ¡ni en la casa
Te cargó nadie, ni nodriza yo era,
Y tú aprendiste a balbucarme, ¡hermana!

Has muerto, ¡y acabado está en un día
¡y todo para mí, como tormenta
¡Lá ha arrebatado tu partida, todo,
Nuestro padre murió, ¡yo quedo muerta
Una vez que me faltas, ¡y tu muerte,

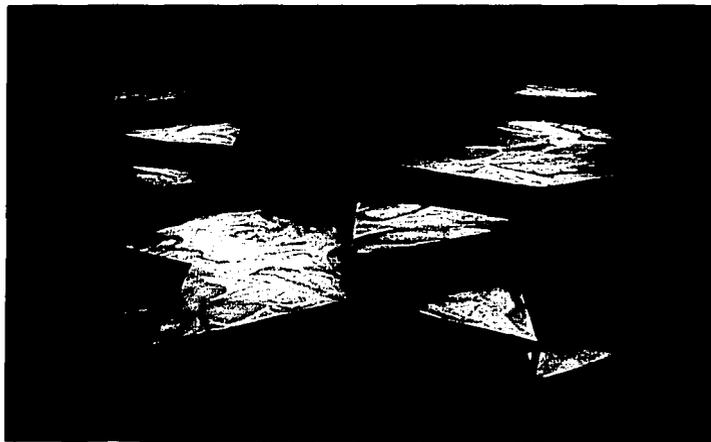
[Marginal notes on the left side of the page, including "Clamora", "Huelven en las...", "Hoy...", "Por que...", "Pues que...", "Hoy...", "No de...", "Tu me..."]

[Marginal notes on the right side of the page, including "Después...", "Después...", "Hijas que...", "Falta...", "Falta...", "Hoy...", "Hoy...", "Hoy...", "Hoy...", "Hoy..."]

Imágenes del libreto de trabajo acotado por la actriz

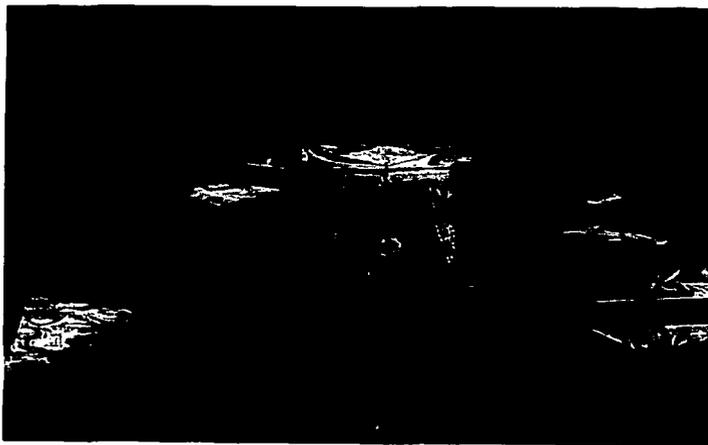
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

