

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**La función escénica del personaje del Stage Manager en
Pullman car Hiawatha y *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder:
una comparación**

Tesis
que para obtener el título de
Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:
Anaid Mendoza Márquez Bohor

Asesor:
Mtro. Emilio Alberto Méndez Ríos

Sinodales:
Dra. Norma Trinidad Lojero Vega
Mtro. Carlos Eduardo Azar Manzur
Lic. Carmen Estela Mastache Martínez
Mtra. Dolores Regina Quiñones Uribe

CIUDAD DE MÉXICO. NOVIEMBRE, 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

“Suddenly, the hero saw that the living too are dead and that we can only be said to be alive in those moments when our hearts are conscious of our treasure; for our hearts are not strong enough to love every moment.”

Thornton Wilder, *The Woman of Andros*

Agradecimientos

A Sol y Deme, por el inconmensurable amor. Por la paciencia, el apoyo y la confianza.

A mis sinodales, profesores y asesor. Gracias por acompañarme en este proceso, por la ética y la responsabilidad con la que ejercen su práctica docente, y por alentar el diálogo y enriquecer mi espíritu crítico-creativo.

A mis queridos colegas y amigos por ser mis maestros en el salón de clases y dentro y fuera del escenario. Gracias por el amor y la complicidad, por la incomparable avidez y el brío.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y al Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

Índice

Introducción	9
1. “Por lo menos, elige un día que no tenga importancia. Elige el día menos importante de tu vida. Así y todo, te importará demasiado.”: vida escénica de Thornton Wilder	15
2. “Agradezco ser mucho mejor de lo que era antes.”: <i>Pullman car Hiawatha</i> y <i>Nuestro pueblo</i> : sinopsis escénicas	41
2.1 “Hace falta mucha gente para hacer un mundo”: <i>Pullman car Hiawatha</i>	41
2.2 “Habéis de saber, gentes las que estaréis viviendo dentro de dos mil años, que así éramos en las provincias de Nueva York a principios del siglo XX.”: <i>Nuestro pueblo</i>	47
3. “¡Muy bien! ¡Todo mundo venga!”: ¿Qué hace un <i>stage manager</i> ?: tareas y definiciones	53
4. “¿La luna brilla en América del Sur y en Canadá y en la mitad del mundo al mismo tiempo?”: La función escénica del <i>Stage Manager</i>	65
4.1 “No sé por qué estoy llorando. Supongo que no hay por qué llorar.”: La convención escénica según Eli Rozik	65
4.1.1 Tipos de convención escénica	69
4.1.2 Funciones de la convención escénica	73
4.1.2.1 Funciones semióticas de las convenciones escénicas	74
4.1.2.2 Funciones poéticas de las convenciones escénicas	76
4.2 “A ver, todos, toca el sonido de la Tierra.”: La función escénica del <i>Stage Manager</i> en <i>Pullman car Hiawatha</i>	86
4.2.1 “Al levantarse el telón...”	89
4.2.2 “Este es el plano de un coche cama o Pullman...”	90
4.2.3 El <i>Stage Manager</i> como actor	91
4.2.3.1 El <i>Stage Manager</i> : mujer de una litera superior	92
4.2.3.2 El <i>Stage Manager</i> es un hombre joven	93
4.2.4 “Ahora quiero que los escuchen pensar.”	93
4.2.5 “El <i>Stage Manager</i> da una zancada hacia ellos...”	94
4.2.6 Diálogo que el <i>Stage Manager</i> entabla con el Camarero	95
4.2.7 “(El <i>Stage Manager</i> viene al frente.)”	97
4.2.8 “Bueno, ya está bien con el interior del vagón...”	97
4.2.9 El <i>Stage Manager</i> traduce a Krüger	99
4.2.10 “Muy bien. Con eso basta. Ahora el estado del tiempo.”	101
4.2.11 “Muy bien. Siguen Las Horas...”	101
4.2.12 Diálogo entre el <i>Stage Manager</i> y Las Horas	102
4.2.13 “Estamos en el sonido de la Tierra.”	104

4.2.14 “Entran los Arcángeles...”	106
4.2.15 Creación del sistema solar	106
4.2.16 “Ahora despejen el escenario, por favor.”	107
4.3 “¡Espere! Una mirada más. [...] ¡Oh Tierra, eres demasiado maravillosa para que nadie te comprenda!”: La función escénica del <i>Stage Manager</i> en <i>Nuestro pueblo</i>	108
Primer acto	109
4.3.1 Acotación introductoria	109
4.3.2 Introducción a <i>Nuestro pueblo</i>	110
4.3.3 El <i>Stage Manager</i> expone la historia de Joe Crowell	115
4.3.4 El <i>Stage Manager</i> con el profesor Willard y con el señor Webb	116
4.3.5 El profesor Willard y el señor Webb concluyen	118
4.3.6 El <i>Stage manager</i> representa a la señora Forrest	119
4.3.7 “...así nos criábamos...”	120
4.3.8 “Las nueve y media...”	121
Segundo acto	121
4.3.9 El <i>Stage Manager</i> introduce al público al segundo acto	121
4.3.10 El <i>Stage Manager</i> muestra el pasado de Jorge y Emilia	125
4.3.11 Acotación: El traspunte hace al señor Morgan	126
4.3.12 El <i>Stage Manager</i> como el Sacerdote da su sermón	128
4.3.13 El <i>Stage Manager</i> interpela a los jugadores de Béisbol	131
4.3.14 Final del segundo acto	132
Tercer acto	133
4.3.15 El <i>Stage Manager</i> da inicio al tercer acto	133
4.3.16 “ <i>EMILIA se pone en pie bruscamente con una idea.</i> ”	135
4.3.17 El <i>Stage Manager</i> lleva a Emilia a su cumpleaños número 12	136
4.3.18 Última acotación	137
4.3.19 Último parlamento del tercer acto	137
4.4 “Ya lo veo. Ya lo veo. Ahora entiendo todo”: Comparación de las funciones escénicas del <i>Stage Manager</i> en <i>Pullman car Hiawatha</i> y <i>Nuestro pueblo</i>	138
5. “Solo por un momento, estamos aquí todos juntos. [...] Mirémonos unos a otros.”: El <i>Stage Manager</i> de Thornton Wilder en <i>Pullman car Hiawatha</i> y <i>Nuestro pueblo</i> : consideraciones para su interpretación	149
Conclusiones	175
Referencia bibliográfica	185

Introducción

El *Stage Manager*¹ es un personaje que figura en *Pullman car Hiawatha*² (1931), *The Happy Journey to Trenton and Camden* (1931), *Nuestro pueblo*³ (1938) y *The Skin of Our Teeth* (*La piel de nuestros dientes* o *Por un pelo*) (1942) del dramaturgo norteamericano Thornton Wilder (1897-1975). La denominación del personaje proviene de un colaborador teatral que en la actualidad se hace responsable de que todo suceda a tiempo en la preproducción y la producción de una puesta en escena. Se encarga de cuidar la continuidad de las funciones y de administrar el uso del tiempo en ensayos y funciones, así como de tener conocimiento sobre producción y el uso de la utilería, el vestuario, la escenografía; además se encarga de anunciar los pies de luz y sonido. Sin embargo, a inicios del siglo XX este colaborador cumplía generalmente con las tareas que hoy realiza el director, razón por la que la imagen de éste puede evocarse en el *Stage Manager* diseñado por Wilder. En este personaje el autor experimenta con el lenguaje de la narrativa en la dramaturgia —aspecto que surge de su trabajo como novelista—, éstos se caracterizan por la combinación de rasgos propios del *stage manager* con elementos del narrador omnisciente. A su vez, Wilder expresa su necesidad de probar el juego del teatro dentro del teatro que presencié entre 1920 y 1921 cuando vio por primera vez *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello.

Esta investigación se enfoca en el estudio del *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* y en *Nuestro pueblo*. Descubrí la dramaturgia de Wilder por primera vez en mi clase de Taller de Integración y Creación Artística (TICA) en la FFyL, UNAM, en la cual tuve la oportunidad de interpretar al *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha*. La producción de índole académica pronto desafió mis concepciones y herramientas actorales y me invitó a explorar, a través del *Stage Manager*, una forma de estar en el

¹ Para esta investigación he decidido conservar el nombre del personaje en inglés —como está denominado originalmente por el autor— porque el concepto incluye la diversidad de tareas que realiza este colaborador teatral. En el capítulo tres defino con precisión cuáles son las funciones que cumple el *stage manager* en el teatro norteamericano, y también reflexiono sobre quién es esta figura en el teatro mexicano.

² Para este trabajo hago uso de la versión al español del texto de Emilio Méndez, puesto que carecemos de una traducción oficial a nuestra lengua.

³ Utilizo la edición de Aguilar porque es el texto al español más accesible, de hecho es la única traducción de la obra que hay en las bibliotecas de la UNAM y, una de las pocas versiones al español.

escenario que nunca antes había experimentado. De allí surgieron las preguntas que orientan esta investigación y que me llevan a plantearla desde mi enfoque actoral. Me interesó abordar mi trabajo como actriz desde la teoría porque ésta ayuda al actor a profundizar sobre su quehacer, le permite reconocer las herramientas que posee, y también, apropiarse de nuevas formas de abordar su proceso creativo. En mi caso, la teorización de las convenciones escénicas me ayudó a concientizar mi proceso actoral al interpretar al *Stage Manager*. Considero que un actor consciente es capaz de tomar decisiones en favor de la teatralidad de la puesta en escena y, a su vez, encuentra la libertad en dichas decisiones.

El *Stage Manager* en las obras de Wilder es un personaje por momentos ambiguo, y con diversos espacios de indeterminación⁴ que lo vuelven problemático al momento de la representación, sobre todo en su relación con el mundo que describe y con el espectador. Considero que concebir al *Stage Manager* como una convención escénica le ayuda al actor a identificar qué recursos utiliza éste para describir su mundo ficticio, y qué tipo de universo construye a partir de ellos; por lo tanto, orienta al intérprete en la selección de herramientas a usar para la creación del personaje. Además, la noción teórica de la convención escénica permite reconocer qué papel juega el personaje en el funcionamiento del *performance-text*⁵. Decidí utilizar el concepto de *performance-text* porque me permite abordar lo que sucede en escena como una “escritura escénica” construida de lo dramático y lo teatral; facilita la conexión entre el texto escrito y sus posibilidades escénicas, en especial con el quehacer del intérprete: elemento esencial de la representación. En los casos a estudiar, las convenciones se construyen a partir de los rasgos de los *Stage Manager* y sirven para definir las tareas que éstos cumplen y la comprensión del universo escénico. El propósito de esta investigación es distinguir las funciones escénicas de los personajes y posteriormente hacer una comparación entre ellos: encontrar las diferencias, las

⁴ Denomino “espacios de indeterminación” a aquellos que en la dramaturgia dejan indefinida la caracterización específica de un personaje, lugar o situación.

⁵ Eli Rozik (investigador que se especializa en el estudio de la comunicación no verbal de las representaciones escénicas) hace uso del término “*performance-text*” para referirse a la escena “textualizada” a través de diferentes recursos para su descripción; Fernando de Toro usa “texto espectacular” para designar la materialización del texto dramático en la escena. Para Patrice Pavis el texto espectacular también puede ser llamado “texto escénico”, y lo define como una interacción organizada entre los sistemas significantes en una representación, de modo que componen la puesta en escena. En esta investigación, yo haré uso del término *performance-text*.

similitudes y el desarrollo de los personajes de *Pullman car Hiawatha* (1931) a *Nuestro pueblo* (1938). Asimismo, este estudio me permitirá visitar mi experiencia como actriz al representar al *Stage Manager*, y nombrar, desde la teoría, las decisiones que tomé en favor de la materialización de mi personaje y de la ficción. Esto me parece pertinente porque como actriz me permite profundizar sobre mi proceso creativo, así como mejorar mi metodología de trabajo. En el diálogo entre la teoría y mi experiencia actoral, identifico una manera de reflexionar cómo funciona escénicamente el *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* y en *Nuestro pueblo*. En la primera obra Wilder experimenta con este tipo de personajes, mientras que en la segunda la figura cobra mayor importancia y está más delimitada: la diferencia sustancial de las funciones escénicas de los personajes radica en el grado de indeterminación en cada uno. Sin embargo, los cimientos en ambos *Stage Manager* parecen ser los mismos, así como podrían serlo las pautas de la investigación actoral para construir cualquiera de estos personajes.

Comencé por adentrarme en la vida escénica del autor para hablar de su experiencia teatral y en particular de su trabajo como dramaturgo y actor. En el primer capítulo esbozo su trayectoria en estas disciplinas principalmente haciendo uso de la biografía del autor escrita por Penelope Niven (*Thornton Wilder: A Life*), así como textos propios de Wilder (ensayo, prólogo a sus obras) y otros escritos de Jean Gould y Donald Margulies. Debido a que la biografía de Niven y otros escritos utilizados se encuentran solamente en inglés, me encargué de la traducción de estos textos. En este primer apartado utilizo los títulos en inglés de los textos de Wilder y otros autores, y en algunos casos los nombres de las obras en español; si la obra carece de una traducción oficial en nuestra lengua, entonces hago uso del título en su idioma original.

Encontré pertinente esbozar para el lector un panorama general de *Pullman car Hiawatha* y *Nuestro pueblo* con el objetivo de reconocer las particularidades de los mundos ficticios donde se desenvuelve el personaje. En el capítulo dos presento las “sinopsis escénicas”⁶, pues parto de la idea de que la dramaturgia es el espacio donde

⁶ Ambas sinopsis se centran en describir las obras tomando en cuenta el texto en su dimensión escénica, a partir del concepto de *performance-text*. En este sentido, pretendo dar cuenta de la propuesta escénica que existe desde la dramaturgia y que define la teatralidad en diferentes niveles y mediante diversos signos.

se sugiere y delinea la acción en el escenario. La narración de estas síntesis invita al lector a imaginar las posibilidades escénicas de cada una de las obras.

Para hablar del *Stage Manager* me pareció necesario, primero, definir al *stage manager* en dos sentidos: en su trayectoria dentro de la historia teatral y en su quehacer en la actualidad tanto en México como en otros países. Encuentro relevante hablar de cómo este colaborador está configurado hoy en día porque éste se desarrolla de formas distintas dependiendo del contexto teatral y cultural en el que trabaja. Por ello en el capítulo tres esbozo una definición que comprende las tareas que ejecuta este colaborador dentro del proceso de escenificación, y que se enlaza con los quehaceres que cumple el *Stage Manager* en los textos de Wilder. Con el objetivo de reconocer la historia de este colaborador ocupé principalmente el ensayo introductorio de Helen Krich Chinoy de *Directors on Directing* de Toby Cole. Para definir sus tareas y responsabilidades recurrí sobre todo a la información que brinda John Caird, Brander Matthews y Lawrence Stern. Al igual que en el primer capítulo, me hice cargo de la traducción de estos textos del inglés al español.

Después de precisar las características del *stage manager*, en el capítulo cuatro presento las funciones escénicas que cumple el *Stage Manager* tanto en *Pullman car Hiawatha* como en *Nuestro pueblo*. Para esto, hice uso de la investigación sobre la convención escénica que Eli Rozik plantea en el tercer capítulo de su libro *Generating Theatre Meaning: A Theory and Methodology of Performance Analysis*⁷. El texto de Rozik está publicado solo en inglés, razón por la que traduje el capítulo para utilizarlo en este estudio. En este caso, la traducción de conceptos como “imagistic”⁸ o *performance-text* representó un desafío, puesto que éstos carecen de una palabra en español que abarque sus significados. Con el propósito de introducir y acercar al lector a los conceptos de Rozik, presento ejemplos de *Pullman car Hiawatha*, *Nuestro pueblo*, y de mi propia experiencia actoral que dan cuenta de la teoría del investigador. Decidí hacer uso del enfoque semiótico del autor porque me permitió profundizar en las

⁷ Dado que la mayor parte de la información utilizada para esta investigación está en inglés, me he hecho responsable de la traducción, a excepción del texto de *Pullman car Hiawatha*. La versión al español es de Emilio Méndez y fue realizada para la clase de TICA del 2013 en los semestres 2014-1 y 2014-2- Esta materia se toma en el tercer año de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la FFyL, UNAM.

⁸ En el capítulo 4 hablaré con más detalle de este concepto. Éste se refiere a la cualidad de un objeto o sujeto de producir o evocar imágenes claras y precisas, lo “imagistic” es “imaginístico”.

características del personaje, sobre todo porque toma en cuenta al espectador para el estudio del hecho escénico; aspecto medular en el *Stage Manager*, el teatro y el actor. Además, esta perspectiva me ayudó a nombrar las posibles formas en las que el público pudo haber recibido la convención escénica que representé al ser el *Stage Manager*. Comencé por identificar el tipo de convención escénica que es el *Stage Manager*, después reconocí cuáles funciones escénicas lo distinguían en el *performance-text*; además, utilicé diferentes ejemplos de mi experiencia actoral para explicar cómo funciona el *Stage Manager*. A partir de esta reflexión hice una comparación de los personajes que pretende puntualizar las diferencias, semejanzas y el desarrollo del *Stage manager* de una obra a otra.

Para finalizar, vinculé mi estudio con el trabajo del actor, pues estudiar las convenciones y funciones escénicas es útil para explorar y enriquecer el vínculo del actor con el espectador, y para profundizar sobre las diferentes formas de abordar la creación de personaje. Pienso que reconocer las funciones que cumple un personaje dentro del texto puede ser una guía para concretar un método de actuación en un futuro. Por estas razones reflexiono sobre las consideraciones para el trabajo actoral, dirigida a los creadores escénicos que estén interesados en representar al *Stage Manager* o a otro personaje que cumpla con funciones similares en otro *performance-text*. Para el capítulo cinco me serví de mi experiencia propia, de las resonancias con otros textos, y de las experiencias de creadores escénicos que han trabajado a nivel profesional con la dramaturgia de Wilder, en particular con *Nuestro pueblo*. Tomé en cuenta las entrevistas hechas a Pat Carroll y Helen Hunt (actrices que interpretaron al *Stage Manager*), el quinto capítulo de *Generating Theatre Meaning: A Theory and Methodology of Performance Analysis* de Eli Rozik: “Acting: The Quintessence of Theatre” —del cual también hice la traducción—; un artículo de Lincoln Konle y algunos conceptos relacionados con la *política de la percepción*⁹ de acuerdo a Hans-Thies Lehmann en su libro *Teatro posdramático*¹⁰.

⁹ Me parece pertinente dar información de este concepto en el capítulo correspondiente porque, para mí, es una idea que busca hacer sentido después de hacer el recorrido de las funciones de las convenciones escénicas.

¹⁰ El libro de Lehmann busca dar cuenta de las diferentes experiencias teatrales que se han desarrollado durante las últimas décadas del siglo XX. Con este libro, el autor planteó el concepto de lo “posdramático”.

1. “Por lo menos, elige un día que no tenga importancia. Elige el día menos importante de tu vida. Así y todo, te importará demasiado.”¹¹: vida escénica de Thornton Wilder

Thornton Wilder fue un personaje multifacético: novelista, dramaturgo, actor, traductor, conferencista, profesor, soldado del ejército norteamericano y embajador cultural. Sin embargo, en el presente capítulo únicamente presentaré un panorama general de su experiencia teatral y haré énfasis en su labor como dramaturgo y actor. De esta manera pretendo reconocer sus proclividades y tendencias teatrales para distinguir la procedencia de los elementos que utiliza en su dramaturgia así como la importancia que tienen sus posturas filosóficas y estéticas en su quehacer.

Wilder consideraba que el trabajo del escritor se nutría de dos curiosidades principales, una que era propia del ser humano y otra que surgía de conocer las obras de otros autores. Esta creencia se materializó principalmente en la estructura y en los elementos que usaba en sus obras dramáticas; ejemplo de ello es el *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha*, objeto de estudio de este trabajo y personaje con el que experimentó el diseño de una entidad escénica que juega el rol de actor y director en el escenario. Wilder había observado anteriormente esta conducta en el personaje del director de *Seis personajes en busca de autor* (1921) de Pirandello, quien —como el *Stage Manager*— rompía la continuidad de la obra y caracterizaba la realidad de ésta. Como consecuencia de esta particularidad, David Castronovo (The Thornton Wilder Society, s.f.) señala que el personaje de Wilder es el primero en la dramaturgia norteamericana que genera en el público la idea y sensación de ver una realidad teatral que está entrelazada con su propia vida real en tiempo presente.

En los textos dramáticos de Wilder también se perciben las cuatro condiciones que para él separaban al drama¹² de otras artes, y que expuso en su ensayo *Some Thoughts on Playwriting* escrito en 1941. Según Wilder (2000) estas propiedades eran: 1) que el drama dependía del trabajo de muchos colaboradores; 2) que estaba dirigido

¹¹ Parlamento de la Señora Gibbs en el tercer acto de *Nuestro pueblo*: Wilder, 1963, p. 171.

¹² Wilder utiliza la palabra “drama” en su ensayo para referirse al trabajo del dramaturgo en relación con el trabajo de creación escénica.

a las creencias de una sociedad; 3) que se basaba en el pretexto y su naturaleza llamaba a la multiplicación de pretextos y 4) que su acción se llevaba a cabo en un perpetuo tiempo presente (p. 115). El autor consideraba que una de las diferencias principales entre la escritura de novela y drama era el tratamiento del tiempo en la narración: en la primera se reporta el pasado en el presente, mientras que en el escenario siempre es el presente.

En el prólogo a su obra *Nuestro pueblo*¹³, Wilder (1963) expresa que a inicios de la década de los treinta se dio cuenta de que su creencia sobre lo que veía en el escenario comenzaba a desvanecerse, entonces quiso explicarse qué provocaba esto y qué estaba afectando a la narración teatral. Él identificó que en el siglo XIX la aristocracia comenzó a sofocar el teatro —pues sólo buscaba alimentar sus intereses y responder a la ley y a la industria—; y al tomar en serio el telón, el proscenio y la forma de caja del escenario, entonces encerró la obra dramática en cuatro paredes, como si estuviera en una vitrina de museo, aspecto que para Wilder iba en contra de la vida dramática y de la creencia. Para acabar con estas tendencias, el autor buscó parodiar este tipo de representaciones, y en particular a las compañías de repertorio como la *Ye Liberty Theatre*¹⁴ de Oakland que vio cuando era joven. Otra forma de mostrar su desacuerdo con esta manera de hacer teatro fue través de su intento por capturar la realidad y no la verosimilitud¹⁵ en sus obras (pp. 55-59).

¹³ En inglés titulada *Our Town*; la palabra “town” puede ser traducida al español como “pueblo” o “ciudad”. He decidido hacer uso de la primera pues el espacio ficticio (Grover’s Corners) es descrito como un lugar relativamente pequeño en el que todas las personas se conocen. Esta imagen me remite al concepto del pueblo en México, un sitio pequeño que aún no alcanza el nivel de desarrollo de las grandes ciudades. La elección de cualquiera de estas dos palabras en el título es de importancia porque construye una idea sobre el mundo ficticio y por lo tanto condiciona la percepción del espectador.

¹⁴ Ésta compañía se dedicaba a presentar un montaje diferente cada semana, generalmente eran dramas del siglo XIX representados con escenografía ilustrativa y vestuarios de época; rasgos que Wilder encontró parodiabiles.

¹⁵ Wilder relacionaba la verosimilitud con los objetos ilustrativos que se usaban en las obras con el propósito de hacer de la escena algo que tenía apariencia de verdadero, de “real”, y que a su vez fijaban la escena en un solo tiempo y lugar; esta verosimilitud apuesta por la reproducción de los elementos del mundo real y no ficticio y por lo tanto, a un uso mínimo de la convención escénica. Por otro lado, la realidad escénica de la que habla Wilder no depende de los objetos concretos, sino de la selección de elementos que permiten el cambio y convivencia de situaciones prácticamente al mismo tiempo, aspecto que denota el continuo movimiento del mundo real. En ese sentido, el autor elige elementos que puedan representar la complejidad de las dimensiones que componen una situación, y que tengan la capacidad de transmutarse en beneficio de la narración; para lograr que la audiencia lea las funciones de estos objetos, es fundamental el uso de las convenciones escénicas.

Por lo anterior, pienso que el uso y comprensión de las convenciones escénicas fue fundamental para su trabajo, así como la aprehensión de las técnicas del drama chino y su experiencia teatral dentro y fuera del escenario. Thornton Wilder (2000) creía que el teatro vivía a través de las convenciones y que una convención era un acuerdo sobre la falsedad, una mentira permitida (p. 122). Pensaba que las convenciones tenían dos funciones principales: 1) provocar la actividad colaborativa de la imaginación del espectador, y 2) elevar la acción de lo específico a lo general (p. 124). A través de éstas a Wilder le interesaba poner a trabajar la imaginación del espectador, aspecto notable en el *Stage Manager*, quien funciona como convención para el espectador cuando guía su atención durante la obra. Wilder (2013) expone en una nota previa a su obra *The Happy Journey to Trenton and Camden*:

Las edades más sanas del teatro han sido marcadas por el hecho de que había la menor cantidad de decorados literales representativos. La participación solidaria de la audiencia estaba involucrada cuando su imaginación colaborativa era llamada a suministrar una gran parte del escenario de fondo. (p. 84)¹⁶.

Y bajo esta premisa, el trabajo del actor también parecía ser fundamental. Como dramaturgo, se deshizo de los elementos escenográficos innecesarios, de modo que desvistió el escenario y dejó el trabajo del actor al centro de la escena. Esta decisión materializada en sus textos dramáticos, da cuenta de la importancia que Wilder le concedía al actor, y que parece ser una de las razones por las cuales él también decidió subirse a la escena a interpretar sus propios personajes. En su novela *Teophilus North*¹⁷ (2009) —texto que contiene elementos autobiográficos— el autor da a conocer nueve vocaciones¹⁸ que se habían despertado en su juventud, entre ellas, la de actor (p. 13). Asimismo expresa la relevancia del intérprete en *Some Thoughts on Playwriting*, en donde manifiesta que el líder de los colaboradores teatrales es el actor. Wilder (2000) creía que los actores tenían un regalo conformado de tres facultades o poderes: observación, imaginación y coordinación física. Por ello consideraba que el dramaturgo

¹⁶ “The healthiest ages of the theatre have been marked by the fact that there was the least literally representative scenery. The sympathetic participation of the audience was most engaged when their collaborative imagination was called upon to supply a large part of the background.” (Wilder, 2013, p. 84) Traducción mía.

¹⁷ La novela fue originalmente publicada en 1973 por la editorial Harper.

¹⁸ Éstas eran: ser santo, antropólogo, arqueólogo, detective, actor, mago, amante, pícaro y hombre libre (pp.12-13).

debía preparar la caracterización de los personajes de manera que se aprovechara del regalo del actor. En este sentido —y porque el dramaturgo no podía dar antecedentes en el presente teatral ni de la naturaleza interna del personaje—; creía que el drama debía dar mayor espacio a:

- 1) las declaraciones habladas características del personaje
- 2) a las ocasiones concretas en las que el personaje se definía a sí mismo por la acción
- 3) a la preparación consciente de un texto a través del cual el actor pudiera construir sobre las sugerencias que hace el papel, con sus propias habilidades (p. 119).

La propuesta dramática de Wilder sobre el trabajo actoral supone un reto para quien desea interpretarlos; en principio por el manejo de las facultades o poderes que sugiere, y luego por la construcción de convenciones (signos) a partir del cuerpo y la voz para dar vida a sus obras dramáticas.

Thornton Wilder nació el 17 de abril de 1897 en Madison, Wisconsin, y murió el 7 de diciembre de 1975 en Hamden, Connecticut. Cuando Wilder tenía nueve años se mudó por seis meses a Hong Kong por el trabajo de su padre (cónsul general norteamericano en esta ciudad), y después de volver a Estados Unidos, regresó una vez más a China en 1910, esta vez a Shangai, en donde vivió y estudió en el internado “English China Inland Mission School” en Chefoo. Dos años después volvió a California donde la madre de Wilder solía llevarlo junto con sus hermanos los domingos a ver los espectáculos que mostraba el Randolph Hearst Greek Theatre (teatro inaugurado en el campus de la Universidad de California en 1903). Allí pudo presenciar las obras de Sófocles, Eurípides, Esquilo, y a la compañía de Ben Greet (“The Ben Greet Players”) actuando a Shakespeare, entre otros. Además comenzó a asistir a la escuela Tacher para niños, instituto donde emprendió su experiencia actoral. En 1913 hizo una audición para obtener un papel en *La importancia de llamarse Ernesto* de Oscar Wilde que se presentaría como parte de las celebraciones de fin de año. Niven (2013) menciona que Wilder obtuvo el papel de Lady Bracknell, pero que su padre no lo dejó presentarse porque interpretaría una mujer y tendría que vestirse como tal (pp. 72-73). Luego tuvo la oportunidad de actuar nuevamente y además se puso a prueba como director; su farsa

en un acto *The Advertisement League* fue elegida para presentarse como un vaudeville en septiembre de 1913. Para ello tuvo que dirigir un elenco de cuatro chicas y dos chicos, y participar en el papel de Mrs. Lydia Pinkham; a pesar de que el papel era el de una mujer, él decidió utilizar ropa de hombre para respetar las opiniones de su padre. Considero que Wilder a su corta edad ya reconocía la importancia que podía tener la función escénica (aunque no lo nombrara como tal) de un personaje por encima del género del intérprete; la convención escénica permite que se pase por alto el género del intérprete, puesto que éste no altera la función escénica del personaje que es hombre o mujer. Considero que esto es relevante para el actor porque la convención le da a éste la libertad de interpretar y de desarrollar desde su perspectiva cualquier personaje. A fin de cuentas, la entidad escénica puede ser representada por un intérprete de cualquier género y si el *performance-text* lo necesita, las convenciones deberán ser suficientemente claras para transmitir la imagen del personaje como hombre o mujer.

De acuerdo con Niven, en 1915 Wilder empezó sus estudios en la preparatoria Berkley, y se dedicó a ver los montajes de la compañía de *Ye Liberty Theatre* en Oakland, California; las obras que mostraban iban desde los melodramas de Bronson Howard, James A. Herne, hasta comedias de Clyde Fitch¹⁹ y obras traducidas de Henrik Ibsen. Después de la preparatoria Berkley, ingresó al instituto Oberlin en donde comenzó a explorar con la escritura en prosa, y que en un futuro devino en sus novelas y diversos ensayos. Sus escritos se publicaban con regularidad en la revista de la escuela, como su cuento *Sealing Wax* (abril de 1916), o su ensayo ganador dentro del concurso de ensayos de Shakespeare titulado “The Language of Emotion in Shakespeare” (1916) y “Many plays and one essay”. El autor escribió en diferentes momentos de su vida ensayos que manifiestan su interés por el estudio del fenómeno teatral y en especial por el trabajo de dramaturgos como Shakespeare o Lope de Vega²⁰. Wilder (1963) reconocía en los escenarios ingleses o españoles de los siglos XVI y XVII una teatralidad que dependía de las convenciones, pues en ellos no había

¹⁹ Los autores mencionados fueron dramaturgos norteamericanos de finales del siglo XIX que optaron por escribir principalmente melodrama, comedias y farsas con un grado de estilización que buscaba reproducir en escena los objetos del mundo real tal cual eran.

²⁰ De sus estudios sobre Lope de Vega fueron publicados en 1952 “New Aids Toward Dating the Early Plays of Lope de Vega” en *Varia Variorum: Festgabe für Karl Reinhardt* en Alemania; y “Lope, Pinedo, Some Child Actors, and a Lion” (1953) en *Romance Philology*.

objetos ilustrativos que limitaran la ficción a un espacio y tiempo particular. Distingo en Shakespeare, Lope de Vega, y sus contemporáneos, que hay una experimentación con el uso de personajes²¹ que brindan información vital para la descripción del mundo ficticio a través del lenguaje, como lo hace el personaje de Wilder que se estudia en la presente investigación. El autor norteamericano tenía una preferencia por la dramaturgia y teatralidad anclada en el uso de elementos escénicos que permitieran la creación de convenciones escénicas, de modo que fueron estos rasgos los que determinaron su escritura y su propuesta estética-dramatúrgica.

En lo que respecta a su práctica teatral, Wilder exploró dos vetas durante su estancia en Oberlin, por un lado comenzó a participar como actor; ejemplo de ello fue su participación en *Los Menecmos* de Plauto, obra y traducción que corrió a cargo del Departamento de Latín del Instituto. Por otro lado, continuó con la escritura de textos dramáticos, como alumno de primer año publicó en la *Oberlin Literary Magazine* sus obras cortas: *St. Francis Lake: A Comedy* (diciembre de 1915), *Flaming Reg: A Comedy in Cages* y su obra de tres minutos²² *Brother Fire: A Comedy for Saints*, ambas de 1916. En ese mismo año su playlet²³ *A Fable for Those Who Plague* se presentó en Oberlin, y en diciembre su nueva obra de tres minutos *Prosperina and the Devil: A Comedy for Marionettes* se publicó en la revista literaria de la escuela. En el verano de 1918 trabajaba en una de sus obras cortas: *Centaurus*, la cual tituló después *The Death of the Centaur: A Footnote to Ibsen*. Ésta cumplía con su formato de tres minutos y tres personajes y presentaba algunos de los elementos con los que Wilder jugaría después en sus demás textos, principalmente en cuanto al tratamiento no lineal del tiempo. Algunas de sus obras en las que se puede distinguir el uso no convencional del tiempo, son *Pullman car Hiawatha* —que se utiliza para esta investigación— y *The Happy*

²¹ Mensajeros, coros, gente del pueblo, incluso Segismundo en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca cumple con una función irónica, de la cual se hablará más adelante en el capítulo 4.

²² Jean Gould (1968) define las obras de “tres minutos” como: “[...] breves parábolas, poéticas relacionadas con asuntos morales y religiosos, extraídas de su conocimiento de la Biblia, de Platón, de los mitos griegos y romanos... Buscaba, pues, medidas prácticas para la presentación no realista adecuada a sus temas y a su estilo poético y lleno de fantasía.” (p. 298).

²³ Según la página oficial de Thornton Wilder, podría decirse que un “playlet” es una obra muy corta. Thornton Wilder describe la mayoría de sus “playlets” como “obras de tres minutos para tres personas”. A través de ellas explora una variedad de personajes complejos que van desde lo ordinario hasta lo bíblico, de lo atormentado a lo místico.

*Journey to Trenton and Camden*²⁴, publicadas en 1931 en *The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act*, y que a su vez son consideradas prototipos de *Nuestro pueblo*, el otro texto que se ocupa para este estudio. Esto sucede en particular por el personaje del *Stage Manager*, las libertades en el uso del tiempo y el espacio, el uso de una trama básica y el empleo de elementos escenográficos esenciales para la materialización del mundo ficticio.

En 1918 Wilder ingresó a Yale para obtener su título como Bachiller en Artes, y un año después publicó su obra de cuatro actos en cuatro diferentes emisiones del *Lit* (*Yale Literary Magazine*): *The Trumpet Shall Sound*, obra inspirada en *El alquimista* de Ben Jonson y que recibió el Bradford Brinton Award de dramaturgia por parte del colegio. En la misma revista también publicó su ensayo sobre teatro llamado “Many plays and two books reviews”. En ese año Stark Young (profesor, escritor y crítico) presentó a Wilder con Edith Isaacs, editora encargada del *Theatre Arts Monthly* — también conocida como *Theatre Arts Magazine* o *Theatre Arts*—; Wilder le mandó su obra, y ella la hizo llegar al director y profesor de actuación Richard Boleslavsky. Antes de que Boleslavsky decidiera montar este texto, él había elegido trabajar con su obra en un acto *Geraldine de Gray* como parte del repertorio 1926-27 del American Laboratory Theatre junto con otras tres obras. A *Geraldine de Gray*, Wilder le hizo diferentes modificaciones para el montaje de acuerdo con las apreciaciones del director; y a la par arregló *Exile*, *The Pilgrims* y *The Trumpet Shall Play*. Finalmente Boleslavsky escogió montar ésta última, y la producción off-Broadway formó parte del repertorio en el que estaba también *Granite* de Clemence Dane. *The Trumpet Shall Play* se estrenó en Nueva York el 10 de diciembre de 1926 y fue recibida con poco entusiasmo por la crítica. Wilder creía que los errores que tenía la obra eran su responsabilidad, por ello este texto dramático fue importante para su aprendizaje como dramaturgo.

Durante su estancia en Yale y debido a su conocimiento de la cultura grecolatina, el creador teatral tuvo la oportunidad de asistir a la American Academy en Roma entre 1920 y 1921, ciudad en donde vio por primera *Seis personajes en busca de autor* de

²⁴ En *The Happy Journey to Trenton and Camden* y en *Pullman car Hiawatha* Wilder utiliza el concepto del viaje y lo presenta desde la funcionalidad y la metáfora. Por un lado sirve para hablar del traslado y el movimiento interminable del ser humano en el tiempo y el espacio; por el otro, la metáfora tiene que ver con el trayecto que hace un ser humano en su vida: en sí, la vida es un viaje.

Pirandello. Según Niven, en la puesta en escena el público era recibido en la oscuridad, con un escenario vacío y con el telón levantado, en ella había un personaje que era el Manager del teatro; años después Wilder decidió experimentar con algunos de estos elementos en sus textos. Su comprensión de la cultura grecolatina también lo ayudó a construir sus textos, ejemplo de ello fue su texto dramático *The Alcestiad*, que partió de la leyenda de Alceste. En su texto, la mujer no quiere morir sin saber el por qué de la vida y la muerte, en él se plantean preguntas más que respuestas; lo mismo sucede en *Pullman car Hiawatha* y *Nuestro pueblo*, textos que giran en torno a una temática similar. *The Alcestiad* fue la segunda obra que Thornton Wilder presentó en el Festival de Edimburgo el 22 de Agosto de 1955, después de que en 1954 se presentara *The Skin of Our Teeth* (*La piel de nuestros dientes* o *Por un pelo*). *The Alcestiad* fue dirigida por Guthrie y Beaumont, quienes le cambiaron el nombre a *A Life in the Sun* con el propósito de atraer más público. En la puesta en escena, la actriz Irene Worth (reconocida en Estados Unidos e Inglaterra) interpretó el papel de Alceste. Siete años después Wilder y Louise Talma hicieron una traducción al alemán y la volvieron ópera, ésta fue presentada el 2 de marzo de 1962 en el Atte Oper en Frankfurt.

Cuando Wilder estudiaba en Yale, inició su tarea como docente en 1920 en la escuela Lawrenceville en Lawrenceville, Nueva Jersey; Niven señala que en esta época acudía al teatro cercano de Trenton y leía sobre el teatro que se producía en Nueva York en los periódicos. Luego, mientras vivía en New Haven en 1922, asistía al teatro en Philadelphia, Trenton y Princeton, Nueva Jersey y Nueva York y veía dramas clásicos así como obras contemporáneas y vaudeville. En 1923 en Nueva York tuvo la oportunidad de asistir a los ensayos de la nueva obra de Zona Gale: *Mr. Pitt*, adaptada de su novela *Birth*; vio *The Failures* de Henri Lenormand dirigida por Stark Young en el Theatre Guild; y presencié un taller de actuación del laboratorio de Boleslavsky. En ese tiempo leía y analizaba obras de Eugene O'Neill y Sherwood Anderson, sin embargo el dramaturgo que atrajo su atención fue Pedro Calderón de la Barca. El otro autor español que captó su imaginación y admiración fue Lope de Vega, cuyas obras pretendía organizar cronológicamente. Mientras estudiaba al autor español, encontró en *El arte nuevo de escribir comedias* una similitud con su propio trabajo respecto al cambio que debía sufrir el tratamiento escénico tradicional del tiempo y el espacio; y el

modo en el que el autor podía comunicar un propósito moral y a la vez entretener al público.

En 1925 Edith Isaacs le ofreció a Wilder escribir un artículo con el resumen anual de estrenos de invierno de las nuevas obras, pues el crítico teatral de la *Theatre Arts Monthly*, John Mason Brown, se había ausentado; Wilder tuvo que ver 19 obras en Nueva York y después se dedicó a escribir su artículo “The Turn of the Year” que se publicó en marzo. Asimismo fue Isaacs quien de algún modo acercó a Wilder a la colonia MacDowell²⁵ en Peterborough, New Hampshire –sitio donde trabajó en algunas de sus más importantes obras–. Entre 1923 y 1924, la editora presentó a Wilder con Edward MacDowell, con el objetivo de recomendarlo para una residencia de verano en la colonia. En mayo fue aceptado para la residencia y fue a quedarse por primera vez en los meses de julio y agosto; entre los dramaturgos que leía en aquel entonces estaba Pirandello, a quién quería traducir y adaptar desde que conoció su trabajo en Roma, sin embargo Wilder concluyó que sus obras eran “inadaptables”. La segunda vez que visitó la colonia fue en 1926, después de haber publicado su novela *La cábala*²⁶ y se dedicó a trabajar particularmente con *The Bridge of San Luis Rey (El Puente de San Luis Rey)* que terminó a finales de julio de 1927, y con las correcciones de *The Trumpet Shall Play* para el montaje de Boleslavsky. En el verano de 1929 regresó y se dedicó a su novela *La mujer de Andros* (1930), que comenzó a escribir un año antes mientras viajaba por Europa²⁷ con su hermana Isabel. El vínculo que entabló Wilder con este pueblo repercutió también en sus habitantes; los “Peterborough Players” (un grupo teatral destacado dentro de la población) acostumbraron a representar anualmente

²⁵ La colonia MacDowell fue una colonia de artistas que se estableció en Estados Unidos y que el día de hoy sigue operando; fue fundada en una granja cerca de Peterborough, New Hampshire en 1907 por Edward MacDowell y su esposa Marian. El señor MacDowell fue también fundador de la American Academy en Roma.

²⁶ Esta novela fue de suma importancia para Wilder porque en ella pudo practicar su narrativa antes de sus novelas más consolidadas.

²⁷ En este viaje buscó estudiar técnicas de producción teatral y un sistema efectivo para representar sus “playlet”, por ello centró su atención en el uso de los decorados, utilería, telones, música y estilos de actuación. Para ello asistió a 52 puestas en escena en 63 días en Francia, Austria y Alemania; como resultado de este viaje escribió su artículo Play-going night: From a travel Diary, derivado de un diario de viaje que los hermanos llevaban consigo. Éste se publicó en la *Theatre Arts Monthly* de 1929. El mismo año, Coward-McCam editó el primer volumen de las obras de “tres minutos” con el título *The Angel That Troubled the Waters (El ángel que perturbó las aguas)* esta primera edición contenía las 40 obras que había escrito al momento.

Nuestro pueblo incluso algunas veces el mismo Wilder formó parte del elenco interpretando al *Stage Manager*.

En 1916²⁸ Thornton Wilder conoció al crítico, traductor y empresario teatral austriaco Rudolf Kommer, también representante de su compatriota productor y director Max Reinhardt en Estados Unidos. Reinhardt había representado una figura teatral importante para Wilder durante mucho tiempo, desde sus días de preparatoria había leído sobre representaciones teatrales alemanas en los periódicos; había recolectado las notas y seguido las producciones de los grandes teatros en Austria y Alemania y conocía a los dramaturgos, directores y actores involucrados, a Reinhardt sobre todo. En mayo de 1923 conoció a Reinhardt en Philadelphia cuando ambos fueron a ver *El jardín de los cerezos* de Chéjov del Moscow Art Theatre Company; en otoño del mismo año Wilder también vio *El pato salvaje* de Ibsen y *Lisístrata* de Aristófanes. Según Niven, con el tiempo los creadores escénicos entablaron una amistad, y cuando ambos estaban en Austria en 1935, Reinhardt le ofreció a Wilder ser director de su escuela de teatro en Los Ángeles, pero él declinó la oferta.

