

1
2ej

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México
Colegio de Literatura Dramática y Teatro



EL PROCESO DE DIRECCIÓN ESCÉNICA DE LA OBRA CORAZÓN SUPLEMENTARIO

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

INFORME ACADÉMICO DE ACTIVIDAD PROFESIONAL QUE
PRESENTA
VIVIANA AGUIRRE VON WOBESER
PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

Director de informe académico: Maestro Oscar Armando García
Noviembre de 1996

270542

TESIS CON
FAC. DE ORIGEN



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.

A mis papás Eugenio y Gisela

A mi hermano Eneas

A Juan Carlos

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I	8
PASOS PRELIMINARES	
1- Selección de la obra	8
2- Selección de actores	10
3- Análisis del texto, de una manera personal	12
CAPÍTULO II	16
BITÁCORA DEL PROCESO DE DIRECCIÓN	
1- Ensayos	16
a) Primer ensayo	17
b) Segundo ensayo	20
c) Tercer ensayo	23
d) Cuarto ensayo	27
e) Quinto ensayo	31
f) Sexto ensayo	33
g) Séptimo ensayo	34
h) Octavo ensayo	36
i) Noveno ensayo	38
j) Décimo ensayo	39
2- Corridas	40
3- Ensayos técnicos	40
4- Ensayo general	42
5- Estreno	43
6- Segunda función	44
CAPÍTULO III	46
PRODUCCIÓN CREATIVA	
1- Escenografía	46
a) Bocetos	52
2- Vestuario	53
a) Boceto	57
3- Iluminación	58
4- Utilería	59

CAPÍTULO IV	60
PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES	
1- Experiencia en el festival universitario de teatro	60
2- Festival de teatro de Ciudad Guzmán, Jalisco.	64
CONCLUSIONES	65
BIBLIOGRAFÍA	68
APÉNDICE I	69
TESTIMONIOS SOBRE LA PARTICIPACIÓN EN EL FESTIVAL DE TEATRO DE CIUDAD GUZMÁN, JALISCO	
1.- Testimonios de Juan Carlos Vives, Edgar Chías y Ricardo Esquerra.	69
APÉNDICE II	75
OPINIONES DE LOS ACTORES SOBRE EL MONTAJE DE LA OBRA CORAZÓN SUPLEMENTARIO.	
1- Testimonio de Ricardo Esquerra	75
2- Testimonio de Edgar Chías	76

INTRODUCCIÓN

Es frecuente que, como culminación de una carrera, los maestros exijan que sus alumnos sean capaces de desempeñar, prácticamente, la o las áreas en las cuales tuvieron una especialización.

En mi caso cursé dos áreas fundamentales para mi desarrollo: la dirección y la actuación. Al llevarlas de la mano tan íntimamente, es natural que se entrelacen y que ambas se complementen entre sí.

Por lo tanto se explica que, en mi trabajo de dirección, se refleje el profundo interés que tengo por la actuación y que, además, haya escogido un texto dramático que tiene como base el uso de la palabra como vía principal de comunicación.

En la búsqueda de una obra que me permitiera centrar mi atención en la dirección de actores, he encontrado en el texto dramático *Corazón Suplementario* de Héctor Mendoza, las palabras, la temática y la anécdota idóneas para lograr este objetivo.

Es así como, partiendo de la base teórica de dirección, adquirida de mis maestros de dicha materia, Germán Castillo, Iona Weissberg y Nestor López Aldeco, así como con la experiencia práctica adquirida en otros pequeños montajes y la base teórico-práctica de la actuación, recibida de Héctor Mendoza, sentí la necesidad de probarme a

mí misma la asimilación de lo aprendido y me embarqué, junto con mis compañeros Ricardo Esquerra y Edgar Chías, en la aventura de la dirección escénica.

Decidí, así mismo, escribir este trabajo porque me pareció que podría ser interesante y probablemente útil, principalmente para mis compañeros sucesores de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, el tener un seguimiento, o relatoría crítica, del proceso de la dirección escénica como ópera prima.

También es importante destacar el énfasis que este trabajo hace en el análisis de texto, como inicio del proceso creativo. He partido, como muchos directores, de la premisa: primero hay que conocer a profundidad un texto, después se puede empezar a crear con él.

Por lo tanto, este informe pretende exponer el primer enfrentamiento que tuvo una pasante de la carrera de teatro con su actividad profesional.

Finalmente, quisiera expresar mi agradecimiento a todas las personas que hicieron posible la realización de este trabajo. En primer término, doy las gracias a mi maestro y director de tesis Oscar Armando García, quien me prestó un apoyo muy grande. A mis maestros de dirección Iona Weissberg, Germán Castillo y Nestor López Aldeco, a quienes les debo las bases para haber podido dirigir la obra, motivo de éste trabajo. Asimismo, quiero agradecer a mi maestro Héctor Mendoza por la formación que me dio en el campo de la actuación y por haber accedido amablemente a que yo utilizara su obra. Agradezco también a los actores Ricardo Esquerra y Edgar Chías, quienes aceptaron participar en la obra y se comprometieron incondicionalmente con el trabajo. Por último quiero dar las gracias a mis compañeros y amigos que siempre me han apoyado : Katia Romero, Jimena Acosta, Ruth Cachoua, Pilar Cabrera, Avelina

Correa, Carmen Mastache, Perla Villa, Itzia Zerón, Luis Mario Moncada, Martín Acosta, Iona Weissberg, Gabriel Pascal, Alejandro Ainslie, Fernando Escalona, Gonzalo Blanco, Ricardo García, Xochicalli Chávez, Emilio Rebollar, Alexandra González, Edgar Chías, Ricardo Esquerra, Hermes Damián, Braulio, Julio, Juan de Dios y Alfredo y a muchos otros, que resultaría demasiado extenso mencionar.

CAPÍTULO I

PASOS PRELIMINARES

1- SELECCIÓN DE LA OBRA

El trabajo del director empieza con la elección del texto.

Hay distintos procedimientos para elegir una obra de teatro. Pienso que los más frecuentes son dos:

1. Elegir un texto porque el tema o la anécdota nos conviene para nuestro propósito.
2. Leer un texto y quedar tan enamorado del mismo, que se convierte en una necesidad vital dirigirlo.

En mi caso, es probable que haya influencia de los dos procedimientos; sin embargo, creo que lo que determinó mi elección tuvo básicamente que ver con el objetivo del montaje, aplicar las enseñanzas actorales que habíamos recibido, sin dejar a un lado, por supuesto, las de dirección.

Para cumplir con mis objetivos, necesitaba un texto que fuese de estilo realista, con una anécdota clara e interesante con pocos personajes, de preferencia dos.

Los personajes tenían que ser más o menos jóvenes para que mis compañeros los pudieran interpretar, con una problemática aproximada a la nuestra.

Mi primera estrategia fue hacer una adaptación de la obra *Casa de muñecas* de Enrique Ibsen.¹ La adaptación consistía en la vida de cuatro personajes, dos parejas, y un conflicto centrado principalmente en el encuentro y desencuentro en las relaciones amorosas, de poder, etcétera.

Sin embargo, al poco tiempo me di cuenta que adaptar un texto tan complejo y además dirigirlo era muy complicado, ya que podía perderse el verdadero conflicto de la historia. Así, decidí buscar un texto probado y que tuviera el material para cumplir con los objetivos que me había planteado.

Después de leer y analizar varias obras dramáticas, me encontré con *Corazón Suplementario* de Héctor Mendoza², inmediatamente quedé fascinada con él. El texto me pareció inteligente y verdadero; es decir, las palabras son naturales y la secuencia de los diálogos se da con un acercamiento tan próximo a la realidad, que es ideal para lo que queríamos hacer: tomar una sustancia de la vida y plasmarlo en el escenario.

¹ Enrique Ibsen, "Casa de muñecas" en *Casa de muñecas et. all.*, México, Editorial Porrúa, 1990, p. 93-140.

² Héctor Mendoza, "Corazón Suplementario" en *Dos intentos de suicidio*, México, Plaza y Valdés, 1994.

2- SELECCIÓN DE ACTORES

Tal vez la elección de un buen reparto de actores sea una de las cosas más difíciles en el montaje de una obra. No siempre se tiene acceso a los actores que uno desearía, o no se tiene el dinero para pagarles, o no pueden participar debido al tiempo que implican los ensayos.

Muchas veces, uno ni siquiera sabe qué tipo de actor es el adecuado para tal o cual papel, y la única base es recordar cómo lo vimos en alguna puesta e imaginarlo haciendo el papel de nuestra obra. Hay ocasiones en que nos tenemos que conformar con las referencias de algún maestro o compañero actor o director, quien nos asegura que fulano o fulana es un excelentísimo actor o actriz y que su perfil es perfecto para el papel que queremos asignarle.

En fin, la elección se finca en puras subjetividades, porque lo que hace que un individuo sea un buen actor es tan intangible e inconstante que resulta muy difícil acertar. Cuántas veces no vemos a alguien estupendamente bien en una obra, realmente disfrutamos su trabajo, y nos sentimos encantados con su personalidad, su movimiento corporal y su voz expresiva, agradable al oído; y, un mes después, aparece en cartelera en otra obra distinta y corremos a verlo, sólo que esta vez nos quedamos con la impresión de que es un pésimo actor u actriz.

Así, volvemos otra vez al principio, y nos preguntamos ¿será bueno o malo? ¿Quién puede saberlo de antemano? Por lo tanto, sólo debemos tener esperanza, y, por supuesto, confianza en su profesionalismo.

En este caso, en particular, la selección fue muy distinta. Una vez que yo estuve decidida a montar la obra *Corazón Suplementario* supe que tenía que escoger a dos actores que tuvieran las siguientes características:

1. Dos actores del sexo masculino.
2. Edad aproximada 26 años.
3. Disponibilidad de tiempo y la paciencia necesarios para compensar mi inexperiencia, y de preferencia, que fuesen actores principiantes.
4. Yo tenía que confiar ciegamente en su "talento", con las implicaciones subjetivas del término; y también en su capacidad actoral.
5. Por último, lo más importante, ellos tenían que entender el lenguaje del método que me interesaba aplicar durante el montaje.

Si cumplía con las premisas anteriores, el campo de posibilidades se redujo mucho. Algo que siempre me quedó claro, fue que lo mejor era buscar a mis compañeros de generación que tuvieran la misma formación que yo había recibido.

Así, llegué hasta Ricardo Esquerra y Edgar Chías, compañeros de clases a los que conozco profundamente, debido a las muchas horas de convivencia en la facultad. Creo que, después de todo, fue una acertada elección, porque además de sus cualidades como actores, ellos contribuyeron a que el pesado y conflictivo trabajo que representa montar una obra, se volviese ameno, divertido e interesante. Los tres nos comunicamos fluidamente, sin dejar recovecos de incomprensión o insatisfacción de parte alguna. Algo sumamente curioso fue cómo las personalidades de los dos actores resultaron ser muy parecidas a las de los personajes, y creo que en este terreno tuvo que ver la intuición, porque si bien los conocía, no lo era tanto para saber de ese enorme parecido.

3- ANÁLISIS DEL TEXTO, DE UNA MANERA PERSONAL

Para empezar a entender una obra dramática hay que leerla varias veces. La primera lectura frecuentemente es engañosa y superficial. Pero para comprenderla en su profundidad es necesario analizar cada una de las palabras que contiene.

Hay muchos enfoques que se pueden utilizar para este análisis: el meramente anecdótico, el simbólico, el genérico, el estilístico, el psicológico, el temático, etcétera.

Creo que el método que se debe utilizar depende mucho de la finalidad del análisis. Por ejemplo, si uno hace un análisis puramente genérico, el fin será, probablemente, el hacer una crítica dramática del autor.

El análisis que yo me propuse hacer fue, principalmente, estilístico, temático y anecdótico.

Conocer el estilo de una obra es fundamental para definir el estilo de actuación que se va a utilizar en el montaje de la misma. No es lo mismo tener un estilo no realista que uno realista. En el caso de *Corazón Suplementario* se trata de un texto de estilo realista, por lo tanto los estilos de actuación tienen que ser realismo o naturalismo. Hay diferentes ideas de lo que ambos términos quieren decir. Por ejemplo en el caso del naturalismo, sabemos que es una corriente literaria que se originó en Europa. Su principal expositor fue Emilio Zolá, el cual trataba de plasmar en las artes la realidad más fiel. Por primera vez el artista se preocupaba por las actividades cotidianas del ser humano: cocinar, bañarse, ir al baño, etcétera.

En el teatro se implementaron elementos de absoluta verosimilitud, por ejemplo la comida era real y se cocinaba en una estufa con gas. Esto hacía que los olores se transportaran por todo el recinto, invitando al espectador a tener la sensación de realidad. " "Trivialidad", "personajes anodinos"... todo ello pertenece, por cierto, a la concepción naturalista del teatro, tal como se la entiende generalmente."³

En la actuación lo que sucede es que la creencia es absoluta. Es decir, en ningún momento el actor juzga a su personaje, sino que lo adopta tal y como es. El actor cree firmemente que es el personaje.

En el realismo la creencia también es muy importante, pero el actor puede separarse mínimamente del personaje para verlo, brevemente, desde afuera.

Diderot y Stanislavski fueron los precursores en estudiar estos estilos de actuación; antes de sus teorías, la actuación era, generalmente, más estilizada, no trataba de imitar la vida diaria. Desde que aparecieron los libros *La paradoja del comediante*⁴ y *Un actor se prepara*,⁵ las escuelas se han preocupado por usarlos como material didáctico.