E
S
C
E
N
O
G
R



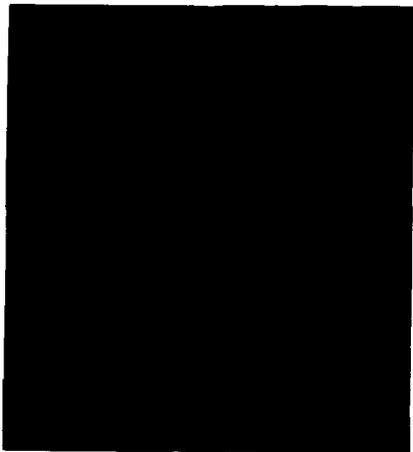
Imágenes 1 y 2

A
F
I
A



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

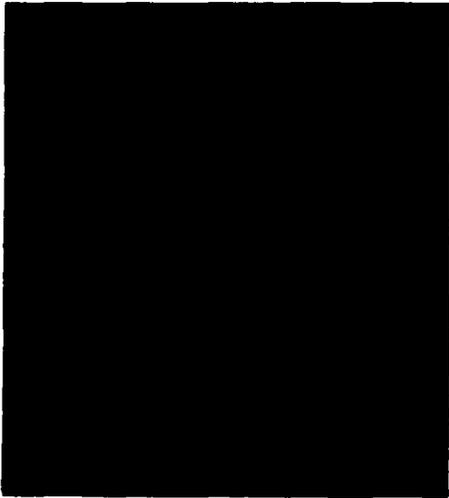
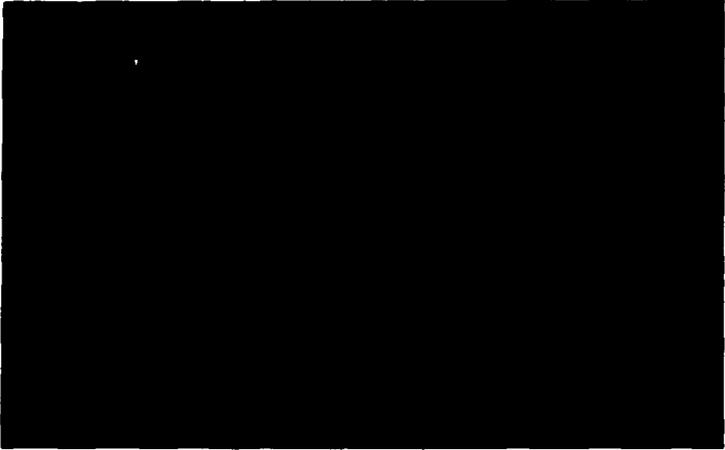
Imágenes del montaje



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORDEN



TESIS CON
PALA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

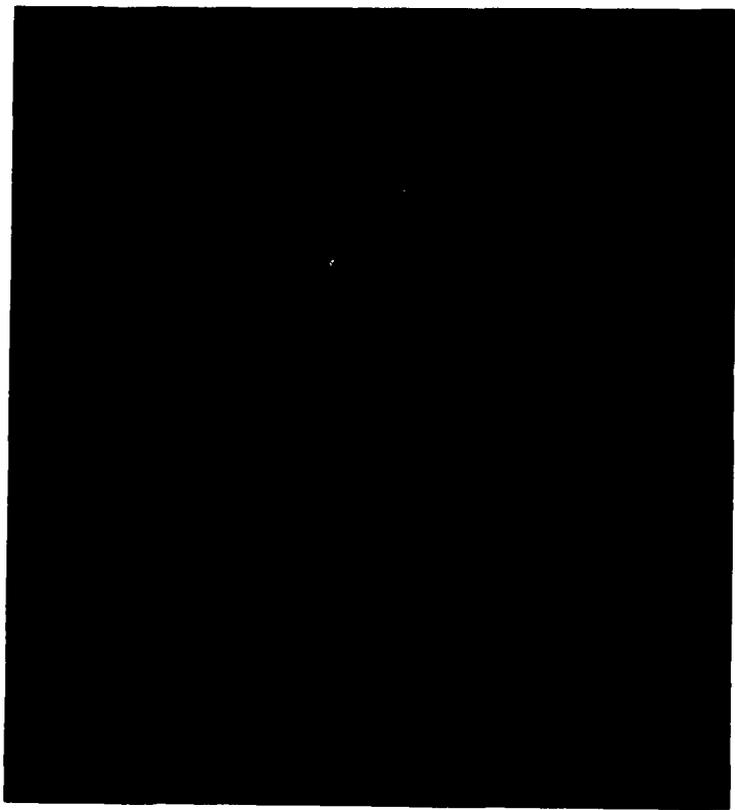


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Bibliografía

I. TEXTOS DRAMÁTICOS

Esquilo:

- "Las coéforas", en *Tragedias*, Traducción, introducciones y notas Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, N° 97; 1986; pp. 441-491.

Eurípides:

- "Electra", en *Tragedias. Vol. II*, Traducción, introducciones y notas de José Luis Calvo Martínez, Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, N° 11; 1985; pp. 273-338.