En 1926 el director austriaco puso su atención en la obra *Pullman car Hiawatha*, texto que manifestaba ya una postura estética de Wilder y que tocaba el tema de la vida y la muerte mediante la metáfora de un viaje en tren que inicia y termina en tan solo un instante, como la vida; posiblemente la estructura en un acto responde a la necesidad del autor de hacer vertiginosa la experiencia del espectador. A pesar de que Wilder pensara en esta obra como “hasta ahora casi olvidada” (Niven, 2013, p. 475) y que Reinhardt considerara que era un texto que aún no estaba terminado, éste decidió trabajarlo con sus estudiantes de la escuela de teatro en Los Ángeles. *Pullman car Hiawatha* no fue estrenada profesionalmente en Nueva York o en algún otro sitio; la primera vez que fue representada fue el 19 de marzo de 1932 en el Colegio Antioch en Yellow Springs, Ohio. Después de la Segunda Guerra Mundial la obra fue montada principalmente por grupos amateurs que accedían al texto mediante copias o por el libro *The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act* (1931). En 1962 José Quintero (director panameño que trabajó en Estados Unidos) decidió montar la obra y la presentó

²⁸ Años antes de que Wilder se dedicara a la docencia y que coincide con las primeras publicaciones de sus obras cortas en la revista del instituto Oberlin en Monhegan.

en diciembre del mismo año en el Circle in the Square Theatre en Nueva York, la puesta en escena fue bien recibida y obtuvo una crítica favorable; en 1993 la obra se remontó en el mismo teatro bajo la dirección de Edward Berkeley. Entrado el siglo XXI la obra fue presentada en el Baltimore's Center Stage en enero de 2001; en 2013 la directora Laurie McCants trabajó el texto con estudiantes de la escuela Barbara Ingram High School for the Arts en Hagerstown, Maryland —como ocurrió con el trabajo de Reinhardt—. De manera similar, en México la obra fue trabajada en 2014 por un grupo de estudiantes de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM al que yo pertenecí, en una clase impartida por Emilio Méndez, profesor que realizó la versión al español del texto y que luego fue revisada por Juan Pablo Cervantes y Aldo Martínez Sandoval. De este proceso surgió el montaje presentado primero en el Teatro Fernando Wagner de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y que después pasó al circuito profesional. En marzo del 2015 la puesta en escena se estrenó en el Teatro Sergio Magaña del Sistema de Teatros de la Ciudad de México bajo la dirección de Alejandra Aguilar y Cristian José García; el elenco se conformó por Alejandro Moreno del Pilar, Anaid Bohor, Carlos Flores, Diego Calderón, Elvira Cervantes, Gerardo Gallardo, Jennifer Soler, Jorge Viñas, Michelle Menéndez, Nadia Ximena López y Valeria Navarro.

El mismo año que Reinhardt trabajaba la obra de un acto de Wilder con sus estudiantes, éste también le mandó *The Merchant of Yonkers*²⁹; el director austriaco la tomó para presentarla en el Festival de California a lado de *Fausto* y *El pájaro azul*, puestas en escena igualmente dirigidas por él. Sin embargo, Reinhardt no recaudó suficiente dinero para montar las tres obras y eligió *Fausto* que estrenó en agosto. El estreno de *The Merchant of Yonkers* se aplazó para el 28 de diciembre de 1938, razón por la que en septiembre Wilder se encontraba trabajando a lado de Reinhardt en el montaje. Él se sumergió en el proceso: se dedicaba a escuchar las lecturas del texto mientras probaban el elenco para el montaje, inspeccionaba el diseño escénico y a la par arreglaba el manuscrito. El dramaturgo no buscaba una gran escenografía, quería

²⁹ La obra estaba influenciada por *Einen Jux will er sich machen* (*He intends to Have a Fling* o *He Just Wants to Have Fun*) del austriaco Johann Nestroy; también por la quinta escena del segundo acto de *El ávaro* de Molière, en el que Louise, el rompe matrimonios, trata de hacer que Harpagon se interese en una dama joven.

que el actor fuera el epicentro de la escena y el foco para el público: “Como *Nuestro pueblo* había demostrado, Wilder el dramaturgo estaba convencido de que la audiencia debía imaginar sobre lo que sucedía en el escenario, y que sus elementos no deberían ‘debilitar’ la ‘vitalidad del gesto y la palabra’.” (Niven, 2013, p. 470)³⁰. Tanto Reinhardt como el productor Herman Shumlin consultaban a Wilder sobre aspectos de la escenificación, en especial sobre la elección del reparto y el diseño. El elenco se formó por Jane Cowl como Dolly Levi, Tom Ewell como Cornelius Hackl y Pery Waram como Horace Vandergelder; y el diseño corrió a cargo de Boris Aronson³¹. A pesar del deseo de Wilder de no tener música y baile en la puesta en escena, Reinhardt decidió añadir ambos elementos; para la obra no funcionaron y la mayoría de las críticas del montaje fueron negativas. *The Merchant of Yonkers* se estrenó en el Guild Theatre y tuvo una temporada corta que duró hasta enero de 1939. Sin embargo no fue el último montaje del texto, el escritor Garson Kanin (esposo de la actriz Ruth Gordon) tuvo la idea de rehacer la obra; Kanin y Gordon le pidieron a Wilder que revisara el texto, lo actualizara y lo renombrara. El texto iba a ser montado en Londres con Gordon de protagonista y producida por Binkie Beaumont (quien había montado exitosamente *The Skin of Our Teeth* o *La piel de nuestros dientes* o *Por un pelo*), además el montaje sería mostrado en el Festival de Edimburgo³² de 1954, y sería la primera obra norteamericana en este festival. Wilder renombró la obra *The Matchmaker*³³ y en su estreno fue muy bien recibida, por ello el montaje se movió a Nueva York —auspiciada por el Theatre Guild y el productor David Merrick— y estrenó en Broadway el 5 de diciembre de 1955 donde dio 486 representaciones (incluso más que *Nuestro pueblo*). En enero de 1964 el texto

³⁰ “As *Our Town* had demonstrated, Wilder the playwright was convinced that the audience should put its imagination to work on the Stage settings, and the set should not “weaken” the “vitality of gesture and word.” (Niven, 2013, p. 470). Traducción mía.

³¹ Boris Aronson (Kiev, 1898- Nueva York, 1980) fue un diseñador escénico que al llegar a Estados Unidos comenzó a trabajar con el Yiddish Art Theater y Unser Theater, después trabajó en Broadway y con el Group Theatre.

³² El director del festival, Ian Hunter, le pidió a Thornton Wilder en 1955 que escribiera una obra para el “salón problema”: un auditorio largo con hileras de bancos de iglesia que fungían de asientos, los cuales rodeaban tres lados de una plataforma central. El salón era el Assembly Room of the Presbyterian Church y se encontraba en la colina central de Edimburgo. A pesar de la interesante propuesta, Wilder no aceptó.

³³ Conocida en español como *La casamentera*, la obra fue estrenada en México en 1959 y fue actuada y dirigida por la uruguaya China Zorrilla.

fue llevado a Broadway en forma de musical con el nombre de *Hello, Dolly!*, la cual dio 2,844 funciones.

El periodo de la Gran Depresión (cuyos estragos duraron hasta finales de la década de los treinta) determinó en gran parte el trabajo de Wilder. La crisis dejó un 14.3% de desempleo a nivel nacional: actores desempleados, productores en quiebra, teatros vacíos, así como provocó la creación del Federal Theatre (programa a través del cual el gobierno norteamericano se hizo partícipe del negocio teatral por primera vez); por otro lado el conflicto en Europa por Hitler y Mussolini estaba creciendo. Bajo estas circunstancias Wilder escribió *Heaven's My Destination*, *Nuestro pueblo*, y también su primera traducción y adaptación, una obra que tituló *Lucrece* y que partió del texto *The Rape of Lucrece* de André Obey; la obra dirigida por Guthrie McClintic y protagonizada por Katherine Cornell fue estrenada en 1932. También en esta década se representó por primera vez una de sus obras de un acto en el extranjero: *Love and How to Cure It* (dirigida por Tyrone Guthrie y actuada por Ann Harding), la cual estrenó en Londres en 1937 en el Globe Theatre, en donde a la par se mostraba *Cándida* de Bernard Shaw. El mismo año, el productor, director y guionista inglés Eric Crozier llevó *The Happy Journey to Trenton and Camden* a la televisión en Inglaterra. Dos años después al final de la década, de acuerdo a la información revelada por Niven (2013), Wilder viajó a México con el propósito de trabajar durante dos meses y medio en el norte del país, sin embargo decidió volver a Estados Unidos (p. 473)

Durante esta década Wilder viajó por Estados Unidos dando conferencias en las que hablaba de sus libros, y a la par aprovechaba estos viajes para reconocer la jerga, la forma de pensar y el espíritu norteamericano que después experimentaba en sus obras —aspecto que puede percibirse en la caracterización de los personajes de *Nuestro pueblo*—. A causa de la crisis económica, Wilder se acercó a Hollywood y escribió algunos guiones para la pantalla grande, puesto que en el cine había una mayor oportunidad de recibir buenos pagos. El primer trabajo que Wilder tuvo en Hollywood fue escribir un guion para la película (antes muda) de Ronald Colman: *Dark Angel*. Después escribió un borrador de 40 páginas para una posible película de Juana de Arco que estaría a cargo del director George Cukor y los estudios RKO, producción que no se concretó por falta de dinero. También colaboró en la reescritura de la última

escena de *We Live Again* de Sam Goldwyn, película basada en *Resurrección* de Tolstoi; sin embargo, su nombre, el de Green y otros escritores, no aparecieron en los créditos. Después de la década de los treinta, Wilder regresó a trabajar en Hollywood en 1942, esta vez con el director Alfred Hitchcock y el productor Jack Skirball para Universal Pictures. Tanto Wilder como Hitchcock estaban fascinados con el tema de la familia como foco del drama, y esto fue una razón importante para que Wilder trabajara en el guion de la película *Shadow of Doubt*, la cual recibió muy buena crítica.

En lo que resta de este capítulo me dedicaré a exponer información, sobre todo, de *Pullman car Hiawatha*, *Nuestro pueblo* y *The Skin of Our Teeth* (*La piel de nuestros dientes* o *Por un pelo*), aunque agregaré otras obras que Wilder escribió después de éstas. A mediados de la década de los treinta Wilder empezó *Nuestro pueblo*, una obra publicada en 1938 que le valió el segundo Premio Pulitzer, pero el primero en la categoría de Teatro³⁴. Si bien antes de este texto en el teatro norteamericano O'Neill había probado los límites de la narración teatral en 1923 con *Strange Interlude* (que obtuvo críticas encontradas), Wilder llevó a sus últimas consecuencias la narración y construcción teatral a través de técnicas del teatro chino y elementos explorados principalmente en *Pullman car Hiawatha*:

En el drama chino, un personaje montado en un palo, nos hace comprender que va a caballo. En casi todas las obras dramáticas NO, de los japoneses, un actor da una vuelta al escenario y sabemos que está haciendo un largo viaje. (Wilder, 1963, pp. 59-60).

Las herramientas del teatro chino preponderan el uso de las convenciones escénicas para transmitir un mensaje escénico al espectador y a la vez, construyen el puente para que el espectador pueda leer la puesta en escena. *Pullman car Hiawatha* fue vital para la dramaturgia de Wilder, pues concretó una teatralidad basada en la experimentación de convenciones escénicas y técnicas narrativas, aspectos que después perfeccionó en *Nuestro pueblo*. Éstos recursos le permitieron expresar sus posturas filosóficas respecto a la vida y a la muerte; en su análisis crítico de la obra, Eric Specian (The Thornton Wilder Society, s. f.) señala que parte de la carga filosófica de la obra radica en la posibilidad de Harriet —mujer joven que muere en el vagón Hiawatha— de ver la belleza del mundo en el micro y macro cosmos. Solo ella y la

³⁴ Su primer premio Pulitzer se lo dieron por su novela *El Puente de San Luis Rey*.

Señora Churchill —personaje caracterizado como mujer demente— son capaces de observar esa belleza que para el resto de los personajes del tren es imperceptible, pues están cegados por situaciones o bienes materiales; Specian refiere a Christopher Wheatley (estudioso de Wilder) para decir que sólo una persona loca o alguien demente pueden realmente ver el mundo³⁵. Specian propone que Wilder abre los ojos de sus personajes y del público mediante la filosofía, aspecto que se materializa mediante *Las Horas*. Partiendo de la reflexión de Specian, considero que el creador escénico puede identificar otras ocasiones en que los personajes también tienen una carga filosófica que se comunica al espectador; considero que de esta manera se podrían vislumbrar las temáticas que aborde la obra, así como identificar cuál es la visión del mundo que Wilder materializa en su texto. A mi parecer, estos momentos son reconocibles en el aforismo de personajes como Grover's Corners, en el sembradío, en Los Arcángeles, y sobre todo, en la despedida de Harriet.

En *Pullman car Hiawatha* la voz del autor también se caracterizó porque en ella propuso el uso de las convenciones escénicas para construir la teatralidad y su estética; el espacio ficticio se materializa mediante el uso mínimo de escenografía: el vagón se construye con sillas y un plano trazado con gis en el piso; y la descripción del mundo ficticio es guiada por el *Stage Manager*. En su siguiente obra, el espacio es muy similar al primero, pues se construye solamente con sillas y mesas que indican las casas donde sucede parte de la acción principal de Grover's Corners (mundo ficticio de la obra); y el *Stage Manager* orienta gran parte de la narración del texto. En ambos casos, el autor enfatiza la participación del público y centra la construcción de una realidad escénica a través de las convenciones, así deja de lado la reproducción de imágenes exactas de la realidad; sin embargo, considero que la relevancia de *Nuestro pueblo* depende en gran parte de la experiencia que Wilder ganó al escribir *Pullman car Hiawatha*. Donald Margulies (2003) en su prefacio a *Nuestro pueblo* dice que Wilder tradujo ideas europeas y asiáticas al lenguaje norteamericano teatral, en ese sentido exploraba con las nociones de narración del Teatro Noh. John Guare (2013) en la introducción a de *The Collected Short Plays of Thornton Wilder, Volume I* manifiesta

³⁵ Harriet ya está muerta y después de estar dialogando con Los Arcángeles y de despedirse del mundo, entonces dice: "I see now. I see now. I understand everything now." (Wilder, 2013, p. 58). En español: "Ya lo veo. Ya lo veo. Ahora lo entiendo todo." Versión al español de Emilio Méndez.

que el creador teatral también tuvo acceso a los escritos sobre el teatro Noh del dramaturgo francés Paul Claudel de donde obtuvo información sobre este tipo de teatro. De algún modo el texto también estaba presente en dos novelas previas de Wilder: en *La cábala* y en *La mujer de Andros*. En el caso de la segunda, el héroe, Pamphilus, con el permiso de Zeus vuelve a la Tierra por un día —como Emilia en *Nuestro pueblo* que regresa a su cumpleaños número doce con la ayuda del *Stage Manager*— y es en este regreso donde ambos personajes descubren que la vida es tan valiosa como para que alguien sí se dé cuenta de ello. Luego, Pamphilus sube al punto más alto en la isla para contemplar el mar y las casas, y piensa en los miles de hogares en Grecia en donde hay almas que duermen o caminan y que le dan la espalda a los designios de la vida. Esta idea después se expresa en la despedida de Emilia cuando ella pide ser llevada a su sepultura que está en la colina, y antes de ir se despide del pueblo, de sus padres, de los relojes que están trabajando, de los girasoles de su madre, de la comida y el café e incluso de los vestidos recién planchados y los baños calientes.

A mediados de 1930 Thornton Wilder ya tenía anotaciones sobre una obra que situaría en un pueblo mítico en New Hampshire; en un primer boceto, Wilder llamó a la obra *M Marries N*, luego cambió el nombre a *Our Village* y terminó por nombrarla *Our Town* (*Nuestro pueblo*). Según Niven (2013), en *M Marries N*, el *Stage Manager* ya estaba presente como un personaje que entablaba una relación directa con el público y que cumplía con una función irónica (en la cual profundizaré en el capítulo 4); éste también casaba a una pareja de jóvenes y expresaba a la audiencia que así sucedían millones de bodas³⁶. En la versión final del texto, se expresa la importancia que le da a la investigación arqueológica de la familia, interés que se había suscitado desde su estancia en la American Academy en Roma entre 1920 y 1921. Allí vio la tumba de una familia que contenía representaciones simbólicas y pinturas descoloridas que referían cuáles habían sido sus hábitos y aficiones. A partir de esa experiencia, Wilder se interesó en la reconstrucción de la historia de la humanidad a partir de la investigación de las dinámicas familiares. En este estudio se podía reconocer el comportamiento de una sociedad en un tiempo y lugar determinado a partir de su núcleo principal: la

³⁶ En su texto terminado Wilder incluye la idea de su primer boceto cuando el *Stage manager*, jugando el rol de sacerdote, manifiesta hacia público: “He casado en mis días a cientos de parejas. ¿Creen en ello? Yo... no lo sé. M... se casa con N... Millones de Emes y Enes.” (Wilder, 1963, p. 153).

familia. Esa idea fue la que probó al hacer *Nuestro pueblo*, donde buscó hacer de la obra una especie de cápsula del tiempo:

Y hasta de Grecia y Roma, todo lo que sabemos de la vida real de la gente es lo que podemos ir sacando a pedazos de los poemas en broma y de las comedias que escribieron para teatro. Así que voy a hacer que metan un ejemplar de esta comedia en la primera piedra para que la gente dentro de dos mil años pueda saber unos cuantos hechos sencillos acerca de nosotros... algo más que el Tratado de Versalles y el vuelo de Lindbergh. ¿Comprenden lo que quiero decir? Habéis de saber, gentes las que estaréis viviendo dentro de dos mil años, que así éramos en las provincias al Norte de Nueva York a principios del siglo xx. De modo que así nos criábamos y así nos casábamos y así vivíamos y así moríamos. (Wilder, 1963, p. 100).

En cuanto a las influencias de Wilder respecto al acto 3, el autor (1963, p. 60) dice haber tomado el elemento de *El purgatorio* de Dante; por otro lado, Niven señala la influencia de Gertrude Stein para la escritura de toda la obra y en particular de este último acto, en donde el autor toca el tema de la memoria, materia que tanto Wilder como Stein menajaban en relación a la repetición de uno mismo y los patrones universales.

En octubre de 1937 Wilder le mostró a Jed Harris los primeros dos actos que tenía del texto, entonces el director decidió iniciar el montaje a mediados de diciembre aunque éste no estuviera terminado. La obra se estrenó el 22 de enero de 1938 en el teatro McCarter en Princeton (lugar en el que Wilder había visto muchas obras cuando vivía en Nueva Jersey), con Frank Craven actuando el papel del *Stage Manager*. Dos días después la obra fue llevada a Boston, en donde llegaron ciudadanos de los pequeños pueblos de New Hampshire alrededor de Mount Monadnock y Peterborough, los pueblos equivalentes al pueblo mítico Grover's Corners. La obra no fue muy bien recibida en Boston y además por cuestiones de dinero, Harris canceló la segunda semana de funciones. Después de que el montaje sufrió algunos ajustes, fue llevado a Broadway el 4 de febrero al teatro Henry Miller, después se mudó al teatro Morosco en donde cumplió 336 funciones hasta el 19 de noviembre del mismo año; la crítica estaba mezclada, pero era mayoritariamente positiva. Al mismo tiempo que *Nuestro pueblo*, Wilder también tenía en cartelera una adaptación que había hecho de *Casa de muñecas* de Ibsen; la cual también había sido montada por Jed Harris y en ella Ruth Gordon era la protagonista. En un inicio este montaje había estado en la Opera House

en Colorado durante 13 semanas, para después ser llevado a Broadway, donde estuvo hasta mayo de 1938.

En el año del estreno de *Nuestro pueblo* Coward-McCann publicó por primera vez el texto y un año después, en colaboración con Samuel French se realizó la primera edición para actores (“acting edition”). A partir de estas publicaciones la obra se popularizó y muchos grupos teatrales tanto amateurs como profesionales pagaron los derechos de autor para montarla; el éxito de la obra también provocó que las obras en un acto de Wilder cobraran importancia. La primera producción amateur de *Nuestro pueblo* fue el 5 de abril de 1939 hecha por el grupo teatral de Salt Lake City, la segunda se presentó en Tucson cinco días después. Los siguientes 20 meses después del estreno, fue producida en al menos 658 comunidades en Estados Unidos, Hawái y Canadá. La primera vez que se presentó en el extranjero fue en Italia en 1939, montaje que corrió a cargo de la actriz Elsa Merlini; posteriormente la obra estuvo en Suecia, Argentina, Hungría, España y Japón. En lo que respecta a México, la obra³⁷ fue estrenada en 1948 bajo la dirección de Fernando Wagner y presentada en el Palacio de Bellas Artes; el elenco se formó por Margot Wagner, Amparo Grifell, Emma Fink, Julio Monterde, Augusto Benedico, Jorge Martínez de Hoyos, Raúl Dantés, José Luis Jiménez, etc. (De María y Campos, 1951). Otro montaje relevante de la obra para la escena mexicana fue el dirigido por Héctor Azar en 1985 y presentado en CADAC por estudiantes del laboratorio de actuación de CADAC II; en éste, el *Stage Manager* fue representado por Luis Gerardo Díaz (Bert, 1985).

El tiempo de la Segunda Guerra Mundial fue también la etapa de representación y auge de *Nuestro pueblo*. De acuerdo con Biven, en 1944 Wilder se encontraba en Caserta, Italia con las fuerzas Armadas Aliadas del Mediterráneo debido a su ascenso a lugarteniente coronel; trabajaba en Planes Aéreos y se encargaba de diseñar ataques por aire a países como Rumania, Alemania, Austria y Yugoslavia. Sin embargo el tiempo de guerra no apagó la producción teatral, en la Sede Central de Caserta Wilder fue presidente de un comité para supervisar las representaciones escénicas, entre las que estaban: *Nuestro pueblo*, *Outward Bound* (Sutton Vane), *Blithe Spirit* (Noël Coward), *Arsenic and Old Lace* (Joseph Kesserling) y *Pirates of Penzance* (Gilbert y

³⁷ Para este estreno la obra fue titulada *Nuestra Ciudad*.

Sullivan). Para recibir apoyo con estas tareas extras, el sargento Lester Martin Kuehl (ex asistente *stage manager* de Harris en la producción de *Nuestro pueblo* en Los Ángeles) voló de una unidad de combate diferente a la de Caserta. Con su apoyo, Wilder se encargó de realizar *Nuestro pueblo*, montajes en los que dirigía a soldados con poca experiencia teatral. El primero de ellos sucedió en Caserta en noviembre de 1944 en donde el *Stage Manager* fue interpretado por el sargento John Hobart —antes crítico teatral para el *San Francisco Chronicle*— quien documentó el proceso en su artículo “Grover’s Corners, Italy” publicado en el *Theatre Arts Monthly* en abril de 1945. Otra fue la producción serbo-croata realizada en febrero de 1945 en Belgrado. Durante la guerra, la obra también fue representada en campos de prisión militares, así como en la United Service Organization (USO) en Holanda. Al término del conflicto muchas ciudades estaban ocupadas por los países vencedores, y las puestas en escena extranjeras que querían presentarse debían de pedir permiso a dichos países. *Nuestro pueblo* fue la primera obra que se presentó en Berlín después de su ocupación, en la ciudad aún destruida, el público miraba la obra desde los escombros; poco tiempo después los rusos prohibieron el montaje porque creían que era “muy democrático” y pensaban que la audiencia aún no estaba lista para este tipo de teatro. Sin embargo la obra logró representarse por gran parte del territorio alemán; después se presentó en Suiza y Austria. Pienso que las sentencias del *Stage Manager* sobre la cultura y la guerra, la importancia de la vida cotidiana y de los pequeños detalles, y sobre el ciclo de la vida, fueron de importancia en aquel momento en que la sociedad estaba en crisis. Considero que el creador escénico debería ser consciente de la carga temática del discurso del personaje y del contexto que rodea la escenificación, pues de esta manera su trabajo escénico puede hacer sentido en el espectador en un momento particular de una sociedad. La perspectiva de Wilder comunicada mediante el *Stage Manager* condiciona en términos cognitivos y éticos al espectador, y esto ocurre dependiendo del contexto histórico que enmarca a la escenificación. Además de *Nuestro pueblo*, otras de sus obras fueron importantes durante el periodo de post guerra como *The Skin of Our Teeth* (*La piel de nuestros dientes* o *Por un pelo*), *Los idus de marzo* y *The Alcestiad*.

Después del éxito que tuvo *Nuestro pueblo* en su estreno y en el periodo de guerra, la obra siguió cobrando importancia en la década de los cincuenta e incluso se hicieron adaptaciones de ella. La primera de éstas ocurrió en 1940, con la versión de la obra para el cine dirigida por Sam Wood, la cual fue nominada a un premio de la Academia por mejor película. Después, en septiembre de 1955 se transmitió en la televisión una versión musical dirigida por Delbert Mann y con música de Sammy Cahn y James Van Heusen, en ella el *Stage Manager* era interpretado por Frank Sinatra. Cuatro años después la producción de *The Circle in the Square* dirigida por el panameño José Quintero y producida por Ted Mann se adaptó para una representación en la televisión que salió al aire en noviembre del mismo año, en ella el personaje del *Stage Manager* fue interpretado por Art Carney. Un año después Mann y Quintero decidieron montar las “Play for the Bleecker Street”: *Infancy, Somene from Assisi y Childhood* que estrenaron el 11 de enero de 1962.

Además del trabajo que Wilder hizo como dramaturgo y director de *Nuestro pueblo*, está el trabajo que hizo como actor en su obra —la mayoría de las veces en el papel del *Stage Manager*—. Esta información me parece relevante puesto que denota el interés de Wilder por experimentar su dramaturgia en la escena, hecho que manifiesta su manera de vivir el proceso creativo-teatral; además, reitera la reflexión respecto a que el autor consideraba único el trabajo del actor, aspecto que puede identificarse en su dramaturgia al poner a éste al centro de la creación del universo ficticio. Asimismo, me parece valioso que el actor que desea interpretar cualquier personaje de Wilder, tenga conocimiento del trabajo de éste como actor en su propia obra. La información que presento a continuación —como la mayoría que compone este capítulo— la recopilé de la biografía escrita por Penelope Niven. De acuerdo a la autora, la primera vez que Wilder interpretó al *Stage Manager* fue 1938, cuando Jed Harris le pidió que reemplazara a Frank Craven por un periodo de dos semanas. En el mismo año, volvió a actuar el mismo personaje, en esta ocasión en cuatro diferentes teatros (tres en Massachusetts y uno en Pennsylvania) y con cuatro elencos diferentes. Estas funciones fueron un éxito y también representaron un periodo en el que Wilder pudo reiterar su fe en la experiencia que debe tener un dramaturgo como actor para hacer un buen texto. En 1940 actuó de nuevo por un periodo de tiempo al mismo

personaje en Gloucester, Massachusetts; para diciembre de ese año, ya había actuado el papel más de 60 veces. Diez años después interpretó al personaje con el Wellesley Summer Theatre en Massachusetts: la duodécima compañía con la que interpretaba el mismo papel. En agosto de 1959 Wilder representó por última vez al *Stage Manager*, lo hizo en Williamstown, Massachusetts; después de estas funciones no volvió a actuar más.

Después de *Nuestro pueblo*, siguió otra obra dramática significativa en su quehacer como dramaturgo y que le valió el segundo Premio Pulitzer en la categoría de Teatro en 1943. En 1940 comenzó a trabajar sobre un texto dramático que en un inicio se llamó *The End of the Worlds* y que eventualmente se volvió *The Skin of Our Teeth* (traducida como *La piel de nuestros dientes* o *Por un pelo*). Después de que Harris rechazara montar la obra, Wilder recurrió al productor Michael Myerberg y el director Elia Kazan conocido por su trabajo en el Group Theatre. El montaje se estrenó el 15 de octubre de 1942 en el teatro Shubert en New Haven, Connecticut y terminó de dar funciones el 25 de septiembre de 1943 después de 359 representaciones. Un mes después del estreno, Harper & Brothers publicó el texto, y como sucedió con su Premio Pulitzer anterior, los derechos fueron altamente demandados por numerosos grupos teatrales. Un día después de la impresión del texto, Joseph Cambell y Henry Morton Robinson cuestionaron su originalidad en un artículo llamado “The Skin of Whose Teeth? The Strange Case of Mr. Wilder’s New Play and *Finnegans Wake*” publicado en *Saturday Review of Literature*; tanto Cambell como Robinson creían que la obra de Wilder era una versión norteamericana de *Finnegans Wake* de James Joyce, novela que le apasionaba a éste desde su publicación en mayo de 1939 y que influyó sumamente en la construcción de su obra.

The Skin of Our Teeth (*La piel de nuestros dientes* o *Por un pelo*) así como *Nuestro pueblo*, también se presentó con éxito en diferentes países. Las primeras representaciones se hicieron en la etapa de la post guerra; la obra se presentó en Alemania en iglesias destrozadas o en cervecerías que servían a modo de teatro, el lugar se llenaba de espectadores que pagaban una obra de teatro en lugar de tomar una comida. En este mismo periodo, los líderes de un Festival en Holanda obtuvieron los derechos de la obra porque creyeron que la obra podía funcionar para celebrar la

liberación de su país, creían que ésta hablaba de ellos, de quienes se levantaban de las ruinas. Después de esta temporada, la obra se siguió exhibiendo en el extranjero: de hecho fue la primera obra norteamericana que Brecht³⁸ escogió representar como parte del repertorio del Berliner Ensemble. A mediados de la década de los cincuenta, el United States State Department mandó la obra a una gira internacional, y luego en 1961 la obra viajó a Alemania, Italia, Austria, Francia, Holanda, Bélgica, España, Grecia, Suecia, Sudamérica, entre otros. La obra incluso obtuvo un premio de la embajada polaca por su producción en Varsovia en 1957. Un año después la obra³⁹ fue estrenada en México en la sala Villaurrutia del Instituto Nacional de Bellas Artes por el teatro estudiantil de la Universidad Nacional Autónoma de México a cargo de Juan José Gurrola⁴⁰ y con traducción de José Luis Ibáñez; el elenco estuvo conformado por Benjamín Villanueva, Carmen Bassols, Alberto Dallal, Mauricio Herrera, entre otros.

Así como sucedió con *Nuestro pueblo*, Wilder también encontró en esta obra una oportunidad para experimentar su dramaturgia desde la actuación. En 1948 trabajó como actor con compañías teatrales de verano en Pennsylvania, Connecticut, y esta vez que subió al escenario lo hizo en el personaje de George Antrobus, el personaje protagónico de *The Skin of Our Teeth* (*La piel de nuestros dientes* o *Por un pelo*). Se tiene registro de que los boletos para las funciones de Cohasset, Stockbridge y Westport se agotaron; en una de ellas, el poeta, ensayista y novelista norteamericano Glenway Wescott estuvo presente y escribió de la actuación de Wilder:

de forma temperamental: un tipo familiar de hombre cansado aun así fuerte, bastante indomable usando un impermeable o una gabardina... En cuanto llegó al escenario inmediatamente estableció la realidad de la escena ojeando alrededor, tomando posesión de ella, parpadeando sus ojos; luego volteó y encaró a la audiencia y de inmediato comenzó su interpretación, con gestos fuertes, como si empuñara un pincel, pintando el retrato de cualquier gran

³⁸ Considero que tanto Brecht como Wilder buscaban contactar con el espectador en un sentido directo y puro, para mí, la gran diferencia fue el cómo lo intentó cada uno. Wilder buscó, a través de la convención escénica y, en específico del *Stage Manager*, apelar al espectador; mientras que Brecht buscó crear una convención en la que se rompía la ficción con el propósito de incidir en la realidad del público.

³⁹ Para este montaje el título fue traducido como *La piel de nuestros dientes*. Según Juan García Ponce (s. f.) la escenificación superaba las comunes limitaciones del teatro estudiantil (p. 28).

⁴⁰ Esta información la obtuve del archivo virtual de artes escénicas de la Universidad de Castilla-La Mancha.

hombre en un lienzo de aire entre él y la audiencia, encima de nuestras cabezas. (Niven, 2013, p. 591)⁴¹.

A finales de la década de los cuarenta (1948), Wilder hizo la traducción de *Morts Sans Sepulture*. El 24 de febrero de 1946 conoció a Jean Paul Sartre en Yale, quien invitó a Wilder a traducir su texto, dos años después el francés entregó a Wilder el manuscrito de la obra en París. La traducción la tituló *The Victors*, y fue dirigida por Mary Hunter (una de las primeras directoras reconocidas en Estados Unidos) y producida por “New Stages” en el Bleecker Street Playhouse off-Broadway; se estrenó el 26 de diciembre 1948 y estuvo en cartelera hasta el 22 de enero de 1949. Después, entrados los cincuenta, continuó la escritura de textos dramáticos en donde buscaba poner a prueba sus propias herramientas y las formas que ya conocía para crear una pieza teatral. En 1950 empezó a escribir *The Emporium*, en ella buscaba exponer preguntas sobre el significado de la existencia, la identidad, la fe, la alienación y la presencia o ausencia de un plan divino; fue una obra que no terminó a pesar de los más de cinco años invertidos en ella. Sin embargo logró consolidar otras obras dramáticas, éstas fueron una especie de continuación de sus obras de tres minutos que hacía en Oberlin y Yale, y las llamó “Four- Minute Plays for Four Persons”, es decir: obras de cuatro minutos para cuatro personas. En 1956 decidió escribir una serie de 14 obras en un acto para un teatro en arena, que estuvieran repartidas en dos ciclos de siete textos cada uno. Niven puntualiza que en ellas pretendía explorar el tema de los siete pecados capitales, de allí surgió el ciclo *Seven Deadly Sins*, o sea *Siete pecados capitales*; por otro lado *Seven Ages of Man*, *Siete edades del hombre*, pretendía abordar el tema de las diferentes etapas de vida del hombre. De acuerdo a la estudiosa de Wilder, éste pretendía retomar planteamientos de sus trabajos inacabados (historias, aventuras) y personajes que aparecían en sus obras pasadas; así como ideas nuevas de sus recientes lecturas, un ejemplo de ello es un relato corto de Henry James que detonó la trama de la obra en un acto *Shakespeare and the Bible*.

⁴¹ “temperamentally: a familiar type of tired but sturdy, more or less indomitable man in a raincoat of trench coat... As he came on stage he immediately established the reality of the scene by glancing all around it, taking possession of it, flashing his eyes; then turned and faced the audience and immediately began his portrayal of himself, gesturing strongly, as though wielding a brush, painting [a] great everyman’s portrait on the canvas of air between him and the audience, up over our heads.” (Niven, 2013, p. 591). Traducción mía.

Mientras escribía esta serie de 14 obras, Wilder tuvo la oportunidad de actuar una vez más al *Stage Manager*, aunque esta vez en una obra diferente a *Nuestro pueblo*. En 1957 se encontraba en Alemania para la apertura del Congress Hall en Berlín (una espaciosa sala cultural y un auditorio construidos para Alemania del Oeste por Estados Unidos y el gobierno alemán). Para la inauguración se presentaron siete obras norteamericanas en un acto, entre ellas había textos de Tennessee Williams, Eugene O'Neill, William Saroyan y Thornton Wilder; entre los actores que participaron en el evento estaban Lillian Gish, Ethel Waters, Eileen Heckart y el mismo Wilder. Esta ocasión significó el estreno mundial de dos de las obras en un acto de Wilder: *Bernice* y *The Wreck on the 5:25*⁴². El montaje que cerró con el repertorio fue *The Happy Journey to Trenton and Camden*, protagonizada por Ethel Waters como la madre y Wilder como el *Stage Manager*.

Para finalizar este apartado, haré un sucinto de lo que expuesto en este capítulo. Reconocer la experiencia teatral de Thornton Wilder esclarece sus posturas respecto a su trabajo como dramaturgo y sus propuestas escénicas. El diálogo entre su quehacer como escritor de prosa y su interés por el trabajo actoral definió las técnicas narrativas de sus personajes en los textos dramáticos y le concedió a la actuación un lugar central en la escena; rasgo notorio en el personaje del *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha*, *The Happy Journey to Trenton and Camden* y *Nuestro pueblo*. A pesar de que las dos primeras obras parezcan ser menores a la última, es fundamental considerarlas esenciales en la práctica del autor y el posterior texto dramático. *Pullman car Hiawatha* representa un reto para los creadores escénicos por cómo está construida su realidad escénica, razón que posiblemente la ha alejado del escenario. Su relevancia no radica en la cantidad de veces que ha sido representada o en su impacto a nivel mundial, sino en los elementos narrativos materializados en sus personajes —en especial en el *Stage Manager*— y en el espacio que hacen del texto un objeto estético único. En *Nuestro pueblo*, Wilder perfeccionó su técnica narrativa, y esto implicó que el *Stage Manager* fuera el responsable de transmitir la perspectiva irónica del autor; por

⁴² En 1994 se publicó: *The Wreck on the Five-Twenty-Five* en el *Yale Review*, junto con una nota introductoria de Donald Gallup acerca del trabajo de Wilder y sus planes de hacer catorce obras cortas representando *The Seven Deadly Sins* y *The Seven Ages of Man*. Al año siguiente la obra fue producida exitosamente en Nueva York y después fue publicada en *The Best American Short Plays, 1994-1995*.

ello el personaje apela más directamente al contexto histórico que enmarca a su público. Considero que el éxito de la obra dependió en gran parte del discurso del autor, pues mediante éste conformó una imagen particular de las dinámicas sociales y de la historia del ser humano en un momento de crisis social.

2. “Agradezco ser mucho mejor de lo que era antes.”: *Pullman car Hiawatha* y *Nuestro pueblo*: sinopsis escénicas

Las sinopsis de *Pullman car Hiawatha* y *Nuestro pueblo* que se presentan a continuación pretenden dar un panorama general de las obras con el propósito de reconocer las características de los mundos ficticios donde se desenvuelven los *Stage Manager*. A través de estas síntesis se busca que el lector imagine las posibilidades escénicas de los textos y que los considere desde el concepto del *performance-text*. Por lo anterior, propongo estas “sinopsis escénicas” para dar cuenta de las obras mediante la narración de las acciones planteadas en la dramaturgia que, a su vez, devienen en propuesta escénica.

2.1 “Hace falta mucha gente para hacer un mundo”: *Pullman car Hiawatha*

En 1930 Wilder comenzó a experimentar en su escritura la economía de la narración escénica mediante el uso de diferentes estructuras dramáticas. Con esta finalidad recurrió al estudio de las formas del drama Noh japonés y las particularidades del teatro chino; investigación que se hace visible en *Pullman car Hiawatha* (1931) y *The Long Christmas Dinner* (1931), obras en las que el autor comprime y juega con el tiempo y el espacio. La primera de ellas también sirvió como prototipo para *Nuestro pueblo* (1938), en *Pullman car Hiawatha* se materializa la metonimia espacial⁴³, el *Stage Manager*, el pueblo de Grover’s Corners, la dimensión del cosmos, el amor a la belleza, y una mujer joven que muere, como Emilia Webb en *Nuestro pueblo*.

⁴³ Utilizo “metonimia espacial” para hablar de la presencia de ciertos elementos en el escenario que permiten la construcción del espacio ficticio del *performance-text*; este término parte de lo que Eli Rozik (2010) expresa respecto al uso de la metonimia. El investigador expone que es posible representar toda una locación a partir de un solo objeto y sus elementos de similitud con su modelo real, los cuales permiten la lectura del espectador mediante asociar una cosa con el nombre de otra. La ausencia de ciertos elementos imaginativos no debería ser considerada parte del mundo ficticio pues están presentes metonímicamente. (p. 67)

Pullman car Hiawatha es una obra en un acto que presenta el recorrido de un vagón Pullman que viaja de Nueva York a Chicago⁴⁴ el 21 de diciembre de 1930. Al fondo del escenario se proporciona un segundo nivel mediante un balcón o puente con salida en ambos sentidos. A nivel de piso, el *Stage Manager* inicia la obra dibujando líneas con gis sobre el escenario; boceto que representará el plano de un Pullman⁴⁵. Posteriormente indica dónde están las literas y compartimentos⁴⁶ que componen el vagón y lo que sucede en él: es hora de dormir y la mayoría de los pasajeros ya está en cama. Al terminar esta sucinta introducción, el *Stage Manager* llama al elenco y en ese momento entran los actores cargando sillas; al llegar al escenario arman sus literas con dos sillas y las colocan en su respectivo espacio marcado con gis en el piso. Wilder (1963) creía que: “Cuando se subraya el lugar en el teatro, se arrastra y se limita y se engancha a él el tiempo. Se hace retroceder la acción en el pasado, cuando precisamente la gloria del escenario es que en él siempre es ‘ahora’.” (p. 59). Por ello el vagón se construye en la escena a partir de pocos elementos y de la descripción verbal e icónica⁴⁷ de los personajes. Asimismo la estilización del espacio permite el juego temporal que se manifiesta principalmente en los saltos que se hacen de un tiempo a

⁴⁴ En la novela *Theophilus North* (novela con elementos autobiográficos) Thornton Wilder habla de su creencia sobre una teoría divulgada en su tiempo, en ella se decía que existía una especie de franja magnética bajo tierra de cien millas de ancho y mil de largo que va desde Nueva York a Chicago y que afectaba a las personas que habitaban en cualquiera de éstas o en las ciudades entre ambas:

Las personas que habitan en esa área están animadas por una fuerza galvánica; son vivas, optimistas y están llenas de recursos, pero no son muy longevas. Abundan las enfermedades cardíacas. Estas personas reciben y aceptan el dilema de Aquiles: una vida intensa y alegre pero breve o bien una larga existencia monótona y sosa. (Wilder, 2009, p. 19).

En *Pullman car Hiawatha* esta creencia se materializó en el trayecto del tren, en la enfermedad que mata a Harriet y posiblemente, en la personalidad y el temperamento que caracteriza al personaje. En su despedida ella admite haber sido huraña, sombría y modesta en su vida. Creo que esta información podría también ayudar a caracterizar a los personajes como Grover's Corners, al sembradío, el vagabundo y Parkersburg, Ohio.

⁴⁵ El Pullman es un coche-cama que se encarga del transporte de pasajeros en un acomodo de camas para mayor comodidad, éstos son utilizados principalmente para viajes largos o nocturnos. El inventor del coche-cama fue George Pullman (1831-1897), el primero en construirse fue en 1864.

⁴⁶ Los compartimentos se caracterizaban por su amplitud, comodidad y privacidad, en ellos podían viajar entre cuatro y seis personas y eran usualmente ocupados por pasajeros adinerados. A diferencia de éstos, las literas se situaban en un espacio reducido y su privacidad dependía de las cortinas que las separaban del pasillo principal del vagón.

⁴⁷ Según Peirce un signo puede ser ícono, índice o símbolo de acuerdo a su relación con el objeto. Lo “icónico” es relativo al ícono y significa que el signo prácticamente reproduce/imita las características de su objeto. La descripción icónica se refiere a la imagen escénica que el intérprete construye del personaje a partir de un modelo real o imaginario, y que orienta una parte de la lectura del espectador del *performance-text*.

otro; esto sucede únicamente del tiempo presente de la acción hacia el futuro, de modo que la obra avanza vertiginosamente hacia su final.