Hoy en día el público agradece la verdad en la actuación. Es probable que el cine tenga mucho que ver, ya que utiliza el naturalismo como lenguaje actoral. "Como personas modernas que somos, nos hallamos, nos agrade o no, bajo el hechizo del naturalismo."⁶

El análisis temático me llevó al subtexto, a la esencia de la obra, a la evidente lucha de poder entre dos hombres o fuerzas, que no sólo luchan por una mujer, sino que entablaban una lucha casi animal, instintiva, territorial entre dos machos. Es terrible,

³ Eric Bentley, *La vida del drama*, México, Paidós, 1992, p.198.

⁴ Denis Diderot, *La paradoja del comediante*, México, Premiá, 1989.

⁵ Constantin Stanislavski, *Un actor se prepara*, México, Diana, 1990.

⁶ Eric Bentley, *La vida del drama*, p. 202.

pero casi se podría decir que el personaje de la mujer en el hospital es sólo un pretexto para la lucha de Rodolfo y Genaro. Cada uno de los personajes posee sus armas para destruir al otro. Genaro es absolutamente racional, pero una sola frase emanada de su boca puede ser devastadora. Rodolfo, en cambio, es visceral; sus emociones son explosivas y difíciles de contener. Cada uno tiene razón dentro de su punto de vista de la vida; los dos piensan que su lucha es justa y son capaces de llegar al límite de las consecuencias para lograr lo que quieren.

El análisis anecdótico tiene mucho que ver con la situación en la que los personajes, con toda su carga, se encuentran. La anécdota la podemos resumir de la siguiente manera:

Dos hombres jóvenes, Genaro y Rodolfo, se encuentran en la sala de espera de un hospital. En una habitación, Patricia duerme y se recupera de un intento de suicidio. Genaro es el esposo legal de Patricia, y es quien acudió a su llamado y la llevó al hospital. Rodolfo es el hombre con quien Patricia vive desde hace cuatro meses, y es, indirectamente, el responsable del intento de suicidio. Ambos, Genaro y Rodolfo, están convencidos de que el otro se tiene que ir y utilizan diversos métodos para lograrlo. Al final, Rodolfo, abatido, es quien abandona la sala pues no le queda otra alternativa.

Todos estos elementos forman parte del análisis, sumados a los objetivos del autor, del director y de los personajes. En este caso, los objetivos más evidentes de los personajes están clarísimos: quedarse a velar a Patricia, ergo quedarse con Patricia.

En este análisis textual, los objetivos del director se van definiendo poco a poco, pero muchos son vislumbrados hasta la hora del montaje.

Los objetivos más difíciles de descifrar son los del autor, que a veces están muy a la vista, pero que en, este caso, son tan sutiles que hay que profundizar en exceso.

CAPÍTULO II

BITÁCORA DEL PROCESO DE DIRECCIÓN

1- ENSAYOS

En el momento en que se decide que se va a montar una obra y se sabe cuándo se va a estrenar, es conveniente hacer un plan de trabajo.

Este plan se divide en dos partes. Una tiene que ver con la producción (escenografía, vestuario, iluminación, utilería y atrezzo); es decir, cuándo se va a diseñar, cuándo se van a entregar los diseños, cuándo se van a hacer las correcciones, cuándo se va a empezar con la realización y, finalmente, cuándo se van a entregar las cosas terminadas.

La otra parte del plan tiene que ver con el montaje de la obra, con la dirección de escena y la dirección de actores. Se parte del tiempo que se tiene, de la complejidad y duración de la obra y de la disponibilidad de los integrantes de la compañía. Ya contando con esta información, se estructura el plan de ensayos, tomando en cuenta

también la disponibilidad del espacio donde se desea ensayar. Este es un problema frecuente, porque los espacios son escasos y tienen una gran demanda, no sólo los de la facultad, sino, en general, hay pocos lugares donde ensayar en la ciudad de México.

En el caso particular del montaje de *Corazón Suplementario*, decidimos que el lugar más adecuado para el tipo de montaje que queríamos realizar era mi casa. No necesitábamos de mucho espacio y la ubicación del departamento era conveniente para los dos actores.

El tiempo con el que contábamos era aproximadamente de tres meses, suficiente para un montaje sencillo; el obstáculo que teníamos eran nuestras clases y otras ocupaciones, no contamos con mucho tiempo disponible; así es que empezamos ensayando una vez por semana, para ser exactos los sábados por la mañana, antes de la clase de actuación.

En lo particular, nunca me han gustado los ensayos de muchas horas; pienso que tres horas máximo por día es lo adecuado para trabajar bien y con una posibilidad de concentración y de entrega mayor. Claro que, en casos de urgencia, no queda más remedio que ensayar más tiempo. Así comenzamos nuestro período de ensayos.

a) Primer ensayo

La cita tuvo lugar en el salón de usos múltiples de la Facultad de Filosofía y Letras. Anteriormente, había dicho a los actores que leyeran la obra para que comenzaran a empaparse, en primer lugar, de la anécdota.

El ensayo comenzó con la repartición de los personajes; para Edgar fue Rodolfo y para Ricardo, Genaro. La elección tuvo que ver con la afinidad subjetiva que, pensé,

había entre los actores y los personajes. Conocía a Ricardo y a Edgar de las clases de actuación y tenía la sensación de que la decisión tomada era la más sencilla y la correcta.

Cuando uno empieza, tiene que facilitarse la existencia, no se trata de hacer la obra más difícil con actores que jamás podrían representar a los personajes por su corta edad e inmadurez; se trata de elegir una obra clara e inteligente, que sea apta para la madurez del director y de los actores. Me parece que éste es el caso de *Corazón Suplementario* y sus personajes. Los actores estuvieron conformes, o al menos así me pareció.

Una vez hecha la repartición de roles, proseguimos con la lectura de la obra. Las primeras lecturas deben ser, desde mi parecer, sin intenciones prefabricadas que sólo crean vicios; simplemente, hay que leer poniendo énfasis en la comprensión de la anécdota: qué es lo que está pasando; quiénes son los que crean la situación; quiénes sólo intervienen en ella; cuál es esa situación; en qué desemboca tal situación, etcétera. Una vez terminada la lectura, platicamos sobre estos aspectos. Los dos actores expusieron lo que pensaban sobre el argumento, la situación y los personajes.

Discutimos también, largamente, sobre asuntos temáticos: los celos, el suicidio, la infidelidad, el matrimonio, el amasiato, etcétera. Expuse, brevemente, lo que pensaba con respecto a la obra y al montaje; por supuesto, la idea del primer día se fue modificando conforme pasó el tiempo; uno cambia y adecua, los actores van proponiendo y muchas cosas se van incorporando a la escena.

Es muy importante crear el mismo código para que los conceptos que se manejen, sean perfectamente comprendidos por todos en la compañía. En este caso, las clases en las que estuvimos juntos sirvieron para ese trabajo. Nuestra plática fue fluida y

participativa; uno exponía su parecer y los otros opinaban, reforzaban o rebatían los puntos. Para hacer que el universo de una obra se vuelva más compleja hay que dejar volar la imaginación y sacar todas las ideas que crucen por nuestra mente, aunque en principio parezcan tonterías.

Para una obra como *Corazón Suplementario*, el análisis de mesa es fundamental, casi podríamos decir qué es lo más importante de todo el proceso. Se trata de analizar a los personajes frente a la realidad de la vida. Por lo tanto, hablamos mucho tiempo durante ese ensayo.

También fue importante, desde el punto de vista de la dirección, observar a los actores, sus gestos, sus movimientos, su forma de hablar, sus ojos, su expresividad; porque también esto ayuda para ir pensando en los personajes. Qué es lo que va uno a aprovechar o qué cosas se tienen que desechar, porque cuando el tono es realista o naturalista el actor rara vez hace una caracterización, más bien se identifica con el personaje poniéndose en su situación, el famoso *si mágico* de Stanislavski: si yo estuviera en esta o aquella situación, cómo reaccionaría. Uno se coloca en la situación del personaje para entenderlo y actuar lógicamente y verídicamente. Por esta razón, las caracterizaciones en el realismo y el naturalismo son difícilísimas, porque uno tiene prácticamente que cambiar sus propias circunstancias con las del personaje, o sea cambiar su forma de pensar y adecuarla a la del personaje. Para lograr esta transformación, el actor o la actriz debe ser de mayor edad y contar con muchísima experiencia.

En este caso, bastaba con adecuar la situación a sus antecedentes mediatos: lo que el actor u actriz ha vivido durante toda su vida, y tomar los antecedentes inmediatos del

personaje, su situación, y reaccionar lógicamente. Se dice muy fácil, pero se requiere de todo un esfuerzo físico y mental para poder lograrlo bien. Por supuesto que, también, es cuestión de tiempo.

El ensayo terminó y les pedí que reflexionaran sobre lo que habíamos platicado, sobre la obra y sus personajes, para que en el siguiente ensayo siguiéramos con la discusión.

b) Segundo ensayo

El segundo ensayo comenzó con una lectura de la obra. Esta sonó ligeramente distinta a la primera; de alguna manera, la conversación anterior había modificado algunas cosas. Por supuesto, los cambios fueron casi imperceptibles, pero el hecho de que los hubiere fue una buena señal.

Proseguimos con la conversación que habíamos dejado la vez pasada, sumándole las reflexiones que cada uno había hecho en privado, y comenzamos a descubrir, aplicando los principios teóricos del maestro Héctor Mendoza, sobre qué poder tenía cada uno de los personajes.

La teoría de los poderes del Maestro Héctor Mendoza, es la siguiente: en una relación, cualquiera que ésta sea, existen dos poderes que se encuentran en pugna, el poder aparente y el poder real. Por ejemplo, en una relación entre un jefe y una secretaria, el poder aparente lo tiene el jefe; es decir, ante la sociedad el que manda es él y la secretaria obedece. Pero no es poco frecuente el caso donde la secretaria ha tenido una buenísima idea para mejorar tal o cual cosa y, sin embargo, ella no puede

adjudicarse el mérito socialmente; tiene que aceptar que el reconocimiento por la nueva idea será para su jefe, pues ella sabe que, en el momento que ella se atreva a decir que la idea brillante le pertenece, será despedida inmediatamente, porque estará traicionando el poder aparente del jefe. Por lo tanto, la secretaria, si quiere conservar su puesto, aceptará el lugar que le corresponde, o sea tener el poder real.

Otro ejemplo que tal vez resulta más claro es el de una pareja tradicional de esposos en México: la costumbre ha sido, y en algunos casos sigue siendo, que el hombre lleve los pantalones de la casa, pero sólo aparentemente; es decir, que ante la sociedad él es el que toma las decisiones. Pero, ¿qué es lo que pasa en la casa? Que normalmente las decisiones que el hombre emite socialmente son tomadas por la mujer; la mujer influencia al hombre y se hace lo que, en realidad, ella quiere. Es decir, que en este ejemplo, el hombre tiene el poder aparente y la mujer tiene el poder real. Lo que llega a pasar con frecuencia es que uno de los dos empiece a tener los dos poderes. Es el caso del macho mexicano y la mujer sumisa que quiere, a como de lugar, retener a su hombre y le va cediendo poco a poco su poder hasta que ella ya no es nada, un trapo sucio que en lugar de ayudar, estorba y acaba por tirársele a la basura. La mujer cree que cediendo su poder no va a perder a su pareja, pero se equivoca y la pierde irremediablemente.

Todos los seres humanos querríamos tener el poder absoluto en nuestras relaciones. Y el interés que tenemos en estas mismas es muy probable que se deba a la lucha constante para obtener el poder del otro; una vez que ya se posee, se pierde el interés y se prefiere terminar con esa relación.

En la obra *CORAZÓN SUPLEMENTARIO* hay dos personajes, Genaro y Rodolfo, que tienen una relación específica entre ellos, pero también está la relación que cada uno tiene con Patricia.

En el matrimonio de Patricia y Genaro el poder real lo llevaba Genaro y el aparente lo llevaba Patricia. De esto nos damos cuenta por lo que en el texto se infiere respecto de su relación. Genaro es, de alguna manera, el que espera, el que perdona los exabruptos de Patricia y sus infidelidades, y Patricia vuelve hacia él siempre que necesita apoyo y ayuda; es por esta razón, que es a él a quien llama cuando ha decidido suicidarse.

En cambio, en la relación de Patricia y Rodolfo queda claro que los dos están luchando por el poder aparente. Se aman con pasión y por eso están juntos, pero discuten muy seguido y muy fuerte, tanto que esta última vez Patricia intenta el suicidio.

La relación entre Genaro y Rodolfo es difícil de definir, pero lo que es claro es que Rodolfo es mucho más violento; es decir, dice lo que piensa y no reprime sus emociones; lo que al final, conjuntamente con la culpa, lo hace perder la batalla frente a Genaro.

Genaro es mucho más controlado, además de ser racional y muy inteligente. En el momento que Patricia intenta matarse, él ya ha tenido cuatro meses de tiempo para pensar sobre su relación y tiene mucha claridad respecto a ésta. En las primeras horas, cuando él espera a que los médicos atiendan a Patricia, tiene tiempo para pensar y preguntarse qué es lo que sucedió para que, su mujer, todavía bajo la ley, aún no han firmado el divorcio, haya llegado a tal extremo.

Es lógico pensar que, según Genaro, Rodolfo tiene toda la culpa de lo acontecido y ha tenido tiempo para planear lo que le va a decir cuando llegue, porque es obvio que va a llegar.