Hernández, Luisa Josefina:

- *Los huéspedes reales*, Xalapa, Universidad Veracruzana, Col. Ficción, N° 2 1958.

O'Neill, Eugene:

- "Electra, (trilogía: "El regreso al Hogar", "Los acosados", "Los poseídos")" (*Mourning Becomes Electra*), en *Nueve Dramas*, Vol. II; Trad. León Miralás; Buenos Aires, Editorial Sudamericana; pp. 391-617.

Sófocles:

- "Electra", en *El teatro de Sófocles*, en verso castellano de Aurelio Espinosa Polit; México, Editorial Jus, 1960; 459-527.

- "Electra", en *Tragedias*, Traducción y notas Assela Alamillo, Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, N° 40; 1992; pp. 371-432.

TESIS CON
FALTA DE ORIGEN

II. TEXTOS TEÓRICOS.

- Aristóteles**, *La Poética*, versión de García Bacca, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 141.
- Hernández**, Luisa Josefina:
(1966) "Introducción a *El rey Lear* de W. Shakespeare" Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana.
____ (1977) "Prólogo a *Los calzones* de Karl Sternheim", México, U.N.A.M., p.6.
____ (1979) "*La pasión del poder La tragedia del rey Macbeth*", en *Thesis*, 2, julio, pp. 41-47.
- Kitto**, H.D.F.:
(1986) "*The Electra*", en *Greek Tragedy*, London, New York, Methuen, 8ª. Reprinted, pp. 131-144
- Knowles**, John Keneth:
(1980) "Tragedia: Los huéspedes reales" en *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*, México, UNAM., 1980.
- Martínez Monroy**, Fernando:
(1991) *Arthur Miller: La tragedia del hombre común*, Tesis inédita, UNAM, FFyL.
____ (1998) "La casa de Bernarda Alba, análisis teórico de una tragedia de carácter", en *La Colmena*, No. 17, enero-marzo, U.A.E.M., p. 10.
- Muñoz**, Ana María:
(1995) " La intencionalidad en la actuación y la proyección de la voz " en *Educación Artística*, Año 3, No. 10, julio-septiembre.
____ (1995) " La voz en la actuación, una enriquecedora experiencia " en *Educación Artística*, Año 3, No. 11, octubre- diciembre.
- Stanislavsky**, Constantin:
(1953) *Un actor se prepara*, México, Editorial Diana.
____(1977) *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Quetzal.

III. TEXTOS DE APOYO:

- Alsina**, José:
(1971) *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, España, Nueva colección Labor.
- Artilles**, Freddy:
(1989) *La maravillosa historia del teatro universal*, Cuba, Gente nueva.
- Bowra**, C. M:
(1965) *La Grecia clásica*, Estados Unidos, Time-life.

- Calasso, Roberto:**
(1988) *Las bodas de Cadmo y Harmonia*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama.
- Civita, Victor:**
(1973) *Mitología*, Brasil, Abril Cultural.
- Chateau, Jean:**
(1976) *Las fuentes de lo imaginario*, México, F.C.E.
- De Madkiel Lida, M. R.:**
(1983) *Introducción al teatro de Sófocles*, España, Paidós.
- Grimal, Pierre:**
(1991) *Diccionario de Mitología Griega y romana*, Barcelona, Paidós
- Jaeger, Werner:**
(1982) *Paideia*, traducción de Joaquín Xirau, España, F.C.E.
- Kott, Jan:**
(1977) *El manjar de los dioses*, México, Claves.
- Lesky, Albin:**
(1966) *La tragedia griega*, Barcelona, Editorial Labor.
- Marbán, Edilberto:**
(1965) *Historia universal ilustrada*, tomo I, Estados Unidos, Minerva Books.
- Nicoll, A.:**
(1964) *Historia del teatro mundial*, España, Aguilar.
- Warnock, Mary:**
(1981) *La imaginación*, México, F.C.E.