Los primeros personajes que entran a escena y que viajan en las literas inferiores son una señorita, un médico de mediana edad, una señora robusta, y los ingenieros Fred y Bill; además, un camarero se encarga de merodear los pasillos y atender a los pasajeros. La atmósfera cotidiana del vagón se genera a través de las intervenciones de los pasajeros y del *Stage Manager*, que a momentos representa también a una mujer y un joven que viajan en las literas superiores del vagón Pullman. Cuando la atmósfera se ha producido, el *Stage Manager* pide a los actores silencio y le señala al público que ahora escuchará aquello que los pasajeros piensan, luego de que el *Stage Manager* lo indica, los personajes empiezan a murmurar sus pensamientos y uno a uno se elevan sus palabras sobre las de los demás; después pide al camarero que también piense en voz alta. Al concluir, el *Stage Manager* pide a los actores que formen los compartimentos, y con este salto espacial, el espectador mira a Harriet y Philip, un matrimonio. Por el diálogo entre los esposos se puede intuir que un momento antes la mujer había tenido un problema durante la cena, y luego pareciera que todo está bien. Entonces, escuchamos en otro compartimento a una mujer que dice: “No me lleven ahí. No me lleven ahí.”⁴⁸ (Wilder, 2013, p. 47), y la atención se enfoca en el compartimento donde viaja la Señora Churchill con su cuidador y cuidadora. Al parecer la Señora Churchill —descrita por Wilder como una “mujer demente”— no quiere llegar a Chicago y el trabajo de los cuidadores es tranquilizarla y convencerla de que irá a un buen lugar. El sonido de la campana de servicio del compartimento de Harriet suena, razón por la que llega el camarero a atenderla; la mujer no se siente bien y pide ver a un doctor por un problema en el corazón. El camarero sale apresurado a las literas y encuentra al doctor semidormido en su cama, entonces le pide que lo acompañe a ver a una mujer que se siente mal. Bajo pedido, el doctor se arregla para ir a ver a Harriet y cuando llega a los compartimentos a atenderla, ella está muerta. Tras su muerte, el médico se dispone a hablar con su marido, Philip, y justo antes de que se lleve a cabo la conversación, el *Stage Manager* interrumpe la acción.

⁴⁸ “Don’t take me there. Don’t take me there.” (Wilder, 2013, p. 47). Traducción mía.

El *Stage Manager* le indica al público que es suficiente con el interior del vagón y anuncia la posición geográfica, meteorológica, astronómica y teológica del Pullman con su anuncio, se vislumbra el trayecto ascendente que hará el vagón, lo que hace de este un viaje extra cotidiano. De momento aparecen en el balcón, por error, Las Horas y Los Planetas, el *Stage Manager* les pide que se retiren, y en cambio aparece un niño con sonrisa traviesa representando al pueblo de Grover's Corners, Ohio. El niño dice cuántos habitantes hay en su poblado y concluye con una cita de Robert Louis Stevenson⁴⁹. Enseguida entra un personaje con una playera de manga corta representando a un sembradío que está entre Grover's Corners y Parkersburg, Ohio; él habla de las arañas, insectos y serpientes que habitan en él y finaliza su intervención con una cita de James Rusell Lowell⁵⁰. El siguiente personaje que se presenta es un vagabundo que va viajando debajo del tren y que piensa que tiene derecho de aparecer en la obra; concluye con *Mandalay*, poema de Rudyard Kipling⁵¹ que el vagabundo adjudica a Frank W. Service. El último de los personajes que pertenece a la posición geográfica es Parkersburg, Ohio, representado por una amigable mujer acompañada de tres jóvenes larguiruchos. Su discurso condena el alcohol y remata con un reglazo que da pie a que los larguiruchos canten *Throw out the lifeline*.

Antes de llegar a la posición meteorológica se presentan dos personajes más. El primero de ellos es el fantasma del señor Krüger, un trabajador alemán que murió construyendo el puente que el vagón Hiawatha cruza en ese momento mientras avanza. El señor Krüger se expresa en alemán, razón por la que el *Stage Manager* traduce: entre sus palabras se asoma una parte del discurso de Gettysburg que el presidente norteamericano Abraham Lincoln pronunció en 1863. El segundo es un vigilante que está en una torre cerca de Parkersburg Ohio; él informa que las señales para que el tren continúe su camino son favorables y termina citando a Rudyard Kipling. Al finalizar las intervenciones de estos dos personajes, el *Stage Manager* anuncia la

⁴⁹ Robert Louis Stevenson (1850-1894) fue un autor escocés que dedicó la mayor parte de su tiempo a escribir novelas de aventuras.

⁵⁰ James Rusell Lowell (1819-1891) nació en Massachusetts, Estados Unidos. Estudió Leyes en Harvard y fue poeta, crítico, ensayista y diplomático norteamericano.

⁵¹ Rudyard Kipling (1865-1936) nació en India, y su familia era de origen inglés. Kipling es uno de lo más reconocidos cuentistas en la lengua inglesa.

entrada del estado del tiempo (posición meteorológica) representada por un mecánico que explica las condiciones climáticas.

Para continuar con el ascenso del vagón, el *Stage Manager* pide la presencia de Las Horas (las diez, once y doce de la noche que corresponden al tiempo que avanza junto con el trayecto del tren); éstas son representadas por unas bellas muchachas vestidas como *Las pléyades*⁵² de Elihu Vedder⁵³. Las Horas⁵⁴ entablan una conversación con el *Stage Manager* y citan a Platón, Epicteto y San Agustín, vinculando la progresión y acción dramática con posturas filosóficas que refieren a los demás personajes del texto y que revelan el punto de vista irónico de Wilder. Después del diálogo el *Stage Manager* llama a escena a Los Planetas, quienes se colocan en el balcón; Saturno, Venus y Júpiter hacen cada uno diferentes sonidos y logran construir su propia cuando musicalidad, entonces el *Stage Manager* llama a todos los personajes para componer el sonido de la Tierra, en éste él juega el papel de director de orquesta. Cuando el ensamble suena fluidamente, es interrumpido por la Señora Churchill —la mujer demente—, quien sollozando le exige al *Stage Manager* que le dé algo que hacer, éste le susurra algo al oído y la dirige con sus cuidadores, luego corta el sonido de la Tierra y anuncia la entrada de los Arcángeles: la posición teológica del vagón.

Miguel y Gabriel (que no hablarán en ningún momento) vestidos con trajes de sarga azul, entran por el balcón, descienden por las escaleras y se dirigen hacia Harriet, y al pasar junto a las literas los pasajeros hablan ininteligiblemente mientras duermen, como si les dirigieran sus pensamientos. Cuando Los Arcángeles se acercan al compartimento de Harriet, la mujer demente se aproxima y les habla; ellos le dan a entender que a ella le toca esperar, y resignada vuelve a su cama a dormir. En el compartimento de junto, el doctor y Philip susurran seriamente, y al pasarlos, Los Arcángeles llegan a situarse junto a Harriet. Ella intenta convencerlos de que la dejen

⁵² *Las pléyades* es una pintura de 1885. Las Pléyades son también un grupo de estrellas que forman un espiral y que son parte de la Vía Láctea y que influenciaron en la mitología griega; el carácter astronómico de Las Horas materializado en el significado de esta imagen, las pone en relación con los siguientes personajes: Los Planetas.

⁵³ Elihu Vedder (1823-1923) fue un pintor, ilustrador y poeta simbolista norteamericano nacido en Nueva York; estudió en Europa y pasó gran parte de su vida allí. Sin embargo, algunas de sus obras fueron hechas en Estados Unidos, como el mural del edificio Thomas Jefferson Building en Washington.

⁵⁴ La carga filosófica de Las Horas es retomada por Wilder en su obra posterior *The Skin of Our Teeth* (*La piel de nuestros dientes* o *Por un pelo*). En ella, Mr. Fitzpatrick comenta que cada una de las horas de la noche es un filósofo o un pensador: las nueve de la noche es Spinoza, las once, Aristóteles.

quedarse en la Tierra, y en su discurso entreteje una parte del himno *Lead, Kindly Light* escrito por John Henry Newman⁵⁵; tras reflexionar sobre sí misma y su condición, empieza a caminar con ellos hacia las escaleras del fondo; sin embargo antes de irse, Harriet pide un minuto para despedirse. Cuando la mujer finaliza, llega a la conclusión de que su existencia fue importante por su relación con el mundo que la rodeaba, y por las personas a las que conoció y por quienes ella pudo transformarse, en especial por su esposo Philip. Entonces el *Stage Manager* se acerca y pide a todo el elenco que forme el sistema solar. Una vez más, siendo director de orquesta, organiza los pensamientos de los humanos, las disertaciones de Las Horas y los coros y zumbidos de Los Planetas. Allí la voz de Harriet se eleva entre los demás y vuelve a hacer uso del himno de Newman; cuando ella termina el *Stage Manager* interrumpe la acción y pide al elenco que despeje el escenario.

El *Stage Manager* anuncia la llegada a la estación Englewood al sur de Chicago y de inmediato, los pasajeros hablan entre ellos o con el camarero y así se sabe que el viaje ha terminado. El Camarero concluye diciendo: “CHICAGO, CHICAGO. Todos bajan. Este tren ya no sigue adelante.”⁵⁶ (Wilder, 2013, p. 59). Los personajes salen del vagón a empujones y llega un ejército de ancianas con cubetas y trapeadores para limpiar el vagón; esta acción a su vez podría borrar el plano trazado con gis sobre el piso, por lo tanto también podría ser leída como la limpieza del escenario.

⁵⁵ Al rastrear el texto entre comillas de la despedida de Harriet en Google, encontré que éste pertenece al himno de 1833 de John Henry Newman (cardenal de la iglesia católica). Aunque en el texto de Harriet distinguí algunas diferencias respecto a la letra original del himno de Newman, considero que hay una alta cantidad de similitudes que indican que éste fue el punto de partida de Wilder para construir el discurso del personaje (Himnary, s. f.). En un primer momento Harriet solo dice: “I do not ask to see the distant scene: One step enough for me.” (Wilder, 2013, p. 57) que pertenece al primer verso del himno. La segunda vez enuncia partes del segundo verso que subrayaré para mayor claridad:

I was not ever thus, nor prayed that Thou
shouldst lead me on;

I loved to choose and see my path; but now
lead thou me on!

I loved the garish day, and, spite of fears,
pride ruled my will: remember not past years.

En el discurso de Harriet la palabra “prayed” es cambiada por “asked”, y después de la segunda oración, pasa a “spite of fears” y continúa hasta concluir con “years”.

⁵⁶ “CHICAGO, CHICAGO. All out. This train don’t go no further.” (Wilder, 2013, p. 59) Versión al español de Emilio Méndez.

2.2 “Habéis de saber, gentes las que estaréis viviendo dentro de dos mil años, que así éramos en las provincias de Nueva York a principios del siglo XX.”: *Nuestro pueblo*

Nuestro pueblo (1938) muestra la historia de los habitantes del pueblo ficticio Grover’s Corners en New Hampshire al norte de Nueva York. En su estructura de tres actos, Wilder (Niven, 2013) mezcló su perspectiva arqueológica e histórica con su inquietud respecto a la relación de los detalles “insignificantes” de la vida cotidiana con las vastas dimensiones del tiempo, la historia social y las ideas religiosas (p. 353). Wilder pensaba que “los ojos de un arqueólogo combinan la vista del telescopio con la vista del microscopio. Él reconstruye lo muy remoto con la ayuda de lo pequeño.”⁵⁷ (Niven, 2013, p. 423). Para materializar los contrastes entre lo inmenso y lo diminuto en su obra, seleccionó el cosmos para construir “la vida de un pueblo en contraste con la vida de las estrellas”⁵⁸ (Niven, 2013, p. 423) —hecho expresado al final del tercer acto—. De acuerdo con el propio Wilder (1963) su obra es un intento por encontrar valor a los acontecimientos más pequeños de la vida diaria, de modo que conscientemente contrastó el pequeño pueblo con las dimensiones más amplias de tiempo y lugar (p. 60). En el prólogo a *Nuestro pueblo*, Donald Margulies (Wilder, 2003) expresa que el autor hace de Grover’s Corners un microcosmos de la familia norteamericana, y que en esa especificidad se convierte en todos los pueblos de cualquier lugar; se vuelve una obra que captura más allá de la realidad norteamericana y que en cambio, revela “la experiencia universal de estar vivo”⁵⁹ (p. xvii).

El primer acto es titulado por el *Stage Manager* como “vida cotidiana”, y sucede el siete de mayo de 1907. En un primer momento, el escenario se encuentra vacío y a media luz, allí el *Stage Manager* —con sombrero y pipa en la boca— coloca algunas sillas y mesas para formar las que describirá después como las casas de los Gibbs y los Webb. Al finalizar el arreglo del escenario, las luces se van apagando y él se apoya en la pilastra derecha del escenario (sitio que ocupará a lo largo de la obra en diversas ocasiones). Desde su espacio el *Stage Manager* entabla un diálogo directo con el

⁵⁷ “An archeologist’s eyes combine the view of the telescope with the view of the microscope. He reconstructs the very distant with the help of the very small.” (Niven, 2013, p. 423). Traducción mía.

⁵⁸ “the life of a village against the life of the stars.” (Niven, 2013, p. 423). Traducción mía.

⁵⁹ “the universal experience of being alive.” (Wilder, 2003, p. xvii). Traducción mía.

público: les explica qué conforma el pueblo y dónde están las iglesias, escuelas, el cementerio, etcétera. Asimismo da información sobre las personas que habitan Grover's Corners, brinda algunos datos curiosos sobre su historia y narra lo que está sucediendo en ese momento en el pueblo, de modo que la simultaneidad de diversas acciones se logra en la narración.

Terminada la introducción, el *Stage Manager* guía la atención del espectador indicando el trayecto que hace el doctor Gibbs por la calle Mayor hacia su casa. De este modo se pasa de la narración del *Stage Manager* a las acciones físicas de los personajes en el pueblo. El doctor Gibbs se dirige a su casa después de haber atendido en el pueblo polaco (al otro lado de las vías) a una mujer que daba a luz a unos gemelos. En su camino cruza palabras con un joven repartidor de periódicos y con el repartidor de leche, para luego entrar a su casa y encontrarse con su esposa, la señora Gibbs. En el hogar de los Gibbs y los Webb (la casa vecina) se muestran escenas cotidianas de un día por la mañana: las mujeres preparan el desayuno, los niños (Rebeca Gibbs y Willy Webb de 11 años, y Emilia Webb y Jorge Gibbs de 16) bajan a comer y cuando se escucha la campana de la escuela a lo lejos, salen a continuar con su día. Cuando la señora Webb y la señora Gibbs se quedan solas y salen a sus patios, se encuentran y hablan sobre los deseos de la señora Gibbs de viajar fuera del país. Después el *Stage Manager* interrumpe la acción e indica al espectador que avanzará unas horas en el día, entonces llama al profesor Willard para que brinde una descripción científica y antropológica del pueblo. Después llama al señor Webb, director del periódico local "El Centinela", para que dé un informe político y social de la población. Al concluir la intervención de éste último, el *Stage manager* se dirige al público para saber si alguno de ellos tiene alguna pregunta que hacer al señor Webb sobre el pueblo. Los personajes denominados "una mujer desde el anfiteatro", "hombre combativo" y "señora del palco" hacen un par de preguntas respecto al alcohol, la industria y la cultura o el amor a la belleza.

Tras estas intervenciones, el *Stage Manager* retoma la descripción verbal del pueblo y establece que lo siguiente que verá el espectador ocurrirá el mismo día por la tarde. El emplazamiento permite al espectador presenciar por primera vez a Emilia Webb y Jorge Gibbs en una conversación que tienen al regresar de la escuela. En este

trayecto el joven tropieza con la señora Forrest, personaje representado por el *Stage Manager* mediante un cambio que éste hace en su forma de hablar. Después de que cada uno entra en sus respectivas casas, Emilia comienza una plática con su madre que es detenida por el *Stage Manager* con el propósito de explorar otras características del pueblo. Entonces, éste habla de la importancia de dejar constancia del ser humano para que en el futuro se reconstruya la historia de la humanidad a partir de la vida cotidiana. En este discurso se puede distinguir el interés y la perspectiva antropológica de Wilder para la descripción de este pueblo.

Mientras el *Stage Manager* habla, se colocan dos escaleras de mano para indicar los segundos pisos en las casas de los Gibbs y los Webb —aquí el texto deja indefinido quién coloca las escaleras, si los tramoyistas o los actores—. Cuando el *Stage Manager* termina su discurso se escucha un coro que viene de la iglesia, y en ese momento señala que ya ha pasado la tarde. De vuelta a la vida cotidiana de Grover's Corners, vemos a Jorge y a Emilia sobre las escaleras, en los pisos superiores de sus casas, y contemplamos cómo él desde su ventana le pide ayuda con la tarea. Enseguida observamos a las señoras Webb, Gibbs y Soames regresando del coro y hablando del director del coro (Simon Stimson) y su alcoholismo. Después de que cada una de las señoras ha llegado a su casa, el *Stage Manager* anuncia que ha caído la noche e indica que ya se han apagado la mayoría de las luces en el pueblo y que el guardia Warren transita por sus calles. Por otro lado, Jorge y Rebeca Gibbs hablan sobre una carta que una habitante de Grover's Corners recibió del ministro de su Iglesia mientras ella estaba enferma, la carta decía: “Jane Crofut. —Granja de Crofut. —Grover's Corners, Condado de Sutton. —New Hampshire. —Estados Unidos de América. —Continente de Norteamérica. —Hemisferio Occidental. —La Tierra. —Sistema Solar. —El Universo. —La mente de Dios...” (Wilder, 1963, p. 115). Para concluir el *Stage Manager* le comunica al público el fin del primer acto.

El segundo acto ocurre tres años después, y esto lo sabemos porque al inicio de éste el *Stage Manager* indica el tiempo que ha transcurrido entre actos. En el escenario ya no están las escaleras de mano y las sillas y las mesas aún forman la casa de los Gibbs y los Webb. El *Stage Manager* presenta este acto como “Amor y matrimonio” e involucra al espectador con las transformaciones que ha sufrido la naturaleza y Grover's

Corners. Habla del matrimonio y de los jóvenes que se casan a temprana edad, característica común en el pueblo. Con el título del acto y su descripción verbal el *Stage Manager* le sugiere al público el momento de vida que verá de los personajes en esta parte de la obra.

La señora Gibbs y la señora Webb, como en el primer acto, trabajan en sus cocinas como si fuera un día cualquiera, sin embargo como consecuencia de la conversación entre el repartidor de leche y el del periódico se confirma que ese día se llevará a cabo una boda. Luego, por la plática que tienen el señor Gibbs y la señora Gibbs sobre el matrimonio, se sabe que su hijo Jorge se casará con Emilia Webb. Al poco tiempo el novio se dirige a casa de su prometida en donde tiene una conversación con los padres de Emilia. Cuando Jorge abandona la casa de los Webb, el *Stage Manager* interrumpe la acción y le advierte al público que lo llevará a ver un suceso vital en el pasado de esta historia: el momento en que Emilia y Jorge deciden pasar sus vidas juntos. Para volver en el tiempo, el *Stage Manager* construye la “drugstore” del señor Morgan colocando un tablón sobre los respaldos de unas sillas de casa de los Gibbs y tomando dos taburetes de los bastidores que dispone detrás del tablón. Después, indica que los jóvenes caminan por la calle Mayor hacia sus casas y dirige la atención del público a este trayecto. Allí Emilia le expresa a Jorge algunas opiniones que tiene sobre su comportamiento y Jorge le pide que lo acompañe a tomar algo en la “drugstore”. En el establecimiento, el *Stage Manager* es también el Señor Morgan — para ello se coloca unos lentes y se comporta como éste— así que atiende a los jóvenes. Emilia y Jorge intercambian impresiones sobre su relación y le dejan ver al espectador el afecto que sienten uno por el otro; la situación y la advertencia que hace el *Stage Manager* al público sobre este momento permite que el espectador se dé cuenta del valor y el significado de este suceso. Una vez más el *Stage Manager* interrumpe la acción y con una palmada da la señal para que los tramoyistas saquen las sillas y mesas que representan la casa de los Gibbs y los Webb. Ellos colocan una tarima junto a la pared del fondo y luego se proyecta un vitral en la pared del fondo para representar la iglesia.

Para la boda el *Stage Manager* hace el papel de sacerdote, esto lo sabe el espectador porque el personaje dice en la boda “yo hago el papel de sacerdote”

(Wilder, 1963, p. 145); con esa premisa inicia un sermón sobre el significado del matrimonio y lo que sucede el día de las bodas; al concluir el órgano toca *Largo* de Haendel. Todos los invitados empiezan a entrar a la Iglesia, entre ellos la señora Webb, quien interrumpe su trayecto para hablarle al público sobre lo que opina de la situación. Poco antes de contraer matrimonio y mientras espera en el altar, Jorge va hacia su madre y le habla del miedo que le tiene a envejecer; por su parte, Emilia le expresa a su padre su miedo al matrimonio y su deseo de irse. A pesar de las dudas y las inquietudes de los jóvenes, el sacerdote —el *Stage Manager*— oficia la boda y anuncia al público el final del segundo acto.

Durante el intermedio se modifica el escenario para el tercer acto que Donald Margulies titula como: “Supongo que pueden ustedes figurarse de qué ha de tratar”⁶⁰. En el escenario hay tres hileras de sillas en término derecha actor, antes de que termine el intermedio, la señora Gibbs, Simon Stimson, la señora Soames, Wally Webb y otros, toman sus respectivos lugares en las sillas. Nuevamente, el *Stage Manager* indica el tiempo que ha pasado de un acto a otro: en esta ocasión han transcurrido nueve años; luego habla sobre los cambios en Grover’s Corners y describe el cementerio del pueblo (espacio que se ha construido durante el intermedio a la vista del público).

En esta introducción el *Stage Manager* discurre sobre la eternidad del ser humano y la relación que tienen los muertos con la espera, la memoria y la identidad. Al terminar su disertación, presenta a los seres vivos que se encuentran en el cementerio: el dueño de las pompas fúnebres y un joven que está de visita en el pueblo. Por la plática que éstos tienen se sabe que Simon Stimson se suicidó y que en ese momento se está preparando el entierro de una mujer joven. El diálogo es interrumpido por el cortejo fúnebre que llega: cuatro hombres cargan un ataúd que el público no ve y el resto de los personajes caminan con sus paraguas abiertos. En ese momento la señora Gibbs revela que Emilia Webb, su nuera, ha muerto dando a luz a su segundo hijo. Simultáneamente un grupo de personas junto a la sepultura comienza a cantar un

⁶⁰ Este título lo propone Margulies (2003, p. xvii) en el prefacio a la obra de Wilder de acuerdo a lo que el *Stage Manager* dice al inicio del acto II: “El acto primero se titulaba “La vida cotidiana”. Este, que es el segundo, se titula “Amor y matrimonio”. Habrá otro después de este. Supongo que pueden ustedes figurarse de qué ha de tratar.” (Wilder, 1963, p. 117).

himno y Emilia, vestida de blanco y peinada con una cinta blanca como si fuera una niña, sale de entre los paraguas y camina hasta su silla a lado de la señora Gibbs.

Cuando los asistentes al entierro se van y el escenario queda habitado sólo por los muertos, entra el *Stage Manager* y se sitúa en la pilastra del lado derecho del proscenio, entonces Emilia tiene la idea de poder regresar a vivir algún día de su vida. Después de que discute con los muertos y con el *Stage Manager* sobre su deseo, ella le pide a éste que la lleve a su cumpleaños número doce. Él la lleva catorce años atrás a la mañana de 1899, entonces el lado derecho del escenario se ilumina gradualmente y se ve el pueblo de Grover's Corners. El *Stage Manager* le describe a Emilia (por lo tanto, al público también) las circunstancias que caracterizan dicho día.

Emilia regresa para vivir y verse vivir: mira el pueblo, la gente en la calle, a su padre dirigirse al interior de su casa y luego allí mira a su madre. Antes de que su padre baje del segundo piso de su casa y le entregue su obsequio, Emilia le dice con urgencia al *Stage Manager* que no puede seguir ahí y le pide que la lleve a su sepultura en la colina. Antes de que él la lleve, ella se da cuenta de todo lo que sucedía sin que se diera cuenta, y entonces se despide de Grover's Corners, de sus padres, y de los pequeños pero significantes detalles de la vida cotidiana. Las diferentes imágenes que se evocan a partir de esta despedida materializan el interés de Wilder por contrastar lo inmenso y lo diminuto, así como su intento por revalorar los acontecimientos más pequeños de la vida diaria.

De vuelta en el cementerio, los muertos y Emilia platican sobre la ceguera de los humanos y su incapacidad para comprender lo que es la vida. Hacia el final hablan sobre las estrellas y los millones de años que les toma para llegar a ser vistas desde la Tierra, y de lo valiosas que son como compañía. A lo lejos se escucha el sonido de un reloj que da la hora y el *Stage Manager* corre una cortina negra que oculta el escenario. Luego describe una vez más la noche en Grover's Corners: la mayoría de los habitantes dormidos, sólo algunas luces encendidas, unas que otras voces escuchándose a la distancia, y en el cielo las estrellas viajando. El *Stage Manager* anuncia las once de la noche y se despide del público.

3. “¡Muy bien! ¡Todo mundo venga!”: ¿Qué hace un *stage manager*?: tareas y definiciones

En este capítulo haré un sucinto recorrido por algunos momentos de la historia teatral para distinguir las tareas que desempeña un *stage manager*, con el propósito de definir quién es este colaborador actualmente. Para ello hago uso del ensayo introductorio de Helen Krich Chinoy a *Directors on Directing*, el artículo “The Art of the Stage Manager” de Brander Matthews, *Theatre Craft* de John Caird y *Stage Management* de Stern Lawrence. Distinguir las responsabilidades del *stage manager* en la producción de una puesta en escena será importante para ir las contrastando con las tareas escénicas que el *Stage Manager* cumple como personaje en las obras de Wilder. Esto será vital para construir una interpretación personal del por qué el autor decidió caracterizar a su personaje como un *stage manager* y no como un director, esta distinción provee de información al actor respecto al comportamiento y las relaciones del *Stage Manager*.

El responsable de las tareas que hoy adscribimos al *stage manager*, al director, el productor y el actor nació en el teatro clásico griego. En este teatro la responsabilidad de la producción, la logística y la dirección de una puesta en escena recaía en el poeta. Según la información que provee Krich Chinoy (1976) el poeta griego era el productor y encargado de preparar a los actores, era el *didaskalos* o maestro que se dirigía al coro e instruía los movimientos, la danza y el texto; era él quien en este proceso generaba las convenciones escénicas y se encargaba de los aspectos técnicos de la obra (p. 4-5). El *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* y en *Nuestro pueblo* se comporta de manera similar cuando dirige las intervenciones de otros personajes e indica sus entradas y salidas como si fuera el *didaskalos*. Este comportamiento es notable sobre todo en *Pullman car Hiawatha* cuando el *Stage Manager*, cual director de orquesta, organiza la intervención de Las Horas y Los Planetas, el sonido de la Tierra y la creación del sistema solar. El personaje, como el poeta griego, además se preocupa por los aspectos técnicos de la escenificación, por lo que modifica elementos dentro de

la escena —y con esta acción construye convención escénica— o indica a los técnicos del teatro el cambio (esto sucede principalmente en *Nuestro pueblo*⁶¹).

Aproximadamente quince siglos después, el *stage manager* cobró forma e importancia en el teatro de la Edad Media. El drama medieval se originó a partir del ritual cristiano y se volvió una puesta en escena compleja que representaba temas bíblicos: desde la Creación hasta el Día del Juicio. Chinoy pone en la atención que para la ejecución de estas representaciones era necesaria una o más personas que coordinaran y organizaran a los actores amateurs, los dispositivos visuales y sonoros, y la multiplicidad de escenas que incluso podían llegar a prolongarse por días; hoy en día los responsables de estos aspectos serían los técnicos de los teatros. El *Livre de Conduit du régisseur de Mons Passion Play* (un texto conformado por las pasiones de Gréban y Michel) muestra el trabajo de dos especialistas en las tareas logísticas de la época: Guillame y Jehan Delechiere. Estos hombres eran considerados conductores o directores de los secretos (“conducteurs des secrets”) por operar las máquinas de efectos escénicos; con ellas crearon de manera sumamente realista el rayo del infierno, entre otros. Dice Krich Chinoy al respecto:

Los supervisores, nombrados por los “Compagnons”⁶² de la comunidad de Valenciennes para escenificar la Pasión en 1547, parecían una versión primitiva del cuerpo de regidores de Max Reinhardt o de la tropa de *stage managers* de Meyerhold. Un supervisor estaba a cargo de la escenografía, uno preparaba la música, otro manejaba los efectos escénicos (los *secretos*), y tres adaptaban el texto.⁶³ (1976, p. 6).

El drama medieval fue una importante antesala para el desarrollo del teatro y sus colaboradores; por ello cuando el teatro renacentista cobró fuerza, la colaboración del *stage manager* se volvió esencial para la organización de los elementos teatrales que creaban la ilusión. Como respuesta a las exigencias y necesidades técnicas de esta teatralidad, la escenificación —similar a cómo hoy es concebida— emergió a mediados

⁶¹ En diferentes partes de la obra el *Stage Manager* solicita la participación de los tramoyistas para modificar el espacio a la vista del público; esto sucede en el acto II cuando los tramoyistas quitan las mesas y sillas que indican la casa de los Gibbs y los Webb y colocan bancos para formar la iglesia y una tarima para que el sacerdote (el *Stage Manager*) oficie la misa desde allí.

⁶² “Compagnon” se puede referir a un artesano, así como a un integrante de un gremio de obreros.

⁶³ “The superintendents appointed by the Compagnons at Valenciennes to stage the Passion in 1547 seemed a primitive version of Max Reinhardt’s corps of Régisseurs and Meyerhold’s battery of *stage managers*. One superintendent was in charge of sets, one prepared the music, one handled the stage effects (the secrets), and three arranged the text.” (Krich Chinoy, 1976, p. 6). Traducción mía.

del siglo XVI. De acuerdo con Krich Chinoy (1976), Leone de Sommi fue un asesor teatral de la corte de Mantua preocupado por controlar la escenografía, el vestuario y la actuación, de modo que puede ser considerado como antecesor del director moderno⁶⁴ (p. 16).

En la misma época, autores como Shakespeare o Molière también se involucraban con todos los aspectos de la escenificación y no solamente con la dramaturgia; ellos solían mezclar el proceso de la escritura y la puesta en escena para consolidar una visión teatral propia. En aquellas dinámicas de trabajo las funciones de cada colaborador teatral no estaban del todo diferenciadas como hoy en día, de modo que el dramaturgo también era el director y el productor, y el actor también se hacía cargo de revisar la continuidad de la escenificación. Según Chinoy, los actores ingleses —en especial los que tenían papeles principales— se encargaban de reportar en los libretos sus entradas, salidas y lugares en el escenario además de las de sus compañeros, así como lo haría un *stage manager*. Encuentro esta información pertinente y relevante para este estudio porque denota el vínculo entre actor y *stage manager*; es decir, o el *stage manager* estaba involucrado en lo técnico, pero también trabaja como actor, o el actor llevaba a cabo tareas técnicas desde la escena que de hecho nutrían el trabajo fuera de ella. De cualquier forma en la que sucediera, esta particularidad de los actores ingleses resuena con las tareas que cumple el *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* y *Nuestro pueblo*, pues éste actúa y a su vez dirige movimiento dramático y diversos momentos que involucran a los demás personajes; en algunos de ellos indica las entradas y salidas y en otros la manera en la que tienen que relacionarse y expresarse los personajes; allí el personaje juega el doble papel de actor y *stage manager*.

Durante la época renacentista las tareas a realizar por los colaboradores de una puesta en escena se fueron esclareciendo y distinguiendo. Sin embargo, éstos aún no eran llamados como hoy en día; ejemplo de ello son las diferentes maneras en las que

⁶⁴ Entiendo la figura del director moderno como el responsable de coordinar y organizar escénicamente una serie de elementos con el propósito de materializar un concepto o visión teatral que toma en la dramaturgia, producción, actuación y diseño; unifica el trabajo de muchos colaboradores en un producto. En estos procesos el *stage manager* se encarga de que los aspectos técnicos y de logística de la puesta en escena durante la pre producción, producción y de temporada (cuando la puesta en escena ya presenta funciones regularmente) se resuelvan con la menor cantidad de atropellos posibles.

el director ha sido nombrado. Conforme a lo que expone Krich Chinoy (1976), en algún momento el director fue considerado como el encargado de imponer disciplina (“disciplinarian”) en un proceso teatral. Este “disciplinarian” se hacía responsable de conducir la totalidad de un espectáculo y era visto como un súper *stage manager* que integraba el texto, la producción y los espectadores en un solo punto de vista. Otros de los nombres que los directores recibían respondían a las tareas que llevaban a cabo en los procesos de puestas en escena, incluso fueron nombrados productores o managers (supervisores) antes que directores.

Fue hasta finales del siglo XIX que el Duque de Saxe-Meiningen llevó más allá que sus predecesores las tareas que ya comenzaban a delimitar el trabajo del director de escena. De acuerdo con Krich Chinoy (1976) el trabajo del Duque fue significativo porque en sus puestas en escena pretendía reconciliar el movimiento del actor con la pintura de los telones y los demás decorados (p. 22). Para Edward Braun (1986) el Duque fue pionero de una nueva corriente del teatro que se alimentó de una visión de producción que le otorgaba al director un poder y una responsabilidad que antes no poseía; su trabajo fue después relevante para figuras como Antoine y Stanislavky⁶⁵ (pp. 26-27). El 1 de mayo de 1874 el Duque llevó a Berlín a su compañía para presentar *Julio César* en el teatro Friedrich-Wilhelmstädtisches durante cinco semanas. Las escenificaciones naturalistas del Duque demandaban un alto grado de coordinación de multitudes de actores, y de escenografía y vestuarios; por ello era asistido por su esposa Ellen Franz y su *stage manager* Ludwig Chronegk. Acompañando al que podría considerarse el “primer director” moderno estaba ya el *stage manager*, como a lo largo de toda la historia teatral, pero ahora diferenciados nominalmente uno del otro. Según Braun (1986), Ellen Franz —actriz retirada en 1873— se encargaba de la selección y adaptación de textos y de instruir a los actores en la interpretación de sus papeles. Chronegk —quien ingresó a la compañía del Duque en 1866 como actor cómico y que en 1873 fue nombrado *stage manager*— era responsable de administrar la compañía, traducir a movimiento escénico las instrucciones abstractas del Duque y conducir los ensayos; en éstos él era el encargado principal de los movimientos del ensamble de actores (pp.16-19). Considero que la formación actoral que antecedió a estos *stage*

⁶⁵ Antoine vio a la compañía del Duque en Bruselas en 1888 y Stanislavsky en Moscú en 1890.

managers caracterizó su trabajo en los procesos de escenificación del Duque; encuentro única la conciencia que tiene el actor de los elementos en la escena porque define la manera en la que colabora con el resto de las áreas de trabajo de un montaje. En mi opinión, el ser actor te permite identificar la importancia de que los elementos — como utilería, vestuario, e incluso escenografía— lleguen en buen momento del proceso de montaje, pues es necesario familiarizarse con aquello que trabajarás y que te permitirá construir, en conjunto con el resto del equipo, la ficción. Además, como actor sabes que es fundamental entender la visión del director y del resto del equipo, así como trabajar en un proceso en donde la buena comunicación permita que todos los colaboradores se nutran y crezcan creativamente. A mi parecer, la eficacia de las tareas que cumplían Ellen Franz y Chronegk estaban relacionadas con esta conciencia, y el hecho de que estos *stage managers* hayan sido previamente actores resuena con lo que John Caird (2010, p. 700) señala sobre la figura del “Acting Assistant Stage Manager” (*stage manager* asistente de interpretación) que explico posteriormente.

Aunque los asistentes del Duque no hayan cumplido con la tarea de actores y *stage manager* simultáneamente, encuentro que esta particularidad se conecta con los rasgos del *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* y *Nuestro pueblo*. En ellas la coordinación de los elementos escénicos se sustenta principalmente en este personaje que juega las tareas del *stage management*⁶⁶ y actor y que a su vez está dentro del mundo ficticio que describe. Desde la escena él dirige la intervención de los demás personajes y organiza los movimientos escénicos que involucran la escenografía y el vestuario.

Un ejemplo más de colaboradores esenciales para la producción externa de las puestas en escena eran Carl Hachmann y Emil Lessing, quienes asistían a manera de *stage managers* a Brahm, el director de naturalismo alemán. Krich Chinoy (1976) apunta que en los programas de mano de las obras de Brahm, tanto el nombre de Hachmann como el de Lessing aparecían como directores, mientras que el suyo no figuraba en éstos (p. 30). Esto revela la importancia de estos colaboradores en la

⁶⁶ Opto por dejar el término en inglés porque considero que engloba todas las tareas técnicas del *stage manager* y a su vez coloca a estos colaboradores como parte constitutiva del proceso de escenificación; además, esta denominación invita a considerar a quienes trabajan en esta área como “*stage managers*”, de modo que se conecta con el objeto de estudio de la presente investigación.

creación de una puesta en escena, al grado de que algunos de ellos son incluso comparados con el director.

Ya entrado el siglo XX el creador escénico Max Reinhardt también reveló el valor de esta relación simbiótica mediante sus dinámicas de trabajo. Él hacía uso de todo un cuerpo de “régisseurs” (regidores de escena) que escribían en libros toda la información sobre la puesta en escena. Asimismo, Reinhardt reportaba su proceso como director en el lenguaje de los *stage managers*, para ello realizaba un “Regiebuch” (libreto) completo, detallado y organizado de los movimientos en masa y de los actores, la música, la luz, el espacio y el auditorio. Quizás el contacto que tuvo Wilder con los procesos de escenificación de Reinhardt —primero a través de la investigación documental y luego en carne propia— lo llevó a entender el trabajo del director también en términos del *stage management*, particularidad visible en la construcción del *Stage Manager*. Su personaje presenta características del director cuando organiza la acción en escena y manifiesta su conocimiento de *stage manager* al controlar técnicamente los “cues”⁶⁷ que dan paso a cambios de luz, escenografía y entrada y salida de actores.

Por su parte, en Estados Unidos a finales del siglo XIX e inicios del XX, el director David Belasco estableció un estándar de calidad y pulcritud en la producción dentro del teatro comercial. Se caracterizó por su habilidad para el *stage management* y la mecánica escénica, Krich Chinoy (1976) señala: “Belasco transformó la posición humilde del *stage manager* en el gran rol del director a través de su conocimiento acumulado durante años como actor, dramaturgo y *play-doctor*”⁶⁸.⁶⁹(p. 37).

Como puede verse, el *stage manager* siempre ha estado presente en el teatro y se ha caracterizado por el vínculo que tiene con la dirección y la concreción de una visión escénica que obedece a las necesidades de un grupo de colaboradores teatrales; pienso que esta visión está siempre orientada por el modo de producción y escenificación de cada creador teatral. En el proceso creativo, el actor juega un papel

⁶⁷ “Cue” es el término en inglés para hablar de los pies para cualquier movimiento escénico que involucre el cambio de escenografía, iluminación o sonido.

⁶⁸ En el teatro isabelino el *play-doctoring* significaba supervisar una obra colaborativa, o arreglar la obra de otro dramaturgo cuando le hacía falta una escena, o cuando alguna de éstas no funcionaba en la representación. En ese sentido, el *play-doctor* sería la persona que cumple con estas tareas. (J.C. Calvillo, comunicación personal, 22 de octubre de 2016).

⁶⁹ “Belasco transformed the lowly position of stage-manager into the major role of director through know-how accumulated in years as actor, playwright and play-doctor.” (Krich Chinoy, 1976, p. 37). Traducción mía.

fundamental en la materialización de la representación escénica, pues éste pone al servicio del teatro su trabajo, y toma decisiones en favor de su visión escénica en conjunto con aquella del resto de colaboradores. De acuerdo con lo que expone Krich Chinoy respecto a Belasco, se puede decir que los *stage manager* en Estados Unidos, a fines del siglo XIX y principios del XX, eran los responsables de la dirección escénica; hasta que entrado el siglo XX fueron nombrados directores. La formación que fundamentaba el conocimiento de estos directores les permitió reconocer la complejidad de la escena y el teatro desde todas sus áreas. De hecho, en los primeros años del siglo XX, y que coinciden con el trabajo de Belasco, el escritor y educador estadounidense Brander Matthews, hizo uso del término *stage manager* para referirse al director de escena de su época en su artículo “The Art of the Stage Manager”. Allí Matthews (1904) declaró que esta figura debía ser prácticamente invisible, imperceptible y discreta; definió al *stage manager* con cualidades que caracterizan al director actual: “Incluso ha sido responsable de toda la representación –de la actuación y los vestuarios, los decorados y la utilería, la iluminación y la música incidental, no mucho por cada una de estas cosas sino por la armonía del todo.”⁷⁰ (p. 258). Señaló que el quehacer del *stage manager* de su época es el del director, y sugiere que éste puede ser también un dramaturgo o un actor –como la figura del “Acting Assistant Stage Manager” que plantea John Caird (2010, p. 700)–. En un intento por definir quién era responsable de la dirección escénica, Matthews escribió un texto en 1904 que deja constancia de cómo las figuras estaban mezcladas. Considero que la información provista en el artículo de Matthews junto con lo que apuntala Krich Chinoy sobre Belasco revelan que el director norteamericano de inicios de 1900 era llamado *stage manager*; posiblemente ésta sea una de las razones por las que Wilder nombra a su personaje como *Stage Manager* aunque cumpla con diferentes funciones que corresponden más a la figura del director de escena —al menos como está concebido hoy en día—.

En los últimos cien años la figura del *stage manager* ha logrado distinguirse de la del director y definirse con mayor precisión en países como Estados Unidos y en otros

⁷⁰ “Yet he has been responsible for the entire performance- for the acting and for customs, for the scenery and for the properties, for the lighting and for the incidental music, not so much indeed for any one of these things as for the harmony of the whole.” (Matthews, 1904, p. 258). Traducción mía.

del continente europeo. Sin embargo, el caso de México es distinto; generalmente las tareas del *stage manager* se mezclan con las de otros colaboradores, de modo que sólo una persona se hace responsable de varios aspectos de la producción. Comúnmente esta mezcla sucede con el asistente de dirección, pero hay diferencias básicas que distinguen a uno del otro, la principal es que el asistente de dirección no conoce necesariamente el funcionamiento técnico global de la producción, y su labor se concentra sobre todo en el diálogo creativo con el director, razón por la que muchos de los asistentes de dirección son directores en formación; además, éstos son de suma importancia en la relación que se construye entre director y actores. Caird (2010) nombra a este tipo de asistente “Understudy Director”, y en algunos casos, si es necesario, puede sustituir al director o ensayar con los actores individualmente (p. 82). Otra particularidad del “*stage manager*” en la producción teatral mexicana, es que frecuentemente no es nombrado como tal, y en cambio recibe el nombre de traspunte o regidor de escena⁷¹. Y aunque el traspunte y el *stage manager* compartan ciertas tareas afines como anunciar los “cues” para los movimientos escénicos durante una función, éstos se distinguen principalmente por la responsabilidad que tiene el *stage manager* respecto a la vigilancia de la continuidad de la puesta en escena cuando está en función y con la producción desde diversas áreas.

El *stage manager* se hace responsable de que la logística de una producción teatral fluya; sus quehaceres responden a las necesidades de cada montaje, pero su función siempre es la misma. Busca liberar al director de cualquier preocupación sobre los aspectos técnicos de la escenificación para la concreción de una visión teatral, por ello anuncia los “cues” de luz y sonido, programa los llamados del elenco e informa al director sobre los avances de la construcción de utilería, escenografía y vestuario. Este colaborador es el encargado de los materiales que se usan antes del ensayo y durante éste, de los de pre producción y producción; e igualmente vigila la continuidad de lo que sucede en y fuera de la escena, durante y después de los ensayos y las funciones.