Cada uno de ellos tiene una impresión preconcebida del otro. Genaro sabe que si su mujer lo dejó por Rodolfo, es porque éste tiene cosas que atraen más a Patricia que las que él tiene. Rodolfo, en cambio, ha oído mucho acerca de Genaro de boca de Patricia.

Con estas reflexiones, acabamos el ensayo y nos propusimos para la próxima ocasión analizaríamos: qué es lo que cada personaje cree que el otro piensa sobre él.

c) Tercer ensayo

En las clases de actuación hablamos mucho sobre la creación del personaje. ¿Cómo podemos conformar nuestro personaje para que sea lógico dentro de la historia? En la vida real se dice que uno existe a partir de la existencia del otro; es decir, que yo sé que existo porque el otro existe y así sucesivamente. Y surgen muchas preguntas existenciales: ¿Qué soy realmente, lo que creo que soy o lo que los demás dicen que soy? Y, así, se llega a muchas conclusiones que, a veces, son contradictorias; por ejemplo, mientras para mi mamá soy perfecto, inteligente y divino, para mi vecino soy un estúpido, maleducado y poco agraciado. Esta situación obedece, tal vez, a que ninguna de las múltiples visiones que se tienen de un individuo son necesariamente ciertas, o a que cada una es auténtica dentro de un contexto determinado. Es decir, que los seres humanos somos lo que son nuestras relaciones.

Por ello, pienso que debe existir algo parecido en relación a los personajes. Si las personas nunca son lo que son y punto, sino que depende frente a quien estén y bajo qué circunstancia para ser esto o lo otro; entonces con los personajes debe suceder exactamente lo mismo. Los personajes son lo que los demás personajes piensan que son (está claro que los personajes con los que tienen una relación en la obra). En el momento en el que uno decide que, para crear su personaje, lo importante es la opinión de los demás personajes, cambia toda la visión y nos podemos concentrar fundamentalmente en lo dicho por los otros personajes o en cómo estos se relacionan con el nuestro.

Muchas veces sucede que durante toda una obra se está esperando la entrada de un personaje, porque todos los demás se la pasan hablando de él. Llega el momento esperado y la entrada triunfal, pero nosotros ya nos hemos formado una idea del personaje gracias a todo lo que los demás personajes han dicho. Con frecuencia nos sentimos profundamente defraudados, porque el personaje que aparece no corresponde en lo más mínimo con el que esperábamos. Lo que ha sucedido, es que el actor y el director no han prestado atención a este detalle; no crearon el personaje a partir de lo que se dice de él.

Partiendo de esta teoría, pedí a los actores que cada uno me dijera, a partir de su personaje, qué era lo que pensaba que el otro personaje pensaba de él.

Edgar comenzó por decir que Rodolfo, su personaje, pensaba que Genaro pensaba que era un tonto, despreciable a nivel de logros profesionales, pobre, inseguro y que, por eso, era violento; alguien en quien no se puede confiar y, por supuesto, mejor amante que él.

Toda esta información es parcialmente cierta y no corresponde a todo momento de la relación. Desde mi punto de vista, Genaro piensa que Rodolfo es mucho más viril y fuerte que él y eso le causa pavor. Está seguro de que Rodolfo es mejor amante y que, por esa razón, Patricia lo abandonó. Esta información no son simples conjeturas, son cosas que dice Genaro en el texto. A cada momento, repite que Rodolfo lo va a golpear, que la pasión no lo es todo en la vida, etcétera.

Como se trata de una obra con personajes complejos hay muchas cosas que intervienen en el juego, y una vez que va pasando la situación hay una notable transformación en lo que piensa y dice el uno del otro. Por ejemplo, Genaro, para defenderse de Rodolfo, utiliza dos armas fundamentales: el que el divorcio no se haya firmado, por un lado, y el que Rodolfo no tenga dinero para pagar la cuenta. Esto último es un discurso que evidentemente abandona el plano estrictamente económico y se convierte en una metáfora de lo que Genaro piensa de Rodolfo.

Entonces, partimos de que cuando se genera el encuentro, Rodolfo piensa que Genaro piensa que Rodolfo es mucho más fuerte que él, que es mejor amante y que, por esta razón, Patricia se fue con él, y que no es una persona con éxito económico, por citar las reacciones más evidentes.

Pasando a Genaro, para Ricardo fue más claro, después de que hicimos el análisis con Edgar, que al principio tiene una posición y que, después, ésta se transforma. Genaro piensa que Rodolfo piensa que es un perdedor, que no funciona como hombre, que es un ser despreciable por aburrido, que es mal amante, y que es alguien con éxito en los negocios.

Partiendo de este análisis, nos quedó más clara la manera en que Genaro debe enfrentar a Rodolfo. Se siente menos que él a nivel de hombre viril y potente, pero lo desprecia por ser menos inteligente y rico que él. Rodolfo, por su parte debe confrontarse con Genaro con un profundo desprecio por su poca hombría (debemos tomar en cuenta que Rodolfo dice que ya Patricia le había contado sobre Genaro, lo que debe volver a Genaro totalmente vulnerable) y teniendo muy en claro que el amor de Patricia está de su lado. Por supuesto, todo lo que habíamos visto hasta ese momento tenía que ver con la creación del personaje, pero también habíamos de tomar en cuenta la situación en la que éstos están insertos, las circunstancias mediatas e inmediatas de cada uno de los personajes.

Muchas de las cosas que tienen que ver con la opinión de los personajes pertenecen a las circunstancias mediatas. Por ejemplo en el texto, Genaro le dice a Rodolfo que él supo que era el amante de su mujer en una fiesta donde Patricia los presentó, y que él se lo dijo para estar seguro, como una pequeña venganza. Esta confrontación debe haber determinado muchísimo la imagen que Rodolfo tiene de él. ¿Cómo se dio cuenta? Y, lógicamente, Rodolfo se siente en desventaja ante Genaro. Pero, por otro lado, Genaro debe imaginarse que Rodolfo sabe todo a cerca de él, porque seguramente Patricia se lo ha contado.

A las circunstancias mediatas pertenece todo lo que los personajes hayan vivido, a las circunstancias inmediatas, lo que les acaba de suceder poco antes de tener el encuentro, y las que van directamente relacionadas con la situación (o las circunstancias dadas por el dramaturgo) que están viviendo.

En el siguiente ensayo nos propusimos hablar de las circunstancias mediatas e inmediatas, y de la situación; así es que los tres nos fuimos con la tarea de meditar sobre los dos aspectos.

d) Cuarto ensayo

Las circunstancias dadas o la situación en la que se encuentran los personajes en el tiempo ficticio que aparece en la obra dependen del autor de la obra. Es él quien, gracias a su imaginación y fantasía, crea el momento en el cual se encuentran los personajes.

Esa situación es inamovible para el actor y para el director; es decir, que no tienen el poder de cambiarla. Es como una partitura de música; ni el director de orquesta ni los músicos tienen la facultad de cambiar una sola nota. Sin embargo, sí tienen el derecho y hasta la obligación de darle una interpretación, un sentido específico, y es por esta razón que la misma pieza cambia dependiendo de quien sea su intérprete.

Asimismo, los actores y el director tienen que interpretar la obra que van a representar. Esta interpretación depende de muchos factores, como pueden ser los objetivos a los que se quiera llegar con la obra, qué es lo que se quiere decir con ella, para qué se escogió esta obra y no otra, a qué público se va a dirigir, etcétera. Por ello, es fundamental la capacidad personal del director y del actor para entender la obra, su versatilidad de pensamiento, su educación, idiosincrasia, nivel social, económico y cultural, su edad y madurez.

Un joven, por más inteligente que sea, jamás contar con la experiencia de una persona mayor; por lo tanto, si ambas montasen la misma obra, la interpretación sería muy distinta.

Algo en lo que la creatividad del actor juega un papel muy importante son las circunstancias mediatas e inmediatas. Ocurre frecuentemente que el autor no menciona mucho sobre el pasado remoto y el pasado inmediato del personaje; sin embargo, para el actor saber acerca de ello es fundamental, por lo tanto tiene que recurrir a su imaginación, sus experiencias y su inteligencia para crear todo lo que, sin salirse de la lógica, le ayude para el desarrollo y la creación de su personaje. Todo este camino se recorre en busca de la actuación verdadera. "Usted puede actuar bien o mal: lo importante es que actúe verdaderamente. Y actuar verdaderamente significa ser lógico, coherente, pensar, esforzarse, sentir y obrar de acuerdo con su papel." ⁷

Stanislavski nos habla de un estilo, que en su tiempo fuera revolucionario, de actuación. Piensa en una técnica que tiene más que ver con el contenido que con la forma; es decir, se ponen en juego aspectos más profundos que deben ser analizados, tales como las circunstancias que determinan al actor como "ser humano".

Por ejemplo: Genaro ha sido un hombre de éxito en la vida profesional, tiene dinero y además es una gente que se expresa con un vocabulario más vasto que el común denominador. Esto lo sabemos porque se menciona en la obra. También, sabemos que no es un buen amante, que es aburrido, que cumple con su deber de marido y que cree en la legalidad de las cosas.

⁷ Constantin Stanislavski, *Un actor se prepara*, p.12.

Con esta información que el autor nos ha dado, podemos imaginarnos las circunstancias mediatas de Genaro; un hombre racional, que cree en la lógica y en la legalidad, que tiene confianza en sí mismo en lo que a su trabajo se refiere, pero que tiene un gran desequilibrio en el aspecto emocional y corporal.

Estas características determinan el comportamiento del personaje y nos muestran su complejidad. En algunos terrenos está absolutamente seguro de sí mismo y en otros no.

De Rodolfo sabemos que se sabe un hombre viril y capaz de satisfacer sexualmente a las mujeres; siente que, además, es fuerte y valiente para enfrentarse con los hombres; no tiene dinero, es muy temperamental y fundamenta sus relaciones en el plano afectivo.

Como podemos ver, de estas circunstancias mediatas se puede determinar el carácter del personaje; de las circunstancias inmediatas se puede dilucidar el estado de ánimo.

Sabemos, por lo que dicen los personajes en la obra, que Patricia le habló a Genaro para que la salvara de la muerte; sabemos que él fue por ella y la llevó al hospital, y que se ha quedado con ella. Sabemos también que Rodolfo y Patricia tuvieron una discusión muy fuerte acerca de un aborto; que Rodolfo se fue y que, cuando regresó, la buscó en el departamento y que la vecina le dijo que se la habían llevado al hospital.

Pero hay muchas cosas que no sabemos: ¿Qué ha estado pensando Genaro durante el tiempo de espera? ¿Qué le dijo Patricia a Genaro cuando lo llamó por teléfono? ¿Qué se dijeron en el traslado al hospital? ¿Sabía Rodolfo que se la habían

llevado al hospital por intento de suicidio? ¿Sabía Rodolfo a cuál hospital, o la tuvo que buscar en muchos? ¿Cuánto tiempo se tardó Rodolfo en volver a su casa?

Todas estas preguntas, y aún más, son un campo basto para la creatividad e imaginación del director y los actores, porque cada uno de los detalles puede modificar el estado de ánimo, los objetivos y la relación entre ambos.

Con estos cuestionamientos nos pusimos a trabajar dando cada uno nuestras respuestas tentativas.

Por ejemplo, Genaro, una vez que sabe que Patricia está fuera de peligro, reflexiona sobre el motivo de su desesperada decisión. Genaro sabe que él no es culpable y le achaca la culpabilidad a Rodolfo. Genaro está dispuesto a hacer lo que sea para que Patricia vuelva con él, y que va a impedir que Rodolfo se quede en el hospital y pueda hablarle, y, por lo tanto, piensa en todos los argumentos para conseguirlo. A Genaro la situación le permite vengarse de Rodolfo, por el abandono de Patricia.

Todas estas conjeturas requieren de un análisis profundo del texto, de lógica y de imaginación.

¿Por qué son tan importantes las circunstancias mediatas e inmediatas del personaje? Porque "Todos estos sentimientos [los sentimientos representados en el momento de la actuación] son el resultado de algo que les ha antecedido." ⁸

Para justificar nuestro estado de ánimo y nuestra relación con el otro personaje es fundamental pensar en los antecedentes.

⁸ Ibidem, p.35.

e) Quinto ensayo

Retomando lo último que vimos en el ensayo pasado, llegó el momento de pensar acerca de la relación entre los dos personajes.

Desde mi punto de vista, esta relación se divide en dos partes: La primera es la relación establecida por el autor, las palabras con las que uno y otro se van entendiendo. Y la otra, es la que depende absolutamente de los actores: la interrelación.

Muchas veces uno ve una obra de teatro y al terminar ésta, sale con una sensación extraña, que se traduce en: "¡Cómo es posible que los actores no se escuchaban entre sí!"

La respuesta fue que no hubo una comunicación real entre ellos; sólo permanecieron a esperar del pie para contestar su parlamento. No se escucharon el uno al otro y por lo tanto tampoco reaccionaron correctamente.

Es algo que, a simple vista, parece sencillo y que, sin embargo, requiere de una máxima concentración porque, en un montaje donde se dan muchas representaciones, el actor se va cansando y su desempeño comienza a volverse mecánico; es decir, que repite cada vez los mismos tonos y las mismas intenciones sin hacer una adecuación correcta a lo que su compañero está diciendo. Es ahí donde radica la creatividad del actor, en la búsqueda de estímulos distintos que, sin salirse de la lógica de la obra, enriquezcan su trabajo y a la obra misma.