A las tareas anteriores se suman las relacionadas con la organización de horarios y calendarios. En ese sentido, ajusta los ensayos para actores y director, y en

⁷¹ En la versión al español de *Pullman car Hiawatha* Emilio Méndez conserva el nombre del *Stage manager* en inglés, mientras que en la traducción de *Nuestro pueblo* editada por Aguilar el término es traducido a la palabra “traspunte”.

ellos se encarga de colocar la escenografía y la utilería así como de prevenir las entradas de los actores durante ensayos y funciones. Es vital para el proceso creativo la conciencia de este colaborador sobre el uso del tiempo para mejorar la calidad de la puesta en escena y el trabajo en equipo. El *stage manager* piensa y administra el tiempo antes que los demás, de modo que hace funcionar cada parte de la producción a manera de mecanismo interno de reloj. Este colaborador también es consciente de que la duración de una escenificación se determina muchas veces por las cuestiones fisiológicas o sociales del espectador y el intérprete, de modo que el teatro considera diferentes mecanismos para la narración de la puesta en escena. A partir de esta información y de mi experiencia al interpretar al *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha*, reconozco que en Wilder la particular relación que tiene el *Stage manager* con el tiempo se hace visible a través de los diferentes recursos que utiliza el personaje para describir el *performance-text*. En *Pullman car Hiawatha* y *Nuestro pueblo* pareciera que el *Stage Manager* orienta la acción de acuerdo con la duración de la escenificación y del tiempo que transcurre dentro del mundo ficticio. Además, pareciera que por la limitación del tiempo en escena, el *Stage Manager* excluye de su descripción diferentes eventos y sólo presenta al espectador los más relevantes para el mundo ficticio. En ese sentido, cuando actuaba al *Stage Manager* era consciente del poco tiempo que tenía para describir el mundo y para presentar los aspectos básicos de éste para que el espectador entendiera lo que sucedía. Por ello, me preocupaba por cuidar mi ritmo y el del resto del elenco mediante las direcciones que producían los saltos temporales: agilizar ciertos momentos para producir vertiginosidad: los cambios de dentro del vagón, la aparición de los pueblos y los otros personajes; así como dar espacio a aquellos que necesitaban mayor densidad: la muerte de Harriet, la presentación de la señora Churchill (mujer demente), la despedida de Harriet. Por estas razones, a lo largo de los ensayos y funciones, construí un recorrido que dependía del tiempo, es decir, del trayecto del tren. Yo era consciente de que tenía ese trayecto —en la ficción, una noche— para contar esta historia, conforme el tren avanzaba, también el tiempo, y de ese desplazamiento dependía la aparición de los personajes, así se tejía el efecto-acción: una cosa lleva a otra y está ligada en el tiempo y el espacio. Yo creía que para que llegáramos a la construcción del sistema solar en donde Harriet termina de

despedirse, debíamos avanzar en el tiempo y ascender (metafóricamente) al cielo y después al espacio. Para la aparición de los pueblos era necesaria la muerte de Harriet y las acciones previas dentro del vagón; después, para mí el recorrido del tren en el tiempo y el espacio permitía que viéramos al vagabundo, al fantasma, así llegábamos al estado del tiempo —personaje que desde una torre habla y que refiere el ascenso del tren al cielo—, y luego a Las Horas, a Los Planetas, hasta Los Arcángeles —momento en que Harriet decide despedirse de la Tierra e irse—, para llegar hasta el sistema solar y el momento en que Harriet se va. Todo esto para que yo, siendo el *Stage Manager*, nos regresara al vagón y sugiriera el final del viaje en tren, que, a su vez, implicaba el final de la obra.

El conocimiento que tiene este colaborador de la totalidad de la producción le ofrece una visión íntegra del fenómeno teatral; además esta conciencia ha sido y es valiosa para la formación de algunos actores y directores, tal es el caso de algunos tipos de *stage manager* propuestos por John Caird, director y dramaturgo inglés. Según Caird (2010) hay cuatro clases de *stage manager* de acuerdo con las tareas que desempeña: 1) “Deputy Stage Manager” (*stage manager* adjunto): se responsabiliza de llamar los “cues” en ensayos y funciones y mantiene actualizado el libro de ensayos⁷²; 2) “Assistant Stage Manager” (*stage manager* asistente): es el miembro más joven de toda la compañía y generalmente se encarga de colocar la utilería, la escenografía y el vestuario para los ensayos y las funciones; 3) el “Acting Assistant Stage Manager” (*stage manager* asistente de interpretación)⁷³ solía ser un integrante joven del elenco de actuación, y sus tareas incluían las labores menos especializadas del *stage management*. Algunos actores encontraron en este puesto la oportunidad de comenzar a trabajar en el teatro aunque no fuera en el escenario, sin embargo hoy el puesto está prácticamente extinto y muchas compañías de stage management lo descartan; 4) “Director Stage Manager” (*stage manager* director): es un colaborador que no cuenta

⁷² Entiendo un libro de ensayos como aquel soporte en el que se documenta el proceso de la puesta en escena y que sirve para fijar movimientos específicos, trazos, etc. Considero que puede ser una herramienta a la que cualquier colaborador de la puesta en escena puede recurrir para reiterar los acuerdos generales sobre el montaje.

⁷³ Esta clasificación resuena con la historia de Chronegk, quien antes de ser el *stage manager* del Duque de Meiningen era un actor cómico que formaba parte del elenco del director. Asimismo, vinculo este tipo de *stage manager* con las tareas que desempeñaban los actores ingleses de la época isabelina y que he mencionado con anterioridad.

con un puesto fijo, éste se encuentra en un proceso formativo continuo para volverse director; este tipo de *stage manager* es el que más se asemeja al asistente de director. Sus tareas son principalmente realizar y actualizar el libro de ensayos y llamar los “cues” (pp. 699-701). Considero que esta información puede ser relevante para el actor interesado en interpretar al *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* o en *Nuestro pueblo* porque produce una imagen detallada de las posibles procedencias de los *stage managers*, así como los alcances y tareas de éste en un proceso teatral. El “Acting Assistant Stage Manager” (*stage manager* asistente de interpretación) que describe Caird, manifiesta el vínculo que establece el actor con el área técnica del teatro; de esta idea puede nutrirse el actor que busca interpretar al *Stage Manager*.

A través de este sintético recorrido histórico pude reconocer que muchas de las tareas del *stage manager* estuvieron entrelazadas y mezcladas con las del productor, y particularmente con las del director. Para la distinción entre unos y otros fue necesaria la especialización de las tareas y el lenguaje teatral, y aun así después de que se definieron, las funciones que cumple el *stage manager* hoy sirven especialmente a la producción y dirección. La íntima relación que el *stage manager* ha mantenido con el director, por momentos, ha provocado la confusión entre ambos, y especialmente en el teatro norteamericano. Esto es relevante para los propósitos de esta investigación Porque —en mi experiencia actuando al *Stage Manager*— reconocí que el personaje, a momentos, dirigía al resto del ensamble de actores-personajes a manera de director; además, a partir de los comentarios de algunos espectadores, me di cuenta de que el público tendía a pensar que mi personaje era un director. Probablemente por esta razón y por la formación de los primeros directores del siglo XX en Estados Unidos, estos colaboradores están impregnados uno del otro. Inevitablemente Wilder hace visible al *stage manager* de su tiempo —figura difusa y usualmente confundida con el director— a través de sus *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha*, *The Happy Journey to Trenton and Camden*, *Nuestro pueblo* y *The Skin of Our Teeth*. Así como el *stage manager* responde a las necesidades del director y de una producción teatral, pareciera que los personajes de Wilder lo hacen ante algo que es mayor a sí mismos, ante una especie de director que a su vez es el dramaturgo: el mismo Wilder. De esta manera los

Stage Manager orientan la experiencia del espectador desde el escenario como un director lo hace fuera de él.

4. “¿La luna brilla en América del Sur y en Canadá y en la mitad del mundo al mismo tiempo?”: La función escénica del *Stage manager*

En este capítulo estudiaré las funciones escénicas del *Stage Manager* a partir de los conceptos que Eli Rozik⁷⁴ plantea de la convención escénica. Este recorrido teórico lo vincularé con diferentes ejemplos de *Pullman car Hiawatha*, *Nuestro pueblo* y ejemplos de mi experiencia actoral al representar al *Stage Manager* en la primera obra mencionada. Asimismo, conectaré esta información con la relevancia que ésta puede tener —de acuerdo con mi percepción— en el trabajo del actor.

4.1 “No sé por qué estoy llorando. Supongo que no hay por qué llorar.”: La convención escénica según Eli Rozik

Para realizar el análisis de la función escénica del personaje hago uso del capítulo “La convención escénica” del libro de Eli Rozik llamado *Generating Theatre Meaning: A Theory and Methodology of Performance Analysis*, el cual expongo a continuación. El doctor Eli Rozik se especializa en el estudio de la teoría teatral, en particular en el análisis de la comunicación no verbal de las representaciones escénicas. En el libro mencionado anteriormente, Rozik ofrece herramientas para analizar la obra tomando en cuenta como premisa básica el momento en que el *performance-text* es representado en escena, de esta manera enfatiza que el momento en que se genera sentido en el teatro es en el encuentro de la escena con el público.

Rozik comienza el capítulo brindando distintos conceptos para delimitar qué es una convención de acuerdo con la ciencia con la que se le estudia. Para las ciencias sociales la convención es un acuerdo social, mientras que para la lingüística, es una palabra. Para Peirce⁷⁵ es un símbolo que refleja la relación inmotivada entre el signo y

⁷⁴ Nació en 1932. Algunos de los libros que exponen sus investigaciones son: *The Roots of Theatre - Rethinking Ritual and Other Theories of Origin* (2002), *Generating Theatre Meaning - A Theory and Methodology of Performance Analysis* (2008), *Metaphoric Thinking - A Study of Nonverbal Metaphor in the Arts and its Archaic Roots* (2008).

⁷⁵ Pierce (1839-1914) fue un filósofo que se centró en el estudio de los signos.

el significado⁷⁶, en este sentido, “inmotivado” quiere decir que el significado no puede inferirse del significante mediante un índice⁷⁷ o un ícono⁷⁸. El signo es una unidad gráfica o secuencia sonora que transmite significado y que depende de la cultura; este significado es un conjunto de rasgos abstractos que se comunican. El enfoque semiótico de la convención que provee Rozik resulta útil para el estudio del fenómeno teatral.

Según Eli Rozik, la unidad teatral es transparente y se genera debido a su “inferencia natural”, su naturaleza es propiciada por el principio de similitud que subyace en la iconicidad. Esto quiere decir que un significado puede inferirse del significante por la similitud que éste mantiene con su modelo real o mental, y por la palabra que media en el *performance-text*. Considero que esta “inferencia natural” que sugiere Rozik, también es de importancia para el trabajo del actor, pues los diferentes recursos —la voz y el cuerpo, el vestuario, los objetos, etc. — que éste se utilizan para construir una entidad escénica son signos que le transmiten al espectador significado específico respecto a lo que mira en el escenario, todo esto en conjunto con la palabra. Por ejemplo, si el actor decide que el *Stage Manager* utilizará una diadema electrónica para comunicarse con el resto del equipo técnico, entonces el espectador podría inferir —de acuerdo con la imagen que observa— que el personaje es parte de la planta técnica, una especie de traspunte. Sin embargo, si el *Stage Manager* es caracterizado solo con ropa negra y se le sitúa siempre en la oscuridad, entonces la lectura del público diferirá

⁷⁶ En la lingüística, y de acuerdo con Ferdinand Saussure —lingüista que sentó las bases para la lingüística moderna— el significante es la parte material del signo, el cual es percibido mediante los sentidos debido a su naturaleza física: el significante es aquello que se oye cuando alguien habla, o que se mira cuando alguien lee. El significado es la imagen o idea que se evoca en nuestra mente a partir del significante. A lo largo de esta investigación haré uso de la noción del significado y significante en conjunto con el concepto del signo de acuerdo a Peirce para reflexionar sobre cómo la palabra y la imagen materializada en el teatro hacen sentido en el espectador. Utilizo estos conceptos porque considero que ambos son de utilidad para estudiar el trabajo del actor, ya que éste se constituye sobre todo de la imagen que produce el cuerpo y la palabra hablada. Considero que ésta hace referencia a la visión lingüística del signo, y en este estudio en particular, a cómo las descripciones verbales del *Stage Manager* (significante, el signo físico) evocan diferentes imágenes (significado) en la mente del espectador.

⁷⁷ De acuerdo con la relación entre signo y objeto, Peirce diferenció a los signos fundamentalmente en tres: ícono, índice y símbolo. La relación del objeto y del signo en el índice es de continuidad respecto a la realidad, este signo indica el carácter propio de una cosa; por ejemplo, el cielo nublado indica que lloverá, el rayo indica la tormenta, la fiebre indica la enfermedad.

⁷⁸ El ícono tiene una relación directa y de semejanza con el objeto, por ellos sus cualidades son similares a las de éste. Algunos ejemplos de índices son las imágenes en las fotografías, los mapas, los dibujos, entre otros.

de la propuesta anterior, quizás este personaje construya ambigüedad y misterio para el espectador. La elección de cómo se materializa el personaje depende entonces de saber qué es lo que se quiere decir.

Según Rozik, no todos los segmentos de una escenificación son transparentes o se infieren naturalmente por el espectador. Por lo tanto, la unidad teatral es *convencional* si el principio de similitud está parcialmente cancelado; este rasgo se materializa en distintos momentos en *Pullman car Hiawatha*, por ejemplo: cuando Harriet camina con Los Arcángeles hacia las escaleras del fondo del escenario que representan en ese instante el medio para ascender al cielo y abandonar la Tierra y los vivos. Como actor sabes que son sólo unas escaleras las que están allí, y que la acción de subir materializará la imagen del ascenso al cielo, sin embargo la capacidad del actor de creer, confiar e imaginar que lo sucede en ese momento está pasando, de hecho genera una realidad escénica que se comparte con el espectador. Cuando interpreté al *Stage Manager* en esta obra, era fundamental que yo —junto con Harriet y lo demás personajes— creyera que ella estaba dejando el mundo de los vivos, y que además compartiera la sutileza de ese momento con todos los que nos quedábamos en el escenario y en la zona de butacas. Buscaba esto a través de mi forma de relacionarme tanto vocal como corporalmente: decidí —debido a las necesidades que percibí en mis directores y en la representación— permanecer desapercibida y darle espacio a la despedida y la muerte, hasta que rompía con ímpetu para anunciar la llegada del tren a Chicago. Esta manera de romper con la atmósfera implicaba para mí como actriz decir: “la muerte es sólo un momento más del ciclo de la vida, y las cosas siguen.”, a pesar de que mi texto fuera otro.

La convención escénica, para Rozik, denota que la unidad icónica no tiene un modelo real o que la lectura es diferente a la que se hace de éste, por lo tanto estas convenciones condicionan la lectura de la unidad escénica: el vagón Hiawatha se construye mediante sillas y un plano trazado en el piso, aunque el modelo real de un vagón para el espectador sea diferente, los objetos en escena y la palabra sugieren el modelo real en la imaginación del espectador. Tomando en cuenta lo anterior, el actor construye en favor de las diferentes convenciones escénicas, pues es mediante éstas que se produce la teatralidad de una escenificación; además, tener consciencia de las

convenciones que imperan en el texto, también es de ayuda para descubrir la actoralidad que requiere cada mundo ficticio. Con actoralidad me refiero a desde dónde el actor aborda y experimenta con los diferentes componentes de su trabajo creativo: el cuerpo, la voz, el texto, el universo psíquico y emotivo, las relaciones con los otros personajes y con el público. Para mí, la actoralidad está relacionada con el tipo de operación mental que hace el actor dependiendo del universo ficticio que habita y construye.

Las convenciones escénicas son imágenes impresas⁷⁹ en materia que funcionan como señales para el espectador, le indican cómo leer ciertos elementos escénicos, verbales o icónicos de acuerdo con reglas particulares. La convención teatral básica responde a cualquier forma de la semiosis teatral, sin embargo la convención escénica es el subconjunto específico de dichas formas en diferentes niveles del *performance-text*. Éstas indican el hueco o la distancia entre la realidad escénica y el mundo ficticio porque los rasgos que no se pueden inferir naturalmente y que se establecen con cada convención, no son y no pueden ser parte del mundo ficticio. Por ejemplo, en *Pullman car Hiawatha y Nuestro pueblo* el *Stage Manager* dialoga directamente con el público y no con presencias ausentes dentro de su mundo ficticio como si tuviera una psicopatología, y esta particularidad ha de leerse como una convención escénica que busca beneficiar la comprensión, imaginación y experiencia del espectador. Cuando fui el *Stage Manager* descubrí que conforme más dirigía mi energía al público, entretejía una relación más fina con éste, que en gran parte dependía de la palabra.

Eli Rozik considera que para distinguir las convenciones escénicas que se usan en la puesta en escena se pueden responder cuatro preguntas:

1. ¿Cuál es su tipo?
2. ¿Cuál es su función?
3. ¿Cuál es su grado de autoridad? Es decir, ¿qué tan directamente relacionadas están con la voz e intenciones del autor?
4. ¿Qué debería atribuírsele o no al mundo ficticio?

⁷⁹ Para Rozik la convención deja una impresión en el escenario: se materializan escénicamente, de otro modo no podrían estar presentes.

4.1.1 Tipos de convención escénica

En el teatro, el principio de similitud se puede materializar tanto en el nivel material como en el "imagistic"⁸⁰, por lo tanto las convenciones pueden manifestarse en uno de ellos o en los dos; cuando cumple con esta doble función, las convenciones deben verse primero como "imagistic", puesto que una parte de la competencia lectora del público está anulada. De acuerdo con estas distinciones, las convenciones escénicas se dividen en dos tipos: convenciones de medio y convenciones de imagen (de medio e "imagistic"). La primera de ellas se distancia del principio de similitud en el nivel material, y expresa la transición del medio teatral a otro medio icónico que imprime o materializa las imágenes en materiales disímiles de sus modelos reales. Un ejemplo de la convención de medio sería una calle pintada en un telón de fondo, aquí la calle debe ser atribuida al mundo ficticio y el hecho de que esté impresa en un telón de fondo debería de ser pasado por alto; es decir en el mundo de esa obra las calles no son pintadas, se trata de una convención. En *Nuestro pueblo*, sillas y mesas indican la presencia de dos casas y del resto del pueblo, las casas deberían de ser atribuidas al mundo ficticio y el hecho de que estén representadas mediante esos objetos debería de ser pasado por alto; en este mundo ficticio las casas no se componen sólo de estos objetos, se trata de una convención escénica. En lo que refiere al trabajo del actor, éste es consciente de cuáles objetos aluden a la presencia de un lugar o de un personaje, de modo que decide pasar por alto el hecho de que el objeto en escena no corresponda al modelo real, e interactúa con lo que lo rodea dando por hecho que es tal o cual cosa. De esta manera se estructura la experiencia escénica personal del actor. Al ser el *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha*, mi relación con el fantasma del señor Krüger —una máscara y una tela blanca manejada por mis compañeros— se generaba porque yo interactuaba con éste pasando por alto que era una tela y dando por hecho que era un fantasma.

⁸⁰ El "imagism" fue un movimiento de la poesía angloamericana que sucedió en el siglo XX en el que se buscaba el verso libre y la expresión de ideas y emociones a través de imágenes claras y precisas; "imagistic" corresponde al adjetivo de dicho movimiento, por lo tanto podría definirse como la cualidad de un objeto de producir imágenes claras y precisas, o como la capacidad de un objeto o sujeto de evocar imágenes. Podría decirse que lo "imagistic" es "imaginístico".



Imagen 1. El ensamble de actores representando al señor Krüger (fotografía de Cynthia Herrera).

Para Rozik, las convenciones de medio toman prestado elementos de otro medio o lenguaje y los conjunta en un solo *performance-text*. Esto no impide la capacidad de inferencia del espectador, ya que el componente icónico queda intacto: la calle pintada se parece a una calle, las sillas y mesas refieren al comedor de una casa (un espacio que podría ser común en todos los hogares). Nuestro fantasma refiere a la imagen del fantasma creado con una especie de sábana.



Imagen 2. En la película *Sombras tenebrosas*, el personaje David Collins se coloca una sábana encima para representar un fantasma y asustar a su nueva cuidadora que lo mira de frente (fotograma: *Sombras tenebrosas*).

Algunas de estas convenciones recurren al lenguaje para describir diversos aspectos del mundo ficticio, y en algunos casos el principio de lectura depende del equilibrio entre los significados de las descripciones verbales e icónicas. Las palabras evocan imágenes que no contradicen los propósitos principales del *performance-text*, y a su vez no perjudican la capacidad lectora del público debido a su familiaridad con el uso evocativo del lenguaje en la literatura. Las oraciones descriptivas transmitidas mediante estas convenciones deberían concebirse como imagen encarnada de un acto del habla. Ejemplo de ello es la descripción que hace el *Stage Manager* al inicio de las obras del vagón Hiawatha o del pueblo ficticio Grover's Corners de *Nuestro pueblo*, con el propósito de introducir al espectador al mundo ficticio y completar con el acto del habla lo que éste mira en escena. En este sentido, la palabra evoca la imagen completa de las casas y Grover's Corners en conjunto con los objetos presentes en la escena: sillas y mesas. Considero que el actor que se enfrenta a las diversas narraciones del *Stage Manager*, debería permitirse confiar en la palabra y en el vínculo de confianza que ésta produce entre el actor-personaje y el espectador.

Rozik distingue las convenciones de medio de las “imagistic” o de imagen porque éstas se distancian del nivel icónico o de semejanza con los modelos. Ello impide la inferencia natural del espectador porque el principio de lectura icónica está total o parcialmente cancelado. De acuerdo al investigador, este tipo de convención se puede expresar de tres maneras diferentes:

1) Cancelación parcial de elementos de una imagen: en la convención se revela la supresión total o parcial de la similitud, en ella la lectura reside en la presencia de elementos similares a su modelo real y la complementación depende de las asociaciones en las mentes de los espectadores respecto a dichos elementos o a la mediación del lenguaje. El hecho de que algunos elementos estén ausentes no debe de atribuirse al mundo ficticio, puesto que ellos están metonímicamente presentes. Por ejemplo, en *Pullman car Hiawatha* los personajes de Las Horas se caracterizan especialmente por el número romano que establece la hora que representan, la imagen se complementa con la descripción verbal del *Stage Manager*. El hecho de que en nuestro montaje Las Horas no tuvieran el número romano o algún elemento que refiriera al tiempo, hacía que la lectura del espectador residiera sobre todo de la palabra. En ese sentido, recurrí a hacer evidente vocalmente el nombre de los filósofos que decía: Aristóteles y Platón; además de subrayar los pies que darían paso a la información sobre quiénes eran esas presencias.

2) Distorsión de los elementos de una imagen: algunas convenciones presentan imágenes distorsionadas en diferentes niveles y por varias razones; por ejemplo el hecho de que se alteren diferentes elementos de la escena para lograr una impresión estética particular: la impostación de la voz o el canto, el “hablar en verso” o la gesticulación amplificada para cumplir las exigencias de un foro, etc. Los dispositivos distorsionados no deberían ser atribuidos al mundo ficticio.

3) Apropiación de los elementos de una imagen: ciertas convenciones toman prestadas sus imágenes de modelos de comportamiento o situaciones que no son parte del mundo ficticio. En estos casos, la imagen prestada debería de ser pasada por alto y su lectura debería de hacerse a partir de la función de la información que provee. Considero que el *Stage Manager* en ambas obras es un ejemplo de este tipo de convención, pues el hecho de que funcione como narrador revela el uso de un recurso

de la narrativa en el dispositivo dramático y escénico. En ese sentido, el actor que interpreta a este personaje, tiene la posibilidad de enriquecer su trabajo de la investigación de los rasgos del narrador tanto en la literatura como en otras obras de teatro, o en el cine⁸¹; y de allí partir para darles forma en su instrumento⁸². En mi caso, descubrí rasgos del narrador en mi personaje principalmente en las funciones, cuando me relacionaba directamente con el público. En los ensayos sabía que yo poseía información del mundo ficticio que nadie más tenía, sin embargo esta información cobró sentido hasta que tuve al espectador frente a mí y tuve la oportunidad de comunicarle lo que sabía a través de la palabra y las acciones.

4.1.2 Funciones de la convención escénica

En la taxonomía propuesta por Rozik (2010) las unidades icónicas teatrales son descritas a través del medio teatral en su aspecto básico motivado, sin embargo diferentes restricciones del medio teatral evitan su descripción cabal y absoluta. Por ello, la función principal de las convenciones escénicas es compensar estas limitaciones; entonces las funciones se determinan por las limitaciones del medio teatral que superan así como por el significado con el que contribuyen en la descripción de un mundo ficticio (p. 68). En un principio, la misma convención puede cumplir con diferentes funciones y la misma función puede ser cumplida por diferentes convenciones, además el conjunto de convenciones escénicas que cumplen con la misma función pueden ser consideradas como un conjunto paradigmático, de éste el autor escoge o agrega convenciones para construir un *performance-text* (p. 69). Según Eli Rozik (2010) estas funciones pueden ser semióticas y poéticas —en ésta se ubica también la irónica⁸³ y estética— (pp. 68-69).

⁸¹ A continuación una lista de películas con presencia de narrador: *Más extraño que la ficción*, *Amélie*, *Repugnante*, *Matilda*, *El club de la pelea*, *El gran Lebowski*, entre otras.

⁸² Para mí, el instrumento del actor es la materia que éste utiliza y moldea en favor de su trabajo escénico y con el propósito de generar universos ficticios; considero que éste se compone de su cuerpo, voz, universo emotivo y psíquico.

⁸³ Sobre la función irónica y la ironía dramática de las convenciones escénicas se hablará más adelante en el apartado 4.1.2.2.

4.1.2.1 Funciones semióticas de las convenciones escénicas

Las funciones semióticas se definen por el tipo de limitaciones del medio teatral que superan. Las restricciones semióticas se pueden clasificar en:

1) Del medio: limitación del medio teatral para transmitir cierto tipo de información; un ejemplo de esto es la dificultad para comunicar los aspectos imperceptibles del comportamiento de un personaje. En *Pullman car Hiawatha* esto se materializa cuando el *Stage Manager* le indica al espectador que escuchará pensar a los demás personajes: los pasajeros que viajan en el vagón Hiawatha: “Ahora quiero que los escuchen pensar”⁸⁴ (Wilder, 2013, p. 44), de modo que se puede ver aquello que de otra manera es imperceptible: el interior del personaje. Algo similar ocurre en *Nuestro pueblo* cuando en la boda de Jorge y Emilia (segundo acto) la señora Webb habla directamente al espectador y deja ver su punto de vista sobre dicho sacramento y lo que implica en la vida de una persona. En ambos ejemplos se denota que la dramaturgia invita al actor a hacer una operación mental en la que éste debe ser capaz de interactuar sin hacer acuse de recibo del público, para después dirigirse a él y dejar ver lo que hay dentro de sí.

2) Performativas: se refieren a las restricciones técnicas para representar ciertas descripciones icónicas. La representación de animales o espacios naturales en materiales similares a sus modelos reales, o la materialización de fenómenos como la invisibilidad o la desnudez; representan restricciones técnicas del medio teatral. En *Pullman car Hiawatha* esta restricción se hace presente al momento de representar a personajes como el campo, el fantasma, los pueblos o Los Planetas; o espacios como el Sistema Solar y el tren. En *Nuestro pueblo*, la representación de Bessie, el caballo que acompaña al repartidor de leche por el pueblo. En ese sentido, ¿Cuál es el trabajo del actor que interpreta al *Stage Manager* en relación a estos personajes? Creo que dar por hecho que éstos son lo que sugieren que son y pasar por alto la forma en la que se materializa, de modo que pueda interactuar con ellos hasta las últimas consecuencias.

3) Físicas: se relacionan con las limitaciones impuestas sobre los espectadores por la fisiología; esto se refiere al uso de elementos como los coturnos en el teatro griego para

⁸⁴ “Now I want you to hear them thinking.” (Wilder, 2013, p. 44) Traducción mía.

prevenir que los actores se empequeñecieran por la distancia en los anfiteatros. En *Pullman car Hiawatha* la representación de Los Planetas puede requerir la selección de ciertos elementos para crear la sensación de inmensidad de un planeta (Wilder los sitúa en el balcón del fondo del escenario), aunque realmente esto depende del concepto y la propuesta de la escenificación.

4) Por decoro: se refiere a las restricciones impuestas en un *performance-text* de acuerdo al ethos de la audiencia, las cuales responden a la cultura de una sociedad en particular. Por decoro, en *Nuestro pueblo* no se muestra el momento en que Emilia muere mientras da a luz a su segundo hijo; en la segunda obra ganadora del Pulitzer de Wilder, *Por un pelo*, el autor coloca fuera de escena las golpizas que Henry Antrobus (hijo del señor Antrobus) le da a otros personajes.

5) Financieras: referidas al costo imposible de una imagen materializada en escena. Tener un vagón en escena, un campo, una iglesia o un pueblo entero, como lo exige el modelo real de la imagen, implica un presupuesto que muy pocas escenificaciones pueden costear. Por ello, el autor invita desde su dramaturgia a considerar los espacios y las caracterizaciones de sus personajes desde la convención teatral. En ese sentido, considero que el dramaturgo también invita a que el actor explore este mundo a partir de la imaginación, de creer que las cosas están allí —aunque el objeto no esté presente— y de confiar en el poder que tienen las palabras para darle vida a objetos, personajes y atmósferas.

De las funciones semióticas que plantea Rozik, considero que la del medio y la performativa, serán de importancia para la descripción de la función escénica del *Stage Manager*, puesto que en ambos textos se puede reconocer cómo el personaje desempeña tareas específicas para compensar las restricciones semióticas. La mayoría de las veces el personaje lo hace mediante descripciones verbales que dan paso a que los demás personajes superen la restricción. En otras ocasiones, su función semiótica también condiciona al espectador sobre lo que observa en escena, aunque la función semiótica no implica necesariamente a la irónica o viceversa. En *Pullman car Hiawatha* el *Stage Manager* advierte sobre la presencia de personajes extraordinarios como el campo, el fantasma, Las Horas, Los Planetas o Los Arcángeles. En *Nuestro pueblo*

anuncia la presencia de objetos que no se materializan en escena: el periódico que reparte un niño del pueblo o el jardín de las casas de los Gibbs y los Webb.

4.1.2.2 Funciones poéticas de las convenciones escénicas

Mientras que las funciones semióticas superan las limitaciones del medio, las poéticas contribuyen información vital a las descripciones de los mundos ficticios y se especializan en transmitir ironía dramática⁸⁵ del autor a los espectadores. El principio de lectura de estas funciones debería considerar que lo descrito verbalmente por sus propios medios forma parte integral de la descripción del mundo ficticio. Estas convenciones parecen tener mayor autoridad en tanto que sugieren que la intención del autor está menos mediada que en aquellas que, en ocasiones, declara en voz de sus otros personajes.

Asimismo debe tomarse en cuenta que el *performance-text* es un complejo sistema de descripción, en el cual la tarea principal es llevada a cabo por los actores encarnando personajes interactivos⁸⁶ —y sus acciones— desde sus ingenuas concepciones de su mundo. De manera paralela la transmisión de un punto de vista irónico alternativo es representado por actores que encarnan personajes funcionales u operativos o personajes interactivos en situaciones operativas⁸⁷ y que tienen la

⁸⁵ La ironía considerada como una expresión que busca dar a entender algo diferente y a veces contrario a lo que se manifiesta verbal o icónicamente. De acuerdo con Patrice Pavis (estudioso del teatro) el espectador percibe la ironía dramática cuando reconoce que el yo de los personajes —que parecen autónomos y libres— dependen realmente del yo central del dramaturgo. Por ello, la ironía dramática siempre está vinculada a la situación dramática: el espectador siempre posee ventaja sobre los personajes en relación con lo que observa en el escenario. Pavis manifiesta diferentes maneras en las que se apela al espectador desde el escenario, una de ellas es la unión entre comunicación interna (entre personajes) y externa (entre escenario y sala) que permiten que se hagan comentarios irónicos sobre las situaciones y los personajes. Otra se refiere al rompimiento de la cuarta pared (aquella que debería de proteger la ficción del mundo exterior), en ese sentido, el dramaturgo se dirige directamente al público y apela a su capacidad de interpretar textos para que éste comprenda el verdadero sentido de la situación. De esta manera, la ironía invita al espectador a considerar la escenificación desde un punto de vista crítico, pues ésta rompe la ilusión teatral y produce una *distanciación*. Para Pavis, la ironía dramática está inscrita en el texto y puede leerse en él, sin embargo sólo puede ser reconocida como tal en la interacción con el espectador.

⁸⁶ Rozik se refiere a los personajes interactivos para describir a aquellos que ingenuamente interactúan y se relacionan entre sí en tanto personajes dentro del entramado de un *performance-text*. Éstos no tienen la consciencia de que forman parte de un mundo ficticio.

⁸⁷ Situaciones que se caracterizan por la transmisión de cierta información que condiciona la experiencia del espectador.

intención de rodear a los personajes interactivos. Ejemplo de ello son los pasajeros que viajan en el vagón Pullman en contraste con aquellos que intervienen después de que el *Stage Manager* anuncia las posiciones geográfica, meteorológica, astronómica y teológica del vagón. Los pasajeros son personajes interactivos porque describen el mundo ficticio para el espectador a través de sus propias concepciones y en la interacción entre ellos mismos, su relación se establece de manera directa con las demás presencias escénicas. Los personajes del exterior del vagón tienden a establecer un canal de comunicación directo con el público —forma básica de la función irónica que explicaré más adelante—; razón por la que son personajes funcionales u operativos que describen el mundo ficticio mediante el condicionamiento de la percepción del espectador. Estos personajes de Wilder transmiten el punto de vista irónico del autor a través de aforismos que son citas de filósofos o escritores. La clasificación de los personajes que propone Rozik podría ser tediosa para un actor, sin embargo en ella podría encontrar una manera de esclarecer y comprender su interacción con los demás personajes y con el público, los momentos en que ésta se modifica, y la importancia de la información que transmite de acuerdo a sus relaciones. Considero que es inconveniente que el actor que interpreta al *Stage Manager* se encierre a sí mismo en la idea de personaje interactivo u operativo, pero en esta clasificación puede encontrar una herramienta para explorar cómo cambia el personaje dependiendo de cómo interactúa y de cómo hace uso de sus palabras. De este modo puede llegar a tomar decisiones respecto al tipo de personaje que quiere construir y transmitir al espectador.

Según Rozik, el medio teatral presenta una limitación cuando el autor quiere promover la ironía dramática para entender más detallada o incluso críticamente un mundo ficticio, en lugar de usar la perspectiva de los personajes para este objetivo. El obstáculo es que este mundo es presentado básicamente por el comportamiento real de sus habitantes, quienes conciben su realidad desde sus propias perspectivas ingenuas, es decir independientes de su autor, parecen desconocer que son personajes teatrales, de ahí su “ingenuidad”. Por ello, se asume comúnmente que los autores no están representados en los *performance-text*, sin embargo Rozik (2010) sostiene que la ausencia de sus puntos de vista es solo aparente. La mayoría de las convenciones

escénicas reflejan la necesidad del autor de producir una actitud particular en el espectador hacia un mundo ficticio independiente, busca crear una perspectiva irónica (p. 70). Por esta razón, el investigador sugiere que estas convenciones deberían de tener un mayor grado de autoridad que las perspectivas ingenuas de los personajes interactivos; Wilder habla más directamente a través del *Stage manager* que por Emilia o Harriet. De esta particularidad el actor debe ser consciente, pues su trabajo dependerá en gran medida de dialogar sus propias ideas con las de Wilder con el propósito de entender y apropiarse de un discurso que de principio es del dramaturgo. A pesar de que parte del trabajo del actor sea apropiarse de palabras que “no son tuyas”, en mi experiencia actuando al *Stage Manager* descubrí que son las palabras que usa el personaje las que revelan la necesidad de éste: interactuar directamente con el público para llevarlo de la mano por un viaje que busca hacerlo reflexionar sobre las dimensiones de la vida y la muerte. Considero que esa es la intención de Wilder en *Pullman car Hiawatha*, y allí el *Stage Manager* funciona como convención para dirigir la reflexión del espectador. Para Rozik (2010) gran parte de estas convenciones reflejan la necesidad de los autores de eludir a los personajes para establecer un canal de comunicación directo con los espectadores (p. 70). Por consiguiente, este canal debería ser visto como la forma básica de cumplir la función irónica. Por ejemplo, mediante la convención escénica que permite que el *Stage Manager* sea visto como un narrador del mundo ficticio, el personaje establece un diálogo directo con el espectador que le permite describir el *performance-text* y condicionar su percepción (experiencia).

Rozik (2010) señala que usualmente las funciones irónicas son llevadas a cabo por personajes operativos, cuyas imágenes en materia parecen no tener que ver con la representación de los autores en las escenificaciones (p. 70). Ejemplo de ello es la figura del mensajero, quien inserta una descripción verbal de un evento fuera de escena en el flujo de las situaciones descritas icónicamente en escena por la necesidad del autor de compartir con el público una parte de la acción descrita no icónicamente. En ese sentido, considero que la presencia del *Stage Manager* de hecho sugiere un vínculo con el autor, no por la manera en la que está descrito, sino por cómo dirige el movimiento dramático de la puesta en escena. Sin embargo, este tipo de personajes operativos que llevan a cabo funciones irónicas están presentes en *Nuestro pueblo*,

ejemplo de ello es el Profesor Willard quien interviene en el *performance-text* para brindar información científica sobre Grover's Corners y así incluye eventos que ocurren fuera de escena en la descripción del mundo ficticio. Este tipo de personajes personificados en los cuerpos y voces de los intérpretes no tiene nada que ver con la imagen de un autor, pero lo que dice debería de ser concebido como un discurso de éste. De acuerdo con Rozik, la incongruencia que se encierra entre la imagen del personaje y la del autor es paradójica, pues la presencia de una imagen del autor puede mortificar el sentido de experiencia de un mundo ficticio para un espectador, pero la intervención es vital para guiar a la audiencia a una interpretación y experiencia deseada. Para que la perspectiva irónica del autor sea parte del texto icónico, la organización verbal de su punto de vista debe adquirir la apariencia de una imagen impresa o materializada, es decir, de un actor personificando a un personaje operativo o a un personaje interactivo en una situación operativa. Tanto en *Pullman car Hiawatha* como en *Nuestro pueblo* el *Stage manager* es un personaje operativo que materializa la perspectiva irónica de Wilder y cuya intervención es vital para generar una experiencia particular del *performance-text*. El actor o actriz que personifica este personaje no puede perder de vista el diálogo directo con el espectador y la construcción de imágenes que transmiten la ironía del autor y que condicionan la percepción del espectador.

Además, para Rozik (2010) las convenciones irónicas suponen un dilema, por un lado cumplen un rol crucial en la comunicación entre autor y público que es sustancialmente distinto al de los personajes interactivos; por otro lado, tienden a construirse desde la naturaleza propiciada del texto teatral —esto quiere decir que el significado se infiere del significante por la similitud con el modelo real o mental y la mediación del lenguaje— (p. 70). Esta tensión básica se puede solucionar mediante diferentes estilos, por ejemplo, presentar de forma directa las convenciones como en algunas formas de teatro asiático, o esconderlas hasta casi cancelarlas como en el realismo. Asimismo el diseño de los personajes funciona como solución a este dilema: los operativos están diseñados de manera similar a los interactivos, los autores habilitan a los primeros para generar comportamiento humano y así facilitan su aparente integración en el tejido humano de la unidad teatral. Algunos personajes operativos en

Pullman car *Hiawatha* que ejemplifican lo dicho por Rozik es el pueblo de Grover's Corners interpretado por un niño, y el pueblo de Parkersburg, Ohio representado por una mujer con tres jóvenes larguiruchos.

Las funciones irónicas se pueden clasificar como:

1) Descripción de las partes de la acción representadas no icónicamente: la necesidad del autor de transmitir información completa a los espectadores se ve restringida por:

a) la capacidad fisiológica limitada del espectador para concentrarse por un periodo largo de tiempo, o su disposición para estar en el teatro

b) la capacidad limitada del medio icónico para proveer formulación telescópica⁸⁸, es decir: comprime una serie de eventos en oraciones a través del lenguaje.

La formulación telescópica es provista por el lenguaje en sus funciones narrativas y representativas, las descripciones verbales buscan evocar imágenes correspondientes a eventos específicos en las mentes de los espectadores; lo que es dicho verbalmente o representado debería considerarse como parte integral de la descripción de un mundo ficticio. Es importante subrayar que las escenas icónicas (como la muerte de Harriet o el regreso al pasado de Emilia) no son más significativas que las verbalmente descritas (aquellas descritas por ellas mismas en sus despedidas o las del *Stage Manager*). De hecho, éstas suelen ser cruciales para el *performance-text* y algunas veces están situadas fuera de escena por el decoro, pues tienen relación directa con la cultura. Tener esta claridad puede ayudar al actor a entender el peso que tienen cada una de sus intervenciones verbales dentro de la obra, e incluso le pueden llevar a replantear sus ideas sobre cómo trabaja el texto y las acciones en conjunto. Otra descripción que depende del lenguaje es la caracterización verbal del *dramatis personae*, ésta es una exposición verbal impuesta por el la limitación temporal de la escena. Este recurso presenta a los personajes en diferentes situaciones y sucede previo a la acción icónica. Su organización de información es atemporal mientras que la de la formulación telescópica es temporal, sin embargo ambos casos suceden antes de

⁸⁸ Con "telescópico" se refiere a la capacidad de agrandar una imagen y de observarla con exactitud, de modo que cualquier imagen real tenga cabida en el escenario. Lo telescópico también pretende volver pertinente los objetos o sucesos con el mundo ficticio a pesar de que parecieran estar desconectados de éste por su lejanía.

la acción y son indispensables porque condicionan el significado de los eventos icónicamente descritos, así como las expectativas de posibles eventos futuros. Considero que diferenciar el recurso dramático que se utiliza para describir verbalmente una situación o un personaje le permite al actor reconocer en dónde sus palabras tienen o no efecto como consecuencia de la dramaturgia.

En el *performance-text* también pueden trabajar dos funciones complementarias que ayudan a compensar la restricción temporal y del medio teatral. La primera de ellas es la exclusión de eventos de la descripción icónica a través de digresiones o interrupciones por elementos como el coro, los interludios, el vaciar el escenario, los apagones, los cambios mecánicos, el congelamiento de los actores, entre otros. El *Stage Manager* interrumpe el flujo de las acciones en distintas ocasiones para excluir ciertos eventos y pasar a otra situación: en *Pullman car Hiawatha* no muestra la escena en la que el médico va a hablar con Philip; en *Nuestro pueblo* detiene la conversación entre la señora Gibbs y la señora Webb para que el Profesor Willard y el señor Webb den información sobre Grover's Corners. Las exclusiones que hace el *Stage Manager* también pueden implicar saltos temporales: ir al pasado (Jorge y Emilia en el segundo acto o el regreso de Emilia en el tercer acto) o avanzar en el tiempo (ir de una posición a otra del vagón Pullman o ir de una hora del día a otra en el pueblo de Grover's Corners). Ante estas exclusiones, ¿Qué hace el actor que interpreta al *Stage Manager*? Considero que en este caso es necesario responderse personalmente con qué propósito el dramaturgo hace esto, y esta decisión cómo esto afecta a mi operación mental al actuar. La segunda función complementaria que propone Rozik es la inclusión de eventos fuera de escena o episodios en apariencia telescópica verbal que se sitúan dentro de la secuencia de la descripción icónica. Suceden temporal y espacialmente fuera de escena y no están necesariamente dentro de la secuencia icónica en su correcto tiempo y/o espacio. Las convenciones de inclusión incluyen el coro, el prólogo, la exposición de personajes, los mensajeros, etcétera. El *Stage Manager* funciona al inicio de ambas obras como prólogo al introducir y situar al espectador en el mundo ficticio, después expone la presencia de los demás personajes y comenta sobre los eventos que suceden (como la boda de Jorge y Emilia). Esta inclusión de eventos

produce la sensación de simultaneidad y complejidad de los universos descritos, de modo que condicionan parte de la experiencia del espectador.