Pero, ¿cómo lograr esto?

Cuando a un actor lo contratan para representar un papel en una obra de teatro, es frecuente que, antes de que siquiera haya empezado a ensayar, él ya ha leído la obra

y ha empezado a ponerle intenciones a su personaje. Esta acción resulta de lo más peligrosa, ya que a la hora en que este actor se pare frente a su compañero para ensayar, ya va a estar predispuesto y no va a poner atención en lo que su compañero está proponiendo. "Había leído el texto del rol en cuanto a sí mismo, sin haber relacionado uno con otro." ⁹

La cosa es aún más trágica si ambos actores incurren en el mismo error, porque cada uno irá por su lado y no habrá relación posible en escena, por más que los diálogos sean dichos íntegramente.

En el caso de que sólo sea uno de los actores el que incurra en el error, al otro no le quedará más remedio que adecuarse a su compañero y tratar de justificar las intenciones de éste, convirtiéndolas en lógicas.

La receta para escuchar al interlocutor consiste en escucharlo realmente; poner toda la atención en él y estimularse con sus propuestas, reaccionar a sus intenciones y a sus acciones, de una manera lógica y verdadera.

Como dice el maestro Luis de Tavira: "Cada cosa se dirá por primera y única vez, cada vez."

Solamente de esta manera, parecerá como si nunca antes el personaje hubiera oído lo que el otro personaje le está diciendo. Y es, entonces, donde la creación empieza y donde la verdad es auténtica.

"Hoy pareció que ya lograba una mejor adaptación entre su trabajo y el mío." ¹⁰

Hicimos una lectura, teniendo en cuenta los antecedentes; es decir, las circunstancias mediatas e inmediatas, la situación y la relación entre ambos personajes

⁹ *Ibidem*, p.4.

con el análisis de “qué es lo que yo pienso que piensa el otro personaje de mi personaje” y viceversa, y agregando, la reacción frente al interlocutor. Todos quedamos sumamente satisfechos con este aspecto agregado porque por fin empezaron a surgir cosas interesantes. Por ejemplo: ambos actores se escucharon entre sí. Las frases de cada uno eran la consecuencia de la frase anterior del compañero, y no simplemente un texto aprendido de memoria. Éstas mismas cobraron un carácter más adecuado a la personalidad de los personajes, es decir, a sus circunstancias, a la situación que cada uno estaba viviendo, y a la concepción que se tiene del otro personaje.

f) Sexto ensayo

Para ayudar al actor a desempeñar un trabajo lógico y verdadero, Stanislavski habla del “sí mágico”.

Esta fórmula consiste en que el actor se ponga en el lugar del personaje. Por ejemplo, Ricardo tendría que pensar: “Si yo estuviera en la sala de espera de un hospital donde se encuentra mi mujer, misma que me abandonó hace cuatro meses para irse a vivir con su amante, por intento de suicidio, y llegara el amante, ¿qué haría?”

Y Edgar tendría que pensar: “Si yo viviera con una mujer que abandonó a su esposo para irse conmigo, y que hubiera intentado suicidarse porque yo quiero que aborte, y en el hospital me encuentro con su esposo, ¿qué haría?”

Cada uno tiene que contestarse ésa y más preguntas, para poder colocarse en las circunstancias del personaje. Esto se hace, siempre y cuando el estilo que se esté manejando sea el realismo.

¹⁰ *Ibidem*, p.5.

En el caso de una actuación no realista, el actor o actriz no debe adecuar el personaje a sí mismo, sino por el contrario, debe adaptarse a él. Es decir, no tomar en cuenta sus circunstancias ni su personalidad, sino que, hasta donde es posible, encarnar al personaje con su ideología, su moral, su forma de moverse, etcétera. Por ejemplo: Si uno tiene que representar a la bruja de Blanca Nieves, no se va a hacer la pregunta de si yo fuera una bruja celosa de la belleza de otra, ¿qué haría? Porque ningún ser humano es una bruja en verdad, sus circunstancias no son reales, son ficticias. Por lo tanto tenemos que usar nuestra fantasía e inventar lo que es una bruja celosa.

Pero en el caso de los personajes de Genaro y Rodolfo, su tratamiento estilístico es realista, y las circunstancias de éstos se pueden, fácilmente, adecuar a las de Ricardo y Edgar, los actores. Cada uno podría verse en una situación parecida; por lo tanto, puede deducir lo que haría en esas circunstancias, facilitando, así, la lógica y la veracidad de la actuación.

Todo este tipo de trabajo requiere de un intenso trabajo de mesa y, también, de un trabajo consistente en casa.

g) Séptimo ensayo

Llegamos al ensayo entusiasmados por todo lo que habíamos descubierto. La memoria se iba afianzando lentamente, sin necesidad de aprenderse el texto como perico. Así es que les dije a los actores que repasaran la obra.

La corrida del texto salió bien; sin embargo, había algo que faltaba. Los tres sentíamos que habían cosas que todavía no funcionaban, en cuanto a los antecedentes se refiere. Específicamente, a los antecedentes de la relación.

Decidí hacer un ejercicio de improvisación con un objetivo perfectamente definido, saber qué sucedió cuando Rodolfo y Genaro se conocieron.

La práctica de ejercicios de improvisación puede ser muy útil, siempre y cuando haya límites establecidos. Por ejemplo, que los actores tomen en cuenta las características de los personajes y que no se les olvide la situación del momento que se está analizando.

En la obra se dice que ambos tuvieron un enfrentamiento en una fiesta, donde Genaro supo que Rodolfo era amante de su mujer y se lo dijo. De boca de Rodolfo sabemos que éste se sorprendió muchísimo. Pero, ¿qué es lo que pasó? ¿Qué cambio hubo en la relación de cada uno con Patricia?

Hicieron la improvisación y llegaron a los siguientes resultados: Genaro, con un miedo oculto por un gran cinismo, va con Rodolfo y le habla de Patricia; al cabo de un rato, le dice con voz firme y segura que sí Patricia y él son buenos amantes. Esto para Rodolfo crea un descontrol tan grande que se le va la voz y ya no sabe qué decir; sólo le queda alejarse del lugar con una sensación de haber sido humillado.

Al experimentar lo que sintieron los actores en el ejercicio, nos dimos cuenta por qué Rodolfo tiene una necesidad imperiosa de demostrar su fuerza física y ser tan violento con Genaro. Y por el otro lado, por qué Genaro se llega a sentir tan seguro frente a Rodolfo, si en realidad es el vencido.

Volvimos a repasar la obra y hubo una gran mejoría; se reflejaron muchas cosas de la improvisación, como la rivalidad física de ambos personajes, o la distinta ideología de cada uno; lo cual dio a la actuación frescura y espontaneidad.

Nos sentimos satisfechos del trabajo realizado.

Sentí que ya estábamos listos para empezar a trazar la obra.

h) Octavo ensayo

Comenzamos el montaje.

El lugar donde se desarrolla la historia es una sala de espera de un hospital privado y, por ende, caro. El autor propone que, de vez en cuando, alguno de los actores pase a ver a la convaleciente. Pero yo quise mantener siempre la puerta cerrada, como un símbolo de no transgresión o de hermetismo; porque para mí, por más que los dos machos se pelearan por la hembra, nunca iban a poder recuperarla.

Por lo tanto, me era muy importante el juego que se generara ante la puerta y la ventanita que permitía asomarse al interior de la habitación. La posesión del espacio dependía de quién era el que estaba más cercano a la puerta, más cercano a Patricia.

A los costados de la puerta colocamos unos sillones donde los dos se sientan esporádicamente. Y usamos, en vez de una sala de espera tradicional, un pasillo angosto.

Siempre tuve bastante claro el rol que quería que jugara la escenografía dentro del montaje. Ésta definiría en forma metafórica la relación de poder de ambos personajes y de estos con la enferma. Por esta razón no me pareció necesario el acudir a un escenógrafo; en mi cabeza estaba clara la imagen de lo que quería. La asistencia de Gabriel Pascal en clase de Iona Weissberg clarificó mis dudas en cuanto a la posibilidad de realizar lo que yo quería, además me impulsó a lograr mi objetivo.

Les expliqué lo que era fundamental para mí, acerca del espacio y dejé que la primera corrida de pie fuera un poco arbitraria; que los actores decidieran por dónde ir, para yo después pulir, escoger y aumentar cosas.

Pienso que hay dos formas de trazar una obra: una es lo que se llama, vulgarmente, dirección de tránsito; donde el director va manipulando, paso por paso, al actor. Donde le dice cómo, para dónde y cuándo moverse. El actor, en este caso, no puede proponer prácticamente nada, y sobre todo se tiene que guiar por una especie de partitura. En particular, no soy muy afín a este tipo de marcaje, sobre todo cuando el estilo es realista, porque siento que impide la espontaneidad, la creatividad y la respuesta a estímulos verdaderos.

La otra forma es dejar que los actores prueben el espacio y se acomoden, dando límites y objetivos específicos. Como director mi deber es guiarlos y ayudarlos, y ver cuándo es prudente un movimiento y cuando no.

En este montaje me interesaba profundamente que hubiera momentos sin traslados; es decir, que los actores pudieran estar platicando sentados en los sillones, como lo hace la gente cuando está en una sala de espera, sin que pensarán que el no moverse significase falta de acción o de tensión.

Así es que los dejé moverse libremente para, en el siguiente ensayo, guiar y canalizar sus estímulos.

i) Noveno ensayo

Como antes dije, yo quería darles libertad a los actores, siempre y cuando éstos respetaran algunos principios básicos que yo quería ver en escena. Así, procedí a marcar esos principios.

En primer lugar al principio de la representación yo quería que Genaro estuviese sentado, dando la apariencia de llevar mucho tiempo esperando, y que Rodolfo entrara y buscara el número de cuarto. A continuación, que Genaro lo detuviese en el camino, y que, después de un pequeño forcejeo, dejara pasar a Rodolfo, para que éste se asomara por una la ventanilla del cuarto donde convalece el personaje femenino. Así practicamos varias veces esta entrada, hasta que encontramos la mecánica que nos pareció ser la más adecuada.

Se presentaron, en el ensayo muchos otros momentos claves donde me propuse que los actores desarrollaran actitudes y movimientos específicos. Por ejemplo, el instante en que cada uno está cerca de la puerta del cuarto de Patricia, para significar el dominio de cada uno sobre la situación. Los momentos de agresión física tenían que ser precisos, y, de esa manera, fui señalando todo aquello donde quería un patrón a seguir. Ensayamos una y otra vez, hasta que adquirimos la confianza suficiente.

j) Décimo ensayo

Empezamos a correr la obra y advertí que algunos aspectos se les habían olvidado. Es natural que, con tanta información, se le olviden a uno varias de las indicaciones. Por lo tanto, recurriendo a mi bitácora de ensayos, les recordé las cosas que habían olvidado y volvimos a correr la obra, quedando, esta vez, bastante satisfechos con el resultado.

Sentimos un gran alivio, porque, como se dice en el lenguaje teatral, la obra ya estaba parada; ahora, sólo faltaba afianzarla y definir aspectos como el tempo y el ritmo. El trabajo que nos esperaba consistía en correr la obra y hacer correcciones.

2- CORRIDAS

Tuvimos muchos ensayos donde pasamos una y otra vez la obra. Después de cada pasada, yo daba las notas de lo que creía que se podía mejorar y los actores comentaban sus impresiones.

Poco a poco, la obra fue adquiriendo ritmo y unidad tonal; es decir, que cada unidad mínima de acción (*bit*) de la obra se fue unificando con las otras conformando escenas hasta formar un todo completo e indivisible.

La fecha de la presentación se iba acercando y hubo que preocuparse por los aspectos técnicos del montaje, los cuales incluyen la escenografía, el vestuario, la iluminación, la utilería y el atrezzo.

3- ENSAYOS TÉCNICOS

El propósito de este tipo de ensayos es coordinar todos los elementos con los actores para que el montaje pueda realizarse con eficacia.

A continuación expondré lo que sucede en un teatro profesional, con todas sus implicaciones: técnicos en las distintas áreas, tiempos laborales, espacio definido, necesidades técnicas específicas, presupuestos, participación de diversos creativos,

etcétera. Esto me parece importante porque, si bien, hay cosas que son similares en ambas situaciones (teatro profesional y teatro de principiantes en el desarrollo profesional), como el proceso de dirección, la selección de actores y del texto dramático; hay cosas en donde difiere una de la otra, como las implicaciones antes mencionadas. El teatro de un pasante universitario es forzosamente más austero porque no se cuenta ni con la experiencia ni con los apoyos de un teatro cien por ciento profesional.

En los ensayos técnicos del teatro profesional lo primero que se hace es el montaje de la escenografía. Los tramoyistas se encargan de colocar, según los planos del escenógrafo, la construcción en el lugar correcto. Dependiendo de lo complicada que sea la escenografía, se requieran más o menos días para esta tarea.

Una vez que la escenografía está montada, es preciso ensayar los movimientos de tramoya. Hay escenografías estáticas, donde no sale ni entra un solo mueble; hay otras, en cambio, donde se efectúan muchísimos cambios, por lo que hay que tomarlos en cuenta y ensayar para que los mismos se realicen en los momentos precisos.

Después de esta tarea, se procede a mover y afocar las lámparas del teatro, según el plano del iluminador. Esta tarea consiste en dirigir y acomodar los distintos reflectores, licos, diabras y demás, para la posterior realización del libreto de iluminación. También, se colocan las micas o gelatinas para la gama de colores propuesta.