Respecto a cómo juega el espacio en estas convenciones, se debe hacer una distinción entre la convención básica espacial del teatro y el espacio telescópico. El cambio de escenografía revela que el escenario puede representar cualquier tiempo y espacio que se requiera después de cierto tiempo transcurrido en el *performance-text*, y esta cualidad habla de la convención básica. Sin embargo el espacio telescópico presenta emplazamientos simultáneos (pliega el espacio en diferentes posibilidades); en estos casos la convención no impide la lectura del espectador porque las relaciones espaciales permanecen intactas. Lo mismo sucede con la convención que hace que el tiempo también se vuelva telescópico, pues la secuencia natural del tiempo no se cancela. Esto sucede en *Pullman car Hiawatha* cuando el *Stage Manager* lleva al espectador a presenciar a los personajes fuera del vagón sin borrar el plano en el piso que representa el tren. Con la aparición de los pueblos, el vagabundo, el mecánico, Las Horas, etc., se construyen espacios que coexisten con el plano. En *Nuestro pueblo* el espacio se pliega cuando en el segundo acto el *Stage Manager* construye la “drugstore” del Señor Morgan para ir al pasado y mostrar un momento crucial en la relación de Jorge y Emilia. El tercer acto sucede en un cementerio en una colina, espacio que convive después con el pueblo de Grover’s Corners cuando el *Stage manager* regresa en el tiempo con Emilia. En mi experiencia siendo el *Stage Manager*, descubrí que tenía la libertad de estar en cualquier tiempo y/o espacio, que los rasgos del narrador me permitían dentro de la convención escénica, ir de un lado a otro sin que esto obstaculizara la lectura del espectador.

2) Descripción de los aspectos imperceptibles de una acción: el teatro está limitado a la reproducción de aspectos perceptibles de objetos y fenómenos, por lo que las acciones de los personajes llegan a reflejar estados mentales más complejos, además de intenciones, pensamientos y sentimientos que son generalmente inferidos por el espectador. Por ello, las convenciones que cumplen con esta función parten del principio de similitud en el nivel icónico y pueden recurrir tanto a la descripción verbal como a la música de fondo en algunos casos. En la boda de Emilia y Jorge (segundo

acto de *Nuestro pueblo*) la señora Webb habla directamente al público y deja ver su mundo interior: cómo se siente por el matrimonio de su hija y lo que opina sobre éste.

El comportamiento externo de los personajes que hace evidente la restricción de la descripción de los aspectos imperceptibles de una acción, sucede cuando el personaje es diseñado deliberadamente para ocultar a otros su verdadera inclinación. Estas convenciones crean dos tipos de escena a través de la representación de un evento desde al menos dos perspectivas: la (externa) descripción icónica y la descripción verbal del reflejo interno. La duplicidad que permite ver dos aspectos de un solo comportamiento debería ser pasada por alto. Algunas convenciones que cumplen con esta función, según Rozik, son el soliloquio a público (como los pensamientos de los pasajeros en *Pullman car Hiawatha*) o a uno mismo, el aparte (así funciona el comentario que hace el *Stage Manager* sobre la personalidad del Camarero o la información que da sobre Joe Crowell en el primer acto de *Nuestro pueblo*), la lectura de un documento personal, el confidente, la confesión, la máscara, el aria, la música de fondo, entre otros.

3) Condicionando el significado cognitivo y/o ético esperado de una acción: así como el teatro está limitado a la reproducción solo de aspectos perceptibles de una acción, también lo está en su capacidad de transmitir el significado cognitivo y/o ético de una acción. Además, un problema adicional se suma a esta complicación, puesto que tampoco las acciones reales indican estos significados en sí mismas. Por lo tanto, de acuerdo a Rozik, es necesario que a las acciones ficticias se les atribuyan estos significados en las descripciones verbales desde las perspectivas ingenuas de los personajes. Sus puntos de vista deberían de ser consistentes con su caracterización para evitar una brecha entre la conceptualización de los personajes y lo que el público espera de ellos —estas convenciones también apelan directamente a la cultura de una sociedad—. Para cargar de significado cognitivo y/o ético a las acciones, también es necesario que los dramaturgos o directores se expresen desde su punto de vista icónico, en especial si la intención retórica es que el público adopte estos significados. Los aforismos de los personajes en *Pullman car Hiawatha* funcionan de esta manera, pues pretenden que el espectador adopte el contenido de éste y que a partir de él, lea al personaje y al mundo ficticio que lo rodea. Grover's Corners, Ohio dice: “Hay tanto

bueno en el peor de nosotros, y tanto mal en el mejor de nosotros, que nos corresponde a todos nosotros [el] no hablar del resto de nosotros'. Robert Louis Stevenson."⁸⁹ (Wilder, 2013, p. 50); el aforismo invita al espectador a mirar a los personajes y sus acciones en escena sin prejuicios.

Frecuentemente el concepto del autor se expresa en los personajes operativos o en los interactivos en situaciones operativas o funcionales, de modo que acoplan imágenes del comportamiento humano (acciones) con el uso del lenguaje (donde se manifiesta el significado cognitivo y/o ético). Como los dos tipos de personajes reflejan la necesidad del autor, ambos deberían de ser vistos como personificaciones del punto de vista irónico de éste. A partir de lo que dice Rozik, considero que tanto acción como palabra constituyen al personaje, y el modo en que estos elementos cobran vida en el escenario son decisión del actor. En ese sentido, el actor posee un papel fundamental en la construcción del medio (personaje) que expresará el discurso del autor y de los otros creadores escénicos. Según Rozik, el espectador mira a los personajes ficticios y los eventos independientemente y hace una categorización propia en términos de su propia cultura, dichos términos son compartidos por director y público. Por ejemplo: cuando el *Stage Manager* le pide al Camarero que diga al público lo que está pensando abre un espacio para que la voz de éste se exprese. Pienso que mediante esta acción y el lenguaje del *Stage Manager*, Wilder materializa la presencia del Camarero como un ser humano con derecho a expresarse, y no sólo como engrane de la máquina social. Mi lectura de esta situación está íntimamente ligada a mi cultura como lectora y espectadora, y corresponde a mi contexto inmediato y mediato. En esta función irónica, un autor podría utilizar las convenciones escénicas para transmitir lo contrario de la categorización escénica esperada por el espectador (reflejada en la descripción icónica y/o verbal), aspecto que en sí mismo debería de ser el objeto de la ironía teatral. Ejemplo de ello es lo que sucedía en el montaje de *Pullman car Hiawatha* en el que participaba; el espectador esperaba una obra lineal, sin embargo las diferentes interrupciones del *Stage Manager* transmitieron lo contrario de esta categorización

⁸⁹ "There's so much good in the worst of us and so much bad in the best of us, that it ill behooves any of us to criticize the rest of us'. Robert Louis Stevenson." (Wilder, 2013, p. 50) Versión al español de Emilio Méndez.

esperada: el mundo ficticio se fragmentaba con el propósito de condicionar la forma en la que el espectador construía su conocimiento sobre éste.

4) Condicionando los efectos estéticos esperados de una acción: el *performance-text* pretende describir el mundo ficticio y condicionar su percepción en términos cognitivos y/o éticos y a la vez brindar la experiencia de este mundo como un objeto estético. Dado que esta función aplica tanto a experiencias estéticas armónicas como disonantes —de acuerdo a las expectativas del espectador— para Rozik ningún *performance-text* está libre de convenciones estéticas. Éstas reflejan el propósito irónico del autor y no derivan de ninguna limitación del medio teatral, por el contrario, éstas imponen sus propiedades en el *performance-text*.

Las cualidades estéticas estilizan las unidades icónicas en el nivel del significado y en el del significante⁹⁰, de esta manera se afecta el principio de similitud y de lectura, sin descartar la comprensión del texto, con el propósito de proporcionar una experiencia estética. Rozik (2010) considera que, debido a la materialidad, en el nivel significante la experiencia depende de las configuraciones visuales: expresión pictórica en el escenario, vestuario, iluminación, dinamismo en el movimiento rítmico; y auditivas: discurso rítmico y rimado (por ejemplo verso o canto) o música de fondo (p. 75). En el nivel del significado las propiedades estéticas se expresan en la estructura poética de un mundo ficticio y en los resultados de los objetivos y las acciones de los personajes; estos elementos generan una experiencia de armonía o desarmonía dependiendo de las expectativas del espectador. Las propiedades estéticas no deberían ser atribuidas al mundo ficticio; tampoco los elementos estéticos que proveen naturaleza poética a los personajes deberían ser considerados parte de la caracterización. Ejemplo de esto son los aforismos de algunos personajes de *Pullman car Hiawatha*: el pueblo de Parkersburg, Ohio —representado por una mujer y tres jóvenes larguiruchos— canta: “Throw out the lifeline! Throw out the lifeline! Someone is sinking today-ay...” (Wilder, 2013, p. 51); el Vagabundo expresa sus deseos: ““On the road to Mandalay, where the flying fishes play and the sun comes up like thunder, over, China, ‘cross the bay.”” (Wilder, 2013, pp. 50-51). En ese sentido, pienso que el actor debería de pasar por alto

⁹⁰ Ya he hablado de estos dos términos con anterioridad al inicio del apartado 4.1.

que estas particularidades del personaje tienen la intención de estilizar el mundo ficticio, y debería de dar por hecho que ésta es la manera en la que se expresa.

Expuestas las funciones de las convenciones escénicas, es conveniente para esta investigación hablar sobre la “norma” en el contexto teatral porque este concepto permite visualizar la intención de Wilder respecto a sus textos. Para Rozik (2010), la norma —criterio regido culturalmente— sirve para determinar y explicar la preferencia del creador escénico por una convención para cumplir una función escénica, de modo que elimina el uso de otras posibles convenciones que podrían cumplir con la misma función (p. 76). Mediante la norma se reconoce la preferencia por un grupo de convenciones que cumplen con diferentes funciones, y se revela la afinidad que hay entre ellas y cómo éstas construyen el sentido en un *performance-text*. La norma también permite justificar la creación de nuevas convenciones para realizar funciones que ya pueden ser cumplidas por otras convenciones. Por lo tanto, la distinción de la norma elegida y utilizada por un autor, facilita el reconocimiento de la teatralidad definida por las formas que la sostienen y el conjunto de convenciones que ésta promueve. A partir del estudio que he hecho hasta ahora del trabajo de Wilder, puedo reconocer que su *Stage Manager* expresa su preferencia por convenciones escénicas que pretenden acercar al público a lo que sucede en la escena, para ello busca entablar una relación de confianza e intimidad mediante la palabra; además, la convención — que se sustenta en gran parte en la narración— logra producir una simultaneidad de situaciones escénicas y dramáticas que evocan la complejidad de la vida real.

4.2 “A ver, todos, toca el sonido de la Tierra.”: La función escénica del *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha*

Para abordar las diferentes funciones escénicas que el personaje del *Stage Manager* cumple en *Pullman car Hiawatha*, primero expongo el tipo de convención al que pertenece y después, presento las funciones de manera cronológica de acuerdo con las intervenciones del personaje en la obra. Presento los parlamentos y acotaciones de acuerdo a cómo aparecen en la obra de inicio a fin. En cada intervención, el estudio de

las funciones está organizado de acuerdo con la clasificación de Rozik: semióticas y luego poéticas —es decir, irónicas y estéticas—.

El *Stage Manager* puede ser asignado a los dos tipos de convención escénica, la de medio y la icónica (“imagistic”). Debido a que el principio de lectura está total o parcialmente cancelado, el personaje construye mayoritariamente convenciones que buscan la producción de imágenes. El *Stage Manager* corresponde a una convención de medio porque su imagen impresa es un elemento que toma prestados rasgos de la literatura, particularmente de la narrativa y se mezcla con el medio teatral; el encuentro de lenguajes no imposibilita la lectura de la obra, de hecho la enriquece. Según Eli Rozik (2010, pp. 66-67), algunas convenciones escénicas ocupan las palabras para describir el mundo ficticio, ya que éstas logran evocar imágenes en las mentes de los espectadores sin perjudicar la iconicidad. Agrega, que la capacidad lectora de los espectadores no se desfavorece debido a su familiaridad con el uso evocativo del lenguaje en la literatura. Y esta característica de la convención de la que habla Rozik hace sentido en este estudio porque en el *Stage Manager* identifiqué características de la figura del narrador omnisciente⁹¹. Paralelamente, el *Stage Manager* es una convención que apela a la imaginación del espectador porque en principio su presencia es un misterio, Wilder no propone un vestuario que lo describa exactamente como *stage Manager* y no se sabe quién es hasta que comienza a accionar y a hablar; estos rasgos intervienen en el principio de lectura del mundo ficticio. Esta clase de convención en el personaje del *Stage manager* se expresa mediante dos maneras:

1) Cancelación parcial de elementos de una imagen: Wilder pretende construir la espacialidad a partir de pocos elementos (como las sillas y el trazo en el piso), y de esta manera apuesta por una teatralidad que hace énfasis en el trabajo del actor y en el uso de las descripciones verbales en conjunto con las icónicas. Para lograr este propósito, el *Stage Manager* compensa en diferentes grados la cancelación parcial de la similitud

⁹¹ El narrador es un personaje creado por el autor para contar una historia, y sus tipos se definen de acuerdo a la información que provee y el punto de vista desde donde narra. Considero que el *Stage manager* presenta cualidades del narrador omnisciente, el cual se caracteriza por su conocimiento total sobre la historia (de modo que incluso puede saber el futuro de ésta) y sobre lo que ocurre en el interior y el exterior de los personajes, además narra la historia desde afuera y en tercera persona; por estas razones sirve como punto de referencia para la lectura.

mediante diferentes funciones escénicas, las cuales expondré posteriormente al abordar cada intervención del personaje en la obra.

2) Apropiación de elementos de una imagen: creo que la forma en la que se expresa esta convención está íntimamente relacionada con la convención de medio; por esta razón encuentro que la imagen que se toma de un modelo de comportamiento es la de un narrador omnisciente reconocido por el espectador en los medios y discursos narrativos. De manera paralela también juega con elementos de la figura del *stage manager*, un colaborador poco conocido por el público, pero que presenta sutiles características del director, personaje que sí es reconocido por el público. Estos rasgos que conforman al *Stage Manager* son relevantes por la utilidad de la información que provee. Pienso que si el personaje no tuviera estas características, no podría comunicarse con el público de manera directa, o, como mi experiencia actoral me reveló, no podría desplazarse con libertad de un lado a otro durante la escenificación. A partir de estas distinciones planteo que el *Stage Manager* se expresa principalmente en términos dramáticos y teatrales —es decir, interactúa en esos términos con el elenco, hecho que a su vez plantea una condición estética e irónica— o narrativos (construcción de discurso para el espectador).

Dentro de la obra he reconocido desde dónde se expresa el personaje con el objetivo de responderme a la siguiente pregunta: ¿Cómo se construye la relación del personaje con el ensamble de actores y con el público? En mi experiencia, el proceso de ensayos me permitió entablar con mis compañeros actores un juego en el que yo como actriz me apropié de rasgos del *stage manager* sin llegar a ser este colaborador dentro de la compañía; por ejemplo, me aseguraba de que todos tuvieran lista su utilería y vestuario, y también me encargaba de aspectos técnicos: desde poner el piso hasta revisar que las luces y los demás técnicos ya estuvieran en sus posiciones. Esto provocó que construyera una actitud fuera de escena que se nutría de lo que sucedía también dentro de escena, y eso delimitó mi relación con los demás creadores teatrales. El hecho de que mis compañeros me trataran como una presencia que está consciente de todo lo que ocurre en la escena y fuera de ella, ayudó a que mi imagen ante los espectadores fuera la de una especie de directora. Esta relación con los espectadores dependió de la palabra, de aquello que yo les decía para llevarlos de un

punto a otro en la escena. Conforme me sentí más libre, entonces descubrí que podía hacer parte de mi juego al espectador: cuando un celular llegó a sonar, paré la obra y le di espacio a aquel espectador para que contestara; cuando los espectadores estaban muy cerca de mí, yo les hacía gestos para comentar las acciones de otros personajes.

En la obra el *Stage Manager* se expresa tanto en términos dramáticos y teatrales como narrativos, y de esta manera describe el mundo ficticio para el espectador y dirige gran parte de las acciones de lo que sucede en escena (acciones que a su vez narran una historia al espectador). Con el propósito de reconocer cómo está dividida la actividad del *Stage manager* en el *performance-text* (si en términos escénicos o narrativos) al inicio de cada intervención que estudie expondré esta diferencia.

4.2.1 Acotación: “Al levantarse el telón, el *Stage manager* dibuja líneas en el piso del escenario, con un gis, cerca de las candilejas.”⁹² (Wilder, 2013, p. 42)

El comienzo de la obra delimita parte del juego escénico que el espectador presenciara a lo largo del *performance-text*. En él, el principio de lectura está parcialmente cancelado en el nivel icónico, el espacio se presenta primero vacío, luego el *Stage Manager* dibuja líneas en el piso y forma una imagen particular. En un inicio, puede ser que el espectador no entienda del todo qué sucede, pero complementa la imagen mediante sus asociaciones mentales. En el momento en que el *Stage Manager* acciona y dibuja el plano en el piso, se delinea su imagen como un personaje que tiene injerencia en la vida de este mundo ficticio, y después ésta se afina mediante su descripción verbal y la respuesta del resto de los actores a sus intervenciones para terminar de construir el vagón Hiawatha. Considero que la primera impresión del *Stage Manager* dependerá de las decisiones que el actor tome respecto a su comportamiento y su caracterización: si al personaje se le ve vestido todo de negro, con ropa casual, con ropa formal y con una diadema electrónica; si el personaje antes de empezar la función deambula tranquilo en el escenario o si ya se encuentra dando de gritos a los demás. Todas estas decisiones representan un espacio en blanco en el que el creador

⁹² “At the rise of the curtain the *Stage manager* is making lines with a piece of chalk on the floor of the stage by the footlights.” (Wilder, 2013, p. 42). Versión al español de Emilio Méndez.

escénico tiene el derecho y la responsabilidad de tomar decisiones en favor de un discurso escénico.

4.2.2 Parlamento: “Este es el plano de un coche cama o Pullman (...) ¡Todo mundo venga!”⁹³ (Wilder, 2013, p. 42)

El texto que da inicio a la obra está asignado al *Stage Manager* y está dirigido al público, sus acciones y su descripción verbal evocan en la mente del espectador la imagen del narrador omnipresente en la literatura. La materialización de la imagen parcial del vagón es mediada y explicada por la intervención de este *Stage Manager*-narrador. Cuando está por finalizar su intervención, el *Stage Manager* se expresa en términos dramáticos y teatrales y pide la entrada del resto del elenco/personajes para construir el interior del vagón. Los actores entran cargando sillas y se posicionan en un lugar específico del plano trazado previamente. Las sillas son colocadas una frente a otra para representar las literas y compartimentos, y así se termina de formar el interior del vagón Hiawatha que cobra vida con el comportamiento icónico de los personajes.

La forma básica de la función irónica se cumple cuando el personaje dialoga directamente con el público; por eso cuando el *Stage Manager* hace eso con su parlamento, cumple con esta forma básica de la función. A este parlamento se le suman otras tres funciones irónicas diferentes y específicas. La primera de ellas tiene que ver con la descripción de las partes de la acción representadas no icónicamente, y en particular con la formulación telescópica. Los eventos que suceden simultáneamente son comprimidos y descritos verbalmente por el personaje en un corto periodo de tiempo y de este modo aporta a la construcción y desarrollo del espacio y la atmósfera del vagón Pullman.

Esta característica se conecta con la segunda función irónica que condiciona del significado cognitivo de una acción; la descripción verbal inicial del *Stage Manager* provoca que el espectador perciba y conciba de una manera particular el mundo ficticio y que por ello, construya su conocimiento de éste a partir de los elementos que juegan

⁹³ “This is a plan of a Pullman (...) Come on, everybody!” (Wilder, 2013, p. 42). Versión al español de Emilio Méndez.

en la escena: el piso con un plano trazado y un personaje que complementa mediante la descripción verbal. El hecho de que la imaginación del espectador mediante la convención que es el *Stage Manager* se vuelva fundamental para la creación y complementación de la ficción, tiene sus consecuencias en la estilización del *performance-text*. En ese sentido, la atención que el actor le da a las palabras es vital, pues son éstas las que detonan las imágenes en la mente de cada espectador.

La otra función irónica que cumple el *Stage Manager* refiere al condicionamiento de los efectos estéticos esperados de la acción. La estructura poética se compone y se estiliza de acuerdo con la manera en que el personaje expresa sus acciones y sus objetivos, que en primera instancia responden a la presentación e introducción del mundo de la obra. Considero que de esta manera, desde el inicio, Wilder establece a través del *Stage Manager* un grado de estilización que no debería ser atribuido al mundo ficticio. El hecho de que éste se construya mediante el plano en el piso y la descripción verbal —y después las sillas para formar las literas y los compartimentos— invita al espectador a experimentar el *performance-text* desde el valor de la convención en estas decisiones escénicas y no desde las cualidades de los elementos presentes en escena. Tomando en cuenta la manera en que el texto cobra dimensión en la escena, el actor que interpreta al *Stage Manager* en este mundo ficticio debería de pasar por alto los posibles efectos que llegara a causar su actoralidad, y en cambio debería de dar interacción con los objetos presentes en la escena hasta sus últimas consecuencias; de esta manera se puede estilizar el mundo ficticio.

4.2.3 El *Stage Manager* como “actor”

La siguiente intervención del personaje es el momento en que representa a dos pasajeros que viajan en el vagón en las literas superiores, uno de ellos es una mujer y el otro un hombre joven. La cancelación parcial de elementos en el nivel icónico (la inmaterialidad de las literas superiores que no vemos más que por la evocación verbal y corporal del *Stage Manager*) condiciona el principio de lectura del espectador. Los elementos de similitud que el público tiene para el reconocimiento de los personajes que juega el *Stage Manager* comprenden principalmente a los demás pasajeros y sus

diálogos, y la atmósfera del tren. En ese sentido, el *Stage Manager* busca compensar la cancelación parcial a través de su comportamiento icónico, razón por la que el actor puede buscar subrayar en su comportamiento un salto significativo entre el comportamiento común del *Stage Manager* y el de los otros personajes que representará dentro del vagón.

El hecho de que el *Stage Manager* pueda ser otros personajes condiciona los efectos estéticos esperados de la acción en este momento en *Pullman car Hiawatha*, de modo que el grado de estilización del mundo ficticio se complejiza: este mundo invita a que el espectador acepte que el *Stage Manager* pase de ser un personaje a otro a conveniencia suya y, por tanto del autor y de la obra. Considero que es por esto el cuerpo del actor se vuelve espacio de representación de diferentes imágenes encarnadas y de diferentes niveles de este *performance-text*. Esta cualidad no debería de ser atribuida al mundo ficticio (el *Stage Manager* no es un personaje que padezca esquizofrenia o algún trastorno de personalidad), más bien debería ser considerada con el propósito de generar una experiencia estética en el espectador. Estos cambios le sugieren al actor que los rasgos del narrador en este mundo ficticio también le permiten ser parte del ensamble de los actores, de esta manera el actor invita al espectador a imaginar a partir del uso de la convención y del uso de su instrumento para pasar de un personaje a otro. Esto es significativo para mi estudio porque expresa una de las posibilidades que tiene el *Stage Manager* de desempeñarse y relacionarse en la escena, además de que denota su grado de autoridad al ser el único personaje que sin dejar de ser él, puede encarnar la imagen de otro personaje. En este caso, el público sabe que es el actor-personaje del *Stage Manager* jugando a otro personaje, no el actor dejando de ser *Stage Manager* para ser otro personaje.

4.2.3.1 El *Stage Manager* da voz a una mujer en una litera superior (sección deliberadamente excluida de la obra)

Par dar cuenta de cómo representa el *Stage Manager* entidades escénicas diferentes a la suya, plantearé las decisiones que tomé al interpretar al *Stage Manager*. En mi experiencia, fue necesario modificar mi cuerpo y voz con el propósito de diferenciar al

Stage Manager de los otros personajes que hacía por momentos. Estas decisiones escénicas se materializaron diferente en cada caso, cuando representé a la mujer de la litera superior me situé del lado derecho actor del escenario, y ligeramente oculta (para que el Camarero no me viera y aportara a su confusión general) y con voz aguda decía el texto de la mujer.

4.2.3.2 El *Stage Manager* es un hombre joven en la litera superior número cinco

Para el hombre joven me paraba de puntitas detrás de la litera cinco para poder construir un nivel diferente al de las literas inferiores, después dejaba caer una lámpara que traía conmigo (mi propuesta de utilería para el *Stage Manager*) y así justificaba mi intrusión en el espacio de la litera inferior. Cuando cruzaba palabra con la Señora Robusta (pasajera de dicha litera) utilizaba una voz más grave, y cuando terminaba mi intervención le sonreía al público —como el *Stage Manager*— buscando la complicidad con ellos.

4.2.4 Parlamento: “(A los actores.) ¡Muy bien!... ¡Sh! ¡Sh! ¡Sh! (Al público.) Ahora quiero que los escuchen pensar.”⁹⁴ (Wilder, 2013, p. 44)

Cuando la vida al interior del tren se ha generado, el *Stage Manager* interrumpe la acción en términos dramáticos y teatrales y detiene la atmósfera cotidiana del lado de las literas. De este modo, excluye eventos de la descripción icónica y cumple con una función irónica que pertenece a la descripción de las partes de la acción representadas no icónicamente. Después, en términos narrativos entabla nuevamente el canal directo de comunicación con el espectador y apela al público mediante la caracterización verbal del *dramatis personae*, así prepara al público sobre lo que verá y condiciona sus expectativas. La interrupción e instrucción del *Stage Manager* genera un cambio en el *performance-text* que busca proveer información interna de los personajes, por ello el personaje cumple con una función semiótica de medio. Cuando el público escucha los

⁹⁴ “(To the actors) All right! –Sh! Sh! Sh! (To the audience) Now I want you to hear them thinking.” (Wilder, 2013, p. 44). Versión al español de Emilio Méndez.

pensamientos de los pasajeros, escucha y percibe su intimidad mediante una especie de soliloquio para sí mismos, o como una clase de confidencia. Por ello estos personajes cumplen con una función irónica y describen aspectos imperceptibles de una acción, esto significa que con esta acción permiten al espectador ver el contraste entre su descripción icónica previa y la descripción verbal de su reflejo interno. El modo en el que el *Stage Manager* acciona para que los personajes piensen en voz alta para el público, denota nuevamente su relación con el elenco y los personajes, su grado de autoridad por encima de los otros y la naturaleza estética de esta realidad en la que el *Stage Manager* es vital para guiar la lectura del espectador. Cuando interpretaba al *Stage Manager*, podía percibir que frecuentemente el público se confundía con esta primera interrupción que hacía en la obra, por esta razón, decidí que era conveniente que este primer corte fuera contundente y preciso con el propósito de que el espectador reconociera mi función en el universo de la obra. El hecho de que fuera abrupto, me permitía matizar la presentación de la siguiente parte de la obra: la manifestación de los pensamientos de los pasajeros; cuando le anunciaba al espectador que escucharía a los demás personajes pensar, buscaba que mi instrumento y mis palabras los invitaran a ver algo muy íntimo, entonces la interrupción en *staccato* cobraba sentido: dejar de ver lo que los pasajeros muestran con su comportamiento para ver lo que hay realmente en cada uno de ellos.

4.2.5 Acotación: “*El Stage Manager da una zancada hacia ellos con la mano levantada gritando “¡Shhh!”*, y su murmullo cesa.”⁹⁵ (Wilder, 2013, p. 45)

El *Stage Manager* se expresa en términos dramáticos y teatrales, característica que refuerza la imagen del *stage manager* o director de escena para el público, esto último dependerá de la cultura en la que la escenificación sea producida. En México, el espectador común no reconoce la figura del *stage manager*, pero posiblemente conozca la de director. En ese sentido, conviene que el actor sea consciente de qué tipo de imagen decide subrayar y qué es pertinente para la puesta en escena y para el

⁹⁵ “*The Stage manager strides toward them with lifted hand, crying, “Hush”, and their whispering ceases.*” (Wilder, 2013, p. 45). Versión al español de Emilio Méndez.

contexto que le rodea. La acción del personaje excluye eventos de la descripción icónica: no se ven ni escuchan más pensamientos de los pasajeros, y ésta se complementa con su siguiente texto: “Con eso basta. Sólo un minuto. ¡Camarero!” (Wilder, 2013, p. 45)⁹⁶.

4.2.6 Diálogo que el *Stage Manager* entabla con el Camarero

Los términos dramáticos y teatrales del *Stage Manager* que interrumpen los pensamientos de los pasajeros se materializan en la zancada que da el personaje y en sus expresiones verbales que dirige a los pasajeros del tren: “shh”; y “¡Con eso está bien!”⁹⁷ (Wilder, 2013, p. 45). Con esta acción refuerza la convención icónica o “imagistic”: la *imagen* del narrador omnisciente que tiene conocimiento e incluso cierto control sobre la narración de una historia se vuelve más nítida. Su siguiente parlamento: “Nada más un minuto. ¡Camarero!”⁹⁸ (Wilder, 2013, p. 45) podría expresarse tanto en términos narrativos como dramáticos y teatrales, sin embargo la dramaturgia deja ambigua la dirección de éste: ¿está dirigido a los personajes dentro del mundo ficticio o pretende reforzar el canal de comunicación directo con el público? Pienso que esto representa un espacio en blanco para la experimentación y la decisión del creador escénico, intérprete y/o director, y una oportunidad para la creación y caracterización del personaje. Considero que éste es uno de los espacios en los que el actor puede darse la libertad de decidir y de expresar su voz creativa, la decisión de cómo será su persona es, a su vez, una decisión que expresa las posturas y perspectivas del actor, una identidad única.

Mientras el *Stage Manager* dialoga con el Camarero condiciona el significado cognitivo —conocemos qué piensa el Camarero—y ético de la acción al darle espacio al Camarero —en su época su “valor” dependía principalmente de su trabajo —de expresarse al igual que lo hacen los pasajeros. El siguiente texto del *Stage Manager*:

⁹⁶ “That’ll do. Just one minute. Porter!” (Wilder, 2013, p. 45) Traducción mía.

⁹⁷ “That’ll do.” (Wilder, 2013, p. 45). Traducción mía.

⁹⁸ “Just one minute. Porter!” (Wilder, 2013, p. 45). Traducción mía.

“Te toca pensar. (...) ¿Qué no quieres? Tienes derecho.”⁹⁹ (Wilder, 2013, p. 45), me lleva a reflexionar sobre las normas y costumbres de la época (1930) que regían el comportamiento humano y la concepción de las clases sociales y las razas: los camareros de la época generalmente eran hombres negros. Mi reflexión se dimensiona aún más cuando el *Stage Manager* revela el nombre del camarero: Harrison¹⁰⁰. A través de la descripción verbal del personaje, Wilder imprime significado ético a la acción y sitúa al Camarero frente al espectador como un personaje que genera sentido más allá de sus obligaciones con los demás pasajeros o en la creación de la atmósfera del vagón. Mediante el diálogo entre los personajes se construye un Camarero del que se ve más que su condición social y su color de piel. Encuentro que el autor le da presencia a un ser que en su tiempo no tenía voz, que no era reconocido, lo hace ser parte del funcionamiento de un todo. Con esta intervención, se confirma el puente entre el *Stage Manager* y el público como un personaje relevante para la lectura del *performance-text*, pues se vuelve una especie de libro de instrucciones para leer el mundo ficticio; esta última consideración debería ser útil para el actor en lo que respecta a la construcción del personaje y sus relaciones.

A su vez, esto habla de una experiencia estética particular para el espectador que se caracteriza por la forma en la que transcurre el tiempo en este *performance-text*. En él la linealidad del tiempo se fragmenta para atender a las que parecieran ser necesidades del autor de expresar una postura respecto a su cultura. En mi proceso como actriz no me respondí del todo el por qué de las diversas interrupciones que hace el *Stage Manager*, sin embargo a través de este estudio he descubierto una posible razón que podría modificar mi manera de abordar estos saltos en la historia. Sin embargo, lo que sí experimenté en la escena fue que para que la segmentación suceda, es necesario que los demás personajes respondan a las instrucciones visuales y sonoras del *Stage Manager*, lo cual generará en el espectador una manera de percibir estéticamente la escenificación.

⁹⁹ It's your turn to think. (...) Don't you want to? You have a right to." (Wilder, 2013, p. 45). Versión al español de Emilio Méndez.

¹⁰⁰ La gente tenía la costumbre de llamar "George" a todos los camareros negros que trabajaban en los Pullman, como si éstos pertenecieran a George Pullman.

4.2.7 Acotación: “(El Stage Manager viene al frente.)”¹⁰¹ (Wilder, 2013, p. 49).

A punto de que comience la conversación entre el médico y Philip en torno a la salud de Harriet, esposa del último, el *Stage Manager* se aproxima e interrumpe. La acción del personaje se expresa en términos dramáticos y teatrales puesto que provoca que los personajes reaccionen y generen un cambio en el *performance-text*. Asimismo cumple con una función irónica al excluir de la descripción icónica el diálogo entre el médico y Philip, y la reacción de éste al enterarse de que su esposa está muerta. La acción se complementa posteriormente cuando el *Stage Manager* habla y anuncia al público lo que está a punto de ver en el mundo ficticio: el exterior del vagón en su recorrido a Chicago.

4.2.8 Parlamento: “Bueno, ya está bien con el interior del vagón. (...) Veintiuno de diciembre, 1930. Todos listos. (...) No, no, todavía no le toca a Los Planetas. Tampoco a Las Horas.”¹⁰² (Wilder, 2013, pp. 49-50)

Para pasar del interior del vagón hacia el exterior, el *Stage Manager* divide su parlamento en términos dramáticos y teatrales, y narrativos. Algunos de éstos tienen una dirección definida (apelan al resto del elenco o al espectador), sin embargo —como sucede en otros casos— hay otros parlamentos que no tienen tal claridad. Por ello representan un espacio en blanco para la exploración del actor respecto al sentido que el texto pueda adquirir de acuerdo con la decisión que tome sobre a quién dirige su parlamento.

El *Stage Manager* hace uso de la caracterización verbal del *dramatis personae*, para exponer las posiciones que tomará el vagón Hiawatha en su viaje, de alguna manera prepara al espectador a ver a los siguientes personajes que representan cada una de estas ubicaciones. Considero que la convención condiciona las expectativas del espectador de lo que verá, y a su vez lo prepara para abandonar la anécdota del interior

¹⁰¹ “(The Stage manager comes forward.)” (Wilder, 2013, p. 49). Versión al español de Emilio Méndez.

¹⁰² “All right. So much for the inside of the train. (...) December twenty-first, 1930. All ready. (...) No no. It's not time for The Planets yet. Nor The Hours.” (Wilder, 2013, pp. 45-50) Versión al español de Emilio Méndez.

del vagón y mirar lo que sucede en el exterior del tren en su trayecto a Chicago. Además, ésta condiciona el significado cognitivo de la acción porque le indica al espectador a partir de qué temas o elementos construirá su conocimiento sobre el mundo ficticio que contempla.

En este momento de la obra el *Stage Manager* pretende entablar una relación de complicidad con el público y orienta principalmente su descripción hacia ellos, de modo que cumple con una función irónica. La presentación del *Stage Manager* de la siguiente parte de la obra altera la continuidad del *performance-text* y condiciona, a su vez, los efectos estéticos esperados de la acción siguiente dentro de la escenificación. Con ello también se define la estructura dramática y poética del mundo ficticio en el nivel de significado y del significante: la materialización de las situaciones, espacios y tiempos depende en gran medida de las instrucciones del *Stage Manager*. El nivel del significado, se expresa en el cambio de interlocutor (de público a elenco) y sus consecuencias: la entrada equívoca de Las Horas y Los Planetas y después la aparición de los demás personajes hasta llegar a Los Arcángeles. Todo sucede como resultado de las acciones y los objetivos del *Stage Manager* que responden a la necesidad de que el espectador perciba un mundo que pretende materializar la complejidad de la vida cotidiana que conforma el mundo. Los vestuarios, el espacio, el cuerpo y la voz del actor, cobran formas en el nivel del significante¹⁰³ que pretenden describir icónicamente a los personajes del exterior: pueblos, fantasma, clima, tiempo, etc.

La estilización de la realidad se transforma en favor de la representación de otro tipo de personajes que realizan mayoritariamente funciones irónicas¹⁰⁴ del autor. En este momento de la descripción del mundo ficticio, el *Stage Manager* establece un vínculo entre el espectador y autor, a través del personaje el público puede seguir la historia. La necesidad y la perspectiva irónica de Wilder se encarnan en la imagen del *Stage Manager* —por lo tanto, en el actor también— cuando éste enfoca la atención del espectador en la vida dentro de un Pullman, para luego abrir su mirada y revelar la

¹⁰³ Recordemos que el significante se refiere a la cualidad del signo de materializarse en una unidad gráfica o secuencia sonora que transmite significado y que depende de la cultura.

¹⁰⁴ Personajes como Grover's Corners, Ohio, el Sembradío, el Vagabundo, Parkersburg, Ohio o Las Horas cumplen con estas funciones irónicas.

cantidad de eventos que suceden simultáneamente y a mayor escala; así brinda una experiencia estética definida al espectador.

Cuando fui el *Stage Manager*, este “error” que cometía el ensamble de actores y que yo corregía, acentuaba, para el espectador, mi grado de autoridad en relación a las demás entidades escénicas. Después de que dirigía al ensamble de actores para que tomaran sus puestos y fueran a la parte de la obra que nos correspondía, miraba al espectador y, con una mueca, les compartía mi incomodidad y vergüenza por dicho “error”. La mayoría de las ocasiones, el público recibía nuestra “falta” con mucho entusiasmo, me di cuenta de que el espectador disfrutaba el hecho de que ni el ensamble ni yo “tuviéramos todo bajo control”, que, como todos en la vida, fuéramos susceptibles a cometer uno o varios errores.

4.2.9 El *Stage Manager* traduce a Krüger

Entre los personajes que pertenecen al exterior del vagón se encuentra el señor Krüger: un fantasma que aparece en escena hablando alemán. Por su naturaleza, representa una restricción performativa¹⁰⁵ en la que el creador escénico (director y/o actor) puede materializar y redondear el concepto de la puesta en escena. Quizás la lengua que habla el personaje pueda ser un elemento de similitud que permite al público identificarlo como una presencia extranjera, pues se expresa en un idioma que no entendemos, pero que podemos reconocer (esto último será diferente de acuerdo a la cultura y al espectador).

Para comprender la descripción icónica y verbal del fantasma, el *Stage Manager* funciona semiótica e irónicamente: mediante la descripción verbal de quién es el señor Krüger compensa la restricción performativa de la que habla, y con ésta misma, atribuye significado cognitivo y ético a la acción —transmite una perspectiva irónica—. Para traducir lo que dice el señor Krüger, el *Stage Manager* entabla un canal de comunicación directo con el público, entonces después de la descripción verbal del

¹⁰⁵ “Las restricciones performativas consideran las limitaciones técnicas para la representación de algunas descripciones icónicas.” (Rozik, 2010, p. 69) Traducción mía de: “Performative constraints regard the technical constraints in performing some iconic descriptions.” (Rozik, 2010, p. 69).

dramatis personae se sabe que el personaje es un fantasma. Cuando fui el *Stage Manager* y me enfrenté a este momento de la obra, exploré con mis compañeros diferentes maneras de abordar el discurso para que éste hiciera sentido para el espectador, además, se subrayaría la idea de que yo podía entender lo que el fantasma decía. A su vez, esto significaba que mi personaje tenía comunicación con los vivos y con fenómenos sobrenaturales¹⁰⁶ y con cualquier tipo de idioma; esto implica que el *Stage Manager* no está limitado por nada, y que a partir de ese momento cualquier cosa es posible para él. Decidimos que a lo largo de mi discurso el ensamble repetiría sonidos en momentos específicos que harían alusión a momentos particulares del discurso previo en alemán.

El *Stage Manager* comprime los eventos que caracterizan al personaje mediante la formulación telescópica¹⁰⁷: un trabajador alemán que construía un puente y que murió cuando una roca le pegó al momento de dinamitar. Considero que el momento en que el *Stage Manager* cuenta la historia del fantasma y pronuncia su aforismo¹⁰⁸, condiciona el significado ético de la acción. De esta manera, el espectador observa el fantasma y sabe bajo qué circunstancias murió, y eso lo invita a reflexionar sobre el valor de la vida de un individuo en contraste con la edificación de la sociedad. La idea de la muerte se materializa en el fantasma, y cuando esta imagen y el aforismo del personaje (discurso de Abraham Lincoln) se contraponen, pienso que se busca que el espectador medite sobre las formas en las que las sociedades se construyen. Con el señor Krüger se revela parte de la historia de la humanidad y de los individuos que la han hecho posible, y así Wilder le da voz y espacio a una presencia que representa memoria. Por el modo en que los elementos y las imágenes encarnadas se confrontan, la descripción verbal apela a la percepción, al juicio y a la memoria del espectador (así también se condiciona la acción cognitivamente). Como sucede con el Camarero, el señor Krüger provee información y perspectiva irónica para la construcción de este

¹⁰⁶ Con fenómenos sobrenaturales me refiero al fantasma en particular, sin embargo la interacción que el *Stage manager* tiene después con Las Horas, Los Planetas y Los Arcángeles, refiere también a este tipo de fenómenos.

¹⁰⁷ En este punto me parece pertinente recordar que la formulación telescópica es un recurso narrativo que describe las partes de la acción representadas no icónicamente. Este recurso comprime una serie de eventos en oraciones a través del lenguaje.

¹⁰⁸ El aforismo del fantasma del señor Krüger es el discurso de Gettysburg. Pronunciado en 1863 por el entonces presidente Abraham Lincoln durante la Guerra Civil Estadounidense, el discurso pretendía enaltecer los principios de igualdad establecidos en la Declaración de Independencia de 1776.

mundo ficticio y para el recorrido del vagón Hiawatha, pues éste avanza gracias al puente que el trabajador alemán ayudó a construir.

**4.2.10 Parlamento: “Muy bien. Con eso basta. Ahora el estado del tiempo.”¹⁰⁹
(Wilder, 2013, p. 52)**

El Vigilante termina de anunciar las condiciones del camino para seguir el viaje y el *Stage Manager* se acerca para indicar: “Con eso basta”¹¹⁰ (Wilder, 2013, p52). El texto no indica si el interlocutor de este parlamento es algún miembro del elenco o el espectador, sin embargo cuando describe el *dramatis personae* cumple con una función irónica. De esta manera indica que el siguiente personaje en la descripción icónica hablará sobre el clima, y con ello condiciona las expectativas del espectador sobre la próxima presencia escénica.

4.2.11 Parlamento: “Muy bien. Siguen Las Horas. (Diligente, al público) Los minutos son chismes (...) ¡Lista, Diez en punto! (...) ¿Qué haces, Diez en punto? ¿Aristóteles?”¹¹¹ (Wilder, 2013, p. 52)

Cuando el *Stage Manager* anuncia la entrada de Las Horas su parlamento se encuentra dividido en términos dramáticos y teatrales, y narrativos. Este texto es parecido a algunos de los anteriores porque el interlocutor no está del todo definido, por ello necesita de la decisión escénica del intérprete y/o director que subrayará la imagen del narrador o del *stage manager*. Sin embargo, cuando desde el texto es claro que el destinatario es el público, se entabla un canal directo de comunicación con éste. Otra manera del *Stage Manager* de cumplir con su función irónica es a través de la caracterización verbal del *dramatis personae*, es decir, de Las Horas; de esta manera expone la relación que estos personajes tienen con la filosofía y teología. El reto al que

¹⁰⁹ “All right. That’ll be enough of that. Now the weather.” (Wilder, 2013, p. 52). Versión al español de Emilio Méndez.