El libreto de iluminación es la guía que tendrá el técnico de luces durante la función, donde se establece cuáles lámparas entran primero, que zonas se iluminan u obscurecen, etcétera.

Después, el diseñador de sonido trae sus *tracks* de música y enseña al técnico sonidista los *quius*, que son las entradas de la misma. Una vez que la escenografía, la luz y la música están listas, se precisan detalles con los técnicos de utilería y los de vestuario acerca de su participación en la representación.

La presencia de los actores en los ensayos técnicos es fundamental, ya que ellos marcan el parámetro que define las entradas, movimientos y salidas de los demás elementos.

Como nuestro montaje de *Corazón Suplementario* era sencillo, los ensayos técnicos fueron pocos. Posteriormente realizaré un desglose de nuestra escenografía, iluminación, vestuario y utilería.

4- ENSAYOS GENERALES

Una vez que los aspectos técnicos marchan a la perfección, se procede a practicar los ensayos generales, mismos que se determinarán dependiendo del tiempo con el que se cuente. En los ensayos generales, el propósito es presentar la obra tal y como va a ser el día del estreno. Puede suceder que algún ensayo general se interrumpa por alguna falla técnica o actoral, pero lo ideal es que todo marche igual como va a ser en las funciones.

Nosotros tuvimos dos ensayos generales; el primero con algunos tropiezos, y el segundo con pocos contratiempos.

En el gremio teatral hay una superstición que dice que si el ensayo general sale mal, el estreno saldrá bien.

5- ESTRENO

El estreno de la obra fue para el examen final de la clase de dirección de la Maestra Iona Weissberg. La presentación fue en el teatro Julián Carrillo. Debido a mis necesidades técnicas y diseños específicos, que luego explicaré más a fondo, la obra tuvo que presentarse en el *lobby* del teatro.

El lugar estuvo bastante lleno, principalmente con compañeros alumnos y maestros de la carrera. Yo noté que a la gente se le hizo muy extraño el hecho de que la obra se representara en ese espacio.

Yo me sentí francamente nerviosa. Creo que la diferencia entre la tensión nerviosa de los actores y la del director radica en que los primeros tienen el poder de controlar la acción sobre el escenario; en cambio, el director no puede hacer otra cosa más que ver lo que sucede y controlar todo impulso de intervención.

Así es que yo me encontré parada, recargada contra una columna, observando lo que sucedía con todo el miedo del mundo. Mi sorpresa fue cuando el público empezó a soltar grandes carcajadas. Siempre es sorprendente la reacción que puede tener un público determinado, que no necesariamente tiene que ser igual a la del público en otras representaciones de la misma obra.

En fin, el público se rió y se divirtió con lo que sucedía en escena. Fue entonces que noté cómo los actores perdían el miedo y se entregaban lentamente a la ficción,

olvidándose de todo lo demás, cosa por demás difícil en esta obra, ya que el público se encontraba situado a poco más de un metro de distancia.

Debo confesar que la función se me hizo muy larga, percepción que tuve por el estado expectante y tenso en que me encontraba; pero cuando la obra terminó sentí mucho alivio al escuchar los primeros aplausos, y más aún cuando éstos se hicieron fuertes y cerrados, y duraron el tiempo suficiente para que los actores pudiesen solicitar mi presencia junto a ellos.

Fue muy emocionante, sobre todo porque yo no tenía ningún afán de triunfo ni de sobresalir del resto de mis compañeros. Aprendí una lección muy importante: cuando uno hace las cosas con toda la intención de crear una maravilla, el producto es casi siempre un fracaso. En cambio, si se trabaja con modestia y honradez, se puede lograr algo.

Los comentarios de mi maestra fueron muy alentadores y fue ella la que me impulsó a inscribir la obra en el Festival Universitario de Teatro.

6- SEGUNDA FUNCIÓN

La segunda función que dimos fue para el examen final de la clase de taller de Dirección con el Maestro Germán Castillo.

Esta función la presentamos en el pasillo del área de teatros de la Facultad de Filosofía y Letras. La convocatoria fue grande, porque además de compañeros y

maestros de la carrera, asistieron también amigos y familiares de los tres, Ricardo, Edgar y yo.

La función salió simpática pero no tan precisa como la primera. A los actores se les fue parte del texto y, aunque lo resolvieron bastante bien, no se sintieron tan seguros. El público aplaudió mucho y mi maestro me dio algunas notas para mejorar el trabajo.

Hemos tenido diversas presentaciones, y cada una ha sido una aventura grata y emocionante.

CAPÍTULO III

PRODUCCIÓN CREATIVA

1- ESCENOGRAFÍA

Uno de los elementos teatrales en los que uno debe pensar al dirigir una obra es en la escenografía. La escenografía es la adecuación del espacio donde se va a llevar a cabo la representación. Hay espacios vacíos, donde la escenografía es una cámara negra, y espacios decorados que simulan todo el interior o el exterior de una casa. "La escenografía es un arte cinético, su materia es el espacio y el tiempo, es un arte del movimiento. La escenografía se mueve, actúa."¹¹

Existen distintas corrientes en la escenografía: los decorados, la ilustración de los espacios, el estilo expresionista, el posmoderno, la recreación de espacios reales, etcétera. Estas corrientes concuerdan con la dramaturgia de la obra y a la época en cuestión. "El escenario siempre debe tener una relación con el texto, con alguien que lo va a habitar y a dar volumen y vida, además de los tiempos y ritmos que marca el autor,

¹¹ Alejandro Luna, "Escenografía: Un arte cinético" en *Escénica*, número 11, 1992, p. 4.

de ahí la diferencia que una escenografía tiene con un cuadro.”¹² El proceso ideal para la elección de la escenografía consiste en que el director, una vez leído el texto varias veces, y después de haberse imaginado dónde (espacio y tiempo) quiere plantear su obra, se reúne con el escenógrafo para expresarle sus ideas. Éste, después de haber oído las ideas y las imágenes del director, diseña a su entendimiento y gusto una maqueta, la cual discute con el director y la corrige, la aumenta o la transforma hasta que el director la acepta.

Para realizar una maqueta escenográfica, hay que tomar en cuenta las dimensiones del teatro en el que se va a trabajar, porque no es lo mismo una sala como la del teatro Miguel Covarrubias que un espacio escénico como el Museo del Carmen. Muchos problemas se presentan cuando el lugar no ha sido definido, o cuando una obra va a ser presentada en diferentes espacios.

Otra cosa que es muy importante, es el presupuesto con el que se cuenta; porque no es lo mismo tener \$80,000.00, que \$5,000.00, o que \$200.00. Es fundamental saber el monto del dinero con el que se va a contar, porque si no se puede fracasar y la decepción puede ser grande. “El quehacer escénico depende de un presupuesto que muchas veces no es suficiente, pero el escenógrafo tiene el deber de dar una solución coherente.”¹³

Por último, es importante integrar la maqueta a la escala humana, porque las cosas y los espacios cambian radicalmente según la proporción que tengan frente al ser humano. Así mismo, hay que seleccionar bien los colores y las texturas de los materiales que se van a usar, algo que tiene que ver también con el aspecto presupuestario.

¹² Félida Medina, “La creación del espacio teatral” en *Escénica*, número 11,

La realización de la escenografía es muy importante y, paradójicamente, tiene poco que ver con el diseñador de la misma; si bien hay cierta interrelación entre ellos, el trabajo de uno es muy distinto al del otro.

Para decidir quien debe realizar la escenografía, ya sea por precio o por calidad, es recomendable, si se puede, hacer un concurso en el que se invite a varios constructores para que den un presupuesto estimado de la realización, sumando los costos del material y de los honorarios.

Una vez que uno tiene recabados todos estos datos, y está de acuerdo con la maqueta del escenógrafo, ha contratado a los constructores y aceptado el presupuesto, se puede iniciar la realización de la misma; sin embargo, en el caso de *Corazón Suplementario* no seguimos este procedimiento. Para definir cómo iba a ser la escenografía de la obra tuve que pasar por muchas etapas, empezando por ubicar el texto en un espacio determinado.

Cuando uno comienza a dirigir, y esto es una característica de un "teatrero" joven, se le ocurren espacios loquísimos, metafóricos, o simplemente rebeldes, que no tiene nada que ver con el texto, sino que, más bien, expresan una actitud de anarquía o el deseo de ser original e innovador para descubrir el hilo negro del teatro y pasar a la historia con el primer montaje. No creo que esté mal pensar así, después de todo somos jóvenes y así empezó todo el mundo. Además, creo que el secreto está en depurar esas ideas y, así, llegar al espacio escénico apropiado. Por ello, durante este proceso me preocupé porque mi escenografía hablara de las sensaciones que, de primera intención,

1992, p. 6.

¹³ *Ibidem*, p. 7.

me provocaba el texto; por ejemplo: encierro, realidad aplastante, sin salida, *ring* de box, acantilado, etcétera.

Durante la clase de dirección que tomé con la maestra Iona Weissberg, nos visitó el escenógrafo Gabriel Pascal para darnos una plática, y auxiliarnos en nuestros montajes. Gabriel Pascal quedó entusiasmado con las ideas que teníamos, mis compañeros y yo, para el diseño y la construcción de nuestras escenografías; y nos propuso regresar a la siguiente clase, pidiéndonos que le trajéramos una maqueta de nuestro espacio, a fin de discutir sobre ella y hacerle algunas modificaciones.

Estuve dándole vueltas al asunto y, por fin, me animé a hacer la maqueta. Aproveché una maqueta que había hecho antes, con las medidas del espacio en el que íbamos a representar la obra, y puse un afore blanco muy alto, que tapaba por mucho a los actores, e hice un pasillo hacia el fondo de tal manera que los actores sólo contaban con uno y medio metros de ancho y tres de profundidad, sumados a los tres y medio de altura, para actuar. Para mí, este espacio daba la opresión necesaria para que los personajes lucharan por su amada en un espacio donde no hay escapatoria, y donde al fondo de ve una inmensa puerta aplastante, detrás de la cual se encuentra el personaje femenino.

Al analizar la maqueta en clase, Gabriel hizo hincapié en el costo de la escenografía, porque para él el material de su construcción debería ser de madera, algo que no fuese endeble y que fuera lo suficientemente resistente para el uso requerido, cosa en la que estuve de acuerdo; es espantoso ver que un actor azote una puerta y que se muevan los muros de la escenografía o que la puerta rebote. Pero lo que también era

cierto, es que yo no tenía presupuesto para realizar el afore y la enorme puerta de un material adecuado y bueno.

Gabriel me dijo que había muchas formas de crear el efecto que yo estaba buscando y me dio algunos consejos que, después de depurarlos, dieron como resultado el espacio del montaje.

Además de los consejos de Gabriel, el texto mismo y la dirección del montaje fueron determinantes para la elección del espacio. " En el proceso de un montaje es necesario ir adecuando el proyecto de dirección con la propuesta plástica y de configuración de espacios, para que confluyan en un lenguaje teatral."¹⁴ Al decidimos por una puesta estrictamente realista o naturalista, aquí se podría entrar en una discusión infatigable, era ideal que la escenografía no rompiera con el estilo de la actuación, sino que, al contrario, la guiara de la mano y, así juntas, dieran la veracidad buscada.

Partiendo, entonces, de las premisas: realismo en el texto y la actuación, más falta de presupuesto; se unieron otros factores que eran igualmente importantes. ¿Cómo crear el encierro y la intimidad que requiere la anécdota? Fue, en ese momento, cuando me acorde de la escenografía de Mónica Raya en *Cuarteto*, dirigida por Ludwig Margules. Era un escenario que medía, por lo mucho, un metro de ancho por cuatro de largo y dos veinte de alto, donde la acción pasaba como si estuviese en una vitrina de aparador, y recordé la sensación de opresión y encierro. Pero me faltaba la intimidad y fue cuando comencé a vislumbrar la conveniencia de acercar al público a escasos dos metros de distancia.