¹¹⁰ “That’ll be enough of that” (Wilder, 2013, p. 52)

¹¹¹ “All right. Now for The Hours. (Helpfully to the audience) The minutes gossips (...) –Ready Ten O’clock! (...) What you are doing, Ten O’clock? Aristotle?” (Wilder, 2013, p. 52). Versión al español de Emilio Méndez.

yo me enfrenté en esta parte de la obra al ser el *Stage Manager*, fue que, a través de algunas oraciones que refieren al tiempo, el espectador tuviera claro que estaba a punto de ver a Las Horas y que cada una de ellas representaba un filósofo. En este caso, la responsabilidad se compartió con los demás creadores escénicos, quienes en conjunto nos esforzamos por construir una imagen que evocara en el espectador el sentido del tiempo y el discurso de los filósofos, aspectos que también dependen de nuestra cultura como creadores escénicos y espectadores. Considero que como equipo no alcanzamos a materializar una imagen lo suficientemente precisa para sugerir la presencia de Las Horas. En la primera temporada que tuvimos, éstas estaban sólo vestidas de negro; después, en las funciones que dimos en el teatro Sergio Magaña, se decidió que las dos actrices y el actor que representarían a Las Horas utilizarían una cuerda en la que se enredarían. A mi parecer, ninguna de las formas en las que se materializaron Las Horas favorecían a la lectura del espectador; por otro lado, el lenguaje filosófico fue siempre difícil de vincular con el resto de los personajes y, sobre todo, de hacerlo pertinente para nosotros y para el espectador.

4.2.12 Diálogo entre el *Stage Manager* y Las Horas

Las Horas, representadas por tres bellas mujeres¹¹², entran por el balcón del fondo de la escena cargando un número romano dorado que indica la hora que representan. Debido a la limitación del medio teatral (y de la realidad) para materializar la naturaleza intangible del tiempo, los elementos que construyen la imagen de los personajes son la caracterización verbal que hace el *Stage Manager dramatis personae* y el número romano. Esta restricción performativa es compensada por el *Stage Manager* y por la imagen encarnada del tiempo (actrices que juegan a ser Horas). Por un lado todos los personajes funcionan semióticamente porque compensan las limitaciones técnicas¹¹³ mediante sus descripciones verbales e icónicas y con la relación que entablan entre ellos, en la que incluso se hablan por sus apellidos. El *Stage Manager* interactúa y se

¹¹² La descripción de Wilder indica que Las Horas visten como las *Las Pléyades* de Elihu Vedder.

¹¹³ Para Rozik (2010) las limitaciones técnicas son las performativas y presentan una complicación al momento de materializar descripciones icónicas cuyo modelo real sea invisible o cuya naturaleza sea fenomenal.

involucra en el discurso de Las Horas (aludiendo a momentos a la figura del director) y junto con ellas condiciona el significado cognitivo y ético de la acción; esto se hace más evidente cuando:

1) da instrucciones a las doce en punto para dirigir su texto: “Más rápido... “...callasen incluso los cielos...”¹¹⁴ (Wilder, 2013, p. 53); y

2) parece llamar a la actriz por su nombre y no por el nombre del personaje que representa, dado que en el *dramatis personae* del inicio no hay ninguna señorita Foster: “Un poco más fuerte, señorita Foster.”¹¹⁵ (Wilder, 2013, p. 53).

De igual manera, el juego entre los personajes condiciona el efecto estético esperado de la acción y se denota la estilización del universo en el *performance-text*: pareciera que los actores tienen la posibilidad de interpelarse entre sí en tanto actores y también en tanto personajes. Pienso que esta dinámica teatral invita al creador teatral a explorar el juego de la realidad y la ficción en esta parte de la obra, y quizás en otras; a utilizar este juego como eje unificador de la puesta en escena. Asimismo, este rasgo invita al espectador a que considere la posibilidad de leer la escenificación también a partir del hueco entre la realidad escénica y el mundo ficticio.

¹¹⁴ “Faster –“Hushed also the poles of Heaven.”” (Wilder, 2013, p. 53). Versión al español de Emilio Méndez.

¹¹⁵ “A little louder, Miss Foster.” (Wilder, 2013, p. 53). Versión al español de Emilio Méndez.

4.2.13 Parlamento: “(Gesticula para que salgan). Muy bien. Muy bien. Ahora, Los Planetas. Veintiuno de diciembre, 1930, por favor. (...) Más fuerte, Saturno... Venus, más alto. Bien. Ahora, Júpiter... (...) A ver, todos, toca el sonido de la Tierra. (...) A ver, Grover’s Corners. Parkersburg. También salen en esto. Vigilante. Vagabundo. Estamos en el sonido de la Tierra. (Conduce como lo haría un director de orquesta. Cada pueblo y cada trabajador dice su lema.)”¹¹⁶ (Wilder, 2013, pp. 53-54)

El *Stage Manager* gesticula para que Las Horas salgan de escena y pide la entrada de Los Planetas. Durante toda esta intervención, el personaje interpela al resto del elenco en términos dramáticos y teatrales, es decir interactúa con ellos, y esto se confirma cuando dirige el sonido de Los Planetas (similar a lo que sucede con las Doce en punto) y el de la Tierra. Generalmente, según Rozik, los personajes que funcionan interactivamente en una situación funcional —en este caso la relación del *Stage Manager* con los actores— son los que cumplen con una función irónica. Considero que éste es el caso del *Stage Manager*, por lo tanto tiene un grado mayor de autoridad que se denota en sus acciones similares a las de un director de escena.

Por la naturaleza de Los Planetas, su descripción icónica supone un problema icónico, técnico y presupuestal, y en ese sentido, el *Stage Manager* funciona semióticamente al compensar la imagen impresa de Los Planetas mediante diferentes herramientas; a su vez, éstas cumplen funciones irónicas. Para ayudar a la lectura del mundo ficticio, el personaje anuncia la entrada del *dramatis personae* (acción previa a la aparición de Los Planetas); así prepara al público para que conciba como planeta la descripción icónica y verbal que los actores hacen de los cuerpos celestes.

Cuando el *Stage Manager* es el director de orquesta del sonido de Los Planetas y del sonido de la Tierra, su comportamiento icónico y el del resto de los personajes condiciona el significado cognitivo y el efecto estético de la acción. Mediante estas acciones, en ambos momentos, se busca materializar ante el público las diferentes

¹¹⁶ “(Weaving them back): All right. All right. Now The Planets. December twenty-first, 1930, please. (...) Louder, Saturn. –Venus, higher. Good. Now, Jupiter. (...) Come, everybody. This is the Earth’s sound. (...) Come, Grover’s Corners. Parkersburg. You’re in this. Watchman. Tramp. This is the Earth’s sound. (He conducts it as the director of an orchestra would. Each of the towns and workmen does his motto.)” (Wilder, 2013, p. 53-54). Versión al español de Emilio Méndez.

dimensiones que constituyen la naturaleza de la vida. El tipo de elementos que se encuentran en el escenario, para describir icónica y verbalmente los personajes y las situaciones, apelan a la percepción del espectador y a su forma de construir conocimiento sobre este universo específico, conocimiento que se contrasta con el de su vida cotidiana. El hecho de que el *Stage Manager* organice a los demás personajes, ratifica el puente que ha establecido ya con el elenco y el espectador, y a su vez ayuda a que los personajes cobren forma y sentido para el público en la imagen teatral. En este sentido, vinculo la manera en la que yo construí desde los ensayos y fuera de escena, mi relación con mis compañeros. Al momento de construir este momento de sonoridad en la obra, los demás actores estaban tan familiarizados con mi presencia en tanto personaje-actriz que confiaban en mis instrucciones. Esta dinámica también condiciona los efectos estéticos del mundo ficticio, la cual causará una impresión diferente en el espectador dependiendo de cómo se materialicen los Planetas y el sonido de la Tierra (responsabilidad del director y/o actor). Del mismo diálogo entre texto-actor, se configura la actoralidad y por lo tanto, los personajes y gran parte del mundo ficticio. Reconozco que mediante este tipo de personajes, el autor pretende brindar una experiencia del *performance-text* como un objeto estético en el que cabe la posibilidad de materializar en los personajes diversas esferas de la naturaleza y de la vida humana. Pienso que esta propuesta invita al actor a experimentar la escena desde la idea de que las entidades escénicas buscan materializar tanto presencias humanas como imágenes que expresan la complejidad del mundo que nos rodea. Es en este proceso en el que el actor puede darse cuenta de que su trabajo va más allá de representar personalidades y formas de comportamiento, sino que puede buscar transmitir, a través de sus decisiones creativas, posturas éticas y estéticas propias.

4.2.14 Parlamento: “Ahora... Shh... Shh... ¡Shh! Entran los Arcángeles (Al público) Hemos llegado a la posición teológica del Pullman Car Hiawatha.”¹¹⁷ (Wilder, 2013, p. 54)

Después de que termina de componerse el sonido de la Tierra, el *Stage Manager* pide silencio y la entrada de Los Arcángeles, a la vez anuncia la posición teológica del vagón. En un primer momento, el personaje interactúa con el resto de los personajes, sin embargo cuando pide que Los Arcángeles entren, la interlocución no está del todo determinada. En ese sentido, el actor tiene la posibilidad de explorar cómo se modifica el significado y la imagen del personaje dependiendo de la dirección del texto. La segunda parte de su intervención está expresada en términos narrativos y cumple una función irónica al describir verbalmente al *dramatis personae*. Debido a la limitación del tiempo en el *performance-text*, el personaje anuncia a los personajes que están por entrar y la posición del vagón (ésta representa, a su vez, el momento en la narración de la unidad teatral), de modo que prepara las expectativas del público respecto a lo que verá en la obra. La imagen de Los Arcángeles se complementa a través de la relación que entablan con los otros personajes, en particular con la mujer demente (la señora Churchill) y Harriet.

4.2.15 Creación del sistema solar

Una vez que Harriet se ha despedido y está dispuesta a irse con Los Arcángeles, el *Stage Manager* llama nuevamente al elenco para crear el mundo y todo el sistema solar. Luego, al modo de un director de orquesta, empieza a dirigir a los personajes para alcanzar su propósito. La creación del sistema solar implica una restricción performativa por la naturaleza de las partes que lo componen, sin embargo ésta se compensa principalmente a través de los elementos de texto y comportamiento del *Stage Manager*, las cuales lo hacen funcionar irónicamente. Mediante las acciones del personaje y la caracterización verbal del *dramatis personae*, el espectador sabe qué

¹¹⁷ “Now shh-shh-shh! Enter The Archangels. (*To the audience*) We have now reached the theological position of *Pullman car Hiawatha*.” (Wilder, 2013, p. 54). Versión al español de Emilio Méndez.

compone al sistema solar y cómo funciona escénicamente. Al mismo tiempo considero que se condiciona el significado cognitivo de la acción: el contraste de los personajes terrenales que van en el tren con los que representan las dimensiones de tiempo y espacio (Las Horas y Los Planetas), genera una perspectiva que dimensiona cómo está conformada la naturaleza y la vida. Como sucede con el sonido de la Tierra, este momento pretende que el espectador genere conocimiento mediante la percepción de este mundo ficticio y que lo contraste con el suyo propio. Además, la condición estética del *Stage Manager* se expresa principalmente en sus acciones y objetivos, las cuales propician el juego entre los personajes y en este caso, la creación del universo. Este es un ejemplo claro de cómo el actor que interpreta al *Stage Manager* dirige el movimiento dramático de los demás personajes y actores, es éste quien define —a través de sus acciones— el camino que toma la trayectoria dramática de éstos, y a la vez, sus personales experiencias escénicas. Partiendo de esta idea, el actor que interpreta al *Stage Manager* debería tener claridad sobre el por qué de sus acciones y hacia donde se apuntalan éstas; mientras que el resto de los actores podrían necesitar una alta disposición para ir de un momento a otro de acuerdo a las instrucciones del *Stage Manager*.

4.2.16 Parlamento: “Muy bien. Ahora despejen el escenario, por favor. Llegamos a la estación Englewood, al sur de Chicago. Vean las torres de la universidad por allá. La mejor de todas.”¹¹⁸ (Wilder, 2013, p. 59)

Los pensamientos murmurados por los seres humanos, el discurrir de Las Horas y el sonido de Los Planetas componen el sistema solar, y sobre ellos Harriet habla una vez más y se despide. Entonces, el *Stage Manager* gesticula para que todos salgan del escenario. Después de que éste ha interactuado con el elenco (rasgo que reafirma en el espectador la imagen del *stage manager* o el director dependiendo de la cultura¹¹⁹),

¹¹⁸ “Very good. Now clear the stage, please. Now we’re at Englewood Station, South Chicago. See the university’s towers over there! The best of them all.” (Wilder, 2013, p. 59). Versión al español de Emilio Méndez.

¹¹⁹ En México la figura del *stage manager* está desdibujada y los referentes no son claros, sin embargo la imagen del director es más reconocible por el espectador que no es creador teatral. Posiblemente esto sucede como consecuencia del contacto que se tiene con el director de cine.

vuelve a entablar un canal de comunicación directo con el espectador y anuncia la llegada del tren a la estación Englewood. Con la llegada a Chicago, el *Stage Manager* anuncia también el final de la obra, y busca conducir la atención del espectador hacia la estación y las torres de la universidad. Pienso que la última intervención del personaje que funciona irónicamente no pretende condicionar lo que el espectador verá después. Al contrario, le da libertad para que interprete y dimensione desde sí mismo el final que se presenta tan cotidiano como el inicio de la obra: los pasajeros se alistan para concluir su viaje, luego bajan del tren y un “ejército de ancianas” llega a limpiar el vagón. En mi proceso actoral, descubrí que este momento para mí representaba la oportunidad para despedirme del espectador en tanto Anaid, y no como *Stage Manager*. Y aunque no tenía la opción de decirles más, mi manera de verlos y relacionarme dejaba de estar mediada por mi operación mental de actriz. Al volverme parte del ensamble y quedarme en el escenario como un ser humano más, me dedicaba a observar todo aquello que formaba parte de mi presente: mis compañeros, el público, las luces, las sombras; y aprovechaba para despedirme, ¿de qué? ¿De quién? Eso dependía del día, de mis circunstancias, de quién era yo en ese momento. A pesar de todos los factores cambiantes, siempre terminaba con una sensación de soledad y nostalgia que me hacía sentir plena como ser humano, una emoción única que, estoy segura, me regalaba la dramaturgia de Wilder.

4.3 “¡Espere! Una mirada más. [...] ¡Oh Tierra, eres demasiado maravillosa para que nadie te comprenda!”: La función escénica del *Stage manager* en *Nuestro pueblo*

A continuación presentaré mi estudio y reflexión sobre las funciones que encuentro que el Stage Manager cumple en *Nuestro Pueblo*. Para reconocer las funciones escénicas del *Stage manager* en este texto, hago una selección de los parlamentos y acotaciones que encuentro más pertinentes para este propósito. La edición de *Nuestro pueblo* que

he utilizado para este estudio es la de Aguilar¹²⁰, por lo tanto la numeración de las páginas corresponde a esta impresión.

El *Stage Manager* en este *performance-text* también funciona como una convención de medio e “imagistic” (icónica), razón por la que no ofreceré nuevamente el análisis relativo a esta tipificación previamente presentado¹²¹. Sin embargo, con el propósito de reconocer cómo se construye la imagen del narrador omnisciente en conjunto con la del director o *stage manager* en el personaje, retomo la distinción entre los términos dramáticos y teatrales o narrativos mediante los que el *Stage Manager* se expresa en *Nuestro pueblo*. Esta reflexión encabeza el estudio de cada parte del texto, y luego se describen las funciones semióticas y poéticas (irónicas y estéticas) que cumple el personaje.

Primer acto

4.3.1 Acotación introductoria

La primera acotación de *Nuestro pueblo* indica la disposición del espacio: no hay telón, ni decoración y el escenario está vacío. Después, caracteriza al *Stage Manager* con un sombrero y una pipa y señala sus acciones: el personaje coloca una mesa, algunas sillas y un banquillo en término izquierdo para hacer la casa de los Webb, y lo mismo hace a la derecha para construir la casa de los Gibbs. Al terminar, se apoya en una columna que se encuentra en el proscenio del lado derecho, y observa llegar al público. La disposición del espacio sucede en términos dramáticos y teatrales, y a su vez la acción (el comportamiento icónico del personaje) representa para el público el inicio de la descripción del mundo ficticio, y la presentación de un personaje que tiene la capacidad de disponer lo que sucede en el escenario, de esta manera se sugiere que posee cierto control sobre éste. En ese sentido, es relevante que el actor que interpreta al *Stage Manager* sea consciente de que desde el primer momento en el que aparece acomodando el espacio y se sitúa en la columna, ya está describiendo su personaje, el mundo ficticio y, a su vez, su propia función escénica dentro de éste: la experiencia

¹²⁰ Wilder, Thornton. (1963). *Obras escogidas*. España: Aguilar.

¹²¹ Dicho análisis se puede revisar en la primera parte de la función escénica del *Stage manager* en *Pullman car Hiawatha*, antes de que se presente el estudio de los parlamentos y acotaciones.

teatral para el espectador comienza allí. Tomando esto en cuenta, el actor debería de ser consciente de la imagen de su personaje que le sugiere al espectador con el propósito de que la entidad escénica comience a hacer sentido sobre el mundo ficticio que describe para el público. A través de su instrumento, el actor construye un conjunto de señales que le indican al espectador qué tipo de presencias escénicas verá, además de darle información sobre el universo que se le presenta. Debido a las características del *Stage Manager* expuestas a lo largo de esta investigación, sugiero que el actor delimite su universo creativo de acuerdo a los rasgos y funciones del narrador omnisciente y del *stage manager* y el director, pues éstos podrían ser de gran ayuda para generar sentido en el espectador.

La descripción inicial que después hace el personaje parte de la posición que toma en la columna derecha del escenario. Desde allí, el *Stage Manager* interpela al público al observarlo, y entabla un canal de comunicación directo con el público. Esta manera en que el *Stage Manager* interactúa con el espacio escénico y el espectador condiciona en términos cognitivos la percepción del segundo, por ello desde el comienzo este personaje funciona irónicamente. Considero que la acción del *Stage Manager* le sugiere al espectador que este mundo se construye con pocos elementos escenográficos que él puede mover a conveniencia; la relación que busca entablar con el espectador le sugiere a éste que el *Stage Manager* estará acompañándolo y guiándolo a lo largo de la ficción. De acuerdo a lo anterior, encuentro que el personaje condiciona la manera en que el espectador construye su conocimiento sobre el mundo ficticio que observa y experimenta.

4.3.2 Parlamento: introducción a *Nuestro pueblo*

El parlamento del *Stage Manager* que da inicio a la obra se expresa en términos narrativos y entabla un canal de comunicación directo con el público —según Rozik, forma básica de la función irónica— para describir el mundo ficticio. La información que se provee en este discurso refiere al resto de las presencias escénicas, y a su vez nombra y construye los espacios que componen el pueblo como las diferentes Iglesias,

la estación de ferrocarril, el lugar del pueblo polaco, la casa de los Gibbs y los Webb, la escuela, la “drugstore”, etcétera.

La propuesta espacial impide, hasta cierto grado, el principio de lectura del espectador al cancelar parte de los elementos “imagistic” o icónicos: el pueblo no es representado escénicamente con objetos que partan de modelos reales, de hecho se construye a partir de lo que dice el *Stage Manager*: describe el pueblo tomando como punto de referencia la casa de los Gibbs y los Webb, éstas representadas mediante sillas y mesas. Estos elementos de similitud (porque sugieren semejanza con el comedor de una casa) deberían ser suficientes para que los espectadores asocien en su imaginación lo que éstos representan. Sin embargo, el *Stage Manager* cumple con una función semiótica al compensar el hecho de que es imposible describir icónica y técnicamente todo un pueblo como consecuencia de la propuesta estética —de acuerdo a Rozik, esto sería una restricción performativa—. Considero que dicha restricción es compensada por el actor que interpreta al *Stage Manager*: la relación que entabla con el espacio y con el resto de los personajes pasa por alto el hecho de que los objetos presentes que representan su realidad escénica no correspondan a los modelos reales, e interactúa con lo que está presente en el escenario dando por sentado que eso es real. Paralelamente, la restricción también se compensa mediante el acto del habla del actor-*Stage Manager*: la descripción verbal de los lugares y cosas que componen el pueblo construye una convención que establece un puente de comunicación entre escenario y público que le permite a este último evocar imágenes que complementan lo que sucede en la escena. Por estas razones considero que: 1) el actor debería de ejercitar su imaginación al máximo, y su instrumento debería ser capaz de interactuar con objetos imaginarios; 2) el actor tiene que aprender a confiar en el poder evocativo de la palabra hablada.

Los recursos que permiten la descripción verbal del mundo ficticio —y que cumplen con una función irónica— son principalmente la caracterización verbal del *dramatis personae*, y la formulación telescópica¹²² del pueblo: ésta sitúa acciones y espacios que juegan simultáneamente para generar la vida de este mundo ficticio. Se

¹²² Quisiera recordar que la formulación telescópica es un recurso narrativo que forma parte de la función irónica que describe las partes de la acción representadas no icónicamente a través de la compresión de eventos en oraciones mediante el lenguaje.

puede reconocer cómo se describe al *dramatis personae* cuando el *Stage Manager* presenta y determina a algún personaje para que el público sepa a quién está observando y cuál es su rol dentro de la historia. En ese sentido, el personaje reitera la licencia que tiene de organizar y dirigir el mundo ficticio a conveniencia de lo que se quiera decir de éste. A continuación algunos ejemplos de la caracterización verbal del *dramatis personae* en la descripción introductoria:

- 1) indica que el Señor Gibbs camina por la calle Mayor y habla de su fecha de muerte y la de su esposa, en esta parte aprovecha para introducir también a la Señora Gibbs;
- 2) anuncia que la Señora Webb está bajando las escaleras para desayunar;
- 3) dice que Joe Crowell está allí repartiendo el periódico y Howie Newsome la leche.

Además, la caracterización verbal redondea la imagen de los personajes antes mencionados, así como las acciones que llevan a cabo con objetos imaginarios (propuesta del dramaturgo) como el maletín del señor Gibbs, la leña que su esposa usa para prender la lumbre, los periódicos que Joe Crowell avienta o el caballo, carrito y cesta que Howie Newsome usa para repartir la leche. Entonces, ¿cómo podría enfrentarse el actor a esta caracterización de otro personaje mediante la palabra? En primera estancia, tendría que ser consciente de que en ese momento su función escénica es dar información clara al público sobre un personaje que no es el suyo. Por ello es fundamental que el actor que interpreta al *Stage Manager* no olvide los referentes del narrador omnisciente, una figura consciente de todo lo que sucede a su alrededor que tiene el propósito de sumergir al lector en la narración y de, hasta cierto grado, alentar la reflexión de éste en una dirección determinada. El intérprete podría apropiarse de estas particularidades para cumplir íntegramente con la caracterización verbal del *dramatis personae*. Simultáneamente, el actor debería saber que este acto del habla construye una imagen del otro personaje y condiciona la manera en la que el espectador verá a éste: el actor debería permitir que la palabra viajara con la precisión de una flecha hacia el imaginario del espectador para evocar imágenes que complementen lo que se describe desde el escenario.

La formulación telescópica —otro recurso de la descripción verbal— del pueblo pretende construir Grover's Corners en el escenario y en la mente de los espectadores, espacio ficticio que el *performance-text* despliega. Este recurso comprime una serie de sucesos simultáneos como los cambios de color en el cielo por el amanecer, o luces que ya están encendidas en el pueblo, que suceden en diferentes sitios como en el pueblo polaco (al otro lado de las vías del tren) o en el campo. Mientras el *Stage Manager* camina por el escenario caracteriza el pueblo y a las personas que lo habitan con su descripción verbal, de esta manera conforma la imagen de un lugar en donde se repiten diario dinámicas de comportamiento específicas:

La mayor parte de los habitantes del pueblo se las arregla para asomar las narices a estos dos establecimientos por lo menos una vez al día. (...) Todas las mañanas a las nueve y cuarto, todos los mediodías y todas las tardes a las tres en punto, el casco del pueblo puede oír los gritos y chillidos que salen de los patios de las escuelas. (Wilder, 1963, p. 69).

En este ejemplo se puede percibir cómo se busca configurar una imagen particular sobre Grover's Corners: un pueblo ordinario donde las cosas casi siempre suceden de la misma manera, se pretende generar en el espectador la sensación de cotidianidad. Otra forma que cobra la formulación telescópica en el discurso del *Stage Manager* es la historia que cuenta sobre el futuro de los personajes; allí encuentro que, una vez más, la dramaturgia le sugiere al actor que tome en cuenta los rasgos del narrador omnisciente y el conocimiento que éste tiene sobre el resto de los personajes para la interpretación del *Stage Manager*. Ejemplo de esto es cuando éste presenta al doctor Gibbs —personaje presente en escena— junto con los eventos que caracterizan su futuro, en especial su muerte. Se puede decir que, a través de este tipo de descripciones verbales, se condicionan las expectativas del espectador respecto a lo que verá después en la obra. La manera de posicionarse de éste ante el doctor Gibbs se modifica de acuerdo al tipo de información que se tiene de él: no es lo mismo ver al personaje y dejarse que se introduzca, a que lo veamos y otro personaje —el *Stage Manager*— nos diga quién es y cómo morirá años después. En ese sentido, el actor que interpreta a este personaje, debería de ser consciente de que sus intervenciones delimitan la experiencia del espectador y la manera en la que éste lee y recibe al mundo ficticio y a sus habitantes. Otro momento dentro de esta descripción introductoria que

condiciona las expectativas del espectador es cuando el *Stage Manager* habla sobre el cementerio del pueblo: desde esta narración le sugiere al espectador el trayecto que la historia seguirá y, a la vez, hace alusión a la presencia de la muerte dentro de la historia, así como lo hace cuando menciona la muerte del doctor Gibbs, o posteriormente, la muerte de Joe Crowell.

De manera paralela, se busca condicionar el significado cognitivo de la acción al coordinar la descripción verbal con el recorrido que el *Stage Manager* hace para mostrar el sitio de los inmuebles en el pueblo; con la aparición de los personajes al momento de ser nombrados por el *Stage Manager*; o con las acciones de los personajes con objetos imaginarios. La percepción del espectador sobre el mundo ficticio que observa se ve determinada por la composición de la narración y el comportamiento icónico del *Stage Manager*, y a su vez, la convención demanda de éste su participación activa para la creación de la realidad escénica. Asimismo, las cualidades descritas de Grover's Corners invitan al espectador a hacerse un juicio sobre este pueblo y sus habitantes; encuentro que el hecho de que se resalte la cotidianeidad, define el modo en que el público genera conocimiento a partir de estos elementos y direcciona la experiencia que tendrán del *performance-text*, de acuerdo con el modelo propuesto por Rozik. Para condicionar el significado cognitivo de la acción narrativa, el personaje comenta: "Aquí hay un poco de decoración para los que creen que tiene que haber decoraciones" (Wilder, 1963, p. 69). Considero que mediante el *Stage Manager*, el autor expresa su postura sobre la teatralidad, concede "decoración" en contraste con el mínimo uso de elementos en la escena para mostrar la ironía: para Wilder no es necesaria la decoración cuando el *Stage Manager*, las mesas y las sillas, y el comportamiento del resto de los personajes construyen el mundo ficticio. Esto es relevante para el trabajo del actor porque tomando esto en cuenta, puede ingresar con mayor facilidad al universo creativo y teatral del autor que quiere interpretar, además, esto es una guía para descubrir la actoralidad que es necesaria en este mundo ficticio dependiendo del personaje que el actor interprete. La aseveración que hace el *Stage Manager*, a su vez, pone en crisis las normas y costumbres que

solían conducir la creación escénica de los años 30 en Estados Unidos¹²³. Considero que el proceso de materialización de una puesta en escena implica, a su vez, un intento por concretar escénicamente la postura ética del creador. En ese sentido, la acción narrativa del *Stage Manager* condiciona en dichos términos, pues expresa al público lo que para Wilder pudo haber sido significativo en el teatro: despertar, mediante la convención, la imaginación del espectador para que participara del fenómeno escénico.

Esta introducción también condiciona los efectos estéticos de la acción que se espera producir en los espectadores. El hecho de que se cancele parcialmente el principio de lectura debido a la presencia metonímica de algunos elementos para representar el pueblo —como las mesas y sillas lo hacen con la casa de los Gibbs y los Webb o las plantas (“decoración”) situadas en los jardines de sus casas—; y de que la descripción verbal evoque en la imaginación de los espectadores el pueblo de Grover’s Corners y sus habitantes, establece un grado de estilización que no debería de ser atribuido al mundo ficticio. Es decir, en este mundo las casas no sólo están hechas de sillas y mesas, sino que conscientemente se utilizan convenciones escénicas para estilizar el mundo ficticio y presentarlo al espectador.

4.3.3 El *Stage Manager* expone la historia de Joe Crowell

Joe Crowell, el repartidor de periódico de Grover’s Corners, ha entrado anteriormente y se le ha visto arrojar periódicos imaginarios y cruzar palabra con el doctor Gibbs. Cuando el doctor se queda leyendo el periódico, el *Stage Manager* interviene y habla sobre el niño de 11 años. La información que el personaje posee sobre el personaje evoca la imagen del narrador omnisciente en la imaginación del espectador. El *Stage Manager* sabe sobre el pasado y el futuro de la vida de Joe Crowell: las escuelas en las que estudió y el lugar que ocupó al graduarse de ellas, así como la nota que le hicieron al chico en el periódico de Boston al terminar la Escuela Técnica.

El *Stage Manager* se expresa en términos narrativos y reitera el canal de comunicación directo con el público, asimismo cumple con diversas funciones irónicas.

¹²³ El teatro que Wilder vio cuando cursaba la preparatoria (en particular el de la compañía *Ye Liberty* de Oakland) tendía a escenificar obras del siglo XIX con escenografía ilustrativa y vestuarios de época; rasgos que Wilder encontraba poco sugestivos para la imaginación. Ver capítulo 1.

Primero describe las partes de la acción no representadas icónicamente cuando incluye a través de la formulación telescópica eventos de la vida pasada y futura de Joe Crowell dentro de la descripción del mundo ficticio. El *Stage Manager* comprime cronológicamente los eventos que caracterizan la vida de este personaje: un muchacho listo que se graduó de la Escuela Superior con el número uno y que ganó una beca para estudiar en la Escuela Técnica (donde también se graduó con el número uno de su clase), y que iba camino a ser un gran ingeniero, hasta que estalló la guerra y murió en Francia. Después de que el *Stage Manager* expone la vida de Joe Crowell, termina por decir: “Tanta cultura para nada.” (Wilder, 1963, p. 74) y creo que allí es cuando condiciona el significado ético de su acción narrativa. Esto sucede al contraponer los beneficios de la educación para una sociedad con los estragos de la guerra (destrucción de la naturaleza y de cualquier potencial humano). Éticamente cuestiona las normas y las costumbres que legitiman tanto la guerra como la cultura, y a su vez reflexiona sobre el valor y el sentido tanto de la cultura como de la guerra y cómo es que ambas conviven en una sociedad. La información que provee el personaje me hace preguntarme: ¿Cómo es que la cultura no combate la guerra y viceversa? ¿Cómo es que incluso la cultura puede fabricar “razones” para que la guerra suceda? Lo anterior me parece significativo porque, como actriz, ser capaz de distinguir los elementos que componen el discurso del *Stage Manager* es de ayuda para materializar y corporeizar los elementos que producen contraposiciones en éste; este proceso de reconocimiento acerca al actor a la experiencia física de la palabra que permite que el actor haga propio el texto y que el discurso cobre sentido en él.

4.3.4 Diálogo del *Stage Manager* con el profesor Willard y con el señor Webb

La señora Gibbs y Webb platican en el patio de la casa de los Webb (término izquierda actor). Cuando el *Stage Manager* va hacia el centro del escenario las saluda tocándose el sombrero y ellas responden inclinando la cabeza, luego éste les da las gracias y ellas se retiran. La acción y relación se expresa en términos dramáticos y teatrales puesto que determina el curso del mundo ficticio: el *Stage Manager* interrumpe la acción cotidiana de las señoras en Grover’s Corners para mostrarle al espectador otras

características del pueblo. Además, funciona irónicamente puesto que la interrupción excluye eventos de la descripción icónica: no se ve más de la relación entre las señoras. En términos narrativos, el *Stage Manager* le indica al público que saltarán unas horas en el día y que les dará más información sobre el pueblo, entonces llama al profesor Willard y al señor Webb, ellos incluyen eventos en la descripción icónica del mundo ficticio mediante la formulación telescópica (función irónica). Me parece que estas distinciones le dan al actor claridad respecto al interlocutor de sus textos, aspecto que le permite reconocer de qué tipo son las relaciones que establece con los otros personajes y con el público. El profesor Willard, el señor Webb y el *Stage Manager* dirigen su discurso al público y reiteran el canal de comunicación directo con el público (según Rozik, forma básica de la función irónica). Con estas intervenciones Wilder provee al espectador cierto tipo de información vital para la descripción de Grover's Corners: el profesor Willard brinda una descripción científica y antropológica sobre el pueblo mientras que el señor Webb da un informe político y social. Cuando el señor Webb ha terminado, el *Stage Manager* pregunta a los espectadores si tienen alguna duda sobre el pueblo y algunos personajes desde las butacas responden a la invitación.

El momento en que el *Stage Manager* invita a los personajes a dar información sobre Grover's Corners funciona irónicamente y condiciona el significado cognitivo de la acción; mediante el personaje se orienta la forma en la que el espectador percibe el mundo ficticio que está observando y habitando. Considero que Wilder busca que el público construya su conocimiento de este universo a partir de diferentes esferas que componen los rasgos de una sociedad, en este caso las geográficas, antropológicas, políticas, sociales y culturales, que se expresan en las intervenciones del profesor Willard, del señor Webb, y en las preguntas que hacen desde el anfiteatro la mujer, el hombre combativo y la señora del palco.

Cuando se cambia el curso del mundo ficticio para que el *Stage Manager* presente información mediante el profesor Willard y el señor Webb, se determina la estructura poética¹²⁴ del *performance-text*. El cambio de curso de la historia provoca que se aborden desde diferentes perspectivas otros aspectos de este universo, y

¹²⁴ Entiendo la estructura poética como aquella que soporta y da forma a la propuesta estética particular de cada mundo ficticio.

condiciona tanto la experiencia del espectador como los efectos estéticos que se esperan del curso que puede tomar la obra. Me parece relevante que el actor reconozca que estos cambios suceden para que la escenificación tenga una estética particular, porque esto también implica comprender cómo funciona el personaje en este mundo ficticio y cómo sirve a este mismo propósito. El personaje, y por lo tanto el actor, son elementos que constituyen el teatro y la experiencia de éste como objeto estético.

4.3.5 El profesor Willard y el señor Webb concluyen sus intervenciones y el *Stage Manager* lleva al público a la vida cotidiana en Grover's Corners

Cuando el señor Webb ha terminado de responder a la pregunta de la señora del palco, el *Stage Manager* le agradece al personaje y luego se dirige al público para decir: “Ahora volveremos al pueblo...” (Wilder, 1963, p. 93). De este modo vuelve a establecer el canal de comunicación directo con el público y cumple con una de sus funciones irónicas: describir las partes de la acción representadas no icónicamente. A través de la formulación telescópica comprime en algunas oraciones la serie de eventos que caracterizan la media tarde en Grover's Corners y regresa la atención del espectador al tiempo y espacio de la descripción icónica principal: lo que sucede en el pueblo. Este recurso narrativo dirige la imaginación del espectador para que evoque mediante las palabras la vida cotidiana del pueblo, así la escenificación se evita la descripción icónica. Encuentro relevante que el actor que interpreta al *Stage Manager* tome en cuenta lo anterior porque el funcionamiento del recurso narrativo —la formulación telescópica— depende del acto del habla, de aquello que el actor le confía al público. Una vez más, la palabra es el centro desde el que se construye el imaginario del espectador, y el actor debería de ser consciente de ello, pues de él depende que la palabra llegue y haga sentido para éste. La formulación telescópica a su vez condiciona el significado cognitivo de la acción, ya que los elementos de la descripción que invitan al espectador a imaginar para construir el mundo ficticio determinan su percepción y su manera de generar conocimiento sobre este universo particular. Considero que sin la participación activa del público en este tipo de recursos narrativos que conforman la convención, no se crea el mundo ficticio ni la experiencia teatral que el autor ofrece a

través de la descripción verbal del *Stage Manager*. Y estas distinciones, ¿por qué son relevantes para el trabajo del actor? Porque el mundo ficticio en el que va a interactuar depende sobre todo de cómo ciertas convenciones escénicas apelan a una participación específica del espectador; para que estas convenciones guíen al espectador en una experiencia teatral particular, necesitan del actor y su intuición y habilidad para construir sentido —mediante éstas— en favor de la representación.

4.3.6 El *Stage Manager* representa a la señora Forrest

Jorge camina por la calle Mayor al salir de la escuela y tropieza con la señora Forrest, personaje que no aparece en escena, y que el espectador reconoce por la caracterización verbal que hace Jorge de ella y gracias a la acción del *Stage Manager*. El texto indica que el *Stage Manager* representa a la señora Forrest solamente haciendo una modificación en el habla, al parecer su cuerpo no complementa el comportamiento. La manera de representar el personaje de la señora Forrest condiciona los efectos estéticos esperados por el espectador cuando éste observa al *Stage Manager* siendo otro personaje. En el nivel del significante —en este caso el cuerpo del actor— la forma que adquiere la señora Forrest depende del juego vocal del actor que interpreta al *Stage Manager*; en este sentido, el intérprete debería ser capaz de evocar para el espectador la imagen del otro personaje al “hacer la voz” de la Señora Forrest. Además, el hecho de que el *Stage Manager* represente a otro personaje, establece para el público el juego teatral de este mundo ficticio y condiciona sus expectativas estéticas respecto a este personaje en particular. El *Stage manager* es el único en la escenificación que pasa de ser un personaje a otro a la vista del público.

4.3.7 Parlamento: “¡Gracias! ¡Gracias! Ya es bastante. Aquí tenemos que interrumpirnos de nuevo. Gracias, señora Webb; gracias, Emilia. (...) De modo que así nos criábamos y así nos casábamos y así vivíamos y así nos moríamos.” (Wilder, 1963, pp. 99-100)

El *Stage Manager* se expresa en términos dramáticos y teatrales cuando se acerca a la señora Webb y a Emilia e interrumpe su plática, de modo que excluye eventos de la descripción icónica. Mediante esta función irónica impide al espectador seguir viendo la relación de madre-hija. Después vuelve a entablar el canal de comunicación directo con el público y advierte que hay otras cosas que explorar en el pueblo. El *Stage Manager* dice: “Creo que es oportuno decir ahora que los Cartwright han empezado a edificar un nuevo Banco en Grover’s Corners...” (Wilder, 1963, p. 100) y con esto comienza una formulación telescópica que conlleva la inclusión de eventos fuera de escena. El personaje comprime en su descripción verbal diferentes eventos: primero se refiere a los que tienen que ver con la edificación del banco, y luego los relacionados con las dinámicas sociales en Babilonia, Roma y Grecia que regían el comportamiento humano de sus respectivos tiempos; termina por hablar de lo que hacen los niños a cierta hora en Grover’s Corners: así construye la simultaneidad. Mediante la formulación telescópica el personaje aborda el tema de la temporalidad del ser humano y su historia, y a la vez condiciona su acción descriptiva en términos cognitivos al contrastar en su discurso la perspectiva macro de la historia de la sociedad con lo que sucede en micro en Grover’s Corners. Me parece significativo que el actor distinga y nombre estas particularidades en el discurso porque de esta manera puede entender cómo está conformada la idea que pretende transmitir al público; y cómo esta idea hace sentido en la totalidad de la obra. Como actriz, me parece valioso reconocer cómo tu participación abona a la experiencia total del teatro para el espectador, puesto que de esa consciencia se alimenta la creatividad y, por lo tanto, la libertad para tomar decisiones en favor de la puesta en escena.

Encuentro que Wilder indaga sobre su interés antropológico de la familia y lo comparte con el espectador a través de esta intervención del *Stage Manager*. El espectador recibe una invitación para percibir y reflexionar la historia de la humanidad a

través del uso de la memoria y de la imaginación: pensar la consolidación y el desarrollo de la sociedad a partir de las dinámicas cotidianas que parten de la familia, y meditar sobre las normas y conductas que dominaron las sociedades antiguas, como la venta de esclavos. De manera paralela, se incita al espectador a considerar las obras literarias como una fuente de saber para la historia de la humanidad, razón por la que el *Stage Manager* dice:

Así es que voy a hacer que metan un ejemplar de esta comedia en la primera piedra para que la gente dentro de dos mil años pueda saber unos cuantos hechos sencillos acerca de nosotros [...] Habéis de saber, gentes las que estaréis viviendo dentro de dos mil años, que así éramos en las provincias del norte de Nueva York a principios del siglo XX. De modo que así nos criábamos y así nos casábamos y así vivíamos y así moríamos. (Wilder, 1963, p. 100).

Al concluir su discurso proyecta los sucesos futuros del mundo ficticio, hace una especie de resumen que podría condicionar las expectativas del espectador respecto a los posibles eventos futuros.

4.3.8 Parlamento: “Las nueve y media. (...) Y aquí viene el señor director Webb, a acostarse después de haber puesto a punto su periódico.” (Wilder, 1963, p. 111-112)

El *Stage Manager* se expresa en términos narrativos y su texto funciona irónicamente al describir las partes de la acción representadas no icónicamente. Primero utiliza la formulación telescópica para informarle al público la hora del día y las actividades de la mayor parte de la gente en Grover’s Corners. Después, hace uso de la caracterización verbal del *dramatis personae* para presentar al guardia Warren y al señor Webb; esto ayuda a que el espectador reconozca de inmediato a los personajes y sus acciones.

Segundo acto

4.3.9 El *Stage Manager* introduce al público al segundo acto

En el escenario siguen las mesas y sillas que representan las casas de los Gibbs y los Webb; después los personajes comienzan a entrar y accionar con objetos imaginarios,

como sucede en el primer acto, de esta manera se le deja ver al espectador que lo que el *Stage Manager* describirá obedece nuevamente a la función irónica del personaje. El canal de comunicación directo que se entabla con el espectador le permite conducirlo a través de la obra, así como condicionar sus expectativas respecto a lo que verá en escena. Para complementar la descripción icónica de los personajes, el *Stage Manager* se expresa en términos narrativos y caracteriza verbalmente al *dramatis personae* con el fin de que el espectador reconozca las diferentes presencias y sus roles. Ejemplo de ello es el momento en que presenta a Howie Newsome, repartidor de leche, y a Si Crowell que reparte los periódicos. Me parece importante que el actor reconozca que este parlamento está dirigido en su totalidad al espectador, porque de allí el autor sugiere que la descripción de los personajes y de lo que sucede en la ficción, que hace el *Stage Manager*, sólo tiene sentido en tanto que el espectador lo recibe y lo sume a su experiencia teatral. Considero lo anterior porque la “ingenuidad” del resto de las entidades escénicas —habitantes de Grover’s Corners— viven en el presente de su acción; en sus respectivas situaciones, no es relevante que escuchen cuántos años han pasado, cómo ha cambiado su comunidad, o cómo se relacionan los jóvenes en ella, estas son cosas que saben de antemano. Tomando esto en cuenta, el actor que interpreta al *Stage Manager* puede deslindarse de la idea de dirigir su discurso a los presentes en escena. En este caso, su interlocutor más importante es el público, y es por ello que su esfuerzo debe estar concentrado en cómo la palabra establece el puente de comunicación y confianza entre él y el espectador.

La descripción verbal que el personaje hace del pueblo a través de la formulación telescópica¹²⁵ invita al espectador a hacer un viaje espacio-temporal que no requiere de la descripción icónica del texto. Ésta muestra al público cómo ha cambiado Grover’s Corners a lo largo de tres años: cómo se encuentra el pueblo en ese momento (es de mañana, por las lluvias los huertos están encharcados, etc.); y además incluye en la descripción los sucesos relevantes que han sucedido en el pueblo, en especial el

¹²⁵ Recurso narrativo que forma parte de la función irónica que describe las partes de la acción representadas no icónicamente. En este caso, este recurso narrativo se materializa mediante la narración de cómo las estaciones han desgastado las montañas, cómo algunos niños pequeños han empezado a formar frases, o el hecho de que algunos jóvenes se hayan ya enamorado, permite que las imágenes se vayan construyendo en la imaginación del espectador, de modo que se vuelve innecesario representarlas icónicamente.

enamoramamiento y matrimonio de algunos jóvenes. Cuando formula esto último e introduce el segundo acto como “Amor y matrimonio” (Wilder, 1963, p. 117) determina la trayectoria del texto y a su vez prepara al espectador —antes de que suceda la acción— para la boda que verá en este acto. De esta manera el *Stage manager* suma al discurso total de la obra, el cual —a mi parecer— apela a reconocer las diferentes etapas de la vida. Cuando el *Stage Manager* describe las condiciones en las que los jóvenes deciden contraer matrimonio cuestiona las normas y costumbres que rigen la conducta social a inicios del siglo XX —como el hecho de que se casen a tan temprana edad y que crean que están preparados para el matrimonio—. El personaje invita, mediante su declaración, a que el espectador reflexione sobre este comportamiento, y que a su vez se haga un juicio propio. Considero que de esta manera condiciona el significado ético de la acción: el matrimonio entre los jóvenes; porque polemiza el hecho de que un joven esté listo o preparado para contraer dicho compromiso a esa edad, algo que comúnmente pasaba como consecuencia de la educación y costumbres del pueblo. En ese sentido, la aseveración del *Stage Manager* me hace preguntarme: ¿Cuál es el tiempo de cada cosa en la vida de un individuo y cómo saber si estás preparado para ello? ¿Por qué el matrimonio ha sido considerado como una etapa fundamental en la vida del ser humano? Hasta ahora he sido incapaz de responderme cuál es el tiempo de las cosas en la vida, supongo que éste es inherente a las circunstancias, y que dependiendo de ellas, el ser humano puede prepararse para lo que sea que venga. En cuanto al matrimonio, considero que éste ha sido considerado importante porque, manifiesta —mediante la institución— el interés del ser humano por compartir su existencia y trascender en el otro. Como actriz, estas distinciones y preguntas me permiten ingresar a las reflexiones de Wilder, así como dimensionar los diferentes temas que se tratan en *Nuestro pueblo*; y cómo y desde dónde está conectada cada disertación del *Stage Manager* en favor del discurso total de la obra.

El *Stage Manager* vuelve a condicionar el significado de la acción en su formulación telescópica cuando caracteriza la historia de las señoras Gibbs y Webb; además, pienso que busca transmitir al espectador lo contrario a la categorización. Cuando dice: “No tengo para qué explicar a las mujeres que hay en el público que estas señoras que tienen adelante, sí, estas dos señoras...” (Wilder, 1963, p. 117-118) se

dirige a las mujeres en el público y parece que aísla a los hombres, sin embargo, creo que llama su atención y los incluye cuando los hace sentir “excluidos”. En estas circunstancias el personaje logra el objeto de la ironía teatral. Tomando en cuenta esta particularidad, el actor podría explorar diferentes maneras de hacerle llegar tanto a hombres como a mujeres la relevancia de su comentario; aspecto que tendría que experimentarse, creo yo, necesariamente en el contacto del actor con los espectadores. En este discurso, Wilder, a través del *Stage Manager*, toma la figura de estas mujeres y destaca las tareas domésticas cotidianas que han realizado durante toda su vida, y agrega: “Es que, como dijo uno de esos poetas del Medio Oeste: ‘Para lograr la vida tenéis que amar la vida, y para amar la vida, tenéis que vivirla...’ Eso es lo que se llama círculo vicioso.” (Wilder, 1963, p. 118). El discurso condiciona el significado cognitivo de la acción en el espectador porque busca determinar la manera de percibir y pensar a estas mujeres en este mundo ficticio particular. Asimismo se condiciona estéticamente, pues el autor cita un poema que al parecer es de Edgar Lee Masters; el uso de este fragmento de texto evoca una intertextualidad. Y en este sentido, para mí la pregunta es: ¿qué hace el actor con esta intertextualidad? Considero que lo relevante es la información que provee para el espectador sobre lo que ve en el mundo ficticio y cómo ésta hace sentido en el universo y en su experiencia. Por lo tanto, en este caso yo me deslindaría de la idea de que el espectador sepa —mediante mi actuación— que hay intertextualidad, y dejaría esta aclaración (si fuera necesaria) para un programa de mano. Pienso que a partir del contraste que se genera entre la descripción verbal de las mujeres y la última aseveración, las ocupaciones de éstas se vuelven significantes y sinónimos del amor a la vida; el personaje nos dice que para vivir hay que estar en el presente cotidiano. Además, encuentro que el significado de la acción también está condicionado éticamente porque cuestiona el papel de la mujer, sus derechos y obligaciones, las normas, costumbres y actitudes que rigen las prácticas sociales de acuerdo al género.

4.3.10 El *Stage Manager* interrumpe la acción para mostrar el día en que Jorge y Emilia se dieron cuenta de que “habían nacido el uno para el otro.” (Wilder, 1963, p. 133)

El *Stage Manager* se dirige en términos teatrales y dramáticos a los demás personajes el día que acontecerá la boda de Emilia y Jorge para detener la acción (excluye eventos de la descripción icónica del mundo ficticio) y trasladarnos al pasado: el momento en que todo comenzó entre Emilia y Jorge. Después de la interrupción, el *Stage Manager* interpela al público y mediante la formulación telescópica describe la vida en matrimonio, lo que le da paso para caracterizar verbalmente la situación en la que se verá a los personajes de Emilia y Jorge; luego recurre nuevamente a la formulación telescópica para informar al espectador sobre los antecedentes inmediatos en la vida de Jorge y Emilia con el objetivo de ubicarlo en tiempo y espacio. Cuando se ha preparado al público respecto a los eventos que presenciara, entonces el *Stage Manager* construye el espacio para la escena entre los jóvenes: dispone un tablón sobre los respaldos de unas sillas y detrás de éste coloca un par de taburetes que toma de entre bastidores. Su acción puede leerse en términos teatrales y dramáticos y evoca la imagen del director de escena o del *stage manager* —dependiendo de la cultura teatral en donde se escenifique la obra— por tener la licencia de modificar tanto la narración como el espacio¹²⁶. Los elementos de similitud que ayudan a la lectura escénica son el tablón y los taburetes que evocan la “drugstore”, a la imagen se suma el comportamiento icónico del *Stage Manager* cuando es el señor Morgan. El salto temporal requiere que el espacio sea visto telescópicamente: la simultaneidad del pueblo de Grover’s Corners delimitado por la casa de los Gibbs y los Webb, con los lugares del pasado, es decir, la “drugstore”. Esta convivencia espacio-temporal no impide la lectura porque los principios de lectura de cada uno quedan intactos, así conviven las temporalidades: el tiempo presente y pasado dentro de la ficción; y las espacialidades: Grover’s Corners —que representa el tiempo presente— y la “drugstore” que está anclada al pasado que el *Stage Manager* despliega.

¹²⁶ El grado de autoridad que evoca el personaje en esta parte de la representación se reafirma cuando momentos después representa al señor Morgan, el encargado de la “drugstore”.

Para contemplar la escena entre Emilia y Jorge, el *Stage Manager* le pide al público que recuerde su juventud y en particular el momento en que éstos se enamoraron. Considero que la petición, a su vez, condiciona el significado cognitivo de la acción, puesto que apela a la lectura y el reconocimiento de la escena a partir de la memoria y la experiencia propia; desde la conciencia y la voluntad del espectador pretende generar conocimiento para y sobre el mundo ficticio y la vida cotidiana. En este sentido, el condicionamiento también es ético, pues exige que el espectador reconozca y reflexione sobre sus propias maneras de vivir el amor y de relacionarse con el otro.

4.3.11 Acotación: “*EL TRASPUNTE*¹²⁷, con gafas y haciendo el papel del señor Morgan, entra de repente por la derecha y se sitúa entre el público y el mostrador.” (Wilder, 1963, p. 137). El *Stage manager* juega el rol del señor Morgan y dialoga con Emilia y Jorge

Cuando el *Stage Manager* es el señor Morgan, es un personaje interactivo en la situación operativa que describiré a continuación, y en ella cumple con su función irónica por diversas razones. La situación se caracteriza porque es construida principalmente desde la perspectiva de Jorge y Emilia, personajes que interactúan entre sí en términos teatrales y dramáticos. Sin embargo, cuando el *Stage manager* interactúa con ellos, contrasta la conversación con elementos que dejan ver el paso del tiempo y los cambios en Grover’s Corners.

El *Stage Manager*, por un lado, provee información para la descripción de Grover’s Corners y contrapone el uso de los caballos y los autos para hablar de la transformación del pueblo, y sus relaciones con el espacio de acuerdo al momento histórico y al progreso. Cuando es el señor Morgan condiciona el significado en términos cognitivos porque apela a la memoria y al juicio sobre cómo se transforma y construye un pueblo, una ciudad. Por otro lado, el juego que se genera cuando el *Stage*

¹²⁷ He decidido nombrar al personaje como *Stage manager*, como está denominado originalmente por el autor, porque el concepto abarca todas las posibles funciones de dicho colaborador teatral. Sin embargo, en esta ocasión y solo en las demás acotaciones que cito más adelante utilizo “traspunte” porque es la forma en la que es traducido en la edición de Aguilar, versión que he usado para este trabajo.

Manager encarna a otro personaje, condiciona los efectos estéticos esperados de las diferentes acciones escénicas posibles del *Stage Manager*. El cambio de personaje que éste hace y que parte desde el mismo personaje del *Stage Manager*, le deja ver al espectador que éste es el único en todo el mundo ficticio que tiene esta cualidad, puesto que lo mismo sucedió cuando representó a la Señora Forrest; de este modo también se subraya su grado de autoridad, en el que pareciera que puede hacer casi “lo que él quiera”. Según Rozik, esta cualidad debería de ser pasada por alto, es decir, en el mundo ficticio de Grover’s Corners las presencias escénicas en tanto personajes están delimitadas y no son cambiantes; la cualidad debería de considerarse como una característica y posibilidad que sólo posee el *Stage Manager* y que a su vez determina el grado de estilización del universo descrito escénicamente. Lo explicado con anterioridad puede ser de utilidad para los actores puesto que los invita a construir cierto tipo de relaciones —fuera del escenario y de la ficción— que se podrían entablar con el propósito de nutrir el trabajo en equipo en escena.

El objeto estético (*performance-text*) es trabajado tanto en el nivel del significado como en el del significante¹²⁸; en el primero, el objetivo del *Stage Manager* de mostrar un suceso en la vida de Jorge y Emilia lo lleva a representar a otro personaje que atestigua este momento (como después el sacerdote lo hace el día de la boda). En el nivel del significante, la configuración que sufre el personaje del señor Morgan tiene que ver con cómo encarna un personaje sobre otro. En este caso, el uso de las gafas determina la imagen del señor Morgan, la cual necesita además del comportamiento icónico que deberá ser provisto por el intérprete que represente al *Stage Manager*. Considero que para materializar este cambio el actor debería producir y seleccionar unidades icónicas que evoquen la imagen del Señor Morgan, de modo que éstas se construyan en la corporalidad: si el personaje es pesado, liviano, lento, rápido, tiene algún tic, etc.; en la voz: cómo habla, cuál es su tono de voz, etc.; y en su forma de relacionarse: de qué manera interactúa con los otros, cómo mira, cuál es el sentido de sus acciones, etc. Formas de representar al Señor Morgan hay tantas como intérpretes en el mundo.

¹²⁸ De estos conceptos he hablado al inicio del apartado 4.1

4.3.12 El *Stage Manager* lleva de vuelta al espectador al día de la boda, y en el rol del Sacerdote da su sermón

Al concluir el salto temporal en el que se contempla a Jorge y a Emilia, el *Stage Manager* se expresa en términos teatrales y dramáticos, y con una palmada les indica a los tramoyistas que entren a quitar las mesas, sillas y espaldares que representan la casa de los Gibbs y los Webb; luego colocan los bancos para la iglesia, y al centro del escenario, una tarima pequeña contra la pared de fondo (lugar del sacerdote). La acción del *Stage Manager* y la reacción del equipo técnico del teatro contribuyen a la imagen del personaje en tanto director o *stage manager* que tiene bajo su cargo a un grupo de colaboradores. Después de que el personaje da la palmada, vuelve a entablar el canal de comunicación directo con el espectador y espera a que los tramoyistas hagan su trabajo. Una vez que el espacio está listo, empieza a comentar lo que generalmente sucede en las bodas y se caracteriza verbalmente a sí mismo (función irónica) ante el espectador: “En esta yo hago el papel de sacerdote.” (Wilder, 1963, p. 145); después, el *Stage Manager* discurre y da su opinión sobre el matrimonio en Grover’s Corners. Me parece fundamental que el actor reconozca que esta caracterización es para el espectador, el resto de los personajes —debido a su “ingenuidad” y como consecuencia de la convención escénica— pasan por alto que el *Stage Manager* es el sacerdote. Pienso que la caracterización define el juego dramático y actoral del personaje ante el público y condiciona sus expectativas sobre los posibles eventos futuros del texto y su rol. Deja ver que es un personaje que desde otros personajes también pretende guiar al espectador en su lectura de la obra y busca que éste tome postura respecto a lo que sucede en escena. En mi opinión, esta particularidad debería ser tomada en cuenta por el actor que interpreta al *Stage Manager*, pues en *Nuestro pueblo* el personaje busca constantemente guiar la percepción del espectador en favor de la reflexión sobre el ciclo de la vida, los eventos que construyen el cotidiano y el valor de los detalles pequeños en el día a día.

El sermón del *Stage Manager*-Sacerdote previo a la boda se estructura mediante la formulación telescópica y despliega ante el público las reflexiones, dudas y posturas de los personajes durante la ceremonia. El discurso inicia cuando el personaje habla del

matrimonio como sacramento y de la confusión que se vive en las bodas en lo más profundo de la conciencia; su descripción verbal determina en cierto grado la percepción del espectador y su manera de construir conocimiento sobre lo que observa escénicamente. Los elementos: matrimonio que se lleva a cabo (descripción icónica)-inseguridad sobre este hecho (descripción verbal), produce un contraste que puede decirse que es el significado condicionado: lo que sucede con la descripción icónica no pareciera corresponder con la verbal, entonces, ¿A partir de qué elementos el espectador construye conocimiento en este momento de la obra? Encuentro que este conocimiento parte del contraste entre lo que se mira y lo que se dice; en un inicio pareciera ser incongruente y hace que el espectador se cuestione qué es lo que es “verdadero”, entonces la única respuesta está en sí mismo, en lo que él piensa. En ese sentido, el actor que interpreta al *Stage Manager* debería de ser consciente del impacto que tiene su discurso en contraste con la situación, y a su vez, de la dimensión que cobra su palabra y la acción del resto de los personajes en el escenario. Considero que el actor no puede aislarse del resto de la acción, ni de sus compañeros para sólo concentrarse en el público y en sus tareas escénicas, de hecho debería de estar vinculado íntimamente con todo aquello que le rodea; pienso que esta característica se subraya sobre todo cuando el actor se enfrenta a interpretar a un personaje que — desde la dramaturgia— conoce todo a su alrededor, como es el caso del *Stage Manager*.

Más adelante en el sermón, el *Stage Manager* busca que el espectador construya su propio juicio cuando él expresa: “El verdadero protagonista de esta escena no está en el escenario, y de sobra saben quién es. Como ha dicho uno de esos europeos: cada niño que nace en el mundo es un intento que hace la Naturaleza para producir un ser humano perfecto.” (Wilder, 1963, p. 146). Mediante su aseveración, incita al espectador a evocar la imagen de una entidad que represente para él un poder que no es humano y que incide en el individuo; asunto que tiene que ver con el proceso de construir conocimiento a partir de la escenificación. Esta aseveración, a su vez, invita a que el actor se pregunte a sí mismo de quién está hablando el *Stage Manager*, de modo que apela también a su perspectiva y a sus creencias. Pienso que responderse esta pregunta es de importancia para el actor porque este proceso

reflexivo le permite apropiarse de las palabras de Wilder, así como descubrir y/o reiterar aspectos sobre su propia identidad. Cuando el *Stage Manager* se refiere en su discurso a los millones de antepasados como testigos de la boda, condiciona el significado cognitivo y ético de la acción; la descripción verbal representa un ejercicio de memoria que indaga en la historia de la humanidad y de cómo ésta se ha edificado a partir de dinámicas sociales particulares que son heredadas por las generaciones y las familias.

El hecho de que el *Stage Manager* represente al Sacerdote condiciona los efectos estéticos esperados de la acción. La propuesta dramática no especifica si el personaje utiliza algún elemento de vestuario o utilería para su transformación, como sucede cuando interpreta al señor Morgan. Considero que esto se debe principalmente a que el *Stage Manager* de hecho se nombra a sí mismo como Sacerdote, al momento de la boda de Emilia y Jorge él se caracteriza: “Yo hago el papel del sacerdote.” (Wilder, 1963, p. 145). En este sentido, se recurre al poder de la palabra de evocar imágenes y/o sensaciones, la construcción del Sacerdote depende en gran parte del espectador y parte del hecho de que el *Stage Manager* establezca el rol que jugará escénicamente. Sin embargo, aún me parece pertinente cuestionarme cómo el Sacerdote se configura en el cuerpo y en la voz del actor; ¿Es necesaria esa configuración o la descripción verbal es suficiente para representar al Sacerdote pues su función escénica es sobre todo irónica? Pienso que la descripción verbal podría ser suficiente si el resto de los actores-personajes aceptan la convención de la auto caracterización verbal y pasan por alto el hecho de que el *Stage Manager* sea el sacerdote. Sin embargo, creo que complementar la descripción verbal con sutiles cambios en la forma en la que interactúa y se comporta el *Stage Manager* podría enriquecer el contraste en el discurso del Sacerdote y la imagen de éste; de modo que podría tener mayor impacto y juego dramático. Pienso que Wilder dota de comportamiento humano al *Stage Manager* con el propósito de que se integre en el mundo ficticio jugando un rol vital en la situación. Así el *Stage Manager* cumple con su función irónica: proporcionar mayor información a los espectadores de la que tienen los personajes; y poética: transformarse por el poder de la palabra y el juego teatral ante los espectadores. Las cualidades humanas que caracterizan al personaje son las de un sacerdote y las del *Stage Manager*, razón por la que su descripción verbal es leída por

el espectador en dos sentidos: como la entidad escénica que ha guiado su atención durante todo el *performance-text* y como ese mismo personaje que a su vez representa a otro y forma parte de la boda.

4.3.13 El *Stage Manager* interpela a los jugadores de Béisbol y los echa del escenario

El *Stage Manager* se expresa en términos dramáticos y teatrales cuando representa al Sacerdote y saca a los jugadores de béisbol del escenario. La acción contribuye a la imagen del personaje: se expresan en él las características de un director o de un *stage manager* que tiene poder sobre lo que sucede en el escenario y las presencias en él a pesar de que en el momento encarna a otro personaje. En ese sentido, el actor debería de preponderar y actuar en correspondencia con las cualidades que determinan al *Stage Manager* sobre las del Sacerdote. Después de que ha echado a los jugadores, el *Stage Manager* entabla nuevamente el canal de comunicación directo con el espectador y dice: “Antiguamente se acostumbraba hacer sandeces como éstas en las bodas... en Roma... y en otros lugares más tarde... Pero ya... según dicen... estamos más civilizados.” (Wilder, 1963, p. 148). Pienso que el contraste que se genera, entre la acción de los jugadores y el texto del *Stage Manager*, transmite al público lo contrario de lo que expresa la descripción; a pesar de que el personaje dice que ahora se está más “civilizado”, la descripción icónica demuestra que el ser humano sigue siendo el de antes y que ciertas dinámicas sociales han prevalecido desde la antigüedad. La contraposición de la descripción icónica y verbal condiciona el significado ético y a su vez condiciona la reflexión del espectador, pues lo invita a cuestionar las normas que rigen el comportamiento humano y las conductas que prevalecen en las sociedades a pesar del paso del tiempo. Nuevamente, el actor debería de ser consciente del efecto que se busca lograr al contrastar la descripción icónica con la verbal.

4.3.14 Última intervención del *Stage Manager* como sacerdote y final del segundo acto

El *Stage Manager* termina de casar a Emilia y a Jorge y nuevamente se dirige al público hasta el final del acto, cuando se despide y anuncia el intermedio. Esta vez comprime en pocas oraciones los eventos que ocurren en toda una vida de matrimonio y concluye al mencionar “la lectura del testamento”. Con este final hace referencia una vez más al tema de la muerte, y su formulación telescópica —que sucede cuando sintetiza en pocas oraciones el ciclo de la vida y su postura en relación a ella— condiciona tanto el significado de la acción como las expectativas de los eventos posibles futuros. En la última intervención del *Stage Manager*, dice:

He casado en mis días a cientos de parejas. ¿Creen en ello? Yo... no lo sé. M... se casa con N... Millones de Emes y Enes. La casita, las andaderas, los paseos en el Ford los domingos por la tarde, el primer dolor de reuma, los nietos, el segundo dolor de reuma, el lecho de muerte, la lectura del testamento. Una vez de cada ciento es interesante. (Wilder, 1963, p. 153).

La pregunta del personaje apela al juicio del espectador, y la descripción verbal que se contrapone con la icónica, busca que éste reflexione sobre el matrimonio y que a partir de este discernimiento lea la escena; como consecuencia, condiciona el significado cognitivo de la acción. Considero que cuando el personaje cuestiona este sacramento y expone la serie de eventos que generalmente componen la vida en todo matrimonio, pone en crisis la norma social que orienta el comportamiento y las decisiones del humano, entonces su descripción verbal también condiciona el significado ético de la acción. Pienso que Wilder, a través del *Stage Manager*, invita a que el espectador y el actor que interpreta al personaje se cuestionen: ¿Es así de fácil sintetizar una vida de matrimonio? ¿La mayoría de los matrimonios aspiran a ese estilo de vida? ¿Por qué esta pareja que vemos podría llegar a ser esa historia que sí vale la pena contar? Y en caso de que así sea, ¿Qué la hace especial? Considero que es importante que el actor se responda estas preguntas —y las demás que tenga— en su proceso creativo porque ésa es una manera de dialogar con el autor y de conocer cuál es el sentido de las palabras para sí mismo y para la totalidad de la puesta en escena; es una manera de deshebrar la complejidad del texto y de apropiarse de él.

Tercer acto

4.3.15 El *Stage Manager* da inicio al tercer acto

Durante el intermedio los tramoyistas arreglan la escena a la vista del público: colocan entre diez y doce sillas y forman tres filas de frente a la zona de butacas y cerca del centro del escenario; mientras, el *Stage Manager* espera en su lugar de costumbre (columna derecha del proscenio). En cuanto el público ha llegado a sus asientos, el *Stage Manager* retoma el canal de comunicación directo con el espectador e introduce el tercer acto mediante la formulación telescópica (recurso que se utiliza para toda la descripción verbal en la introducción). En ésta resume los sucesos que han ocurrido en los últimos nueve años en Grover's Corners y ubica al espectador temporalmente. Después describe el cementerio del pueblo —espacio desde el que habla— y sus alrededores, y termina por platicar lo que hacen las personas cuando llegan allí a leer las inscripciones de los sepulcros. Más adelante, el *Stage Manager* sigue describiendo las partes de la acción no representadas icónicamente al caracterizar verbalmente al *dramatis personae* cuando presenta a los muertos que están sentados en las sillas del escenario y luego a los vivos: Joe Stoddard, empresario de pompas fúnebres, y Sam Craig, un muchacho que se fue al Oeste y que dejó Grover's Corners.

La formulación telescópica del personaje, a su vez, condiciona el significado de la acción en términos éticos. Cuando el *Stage Manager* describe las actitudes de las personas respecto a las inscripciones de los sepulcros, pone en la atención las costumbres de estos seres humanos respecto a la muerte y a los antepasados; pretende que el espectador vincule su forma de relacionarse con estos temas para leer la última parte de la representación. Después el personaje se refiere a los muchachos que están enterrados en el cementerio del pueblo y que murieron en la Guerra Civil; el *Stage Manager* indica que los jóvenes decidieron ir a la guerra sin mucha conciencia, pero que estaban convencidos de que lo correcto era defender a un país que se llamaba Estados Unidos de América. La información que brinda el personaje tiene el propósito de construir en el espectador una postura ética que parta de su reflexión sobre las obligaciones, derechos y normas que influyen en la vida de los individuos en un momento histórico determinado. Asimismo, considero que el actor se ve interpelado

por los mismos temas al momento de interpretar al *Stage Manager*, por ello me parece pertinente que éste cuestione el discurso del personaje con el objetivo de profundizar en las ideas de Wilder, en el universo de la obra, y en el mismo personaje. Creo que de esta manera el actor puede reconocer cuál es su voz y postura dentro de este universo ficticio, qué tiene él que decir con este discurso, y por lo tanto, qué de él compromete para lograr este propósito.

Al terminar de presentar a los muertos que se encuentran en el cementerio, el *Stage Manager* dice:

Ahora les voy a decir algunas cosas que todos sabemos pero no las sacamos para mirarnos demasiado a menudo... todo el mundo sabe que *existe algo eterno*. Y aunque no haya casas, y aunque no haya nombres y aunque no haya tierra y ni siquiera estrellas..., todo el mundo sabe en la médula de sus huesos que algo es *eterno* y que ese *algo* tiene que ver con los seres humanos. (Wilder, 1963, p. 157).

Considero que la intención retórica del autor cuando el personaje menciona “cosas que todos sabemos”, es que el público adopte ese significado y tenga presentes sus creencias y su postura sobre lo “eterno” para contrastarlas con las ideas que expresa el *Stage Manager*; así puede condicionar la percepción del público en esta parte de la obra en términos cognitivos. Pienso que el discurso también pretende condicionar el significado ético, pues a su vez, instiga a que los espectadores hagan una revisión crítica de las valoraciones y actitudes que se tienen sobre la religión, la metafísica y/o la espiritualidad. En ambos casos, la reflexión del espectador depende de su cultura.

La función irónica del *Stage Manager* en esta parte de la obra se redondea en dos momentos específicos en los que busca transmitir lo contrario a la descripción verbal. Cuando el personaje dice: “les sorprendería cuánta gente está siempre olvidándose de ello” (Wilder, 1963, p. 158), da por sentado que el espectador no es una de esas personas que “se olvidan de ello”. Sin embargo, da la sensación de que su afirmación está realmente dirigida a la audiencia y que por ello, ésta se cuestione si ha olvidado la parte eterna de la vida de la que el *Stage Manager* habla. En un segundo momento, el *Stage Manager* asume que el público sabe “tan bien como él” qué es lo que los muertos están esperando después de fallecer, y mediante su afirmación intenta

que los espectadores lleven a ese presente sus propios juicios y que se cuestionen si saben “tan bien como él”, o que se pregunten qué es lo que saben. Como sucede anteriormente cuando el *Stage Manager* es el Sacerdote, la distinción que el actor hace de la ironía en el discurso de su personaje es significativa, pues puede explorar en su relación con el público las diversas maneras en que éste puede recibir esta ironía. Encuentro que por medio de las aseveraciones y la descripción verbal, el *Stage Manager* comunica a los espectadores la necesidad del autor: que perciban a los personajes y sus acciones a partir de la idea de la eternidad y su relación con la memoria y la identidad. El personaje enfatiza este planteamiento casi al final de su discurso cuando interpela a uno de los muertos: “¿Y qué queda? ¿Qué queda cuando la memoria se ha ido y con ella su identidad, señora Smith?” (Wilder, 1963, p. 158).

4.3.16 Acotación: “Una quietud paciente cae sobre la escena. Aparece el TRASPUNTE junto a su pilastra del proscenio, fumando. EMILIA se pone en pie bruscamente con una idea.” (Wilder, 1963, p. 169)

Cuando Emilia se encuentra entre los muertos tiene la sensación de que puede regresar y volver a vivir su vida, entonces se dirige al *Stage Manager* para resolver sus dudas, y después de que él responde sus preguntas, ella decide volver en el tiempo a su cumpleaños número 12 y él la lleva. Las advertencias que los muertos y el *Stage Manager* le hacen a Emilia antes de que ella regrese condiciona el significado de las acciones en términos cognitivos, pues mediante los consejos le dejan ver al espectador que él tiene conocimiento sobre cómo funciona el tiempo y los eventos en él. Estas características pretenden determinar la percepción y recepción del público. La acción de llevar a Emilia al pasado reitera el grado de autoridad que tiene el *Stage Manager* sobre lo que sucede en escena, de modo que también se subrayan sus rasgos del narrador omnisciente. Esta es una cualidad que el actor debería de tomar en cuenta al momento de construir el comportamiento del personaje.

4.3.17 El *Stage Manager* lleva a Emilia a su cumpleaños número 12

El *Stage Manager* hace un salto temporal dentro de la descripción icónica del mundo ficticio para llevar a Emilia y al espectador al pasado. El cambio de tiempo exige mirar el espacio de manera telescópica, pues los emplazamientos se empalman y comparten el mismo escenario. De acuerdo a Rozik, esta simultaneidad y convivencia de espacios y tiempos no impide el principio de lectura del espectador, pues en ambos lugares las relaciones espaciales están intactas y cada una funciona bajo su propia lógica.

El grado de autoridad que tiene el personaje para cambiar de un evento a otro en el *performance-text*, fortalece las características que toma prestadas del narrador omnisciente y del *stage manager*. Al volver en el tiempo, el *Stage Manager* sitúa a Emilia en las circunstancias del momento mediante la formulación telescópica. En pocas oraciones el personaje comprime los eventos que han estado sucediendo el día de su cumpleaños, y así evoca la imagen del pueblo para el personaje y para el espectador. Encuentro que la mayoría de las descripciones verbales del *Stage Manager* están dirigidas sobre todo al espectador con la intención de que éste construya conocimiento respecto a la representación que mira. Sin embargo, la interlocutora principal de este parlamento es Emilia; por ello, el actor debería de tener claridad de que su texto es para construir una realidad para ella, y que como consecuencia se construirá para el espectador. Otro recurso del personaje para la descripción de las partes de la acción no representadas icónicamente, es la caracterización verbal del *dramatis personae*. Esta herramienta permite que el *Stage Manager* presente previamente las acciones que la señora Webb realizará con objetos imaginarios, de modo que complementa la descripción icónica y prepara a Emilia y al espectador para leer esta imagen en particular.

4.3.18 Acotación: “El TRASPUNTE aparece por la derecha sujetando una cortina negra que va corriendo para ocultar el escenario. A lo lejos se oye un reloj que, con sonido débil, da las horas.” (Wilder, 1963, p. 184)

Esta acción del *Stage Manager* funciona en términos teatrales y dramáticos porque define el rumbo del mundo ficticio y subraya su grado de autoridad en éste, además acentúa sus características de director o de *stage manager*. Por otro lado, la acción también se expresa en términos narrativos porque está dirigida al público y completa la descripción del *performance-text*, y en ese sentido contribuye a la imagen del *Stage Manager* como narrador omnisciente. Por medio de la acción, el personaje excluye eventos de la descripción icónica y advierte al espectador que la obra está a punto de terminar, pues no se ha utilizado antes el telón antes; en este sentido, la convención sugiere que la obra termina porque el telón comúnmente ha indicado el inicio y final de una obra. Después de esta acción, el *Stage Manager* evoca Grover’s Corners en la imaginación del espectador y construye el final de la obra a través de otra formulación telescópica.

4.3.19 Última descripción del *Stage Manager* de Grover’s Corners y final del tercer acto

El *Stage Manager* se expresa en términos narrativos y dirige su texto hacia el público mediante el canal directo de comunicación que entabla con el público desde el inicio de la obra. Considero que su discurso funciona irónicamente y se estructura a través de la formulación telescópica, ya que mediante este recurso describe y comprime los eventos que ocurren simultáneamente en diferentes partes de Grover’s Corners durante la noche; luego hace referencia a los viajes de las estrellas en el cielo. Cuando el *Stage Manager* menciona el movimiento de los astros me da la sensación de que después de todas las cosas que suceden en el mundo, y de todas las cosas que han pasado en Grover’s Corners, la vida sigue y el universo sigue allí, intacto e infinito. Luego, agrega “Solo aquella rompe todos los caminos para darse importancia.” (Wilder, 1963, pp. 184-185), como si esa estrella de la que habla fuera una de las vidas interesantes que

sucedan dentro de tantas que parecen sin importancia, como si esa vida relevante fuera la que acabamos de ver en la obra. Esto lo reflexiono a partir de lo que el *Stage Manager* dice al final del acto dos: “Una vez de cada ciento es interesante.” (Wilder, 1963, p. 153), y en ese sentido creo que es la vida de Emilia y lo que el espectador mira de la vida de cada uno de los habitantes de ese pueblo, lo que es interesante. Por las razones anteriores considero que se condiciona la percepción final del espectador en términos cognitivos, éticos e incluso poéticos respecto al mundo ficticio que contempla.

4.4 “Ya lo veo. Ya lo veo. Ahora entiendo todo”: Comparación de las funciones escénicas del *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* y *Nuestro pueblo*

En este apartado plantearé la comparación de las funciones escénicas del *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* y en *Nuestro pueblo* que hago a partir de la reflexión previa. Este recuento está estructurado de acuerdo con el orden que utiliza Eli Rozik para estudiar las convenciones escénicas y que he usado para el análisis anterior: tipo y luego funciones. La presente comparación pretende distinguir las diferencias y semejanzas de los *Stage Manager*, además de la evolución de la entidad escénica de *Pullman car Hiawatha* (1931) a *Nuestro pueblo* (1938). Esta comparación me parece significativa para el trabajo actoral puesto que reconocer en qué se diferencian y asemejan los personajes puede enriquecer la construcción del *Stage Manager* en ambas obras. Es decir que se pueden tomar elementos del personaje en *Pullman car Hiawatha* para interpretar al personaje en *Nuestro pueblo*, y viceversa. Además, reconocer los elementos que vuelven similares o diferentes a los personajes le ayuda al actor a delimitar las funciones escénicas y los alcances del *Stage Manager* en cada obra.

Ambas entidades escénicas representan al narrador de la literatura y tienen diferentes características propias de esta figura, para Wilder (2000):

Muchos dramaturgos han lamentado la ausencia del narrador en el escenario, con su punto de vista, sus poderes de analizar el comportamiento de los personajes, su habilidad de interferir y proveer más hechos sobre el pasado, así como acciones simultáneas invisibles en el escenario, y sobre *todo* su trabajo

señalando la moral y enfatizando el significado de la acción. En algunos periodos del teatro ha estado presente como coro, o prólogo y epílogo, o como *raisonneur*.¹²⁹ (p. 125).

Encuentro que Wilder dotó a su *Stage Manager* de las diferentes funciones del narrador, por lo tanto en diversos momentos éste se desempeña a manera de prólogo, epílogo, coro o *raisonneur* en el escenario— aunque no se le nombre de dicha manera, como sucede en otras obras—. Además, Wilder confirió a los personajes un comportamiento humano propio de los *stage managers* de la época, y los situó al centro de la descripción del texto. A pesar de que ambos *Stage Manager* hayan sido diseñados de este modo, a lo largo de este estudio los he diferenciado uno del otro a partir del grado de rasgos escénicos (que contribuyen a la imagen de los *stage manager*) o narrativos (que construyen la figura del narrador) que los definen a lo largo de las obras y que los caracterizan de forma específica para la lectura y experiencia del público.

Pullman car Hiawatha (1931) y *Nuestro pueblo* (1938) inician con el escenario vacío y la construcción del espacio depende de los *Stage Manager*. Las acciones iniciales de ambos personajes se expresan en términos teatrales y dramáticos, pues interactúan con otros personajes y definen el movimiento dramático de éstos. Además, delimitan el lugar de la ficción: en una obra se dibujan líneas en el piso que representarán el plano del vagón Pullman; en la otra, se colocan las sillas y mesas que simbolizarán la casa de los Gibbs y los Webb, y que servirán como punto de partida para construir el pueblo de Grover's Corners. En ambos textos los dos personajes construyen las imágenes iniciales del mundo ficticio, y estas figuras se redondean cuando complementan la descripción icónica a través de las primeras descripciones verbales. En ese sentido, ambos *Stage Manager* dan inicio a la obra mediante un canal de comunicación directo con el público: el recurso narrativo que se utiliza para ello es la formulación telescópica de los elementos que constituyen el mundo ficticio, como los personajes que lo habitan y los espacios donde sucede la acción. Encuentro que la

129 "Many dramatists have regretted this absence of the narrator from the stage, with his point of view, his powers of analyzing the behavior of the characters, his ability to interfere and supply further facts about the past, about simultaneous actions not visible on the stage, and above all his function of pointing the moral and emphasizing the significance of the action. In some periods of the theater he has been present as chorus, or prologue and epilogue, or as *raisonneur*." (Wilder, 2000, p. 125). Traducción mía.

diferencia principal en esta primera intervención es que en la primera obra de Wilder el *Stage Manager* finaliza llamando al resto del elenco para construir la totalidad del vagón; mientras que en *Nuestro pueblo* la intervención del personaje termina caracterizando verbalmente al *dramatis personae*, permitiendo que el público reconozca de antemano a los personajes que van habitando el pueblo de Grover's Corners. Expuesto lo anterior, me parece relevante que el actor reconozca que desde el inicio, el *Stage Manager* en la primera obra de Wilder está entablando relación con el público y con el resto del elenco de manera directa; mientras que el personaje en *Nuestro pueblo* centra su atención en el público y permite que los demás personajes se presenten en el escenario sin que les de ninguna instrucción. Dadas estas primeras circunstancias, identifico que el personaje en *Pullman car Hiawatha* tiene más acentuados los rasgos del *stage manager*, y en *Nuestro pueblo* las del narrador. Tomando esto en cuenta, el actor puede decidir qué elementos utilizará para construir el comportamiento específico del personaje.

A partir de mi estudio reconozco que en el desarrollo de los *performance-text* los personajes pueden expresarse de cuatro maneras diferentes: términos teatrales y dramáticos, narrativos, combinados, y parlamentos con interlocutor indefinido. Decidí nombrar, dividir y organizar de esta manera los textos del *Stage Manager* en las dos obras porque considero que esta estructura le puede ser de ayuda al actor que interpreta al *Stage Manager* para definir el interlocutor —y por lo tanto el sentido— de su texto. Además, esta clasificación también pretende dar información al actor respecto a qué rasgos se manifiestan más en cada personaje: si los del *stage manager* o los del narrador omnisciente; esto dependiendo de los recursos que utiliza más para expresarse y relacionarse (si lo hace en términos dramáticos y teatrales, narrativos, combinados o aquellos momentos en que el interlocutor del parlamento está indefinido).

1) Dirigirse en términos teatrales y dramáticos, y después narrativos o viceversa: en *Pullman car Hiawatha* el *Stage Manager* tiende a expresarse primero en términos teatrales y dramáticos (así interactúa con los demás actores) para luego dirigir sus descripciones verbales directamente al público. Por la corta extensión de sus textos, los cambios de dirección en su discurso verbal son vertiginosos, esto se puede

ver en los parlamentos 4.2.4, 4.2.13, 4.2.14 o 4.2.16¹³⁰. En *Nuestro pueblo* esta manera de dividir el discurso es poco común, sin embargo se puede reconocer en las intervenciones 4.3.7 y 4.3.10¹³¹ (en ambos interrumpe la acción de otros personajes), y cuando saca a los jugadores de béisbol del escenario. Por las razones expuestas, distingo que para el *Stage Manager* en la primera de obra de Wilder es común dirigirse al resto del elenco y luego al público; a diferencia del *Stage Manager* en *Nuestro pueblo*, quien tiende a ponderar al público sobre el resto del elenco.

2) Dirigirse únicamente en términos teatrales y dramáticos (incluye los diálogos del *Stage Manager* con otros personajes): en ambas obras, este tipo de expresión reitera la imagen del *stage manager* y a momentos, algunos rasgos del director. Cuando el *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* apela a los personajes dirige las acciones de éstos y determina la estructura poética de la representación. La manera en la que el *Stage Manager* se relaciona escénicamente con el resto de los personajes se puede reconocer en las acotaciones 4.2.5 y 4.2.7¹³²; o en los momentos en los que es un personaje interactivo en una situación funcional: en el diálogo con el Camarero, Las Horas y Los Planetas, y en la construcción que hace del sonido de la Tierra y del sistema solar. En la obra posterior de Wilder, la cantidad de intervenciones de este tipo del *Stage Manager* es considerablemente menor; sin embargo, son reconocibles cuando: su acción modifica el espacio (momento en que dispone la “drugstore” en el segundo acto o en el que corre la cortina al final de la obra); o cuando entabla diálogo con el Profesor Willard y el señor Webb en el segundo acto, y con

¹³⁰ Parlamentos 4.2.4: “(A los actores.) ¡Muy bien!... ¡Sh! ¡Sh! ¡Sh! (Al público.) Ahora quiero que los escuchen pensar.”¹³⁰ (Wilder, 2013, p. 44); 4.2.13: “(Gesticula para que salgan). Muy bien. Muy bien. Ahora, Los Planetas. Veintiuno de diciembre, 1930, por favor. (...) Más fuerte, Saturno... Venus, más alto. Bien. Ahora, Júpiter... (...) A ver, todos, toca el sonido de la Tierra. (...) A ver, Grover’s Corners. Parkersburg. También salen en esto. Vigilante. Vagabundo. Estamos en el sonido de la Tierra. (Conduce como lo haría un director de orquesta.)”¹³⁰ (Wilder, 2013, p. 53-54); 4.2.14: “Ahora... Shh... Shh... ¡Shh! Entran los Arcángeles (Al público) Hemos llegado a la posición teológica del *Pullman car Hiawatha*.”¹³⁰ (Wilder, 2013, p. 54); 4.2.16: “Muy bien. Ahora despejen el escenario, por favor. Llegamos a la estación Englewood, al sur de Chicago. Vean las torres de la universidad por allá. La mejor de todas.”¹³⁰ (Wilder, 2013, p. 59).

¹³¹ Parlamento 4.3.7: “¡Gracias! ¡Gracias! Ya es bastante. Aquí tenemos que interrumpirnos de nuevo. Gracias, señora Webb; gracias, Emilia. (...) De modo que así nos criábamos y así nos casábamos y así vivíamos y así nos moríamos.” (Wilder, 1963, pp. 99-100). 4.3.10: el *Stage manager* interrumpe la acción para mostrar el día en que Jorge y Emilia se dieron cuenta de que “habían nacido el uno para el otro.” (Wilder, 1963, p.133).

¹³² Acotaciones 4.2.5: “El *Stage manager* da una zancada hacia ellos con la mano levantada gritando “¡Shhh!”, y su murmullo cesa.”¹³² (Wilder, 2013, p. 45); 4.2.7: “(El *Stage manager* viene al frente.)”¹³² (Wilder, 2013, p. 49).

Emilia en el tercer acto. Estas particularidades sugieren que el *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* posee más rasgos del *stage manager* que el personaje en la obra posterior. Considero que tener conciencia de esta diferencia y rasgo distintivo de los personajes le puede ayudar al actor a determinar el comportamiento del personaje y su función escénica.