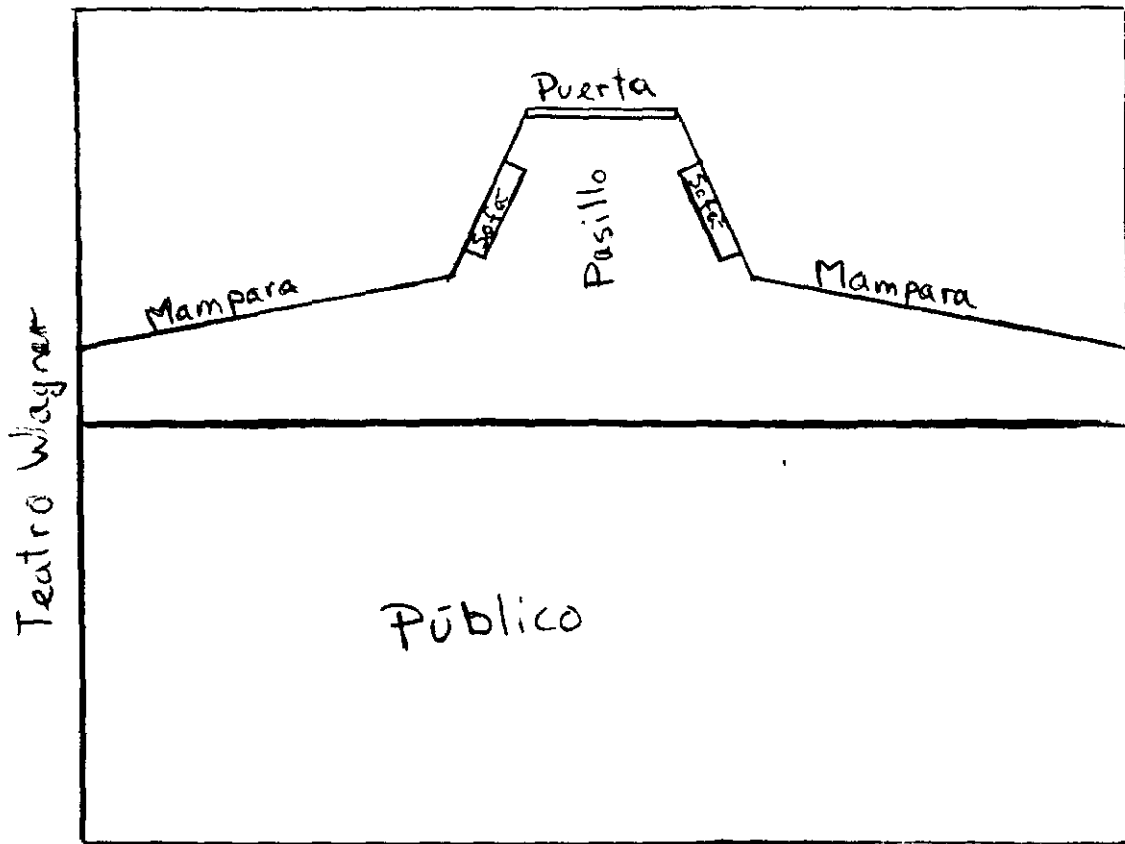
Así, el resultado de todas estas ideas y búsquedas fue un espacio real, naturalista por completo; es decir, un pasillo verdadero, con una puerta real, donde los espectadores también forman parte de la sala de espera. Es tan íntima la relación entre actor espectador que casi se puede olvidar que se está frente a una representación.

La ventaja que además tiene la elección de este espacio, es que la obra puede ser representada en casi cualquier lugar que cuente con un pasillo y una puerta.

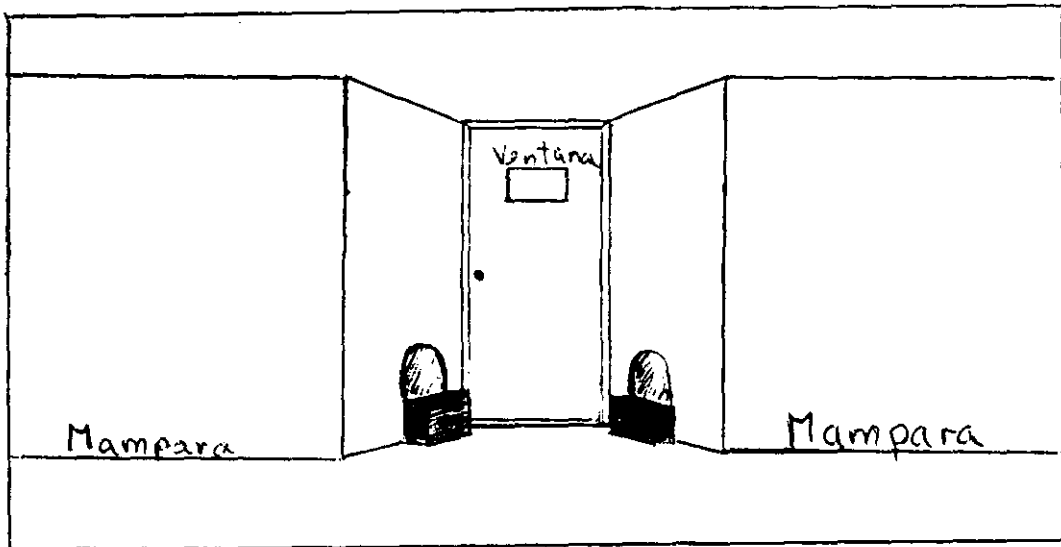
¹⁴ José de Santiago, "La escenografía, una poética del espacio" en *Escénica*, número 11, 1992, p.9.

Primer diseño

Planta



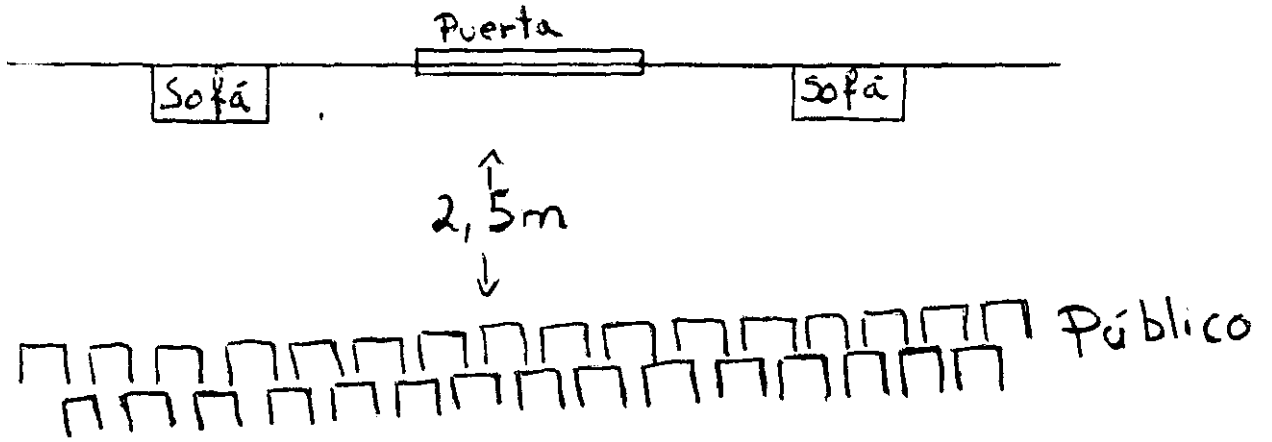
Frente



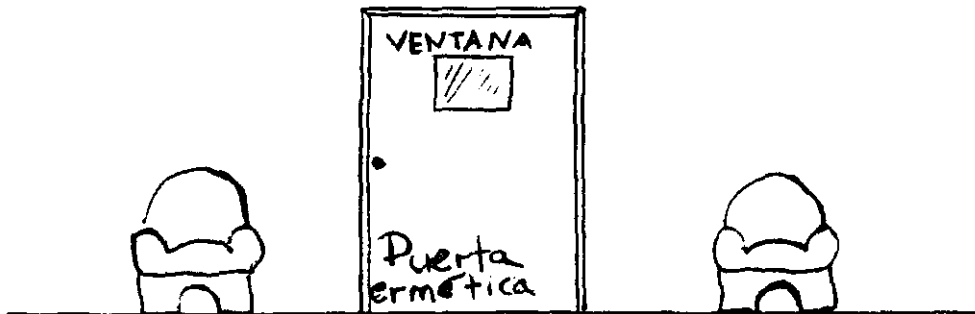
Público

Diseño Final

Planta



Frente



Público

2- VESTUARIO

La elección del vestuario es también fundamental para definir el estilo de una puesta en escena. "El vestuario es más que la forma, algo que se mueve y que se da como una escultura que se ve por todos lados y en movimiento."¹⁵

En realidad, son miles de factores los que se tienen que decidir: la textura de las telas, los colores, la moda, las tallas, los costos, etcétera. Aunque esto parezca evidente, no siempre pensamos en lo anterior y a veces nos topamos con un chasco espantoso.

El proceso es similar al que se sigue para determinar la escenografía. Se tiene una idea como director, a partir del texto, y se acude con un diseñador de vestuario, el cual después de escuchar al director, de leer la obra y de saber con cuánto dinero cuenta, hace una propuesta. Muchas veces resulta que las ideas del diseñador no tienen nada que ver con las del director y entonces hay que negociar. A veces es imposible y se tiene que acudir a otro vestuarista. Sin embargo, muchas veces los diseños son perfectos y no hay sino que ir a comprar los materiales y hacer contacto con los realizadores para que se pueda iniciar el trabajo.

Al igual que con la escenografía, no es el diseñador el que realiza la ropa, sino que lo hace un equipo de costureras, sastres o confeccionistas que hacen los modelos

¹⁵ Lucille Donay, "Esculturas en movimiento" en *Escénica*, número 12, 1992, p.13.

con, claro está, los diseños y las indicaciones del diseñador, y las debidas medidas de los que se van a poner las prendas.

Lo anterior se puede llevar a cabo si se cuenta con el apoyo, las influencias y el presupuesto necesario. En el caso de principiante en el arte teatral, lo más probable es que a lo mucho cuente con su abuelita, o con la mamá de algún actor, para que en base a unos feos y chuecos dibujos del principiante, confeccione a su entender, los "hermosos modelitos" que la mayoría de las veces más bien parecen disfraces de carnaval.

Algo que hay que tomar en cuenta es el movimiento escénico de los actores que van a usar los trajes. Sucede con frecuencia que, al parecer, la ropa ha quedado perfecta y hermosa, pero a la hora de la verdad, la actriz no puede ni alzar los brazos debido a lo justo que le queda el saco, o sucede que el actor no entra a escena a tiempo porque no se pudo despojar de un vestuario para ponerse el de la siguiente escena. El trabajo de diseñador de vestuario consiste "En apoyar a la lectura visual de la propuesta escénica del director, en trabajar con los actores directamente para que hagan suyo el vestuario y en lograr que, durante la realización, el diseño no se desvirtúe."¹⁶ Como en todas las cosas, hace falta tener experiencia para hacer bien el trabajo que uno desempeña y, desde mi punto de vista, lo ideal es que el vestuarista tenga por lo menos una idea general de lo que es el teatro. En fin, como en el montaje de la obra *Corazón Suplementario* no contábamos con presupuesto, nuestro procedimiento fue uno muy distinto que el anteriormente mencionado.

Al leer el texto y al definir las personalidades de cada uno de los dos personajes, pasaron por mi mente algunas ideas de cómo debiera ser el vestuario. Una de las

¹⁶ Tolita Figueroa, "Para vestir el drama" en *Escénica*, número 12, 1992, p.18.

premisas era el estilo realista que yo le quería dar al asunto, por lo tanto tenía que ser ropa de esta época, 1997. También, se me hacía importante que fuera algo que los actores usaran, aunque sea muy de vez en cuando y, claro está, teniendo que ver con el carácter de los personajes. Entonces surgió otro miedo, cómo evitar la ilustración, o la tipificación. Dado que los personajes son tan diferentes, aparentemente uno del otro, es muy fácil caer en la chamarra de cuero y los *jeans* rotos de Rodolfo, y el traje perfectamente planchado y bien puesto del otro. Y la verdad, es eso en lo primero que uno piensa.

A fin de ahondar más en esta reflexión, pedí, sobre todo a Edgar, actor que hace a Rodolfo, que me fuese trayendo distintas propuestas de vestuario, hasta que una día trajo un cambio de ropa que me pareció el adecuado.

A Ricardo (Genaro en la obra) le pedí un traje *sastre*, pero no en estado immaculado, le hice que se quitara el saco, que se arremangara la camisa, y que se dejase la corbata bastante chueca, rasgos de alguien que ha tenido un día muy difícil y que ya perdió la "compostura". Sin embargo, yo seguía muy preocupada por ser demasiado obvia en mi selección, y tuve que acudir a la ayuda de Martín Acosta, quien tiene un ojo muy afilado para la estética. Él me dijo que entendía mi preocupación, pero que desde su punto de vista el vestuario no le parecía errado, dado el tipo de montaje que estaba realizando; es decir, el estilo de la puesta en escena. Si el montaje era tan realista, casi naturalista, tenía que contar con elementos meramente teatrales, para poder codificar y decodificar los signos de la obra. Si la actuación de los actores es tan cercana a la realidad, el escenario es un espacio real, y la situación es totalmente probable, y por qué no jugar con elementos estrictamente teatrales, como lo es un vestuario ilustrativo.

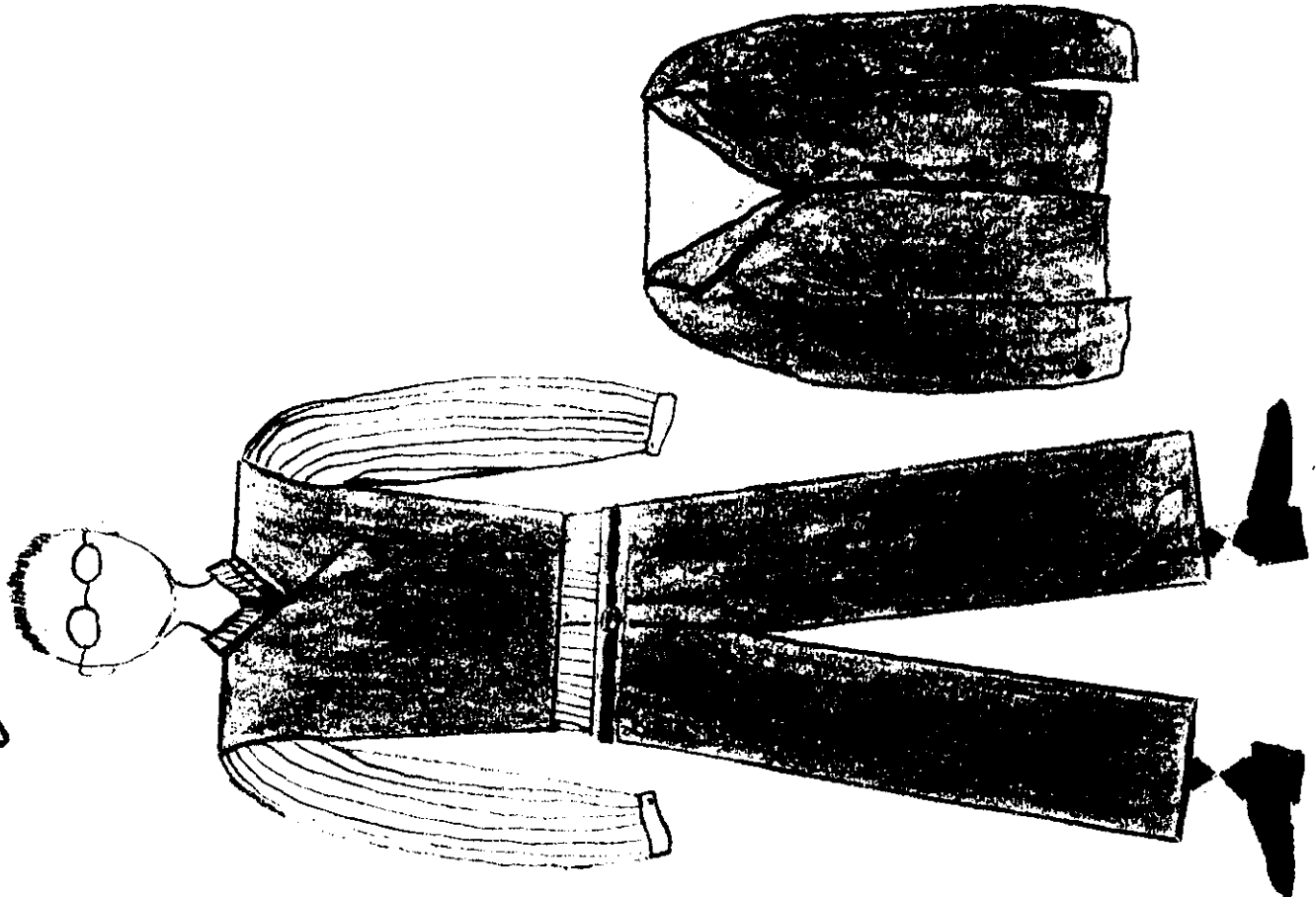
Después de pensar un poco en las palabras de Martín Acosta, decidí hacerle caso y arriesgarme a caer en la tipificación del vestuario, que a mi modo de ver se complejiza al estar en contacto con todo lo demás que conforma el montaje.

El vestuario de Ricardo quedó de la siguiente manera: traje sastre de tres piezas, pantalón, chaleco y saco (mismo que se queda recargado en la silla), color gris claro; camisa blanca con rayitas negras; corbata roja; zapatos negros y cinturón negro.

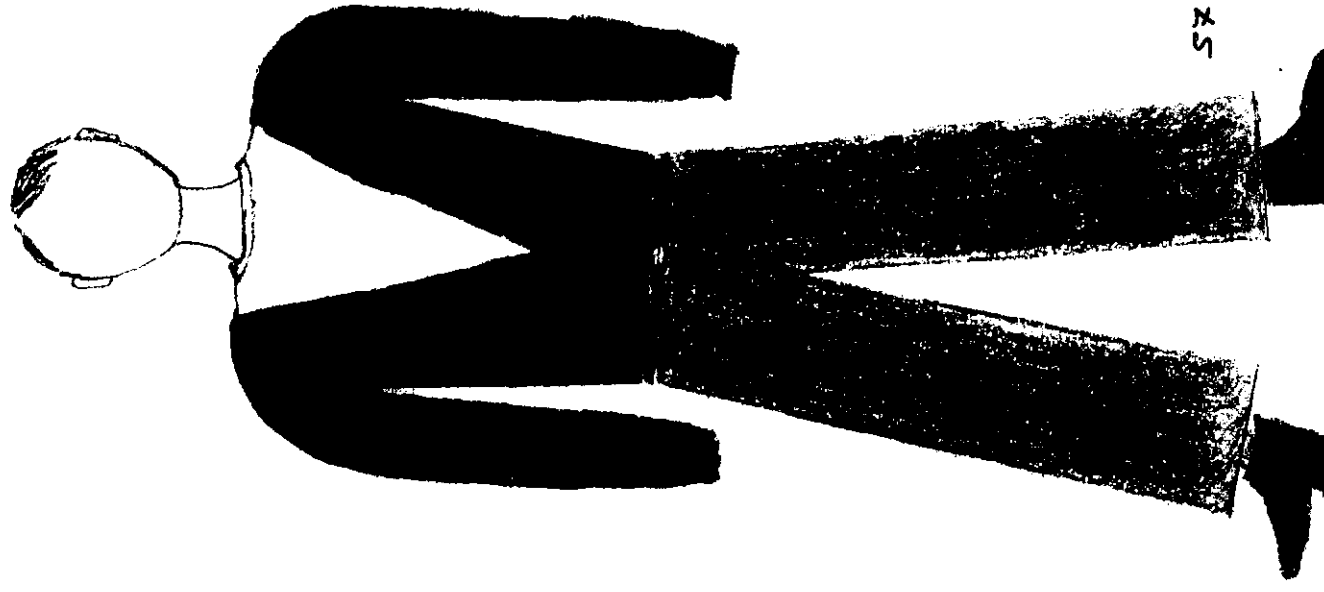
El vestuario de Edgar fue: pantalón *beige*, camisa roja, camiseta blanca; zapatos negros y cinturón café.

Vestuario

Genaro



Rodolfo



3- ILUMINACIÓN

La iluminación, elemento creador de atmósferas y espacios, tiene el poder de convertir un espacio vacío en uno lleno, un espacio real en uno ficticio. Juega con los colores, los tonos, las intensidades y las direcciones. Determina el foco hacia donde el espectador debe mirar, y establece el espacio donde el actor debe de estar. "La iluminación es en sí, un elemento cuyos efectos son ilimitados y una vez que se libera, llega a ser lo que la paleta es para el pintor."¹⁷

Para saber de iluminación, hay que saber de estética, de física, y sobre todo hay que tener mucha intuición para lograr el efecto que se está buscando. Porque, como bien dice Appia: "Todas las combinaciones de colores se vuelven posibles. Mediante reflectores sencillos o complejos, estacionarios o móviles, mediante obstrucciones parciales o mediante diferentes grados de transparencia, etcétera, podemos lograr modulaciones infinitas."¹⁸

Para iluminar una representación, de nueva cuenta tenemos que seguir el camino del montaje: el director lee un texto, el director imagina los espacios y los ambientes, el director recurre al iluminador, quien, a su vez, diseña un libreto a partir de las ideas,

¹⁷ Adolphe Appia, "Luz, espacio y tiempo" en *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, Volumen I, México, UNAM, 1985, p.170.

¹⁸ *Ibidem*, p.170.

pero sobre todo después de asistir a los ensayos y ver el trazo hecho por el director y los actores.

4- UTILERÍA

La utilería son las cosas que los actores usan durante la representación. Por ejemplo bolsas, utensilios de cocina, espadas y pistolas, llaves, en fin todo lo que se usa en el escenario que no sea vestuario o escenografía.

En esta obra la utilería es poca y su carácter es de estilo realista. Según la teoría de Luis de Tavira, entre más cosas contenga un texto más realista es.

La nuestra consta de cigarros, encendedores, vaso con café, florero, cerillos, revistas. Son pocos elementos pero indispensables para el desarrollo de la obra.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

CAPÍTULO IV

PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES

1- EXPERIENCIA EN EL VI FESTIVAL UNIVERSITARIO DE TEATRO

Inscribimos la obra al VI Festival Universitario de Teatro, en la categoría C, para los estudiantes de escuelas profesionales de Teatro.

El concurso constaba de tres fases. Una preselección donde participaban los 42 grupos inscritos. Posteriormente, un curso con el director de teatro Martín Acosta. Y por último, la elección definitiva.

En la preselección los jurados fueron Rocío Carrillo y Laura Masana, y en la decisión final el jurado estuvo compuesto por Olga Harmony y Otto Minera.

En la preselección fuimos el grupo que obtuvo la mejor evaluación, ya que los jurados tenían que calificar distintos aspectos de la puesta en escena. Así es que pasamos a la final en primer lugar.

Los demás finalistas fueron:

CONCLUSIONES

En realidad me siento muy afortunada de haber elegido el texto que escogí. *Corazón Suplementario* es una obra corta, dinámica, clara en la exposición de conflicto, la situación y la relación de ambos personajes. Con un texto así, las posibilidades de que el trabajo final sea de calidad, son mucho mayores que si se escoge un texto confuso o abstracto. Siento que hay que plantar los pies en la tierra y hacerse preguntas tan simples como: ¿Cuál es la finalidad del montaje? ¿Qué es lo que quiero decir con él? ¿A qué público va dirigido? ¿Quiénes van a trabajar conmigo? ¿De cuánto tiempo dispongo? ¿Cuanto dinero tengo? Y sobre todo, ¿qué texto puedo manejar, tomando en cuenta mi edad, ideología y experiencia?

Una vez que uno se responde estas preguntas, la selección se reduce a unas cuantas obras, y de éstas hay que elegir la que más nos guste.

Acabé enamorada del texto, de su principio contundente, su desarrollo lleno de conflicto y lucha, y de su final dramático y avasallador. El texto me llevó de la mano y me enseñó el camino a seguir.

Otra fortuna fue la elección de los actores. Como ellos mismos dicen en su relato (apéndices I y II), llegamos a compartir cosas muy intensas para los tres. Conocimos parte íntima de los pensamientos y del ser de cada uno. Aprendimos a intuirnos y a

BIBLIOGRAFÍA

APPIA, Adolphe, "Luz, espacio y tiempo" en *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, Volumen I, México, UNAM, 1985.

BENTLEY, Eric, *La vida del drama*, México, Paidós Mexicana, 1992.

DIDEROT, Denis, *La paradoja del comediante*, México, Premiá, 1989.

DONAY, Lucille, "Esculturas en movimiento", en *Escénica*, número 12, 1992.

FIGUEROA, Tolita, "Para vestir el drama", en *Escénica*, número 12, 1992.

LUNA, Alejandro, "Escenografía: un arte cinético", en *Escénica*, número 11, 1992.

MEDINA, Félida, "La creación del espacio teatral", en *Escénica*, número 11, 1992.

MENDOZA, Héctor, *Trás 40 años de invención teatral*, México, INBA, 1994.

-----, *Dos intentos de suicidio*, México, Plaza y Valdés, 1994.

-----, *Creator Principium*, México, CNA, 1996.

MACGOWAN, Kenneth y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

SANTIAGO, José de, "La escenografía, una poética del espacio", en *Escénica*, número 11, 1992.

STANISLAVSKI, Constantin, *Un actor se prepara*, México, Diana, 1990.

-----, *Creación de un personaje*, México, Diana, 1992.

APÉNDICE I

TESTIMONIO SOBRE LA PARTICIPACIÓN EN EL FESTIVAL DE TEATRO DE CIUDAD GUZMÁN, JALISCO.

El primer testimonio es de Juan Carlos Vives, quien vivió la experiencia objetivamente, como ocurre cuando no se está arriba del escenario:

“Primero llegamos a la Estación de Autobuses del Norte el actor Edgar Chías y yo con un par de boletos de estudiante, con destino a Ciudad Guzmán, en Jalisco.

Llevábamos en la cabeza la tormentosa idea de pasar la noche en un incómodo asiento de autobús. El actor Ricardo Esquerri nos alcanzaría en Ciudad Guzmán, ya que por sus compromisos en México no pudo salir en el mismo camión que nosotros. No fue difícil conciliar el sueño, ya que en el camión estaban exhibiendo un bodrio de película.

Finalmente, una voz ronca nos despertó anunciando “Ciudad Guzmán”. Nos comunicamos al teléfono que Viviana nos escribió en una tarjeta, con la persona indicada: “Buenos días, me comunica con Claudia Villalobos por favor.” Y pasaron por nosotros en una camioneta. Nos dieron de desayunar huevos con jamón, café y corundas. Para la sobremesa, llegó Ricardo. Luego de desayunar Ricardo, nos llevaron a

conocer el espacio donde se presentaría *Corazón Suplementario*, se trataba de la casa de la Cultura de Ciudad Guzmán. Los organizadores del festival nos habían asignado, libre e intuitivamente, una esquina al aire libre, desprovista de gracia y buen gusto. Sin que la desazón nos abrumara, pusimos buena cara y preguntamos si podíamos inspeccionar la Casa de la Cultura para buscar un "rincón más adecuado" para la obra. Finalmente, encontré, a espaldas de la cancha de basketball, un pequeño apartado, techado, de unos siete metros por cuatro, con una puerta en el centro, con excelente acústica y con la privacidad suficiente para lograr la intimidad que el propio espectáculo requiere. Una vez definido el espacio, empezó la repartición de responsabilidades. Mandé pedir dos sofás, uno grande y uno chico, dos macetas, una grande y una chica, dos cuadros, papel albanene para cubrir la ventana de vidrio que tenía la puerta. Por supuesto, también las sillas para el público y su distribución adecuada.

Una vez resueltos los aspectos técnicos. La propaganda. Nos llevaron a una estación de radio para que entrevistaran a los actores y a uno de los organizadores del festival. Nos preguntaron acerca del argumento de la obra, de nuestra procedencia, horarios y lugar de presentación, previa advertencia al aire de que la obra no era para niños, ya que el festival se llena de niños. Después del programa de radio, fuimos al hotel para dormir y bañarnos. Nos hospedaron en un hotel cercano a la Casa de la Cultura. Pasaron por nosotros para llevarnos a comer pizzas y agua de sabor. Posteriormente, nos llevaron a otra estación de radio para hacernos una entrevista en vivo, dentro de la programación de un noticiero. Esta entrevista fue más larga, pero menos amena que la anterior. Terminada la entrevista, nos dispusimos a dar función.

En lo que los actores se ponían el vestuario y repasaban sus líneas organicé los pormenores de la función. El cupo era de 44 lugares, por lo que acordamos que si llegaban suficientes espectadores, daríamos otra función...dimos tres.

La primera función gozaba de un brillo y energía especiales, propios de cualquier estreno, y carecía de tempo, es decir que aceleraron demasiado la función. Sin embargo, el público fue el más atento y guardó silencio durante los cuarenta minutos que duró la función. Fue evidente que no se esperaban una obra de esa calidad, con tan pocos recursos, de tal intensidad y en un espacio que por palabras de los propios espectadores, era de su familiaridad y se había transformado ante sus ojos al 100%, producto de la excelente actuación de los actores.

La segunda función, llena también, fue más mesurada y mucho mejor contada por los actores. Fue la mejor de las tres. Ricardo y Edgar se dedicaron a relacionarse en el escenario, a responder a los estímulos del otro con tal honestidad que capturaron al espectador, de tal manera, que fluyó lo mucho que la obra tiene de humor.

La tercera función, con el crepúsculo tras la cancha de Basketball, tres cuartos de las butacas ocupadas, muchas de ellas ocupadas por espectadores que la venían a ver por segunda vez, e incluso algunos niños, fue como el atardecer: melancólica, apagada, pero no menos bella.

Acabadas las funciones, vino una sesión de fotos, tanto de fragmentos de la obra, como del recuerdo y nos sorprendieron con una canasta llena de monedas que el público había dejado producto de su agradecimiento. Guardamos los ciento setenta pesos en una bolsita y pasamos al momento de las despedidas.

Recogimos nuestras cosas y abordamos el autobús. Arrullados por la carretera y la película que nos proyectaron nos dormimos profundamente, ocupando dos asientos cada uno, hasta llegar a México cansados pero satisfechos.”

El siguiente fragmento fue escrito por el actor Edgar Chías, quien nos relata sus experiencias de la siguiente manera:

“Fue para finales de mayo de este año (1998), juego de unos mesecitos de no vernos, que Viviana nos llamó a Ricardo y a mí para reponer *Corazón Suplementario*. Nos habían invitado a un festival de teatro en Ciudad Guzmán. Con poco más de un mes nos dimos a la tarea de ensayar y descubrir con agrado que la cosa se había movido y había cosas refrescantes, diferentes. Todos teníamos actividades, que un ensayo, que una gira, que un curso, etcétera y Viviana no pudo acompañarnos. La sustituyó el señor Juan Carlos Vives. Él y yo salimos de una de sus funciones, en el Museo del Carmen, para la terminal del norte. Ricardo habría de alcanzarnos más tarde.

Película muy mala en el camión. Lunch. Sueño.

En el destino, 07:30 más o menos, nos recogió la anfitriona, Claudia Villalobos. Desayunamos y llegó Ricardo. Después fuimos con el tiempo justo a un par de radiodifusoras locales, para invitar a la gente a asistir a nuestra función. El festival consta de un mes en el que se presentan diferentes grupos, del país y, en este caso, un grupo argentino y uno eslovaco. En fin, el ingenio del señor Vives y nuestras atropelladas ocurrencias respondieron a las dos entrevistas, de poco más de tres minutos y menos de cinco, por diez de espera. El espacio, donde nos íbamos a presentar, se modificó. El nuevo espacio era reducido, por lo que se acordó dar dos funciones. Por lo tanto dimos aviso en la entrevista de estos cambios.

Al terminar fuimos a comer pizza. Después fuimos al hotel y apenas nos dio tiempo de bañarnos y dormir 25 minutos.

Pasaron por nosotros y nos llevaron al espacio de la representación, lugar que habíamos acondicionado para la función, en la mañana. El número de butacas era de 40, aproximadamente. Compramos los últimos detalles para la función, como el agua y los cigarros. Una vez terminados los aspectos de producción, sólo quedaba esperar unos minutos, y comenzar con la función.

El lugar de la representación, a mi parecer, fue uno de los más padres. La iluminación era natural. La distancia que nos separaba del público constaba en no más de medio metro, lo cual nos permitió sentir la clara sensación de incómoda de los presentes. Se les arrancaba un ¡SSSSSSSS!, con contracción estomacal y toda la cosa.

Dos de las tres funciones que dimos estuvieron llenas, y la última se dio con veinte personas. Aprovechamos para tomar algunas fotos, que no nos han enviado. Algunos espectadores se acercaron a felicitarnos. En mi caso se acercó una muchacha, y luego de felicitarme, me preguntó que si en la vida real era yo tan malo como en la obra. Por supuesto que le dije que no. Otra muchacha que casualmente fue a cenar con nosotros me dijo que cambiaba mucho en escena. No pude evitar sentirme halagado y fingir que no daba importancia. Noté que el público se dividía entre los que estaban a favor de Genaro (Ricardo) y los que estaban con Rodolfo (yo). Esto me hizo pensar que la impresión que tuvieron fue un tanto melodramática. Tal vez nosotros no fuimos claros en expresar que la vida no se divide en buenos y malos, sino que, en personas complejas que conjugan un poco de los dos...

Lo interesante y atractivo de *CORAZÓN SUPLEMENTARIO* es la posibilidad de indagar las variedades que existen en las relaciones humanas, no enunciadas por el temor y/o el dolor de reconocer en uno mismo cosas que no nos gustan, pero que son latentes y profundamente nuestras."

Ricardo Esquerra recordó la experiencia de la siguiente manera :

"Creo que lo que más recuerdo es el trato que recibimos, el festival era muy modesto; sin embargo dentro de los escasos recursos de festival, fuimos tratados muy bien, siempre se nos trató de ayudar en todo; aunque a veces no se pudiera.

Fueron tres funciones seguidas, por lo que al terminar yo estaba muy agotado, pero algo que ayudó muchísimo para poder dar las tres funciones, fue que nosotros nos preocupáramos de otra cosa más que de actuar."

APÉNDICE II

OPINIONES DE LOS ACTORES SOBRE EL MONTAJE DE LA OBRA CORAZÓN SUPLEMENTARIO.

Me interesaba saber lo que los actores, Ricardo Esquerra y Edgar Chías, pensaban acerca del montaje. Me parece que sus puntos de vista pueden enriquecer este trabajo, que sin su participación no hubiera sido posible.

Les pedí que, en la extensión que cada uno considerara conveniente, expusieran sus experiencias e impresiones durante en proceso del montaje de la obra, las presentaciones y su sentir en general.

1- TESTIMONIO DE RICARDO ESQUERRA

“Para mí, lo más importante del montaje fue: El poder confiar plenamente en las dos personas que tenía a mi lado; a pesar de que existía una relación previa con los dos, lo más importante fue el trabajo; y conforme éste iba dando resultados muy positivos, nuestras relaciones comenzaron a ser cada vez más cercanas.

Creo que el secreto de que haya funcionado el montaje y que haya tenido éxito en el VI Festival de Teatro Universitario, fue que siempre se planteó el trabajo de una forma muy sencilla: vamos a contar una historia y punto. Nunca hubo la pretensión de ganar festivales ni mucho menos. Fue simplemente el placer de querer trabajar juntos y el poder aplicar, de manera inmediata, los conocimientos que los tres estábamos recibiendo.

También debo decir que para mí fue importante el poder recibir un reconocimiento al mejor actor, pero, como dije antes, lo hubiera cambiado por el de mejor obra."

2- TESTIMONIO DE EDGAR CHÍAS

"Eran pocas las clases, del cuarto semestre, de actuación que llevábamos, cuando el Maestro Héctor Mendoza nos dio, para trabajar en clase, un ejemplar de sus dos pequeñas piezas con el nombre *Dos intentos de suicidio*.

Un día, Viviana pidió hablar conmigo al final de la clase. Descarté la idea de una declaración amorosa. El tiempo de los ejercicios en que nos ocupábamos de amores ficticios, había pasado. No, no se trataba de declaraciones, sino que, era una proposición para trabajar con ella en la obra *CORAZÓN SUPLEMENTARIO*. El montaje tenía como finalidad aprobar, a manera de examen, las materias de dirección de Viviana.

Me pareció buena idea. En clase trabajábamos con la otra obra (*Corazón Demediado*), y me gustó poder representar ambos textos. Inmediatamente le dije que sí.

El otro actor fue Ricardo Esquerra. Con él había trabajado anteriormente en un ejercicio para el CUEC. El ejercicio fue bueno.

Con cierta reserva de mi parte, (nunca fuimos muy amigos, ni nos emborrachábamos juntos, ni compartíamos grandes secretos y hasta hoy sigo pensando que no vemos el mundo de la misma manera), llegué al primer ensayo. Leímos la obra y la discutimos. Llegamos a muchos acuerdos que delimitaban el trabajo que íbamos a realizar.

Fueron varios ensayos de lecturas de mesa, en los que aprendí a quererlos sin hablar mucho con ellos, y a descubrir pequeños rasgos del carácter de Rodolfo, mi personaje. Curiosamente con el personaje que me identifiqué fue el de Ricardo; digamos que mis circunstancias reales se ajustaban a las de Genaro (personaje de Ricardo).

Comencé por imaginar y representar con una rudeza excesiva a Rodolfo, ya que me producía un profundo desprecio. Mis experiencias verdaderas, que me hacían odiar a mi personaje, se fueron objetivando hasta ver con claridad la complejidad de su comportamiento. Traté de ponerme en su situación, de "vividurar" la situación, como dice Mendoza, (hacer una improvisación de la situación que no hemos experimentado nunca, por ejemplo: el asesinato). Ahora veo a Rodolfo distinto a como lo veía aquellos primeros ensayos.

Al principio Viviana planteaba que como introducción a la obra hiciéramos una coreografía que simulaba una pelea de box, como metáfora de la pelea que los personajes iban a tener. No resultó, y lo agradezco profundamente. Creo que le fue mejor a la obra sin muchos efectos, sólo los necesarios para indicar que se trataba de

una representación. Un espectador me dijo que la obra resultaba verosímil y cruda. Creo que es lo que queríamos.

Antes de la primera presentación dimos un ensayo general al que fueron dos compañeros de clase, (Fernando Escalona e Itzia Zerón), a quienes les gustó mucho.

La primera función se dio en la antesala del teatro de Radio UNAM. La Maestra que calificaría el examen era Iona Weissberg. Yo sentía muchos nervios. Llegó la gente, mis invitados a la mitad o al final de la representación. La obra duró aproximadamente 40 minutos. A Iona le gusto mucho y le sugirió a Viviana que la metiéramos al Festival de Teatro Universitario. Después presentamos la obra al Maestro Germán Castillo. Le gustó mucho y dijo que la deberíamos presentar fuera de la carrera.

Después de algunas presentaciones en la Facultad, nos metimos al Festival. La final tuvo lugar en la sala de espera, del área de policlínica, del Hospital Ángeles. Los jueces eran Olga Harmony y Otto Minera. Antes Viviana tomó un curso con Martín Acosta. Quedamos en segundo lugar. Ricardo tuvo un reconocimiento como mejor actor.

Presentamos la obra en el CIE (Colegio Instituto Escuela) y a los estudiantes les gustó.

Viviana dirigió las intenciones, los porqués y el cómo decir las frases, las intensidades del gesto y las distintas posibilidades de reacción a cada situación. De vez en cuando sugería algún movimiento, o nos decía que tal movimiento se fijara. En ese sentido, su dirección era abierta. El desplazamiento obedecía más a impulsos y a necesidades particulares de cada vez, de cada una de las veces que se presentó.

Ricardo es muy buen actor. Es uno de los pocos que admiro y me cae bien. Por unos, sólo siento una de las dos, por otros, ninguna.

Me gustó que la obra se pensara y se hiciera para poca gente. Pienso que el teatro de cámara permite ver las sutilezas en el trabajo del actor. No hay distracciones ni efectos, es el actor y la palabra, nada más.

Para mí fue importante trabajar con gente que maneja el mismo código. Allandar las diferencias de lenguaje facilita el entendimiento y optimisa resultados. En algunos montajes no hay tiempo para ponerse de acuerdo, basta con que así lo parezca.

Gracias a que Germán Castillo me vio en *Corazón Suplementario*, me dio trabajo. Ahí no hay tiempo para concordar, se trata más bien de solucionar. Se trabaja con la efectividad, no necesariamente con amor a lo que se hace.

Creo que a los tres nos gustó hacer *Corazón Suplementario*. El objetivo fue más el placer de conocer a los otros, de experimentar con la técnica que habíamos aprendido en las clases de actuación, y hacer que pasaran cosas valiosas y espontáneas. El Festival de Teatro Universitario, el CIE, el Festival de Ciudad Guzmán, ... Aprendí a diferenciar el amor a la actuación y el oficio. Dos maneras de hacer Teatro."