3) Uso exclusivamente del canal de comunicación directo con el público (términos narrativos): el único momento en que el *Stage Manager* se expresa de esta manera en *Pullman car Hiawatha* es cuando traduce para el público la descripción verbal del señor Krüger (4.2.9). Sucede de manera diferente en la obra que Wilder escribió siete años después, en ella el personaje tiende a entablar este canal de comunicación con regularidad, de hecho sus intervenciones dependen en gran medida de tomar al espectador como interlocutor principal de éstas. Esta característica la puedo distinguir en los finales de cada acto y en las intervenciones 4.3.2, 4.3.3, 4.3.8, 4.3.9, 4.3.14, 4.3.15 y 4.3.19¹³³. De acuerdo a lo expuesto, pienso que el *Stage Manager* en *Nuestro pueblo* (1938) manifiesta un comportamiento más cercano al del narrador omnisciente que el personaje en *Pullman car Hiawatha* (1931). Hecha esta distinción, en favor de que el espectador genere sentido sobre cuál es el papel del *Stage Manager*, el actor que interprete a este personaje en la obra de 1931 de Wilder, podría decidir si enriquece la construcción de su personaje con más rasgos del narrador o si prepondera aquellos del *stage manager*. El actor que interpreta al *Stage Manager* en *Nuestro pueblo* se enfrenta igualmente a la misma cuestión. Debido a que el *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* es más ambiguo respecto a sus rasgos narrativos, cuando lo interpreté tuve la necesidad de hacer obvio para el espectador que mi personaje — además de dirigir la obra a momentos— también conocía y presentaba la obra cual narrador. Por lo tanto, decidí agregar, al inicio de la escenificación, una presentación similar a la que hace el *Stage Manager* en *Nuestro pueblo*, en donde explica: “Esta comedia se titula “Nuestro pueblo”. Está escrita por Thornton Wilder, puesta en escena

¹³³ Parlamentos 4.3.2: introducción a *Nuestro pueblo*; 4.3.3: el *Stage manager* expone la historia de Joe Crowell; 4.3.8: “Las nueve y media. (...) Y aquí viene el señor director Webb, a acostarse después de haber puesto a punto su periódico.” (Wilder, 1953, p. 112); 4.3.9: el *Stage manager* introduce al público al segundo acto; 4.3.14: última intervención del *Stage manager* como sacerdote y final del segundo acto; 4.3.15: el *Stage manager* da inicio al tercer acto; 4.3.19: última descripción del *Stage manager* de Grover’s Corners y final del tercer acto.

y dirigida por A... En ella verán ustedes a la señora C... a la señorita D... la señorita E... y a los señores E..., G..., H...; y a otros varios.” (Wilder, 1963, p.67)

4) Dirección indefinida de los parlamentos: en el texto no se determina con exactitud hacia quién/dónde dirige el *Stage Manager* ciertas partes de sus descripciones verbales. Esta ambigüedad vuelve idóneos los textos para la exploración del creador escénico y abre la posibilidad de que éste decida si el personaje se expresa mayormente en términos teatrales y dramáticos o narrativos. Es decir, el actor tiene la posibilidad de elegir si el personaje tiende a comportarse más a modo de *stage manager* o narrador. Esta particularidad de las descripciones verbales del personaje se distingue solamente en *Pullman car Hiawatha*, ejemplos de ello se encuentran en los parlamentos 4.2.8, 4.2.10 y 4.2.11¹³⁴. Por esta razón, considero que el actor que interpreta al *Stage manager* se enfrenta a una cantidad mayor de espacios de indeterminación en lo que respecta a la descripción del *Stage Manager* en la dramaturgia; circunstancia que lo invita a experimentar diferentes posibilidades de ser del personaje, así como diversos caminos para que éste funcione en el mundo ficticio y haga sentido para el espectador.

El hecho de que los términos teatrales y dramáticos, y/o narrativos mediante los que se expresa el *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* no estén delimitados del todo, produce una imagen misteriosa y ambigua del personaje para el espectador y el actor, característica que justifica la decisión de éste de acentuar elementos del narrador o del *stage manager*. En *Nuestro pueblo*, el *Stage Manager* manifiesta regularmente cualidades del narrador omnisciente, esto es notable sobre todo cuando mediante la ironía condiciona el significado de la acción y, por lo tanto, la percepción del espectador respecto al mundo ficticio que observa. Por estas razones el *Stage Manager* en dicha obra está más claramente delimitado. Asimismo, los rasgos que se enfatizan del personaje en cada texto también orientan las funciones escénicas que cumplen y determinan la experiencia del espectador.

¹³⁴ Parlamentos 4.2.8: “Bueno, ya está bien con el interior del vagón. (...) Veintiuno de diciembre, 1930. Todos listos. (...) No, no, todavía no le toca a Los Planetas. Tampoco a Las Horas.”¹³⁴ (Wilder, 2013, pp. 49-50); 4.2.10: “Muy bien. Con eso basta. Ahora el estado del tiempo.”¹³⁴ (Wilder, 2013, p. 52); 4.2.11: “Muy bien. Siguen Las Horas. (*Diligente, al público*) Los minutos son chismes (...) ¡Lista, Diez en punto! (...) ¿Qué haces, Diez en punto? ¿Aristóteles?”¹³⁴ (Wilder, 2013, p. 52)

En lo que respecta a las similitudes y diferencias de las funciones escénicas del *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* y en *Nuestro pueblo*, comenzaré por hablar de la función semiótica del personaje en cada obra; después abordaré lo referente a la función irónica. Encuentro que en diferentes ocasiones en *Pullman car Hiawatha* se impide parcialmente la descripción icónica de algunos personajes o situaciones debido a que el teatro no puede materializar naturalmente una imagen que no posee un modelo real, por ejemplo: los pensamientos de los pasajeros, o la creación del fantasma del señor Krüger, Las Horas o Los Planetas. En ese sentido, el *Stage Manager* cumple con una función semiótica pues ayuda a superar las restricciones del medio y las performativas¹³⁵ a través de sus descripciones verbales que, sobre todo, son caracterizaciones del *dramatis personae*. A diferencia de *Pullman car Hiawatha*, en *Nuestro pueblo* la función semiótica del *Stage Manager* es nula, en gran parte debido a que los personajes pretenden ser representaciones de seres humanos que se describen a sí mismos mediante sus palabras y comportamientos. A mí parecer, *Pullman car Hiawatha* es una obra desaforada y arriesgada debido a la combinación y el contraste de personajes, situaciones y espacios. Por otro lado, *Nuestro pueblo*, presenta un universo cercano a la realidad: un pueblo habitado por entidades que refieren al comportamiento de un ser humano común y corriente. Partiendo de esta distinción, el actor puede experimentar con diferentes maneras de abordar el cuerpo, la voz y el texto, con el propósito de materializar una actoralidad que corresponda al universo de cada texto.

En relación a las funciones irónicas, considero que la clasificación de éstas permite reconocer las convenciones que se reiteran y enfatizan para la transmisión de información específica del mundo ficticio e ironía dramática del autor a la audiencia. Con el propósito de describir las partes de la acción representadas no icónicamente¹³⁶, los dos *Stage Manager* utilizan diversos recursos en cada representación. Reconozco

¹³⁵ Rozik llama “restricciones del medio” para hablar de la información que el medio teatral no transmite con facilidad, un ejemplo de esto son los pensamientos de los personajes. Con “restricciones performativas”, Rozik se refiere a aquellas limitaciones del medio teatral para materializar ciertas imágenes, ejemplo de esto sería la representación de fenómenos naturales que cumplan con sus modelos reales, o la invisibilidad.

¹³⁶ La acción representada no icónicamente, según Rozik, es aquella que se transmite al espectador a través del lenguaje. De acuerdo a Rozik, el medio teatral tiene dificultad en materializar una serie de eventos por cuestión de tiempo o debido a la cantidad de información.

que en *Pullman car Hiawatha* el personaje se expresa generalmente a través de la caracterización verbal del *dramatis personae*, y a momentos, en la formulación telescópica y en la exclusión de eventos de la descripción icónica; esto último sucede cuando el *Stage Manager* anuncia las diferentes posiciones que el vagón Hiawatha recorrerá durante el viaje. De manera contraria, en *Nuestro pueblo* la descripción verbal del personaje depende de las formulaciones telescópicas que suelen combinarse con la caracterización verbal del *dramatis personae*. Además, la exclusión o inclusión de eventos en esta obra tiende a hacerse en estas descripciones —ejemplo de ello es cuando habla de la vida de Joe Crowell o cuando da información sobre la muerte del doctor Gibbs—. Considero que las formulaciones telescópicas mediante las que se expresa el *Stage Manager* en *Nuestro pueblo* se deben a que su figura se delimita mayormente por los rasgos del narrador y a la extensión de la obra; a diferencia de *Pullman car Hiawatha*, donde una de las tareas del *Stage Manager* es llevar de una situación a otra al resto del elenco y al espectador en poco tiempo. Reconocer estas particularidades en cada texto le puede ser de utilidad al actor para explorar el ritmo interno del *Stage Manager*, y definir cómo éste se materializa escénicamente éste; este ritmo depende en gran parte de las funciones escénicas que cumple a lo largo de la obra.

Por otro lado, la función irónica de las convenciones que pretenden describir las partes imperceptibles de la acción¹³⁷ es poco frecuente en cualquiera de los *performance-text* aquí estudiados. Sin embargo, en *Pullman car Hiawatha* se puede reconocer un momento en donde esto sucede: el *Stage Manager* le deja ver al espectador los pensamientos de los pasajeros del vagón; en el segundo acto de *Nuestro pueblo*, la señora Webb le cuenta al espectador lo que piensa sobre la boda de su hija y Jorge. El hecho de que estos momentos sean pocos en la obra a comparación de aquellos en los que el *Stage Manager* apela directamente al espectador para brindarle información sobre el mundo que observa, me lleva a concluir que en ambas obras hay una tendencia por expresar y materializar los pensamientos de los

¹³⁷ De acuerdo a Rozik, las partes imperceptibles de la acción son aquellas que no pueden ser observadas por el espectador; éstas generan una doble escena: lo que el espectador mira, y lo que el personaje dice de sí mismo. Un momento que materializa esta característica es cuando los espectadores escuchan los pensamientos de los pasajeros en *Pullman car Hiawatha*.

personajes —y del autor— en un solo nivel escénico. Pienso que no se oculta la información al espectador y que ésta es obvia con el propósito de nutrir el discurso sencillo y llano de la obra: la vida es un simple ciclo en el que naces, creces, te reproduces y mueres. La complejidad de ésta se produce en el encuentro de lo micro y lo macro, y en las decisiones que toma un ser humano respecto a cómo vivir el presente.

Pasando al condicionamiento del significado cognitivo y/o ético de la acción¹³⁸ — otra forma de función irónica—, en *Pullman car Hiawatha* sucede cuando el *Stage Manager* enuncia mediante formulaciones telescópicas el inicio de la obra y la historia del señor Krüger; y mediante la caracterización verbal del *dramatis personae* cuando: el Camarero piensa en voz alta; se anuncian las posiciones del vagón y la aparición de Las Horas y Los Planetas; se produce el sonido de la Tierra y el sistema solar. En lo que respecta a *Nuestro pueblo*, el significado se condiciona en cualquiera de estos términos principalmente a través de las formulaciones telescópicas, tanto en las que inician los actos como en las que intervienen en diferentes momentos del texto. A pesar de que ambos personajes continuamente condicionan el significado cognitivo y/o ético de la acción a lo largo de las obras, en *Nuestro pueblo* el *Stage Manager* da voz a sentencias del autor mediante comentarios y apreciaciones respecto a la conducta humana que pertenecen al personaje, por ejemplo cuando éste medita sobre el matrimonio o la muerte. Esto no sucede en *Pullman car Hiawatha*, en ésta, este tipo de sentencias las hacen los personajes del exterior (pueblos, sembradío, etc.) a través de aforismos de autores o filósofos, por ejemplo la referencia que hacen Las Horas a Platón, Epicteto y San Agustín; o el pueblo de Grover's Corners a Robert Louis Stevenson. Estas diferencias me parecen relevantes para el trabajo del actor porque dependiendo del *Stage Manager* que interpreta, puede reconocer en qué grado y cuándo transmite la perspectiva irónica del autor, y en qué momentos es un medio para que ésta llegue al espectador a través de otros personajes.

De acuerdo a Rozik, la última clasificación de las funciones irónicas concierne al condicionamiento de los efectos estéticos esperados de una acción: estas

¹³⁸ Para Rozik, la palabra expresada por el personaje puede agregar significado cognitivo y/o ético a la acción escénica, es decir que mediante lo que se dice el espectador es guiado en una lectura específica de aquello que observa y que está experimentando.

convenciones pretenden describir la representación también como un objeto estético y determinar la experiencia del público. A mi parecer, tanto *Pullman car Hiawatha* como *Nuestro pueblo* dependen de las convenciones que estimulan la imaginación, y de las evocaciones y asociaciones que hace el espectador a partir de los elementos que observa en el escenario. Este rasgo define el grado de estilización de ambos objetos estéticos (es decir, de los *performance-text*) y el juego escénico. Por ejemplo, pienso que en la concreción de la estética particular de *Pullman car Hiawatha* el *Stage Manager* vincula la imagen de las entidades escénicas con su descripción verbal al presentar a personajes extra cotidianos como los pueblos, el fantasma, Las Horas o Los Planetas, de modo que éstos se materializan tanto escénicamente como en la imaginación del espectador. Esta manera de describir el mundo ficticio y de representar a sus habitantes produce un objeto estético que, a mi parecer, promueve en el espectador una experiencia teatral que depende sobre todo de su imaginación, y su disposición para participar en un viaje narrado por personajes fuera de lo común. Estas características son guías para el actor, pues a partir de ellas puede investigar cuál es la actoralidad que nutre, y a su vez, es coherente con la propuesta estética que se sugiere desde la dramaturgia.

Asimismo, el condicionamiento estético también ocurre cuando los dos *Stage Manager* son otros personajes dentro del mundo ficticio; en *Pullman car Hiawatha* cuando interpreta otros pasajeros dentro del vagón; y en *Nuestro pueblo*, a la señora Forrest, el señor Morgan y al sacerdote. En ambos textos los *Stage Manager* son los únicos que tienen licencia de encarnar a otro personaje sin dejar de ser el *Stage Manager*. Este estudio me ha permitido reconocer que esta particularidad complejiza las posibilidades de la caracterización de los *Stage Manager* en otros personajes, además de la relación que desde allí entablan con el resto de las presencias escénicas. En primer lugar, la caracterización depende del momento y de la obra en la que el *Stage Manager* es otro personaje; considero cuando éste nutre la atmósfera de vagón Hiawatha o cuando hace a un habitante más de Grover's Corners, la ficción soporta que el actor se transforme en favor de producir una presencia escénica más, aunque el espectador sepa que sigue siendo el *Stage Manager*. Sin embargo, cuando el *Stage Manager* es el señor Morgan y el sacerdote, el actor debería tomar en cuenta que en

estos momentos también se pretende que el espectador contraste la imagen escénica con aquello que el personaje dice para transmitir ironía. En ese sentido, y en tanto que el *Stage Manager* a lo largo de la obra busca comunicar el punto de vista irónico del autor, posiblemente —depende del creador escénico— conviene que la caracterización de estos personajes sea sutil, y que se juegue con la ambigüedad de quién está diciendo el discurso. En lo que se refiere a la relación de los otros personajes con el *Stage Manager* en estos momentos, considero que lo recomendable es tomar en cuenta la acción de éste como una convención escénica. Por lo tanto, el actor —y el personaje— que se relacionan con el *Stage Manager* deberían pasar por alto el hecho de que el personaje sea también otro. El actor y el personaje pueden dar por hecho que se están relacionando con una presencia nueva, pues esto sugiere la caracterización y el hecho de que ésta aparezca por primera vez en la descripción del mundo ficticio.

5. “Solo por un momento, estamos aquí todos juntos. Mamá, solo por un momento, somos felices. Mirémonos unos a otros.”: El *Stage Manager* de Thornton Wilder en *Pullman car Hiawatha* y *Nuestro pueblo*: consideraciones para su interpretación

Como actriz me parece crucial aterrizar el estudio de las funciones escénicas del personaje del *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* y en *Nuestro pueblo* en una reflexión que oriente la investigación actoral para la interpretación de este personaje o de otro que cumpla con funciones escénicas similares. A lo largo de esta investigación he descubierto que el intérprete puede enriquecer su trabajo creativo a partir del reconocimiento de las funciones escénicas que cumple en una obra. De este modo puede tomar decisiones actorales que subrayen o pongan en crisis dichas funciones, y que lo lleven a colaborar imaginativamente junto con los demás creadores escénicos (tales como directores o diseñadores, etc.). Este capítulo atiende pautas que encuentro significantes para el trabajo actoral —así como para otros creadores escénicos— en lo que se refiere a la representación del *Stage Manager*. Asimismo, debido a que soy una mujer que habla de la interpretación de una entidad escénica masculina, expondré información que refiere al trabajo de las actrices al actuar al *Stage Manager*; por esta razón, las experiencias de Helen Hunt y de Pat Carroll son relevantes. En la interpretación del actor está implícito el proceso que éste requiere para dar forma a un personaje en su instrumento.

Pienso que el hecho de que Wilder despojara el escenario de escenografía ilustrativa y dejara solo los elementos básicos para orientar la lectura del espectador en *Pullman car Hiawatha* y *Nuestro pueblo*, significó colocar el trabajo del intérprete como núcleo de sus *performance-text*. Esta decisión revela dos tendencias de Wilder respecto al teatro; la primera de ellas es la importancia que le concedía al intérprete: en sus textos buscaba dejar pistas claves para la caracterización del personaje con la intención de que después el actor completara el trabajo desde sus capacidades para observar, imaginar y accionar físicamente¹³⁹. El respeto y la admiración que tenía Wilder por los

¹³⁹ Wilder reconocía estas tres facultades en los actores. He mencionado esto anteriormente en el capítulo 1.

actores lo manifestó en su novela autobiográfica *Teophilus North* en donde formula las nueve vocaciones que él tuvo en su adolescencia; una de ellas era la de ser actor, incluso Wilder mismo en diferentes ocasiones interpretó¹⁴⁰ algunos de sus personajes, entre ellos el *Stage Manager* en *Nuestro pueblo*. Debido a que las obras de Wilder proponen la construcción del espacio a partir de pocos elementos, así como el uso de objetos imaginarios, la propuesta exige que el instrumento del actor esté preparado para ejecutar movimientos con destreza y exactitud, de modo que las acciones puedan evocar en la imaginación del espectador las imágenes que no se materializan en la escena. Esta exigencia se hace evidente cuando el actor tiene que relacionarse con las sillas que representan el vagón Hiawatha, o el momento en que las señoras Webb y Gibbs cocinan con utensilios que no están allí, así como el hecho de que Joe Crowell reparta periódicos imaginarios a lo largo de Grover's Corners. En el montaje que hicimos de *Pullman car Hiawatha*¹⁴¹ decidimos utilizar maletas para delimitar el espacio de las literas y de los compartimentos en lugar de sillas. Aunque cambiamos el objeto para sugerir el espacio para el espectador, considero que la relación que establecimos con las maletas dependió de la convención escénica. Como actores, pasamos por alto que fueran maletas e interactuamos con ellas dando por hecho que, cuando estábamos dentro del vagón Hiawatha, la relación con éstas enmarcaba el espacio para cada uno de nosotros en éste—ya fuera una litera o un compartimento—.

¹⁴⁰ Ver capítulo 1.

¹⁴¹ Esta puesta en escena se gestó en el tercer año de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la FFyL de la UNAM en la clase llamada TICA (Taller de Integración y Creación Escénica) a cargo de Emilio Méndez Ríos. La obra fue estrenada a finales de mayo de 2014 en el Teatro Fernando Wagner de la Facultad; después tuvo una temporada de 10 funciones en el mismo teatro de septiembre a noviembre del mismo año. En marzo de 2015 la puesta en escena tuvo nueve funciones en el teatro Sergio Magaña del Sistema de Teatros de la Ciudad de México.



Imagen 3. El interior del vagón Hiawatha. Las maletas delimitan el espacio de las literas y los compartimentos (fotografía de Cynthia Herrera).

Durante el proceso de ensayos decidimos (mis directores y yo) que yo usaría también una maleta para delimitar mi espacio del lado derecho (para el espectador) del proscenio. El lugar que yo ocupaba quedaba ligeramente distanciado del resto de las maletas, razón por la que era evidente que yo no formaba parte del interior del vagón. En mi caso, esta propuesta se nutrió del conocimiento que yo tenía sobre el espacio que ocupa constantemente el *Stage Manager* en *Nuestro pueblo*, en ésta, el personaje se sitúa siempre en la columna derecha del proscenio. Además, el hecho de que yo utilizara la maleta me hacía parte del mundo ficticio que describía y sumaba al discurso que yo buscaba aportar a la obra: la vida es un viaje complejo y todos estamos a bordo cargando nuestro propio equipaje.

De vuelta a las tendencias teatrales de Wilder debido a que pone al actor al núcleo del *performance-text*, considero que la segunda de éstas que se manifiesta en *Pullman car Hiawatha* y *Nuestro pueblo* es la confianza que el autor tenía sobre el poder evocativo de la palabra, el cual ya había experimentado al escribir narrativa. Wilder sustentó la vida de sus obras dramáticas principalmente en el uso del lenguaje como medio de descripción de imágenes icónicas que dependen de la imaginación del espectador; debido a la convención escénica, éste tiene la tarea de complementar las imágenes que desde el escenario se sugieren mediante el trabajo del actor, los objetos

y el lenguaje. Ejemplo de ello son las acciones que los actores hacen con objetos imaginarios, en *Pullman car Hiawatha* los actores no tienen las cortinas que separan las literas del pasillo del vagón, en esta situación, sus acciones son suficientes para indicar la presencia de éstas. En el segundo acto de *Nuestro pueblo* el *Stage Manager* se pone unos lentes para interpretar al señor Morgan, la imagen se detalla cuando él se coloca detrás del tablón que representa la barra de la “drugstore” de la cual es dueño.

El *Stage Manager* es el personaje de Wilder que se encarga, en ambos textos, de narrar la escenificación para el espectador; el actor o actriz¹⁴² responsable de interpretar al *Stage Manager* está al centro de la acción y evoca, mediante la palabra (signos), imágenes para describir el *performance-text*. Mi experiencia al representar al *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* me permitió reconocer que cuando una mujer es la que encarna al personaje, éste adquiere ciertos matices y posibilidades por la naturaleza de su intérprete y por las cualidades que adquiere el personaje si éste es mujer. En mi caso, la relación que entablé con Harriet o con la señora Churchill —la mujer demente— se fundamentó, de manera natural y a lo largo del proceso de ensayos y funciones, en la empatía. Cuando Harriet, interpretada por Valeria Navarro, se despedía al final de la obra y decía “No he hecho nada. No he hecho nada con mi vida. Lo que es peor: era amargada y huraña. Nunca conseguí nada. [...] Pero fue injusto. He estado dispuesta a ser yo quien sufra...”¹⁴³ (Wilder, 2013, p. 56); yo reflexionaba respecto a mi identidad en esta sociedad y a lo que yo me he permitido o no hacer debido a ser mujer. Me cuestionaba: ¿qué ha sido injusto y por qué creo que ha sido así? ¿Cuántas veces y cuándo he estado dispuesta a ser yo quien sufra y por qué? Son preguntas que con cada función se replanteaban y que me respondí de manera distinta (a veces, no pude responder nada); hoy, las mismas preguntas siguen en mí día a día, y las respuestas cambian siempre: mis ideas sobre el rol que cumplo en esta sociedad las sigo problematizando. Una certeza tengo: después de ese texto de

¹⁴² Me parece pertinente decir que puede ser un actor o una actriz quien interprete el personaje, a pesar de que el papel ha sido representado principalmente por hombres, hoy en día hay mujeres que hemos tenido la oportunidad de interpretar al *Stage manager*.

¹⁴³ “I haven’t done anything. I haven’t done anything with my life. Worse than that: I was angry and sullen. I never realized anything. [...] It wasn’t fair. I’d have been willing to suffer for it myself—” (Wilder, 2013, p. 56). Versión al español de Emilio Méndez.

Harriet y el resto de su despedida, yo decía: “Muy bien. Muy bien.”¹⁴⁴ (Wilder, 2013, p. 58), el texto que yo articulaba provenía de toda esta reflexión, y, de mi intención de ratificar para mí misma —y para Harriet— nuestra capacidad y valentía de cuestionarnos quiénes somos y qué hacemos. A mi parecer, esto sucedía por el encuentro de mujeres en la escena: de Valeria como Harriet y de mí, Anaid, como el *Stage Manager*.

Ahora me enfocaré en presentar las consideraciones que se deben tomar en cuenta si una mujer es la que actúa el *Stage Manager*. El personaje ha sido comúnmente interpretado por hombres: Frank Craven (quien estrenó *Nuestro pueblo* con Jed Harris), Spalding Gray, Henry Fonda, Paul Newman, Jason Butler Harner, Michael Shannon, Michael McKean, e incluso David Cromer —en un inicio actor del montaje que él mismo dirigió en 2009 de *Nuestro pueblo*—. Los textos de Wilder quizás invitan a los directores a considerar que el papel es representado por un hombre, pues el *dramatis personae* indica *Stage Manager* y no *Stage Manageress*¹⁴⁵. Sin embargo tanto en *Pullman car Hiawatha* como en *Nuestro pueblo*, las relaciones del personaje no dependen de si es mujer u hombre; sólo en un momento del primer texto, mientras el *Stage Manager* conversa con Las Horas, es llamado por el que pareciera ser su apellido: Mr. Washburn. Ciertamente, como lo ha estudiado hasta ahora este trabajo, las diferentes funciones escénicas que cumple el personaje no dependen del género del intérprete, ¿Entonces por qué es constantemente interpretado por actores? Sin intención de hacer de este trabajo un estudio sobre género en el teatro o en la actuación, expondré mis hipótesis del por qué considero que el *Stage Manager* es comúnmente representado por hombres. En algunos casos, posiblemente esto se debe a que se tiene la impresión generalizada de que el hombre es aquel que naturalmente tiene el poder y la capacidad de dirigir el hogar, los proyectos, el rumbo de un país o una obra de teatro; mientras que, por otro lado, la mujer complementa al hombre, a veces, casi a manera de adorno. En este punto me parece pertinente recordar lo que en el capítulo tres ya he puesto en la atención; la mayoría de los investigadores teatrales son hombres, así como los creadores escénicos de la historia teatral que son

¹⁴⁴

¹⁴⁵ Así sugiere la actriz Patt Carroll (Bryer, 2004, p. 4).

estudiados: Guillame y Jehan Delechiere en el teatro medieval, Leone de Sommi en el Renacimiento, Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes, el Duque de Saxe-Meiningen y su *stage manager* Chronegk, Carl Hachmann y Emil Lessing —asistentes del director alemán Brahm—, el director norteamericano David Belasco, Stanislavski, Meyerhold, Max Reinhardt, Brecht, Wilder. Y los que faltan... Solo por nombrar algunos.

A pesar de que han sido mayoritariamente hombres los que han representado al *Stage Manager*, ya somos varias las mujeres que hemos interpretado este papel: la primera de ellas, Geraldine Fitzgerald en una producción de *Nuestro pueblo* que se presentó en 1971 en el Festival Williamstown de Teatro. Ya entrado el siglo XXI, Pat Carroll en la producción del Round House Theatre en Bethesda, Maryland de *Nuestro pueblo* en 2002; la afroamericana Portia en la producción del Ford's Theatre en Washington D.C. en 2013; y la reconocida Helen Hunt en el montaje de David Cromer, quien se unió al equipo de trabajo casi al final de la temporada en el Barrow Street para luego presentarse en Los Ángeles. A su vez, las diferentes interpretaciones de las mujeres del *Stage Manager* en *Nuestro pueblo* han develado cualidades para la caracterización y el estudio de este personaje:

Quizás este cambio de la tradición implica que el personaje no es uno de los habitantes después de todo, a pesar del uso que hace él/ella del pronombre plural en primera persona; más bien, el *Stage manager* es una abstracción: una versión teatral del narrador omnisciente de la novela; una versión moderna del coro Griego; o, ciertamente, un Dios que puede ser, dependiendo de las creencias de uno, cualquiera de los dos géneros o ninguno o ambos géneros.¹⁴⁶ (Konkle, 2013, p. 4-5).

Gracias a la “abstracción” de la que habla Konkle (estudioso de Wilder), considero que las actrices han ayudado a revelar que las palabras escritas por Wilder tiene sentido debido a la discusión de temas universales —como el amor, la vida y la muerte— que conciernen a cualquier ser humano. Igualmente las acciones que dependen del *Stage Manager* (organización del espacio, descripciones verbales, etc.) y

¹⁴⁶ “Perhaps this break from tradition implies that the character is not one of the townspeople after all, despite his/her use of first person plural pronouns; rather, the *Stage manager* is an abstraction: a theatrical version of the novel’s omniscient narrator; a modern version of the ancient Greek chorus; or, indeed, God who can be, depending on one’s beliefs, either gender or neither gender or both genders.” (Konkle, 2013, pp. 4-5) Traducción mía.

que condicionan la experiencia del espectador se vuelven características de una figura teatral: “El *Stage Manager* es universal”¹⁴⁷, dice Pat Carroll (Bryer, 2004, p. 4), y lo compara con el narrador.

Así como las interpretaciones de mujeres del *Stage Manager* han contribuido con diferentes hallazgos que encuentro valiosos para el trabajo actoral, también han revelado resonancias y vínculos particulares que suceden entre los personajes si el *Stage Manager* es mujer. Ejemplo de ello es lo que yo experimenté al relacionarme con la señora Churchill y Harriet en *Pullman car Hiawatha*; en el caso de *Nuestro pueblo* puede suceder lo mismo entre Emilia y el *Stage Manager*, pues es éste quien guía a estos personajes hacia la comprensión de los eventos que marcan sus respectivas existencias. En el primer caso, el *Stage Manager* —mujer— busca que otra haga consciencia sobre su identidad y su paso por la Tierra y, además, que alcance el desprendimiento de lo terrenal, que “entienda todo”; en el segundo, lleva a una mujer (que ya ha sido madre) al pasado y la ayuda a descifrar lo que significa estar vivo o muerto. Las características propias de la naturaleza femenina pueden ser determinantes para el trabajo sobre este personaje; ejemplo de ello es Helen Hunt, quien en una entrevista¹⁴⁸ expresó su necesidad de revisar su vida como artista y como madre para poder interpretar al *Stage Manager*. En caso, me parece que la presencia femenina en el papel determina significativamente las intenciones del texto. El hecho de que la *Stage Manager* Helen Hunt (actriz y madre) lleve a Emilia (personaje que muere al dar a la luz) a su niñez, genera un sentido particular en las actrices y muy posiblemente en la lectura del público; a mi juicio, un sentido definido por la similitud que hay entre las características del personaje y la actriz, en particular por la maternidad. En mi caso, la resonancia de la que hablé con anterioridad, está, en parte, determinada por el hecho de ser una mujer que comparte el mismo contexto con la actriz que interpreta a Harriet. Por otro lado, la actriz Pat Carroll pone en la atención algunas de las cualidades que ella reconoce en la mujer y que enriquecen la figura del *Stage Manager*.

¹⁴⁷ “The *Stage manager* is universal” (Bryer, 2004, p. 4) Traducción mía.

¹⁴⁸ CelebrityTributes12. (25 de noviembre del 2012). *Helen Hunt (2011- Broad Stage production of ‘Our Town)’*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=VpGzLyTgd_c.

No voy a decir que son mejores en el trabajo, pero te diré qué poseen que los hombres *stage manager*, en su mayoría, no. Ellas son criadoras. Ellas no son como sargentos rudos del ejército; ellas son mamá gallina. Ellas están preocupadas por el bienestar de las personas; están preocupadas por la disciplina. Las mujeres, odio decir esto, son capaces de realizar múltiples tareas a la vez; los hombres tienden a enfocarse en una sola cosa.¹⁴⁹ (Bryer, 2004, p. 4).

La aseveración de la actriz denota una visión propia respecto a cómo los hombres y las mujeres se relacionan y cómo esto puede favorecer el trabajo en el teatro; sin embargo, ésta me parece un tanto generalizadora y, casi, inflexible. Considero que la discusión debería evitar centrarse en si el hombre o la mujer es mejor haciendo un trabajo o el otro, el ser humano en su complejidad y con sus propias cualidades es capaz de desarrollar sus habilidades y mejorarse a sí mismo en la medida en la que lo desee y lo decida. En el caso del actor, esto último me parece fundamental, pues el actor es único e irreplicable debido a las singularidades de su ser y de su instrumento: el actor trabaja con lo que hay, con lo que tiene, con lo que es, y todo eso es susceptible a enriquecerse a partir de la conciencia de sí mismo. La naturaleza de cada ser humano define su propia presencia y expresión en el escenario y orienta la forma que cobra su cuerpo y voz como entidad escénica. Esto lo relaciono con lo que Hans-Thies Lehmann¹⁵⁰ (2013) expresa respecto al punto de partida del teatro, para él éste es el aura de la presencia corporal: el cuerpo fuera de su posible significación escénica en favor de una fascinación que va más allá del sentido y que manifiesta *presencia* actoral, *carisma*, *irradiación* (p. 165). Para mí, en esta esencia se encuentra el origen del cómo la actriz o el actor se relaciona con su papel, con los demás actores (y sus personajes) y con el público, factores que resultan primordiales reconocer en el trabajo actoral. En mi experiencia, el trabajo del actor está irremediabilmente vinculado con mi identidad: quién soy yo en todo momento, qué pienso, qué quiero decir en la escena y fuera de ella, cómo me relaciono con el mundo, la naturaleza y los seres humanos. Sólo cuestionándome y siendo consciente de

¹⁴⁹ "I'm not going to say they're better at the job but I'll tell you what they have that male *stage manager*, for the most part, do not have. They are nurturing. They are not like Army tough sergeants; they are mother hens. They are concerned about people's well-being; they are concern about discipline. Women, I hate to say this, are multi-taskers; men tend to be single focused." (Bryer, 2004, p. 4) Traducción mía.

¹⁵⁰ Crítico y teórico alemán de teatro.

aquello que sé o no sé, de lo que me asusta, de lo que disfruto, de lo que es valioso para mí, etc., puedo buscar mi voz creativa-actoral, y sobre todo, dejarme ser y estar en el escenario, lograr esa *presencia* actoral de la que habla Lehmann. *Irradiación* que, para mí, es de las más valiosas en el actor porque expresa al ser humano en tanto ser humano, en su momento más honesto y puro.

Además de la naturaleza y las características propias del actor, me parece importante que el trabajo actoral tome en cuenta las diferentes funciones escénicas que cumple el personaje para describir el *performance-text*. Con este propósito el intérprete decide qué signos se expresan en su cuerpo, y “escribe” un texto que contiene tanto su voz como la del autor y la de los demás colaboradores teatrales. En este sentido, el actor es icónico, pues, mediante su instrumento, materializa imágenes que describen otros mundos; el actor considera y elige de una gama de mecanismos para sugerir un discurso escénico, lo cual supone la interacción entre texto y espectador. Como expone Eli Rozik (2010): “...los actores no crean un mundo ficticio en el escenario, sino que producen textos; en otras palabras, descripciones icónicas impresas en sus propios cuerpos, capaces de hacer aparecer mundos ficticios en las imaginaciones de los espectadores.”¹⁵¹ (p. 85). Para la producción de dicho texto es necesario tomar en cuenta que la actuación materializa la descripción icónica de cualquier entidad y describe mediante un modelo que implica:

- a) “actor”: el humano o entidad que representa un texto descriptivo inscribiendo un conjunto de imágenes en materia;
- b) “texto”: conjunto de imágenes que se materializan y describen un conjunto de entidades humanas o ficticias; y
- c) “personaje”: la entidad ficticia evocada en la imaginación del espectador.

En este sentido, vale la pena meditar sobre los signos que un intérprete decide materializar en su instrumento para interpretar al *Stage Manager*. A través de estos signos, como la forma de hablar, el tono de voz, la forma que toma su cuerpo o las diferentes posibilidades de movimiento, etc., el intérprete subraya y caracteriza al personaje. Cuando interpreté al *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha*, resalté mi

¹⁵¹ “...actors do not create fictional worlds on stage, but produce texts; i.e., iconic descriptions imprinted on their own bodies, capable of conjuring up fictional worlds in the spectator’s imaginations.” (Rozik, 2010, p. 85). Traducción mía

propia manera de comportarme y de habitar mi cuerpo, muy conectado con mi personalidad. También decidí subrayar la relación que el *Stage Manager* tiene con el tiempo¹⁵² de la ficción y con el tiempo real, para ello miraba constantemente el reloj de muñeca que tenía puesto. Además, entre los directores y yo encontramos que era pertinente que el *Stage Manager* tuviera su propio espacio en el escenario —como propone Wilder en *Nuestro pueblo*— delimitado con una maleta en la que me sentaba, con el propósito de esclarecer mi relación con los demás personajes. Además de los signos que el actor utiliza para interpretar al *Stage Manager*, considero que éste construye discurso si decide acentuar o no su propia personalidad —hacer auto-referencia— al representar al personaje; desde la decisión escénica-actoral se apropia de la representación. Mediante esta investigación he reconocido que en *Pullman car Hiawatha* y en *Nuestro pueblo* hay momentos en que la interlocución está indefinida (no se percibe si está en términos dramáticos y teatrales o narrativos), de modo que puede subrayarse la figura del narrador o la del *stage manager*. Por lo tanto, el intérprete debería decidir sobre esta ambigüedad, y como consecuencia su instrumento adquirirá la forma de sus propios índices o los de una figura ajena a él, entonces matiza de forma particular al personaje y define su caracterización. Debido a esta libertad y a estas decisiones los personajes siempre son diferentes, porque la auto-referencia del actor— es decir, las singularidades del ser humano que interpreta—hace única cada entidad escénica que construye. De acuerdo con las decisiones del intérprete, éste podría explorar qué signos describen y evocan eficazmente la figura de un narrador o de un *stage manager* en la imaginación del espectador, ya que en el caso del primero, la imagen es misteriosa y carece de un modelo real. En nuestra realidad carecemos de una entidad real que represente al narrador; en nuestra mente esta imagen se construye a partir de nuestro contacto con diferentes lenguajes narrativos (literatura, cine, etc.) y ficticios. Si el intérprete decide resaltar las características del narrador en el *Stage Manager*, quizás la presencia del personaje será un tanto más enigmática y misteriosa. En mi experiencia, decidí resaltar los rasgos del *stage manager* —los cuales también sugerían, a momentos, el comportamiento del director— porque el personaje en *Pullman car Hiawatha* no narra extensamente lo que sucede en este mundo ficticio

¹⁵² De esta relación he hablado con anterioridad en el capítulo 3.

como lo hace en *Nuestro pueblo*. Encontré que el *Stage Manager* se encargaba, sobre todo, de dirigir el movimiento dramático y escénico de los personajes, y en ese sentido funcionaba como narrador para el espectador, pues yo le ayudaba a seguir la historia a pesar de los saltos temporales y de la aparición de personajes fuera de lo común. Reconozco que mi trabajo se centró en trabajar con la presencia escénica de un *stage manager* y en relacionarme desde allí con mis compañeros, y como resultado (según varios de los comentarios de espectadores) el público percibió a una figura que era una “especie de director” que sabía todo y que llevaba el hilo de la historia, “a manera de narrador”.

Debido a las características del *Stage Manager*, considero que el actor puede encontrar práctico enfocarse en los índices o indicios¹⁵³ de éste y en los propios (auto-referencia) para construir al personaje. En *Pullman car Hiawatha* el *Stage Manager* está menos delimitado que en *Nuestro pueblo*, sin embargo en ambos casos su importancia radica, sobre todo, en su relación con el espectador y en las funciones escénicas. Éstas se definen, en el caso de ambos *Stage Manager*, por las descripciones verbales que los personajes dirigen al público; la mayoría de las veces, estas descripciones buscan orientar la percepción y reflexión de éste, además de que transmiten el punto de vista irónico del autor. Si el actor es consciente de la ironía que expresa Wilder mediante las descripciones verbales del *Stage Manager*, entonces puede cuestionar el texto y dialogar con el autor desde sus propias perspectivas, con el propósito de expresar también su propia voz en el texto que la dramaturgia propone. Por estas razones pienso que ambos personajes exigen del actor un alto grado auto-referencial en la interpretación del personaje que parte de la reflexión, entendimiento y apropiación del texto, de esta manera los indicios propios del actor se podrían amalgamar con los del *Stage Manager*. En el capítulo cinco “Acting: The Quintessence of Acting” de *Generating Theatre Meaning: A Theory And Methodology Of Performance Analysis* de Eli Rozik encuentro nociones teóricas pertinentes para abordar lo que se refiere a los índices propios del actor y los del personaje.

¹⁵³ Rozik usa índice o indicio como una de las tres posibilidades del signo definido por Peirce. Ver capítulo 4.

Eli Rozik entiende el *performance-text* como un conjunto de imágenes impresas en los cuerpos de los actores que, comúnmente, describen una interacción ficticia; para él, la actuación —mecanismo central de la descripción— presupone propiedades contradictorias: los actores representan índices de cualidades, estados o acciones que hacen referencia a ellos mismos, y se espera que estos mismos sean leídos por los espectadores como índices de los personajes. Para explicar cómo los índices representados por los actores se transmutan y son atribuidos a los personajes, Rozik (2010) hace uso del concepto “desviación de la referencia” (p. 79). La descripción necesita un referente (objeto de descripción) y un sujeto que describa al referente, en ese sentido, considero que el objeto de descripción es el personaje o entidad escénica, y el sujeto que lo describe es el actor. Cuando interpreté al *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* pude reconocer que los índices que definían al personaje dependían principalmente de la relación que éste entablaba con el público. Por lo tanto, busqué construir una relación de complicidad con el espectador durante las funciones; yo dirigía mi energía principalmente al público, de modo que a momentos lograba sugerirle al espectador —corporalmente, a través de una mueca o ademán— mi punto de vista respecto a las diversas situaciones en la escena. A lo largo de la temporada, se me fueron revelando las diferentes posibilidades que tenía de accionar al ser el *Stage Manager*; debido a los rasgos del narrador y del *stage manager*, al contacto con el espectador y al presente teatral, descubrí que podía incidir desde la realidad de la escena en la realidad de la zona de butacas. Es decir, en diversas ocasiones sonó un celular durante la función, y en otras, algunas personas llegaron tarde a la obra; cuando yo percibía esto, lo hacía evidente: detenía la representación para que la persona contestara o apagara el celular, o para que las personas tomaran su lugar. Me di cuenta, mediante prueba y error, de que la ficción no se rompía cuando, de momento, yo hacía estos cortes; y considero que esto se debió, sobre todo, a la convención escénica que representaba mi personaje para el espectador.

Para Rozik, la desviación de la referencia le permite al actor describir icónicamente entidades ficticias mediante la representación de índices icónicos que

cumplen con las funciones del sujeto y el predicado¹⁵⁴, así se hace posible la descripción de un mundo ficticio. El personaje, según Rozik, se expresa mediante sus signos del sujeto y del predicado, los cuales explicaré a continuación. Los signos del sujeto se refieren al conjunto invariable de imágenes materializadas que pretenden describir una entidad humana que se representa escénicamente y que es diferente al intérprete, es decir, describen al personaje como entidad invariable¹⁵⁵ a lo largo de una representación. Es decir, los signos del sujeto, que forman parte del personaje, se materializan en el instrumento del actor, y definen siempre al personaje en términos de las palabras que usa para expresarse; o de acuerdo al texto, lo que lo caracteriza físicamente (como la vestimenta) y en su comportamiento. En ese sentido, considero que en *Pullman car Hiawatha* no están delimitados estos índices¹⁵⁶, sin embargo en *Nuestro pueblo* sí: el personaje usa sombrero y una pipa, los cuales deja de utilizar para representar al señor Morgan y el sacerdote. Por otro lado, los signos del predicado — que forman parte del personaje en conjunto con aquellos del sujeto— se expresan en un conjunto variable de imágenes que describen la interacción del personaje con el eje temporal¹⁵⁷, así se perciben sus actos por el espectador. Si el conjunto invariable —que expresa los signos del sujeto del personaje— del que habla Rozik se encuentra en la dramaturgia y es una especie de guía escrita que define las características de los personajes, el conjunto variable —expresión de los signos del predicado— se refiere a cómo el personaje acciona (cobra vida) en el escenario, aspecto que depende del actor. Tomando en cuenta esto, considero que, en ambos textos, el conjunto de las acciones

¹⁵⁴ “Una descripción requiere de un referente; en otras palabras, de un objeto de descripción. Dicho referente es representado por un sujeto, el cual se refleja en la lectura en el nivel holístico, y así se establece como el objeto de descripción. La función descriptiva es llevada a cabo por el predicado, cuya función es la categorización del referente, en particular sus aspectos variables.” (Rozik, 2010, p. 79) Traducción mía de: “A description presupposes a referent; i.e., an object of description. Such a referent is represented by a subject, which reflects a reading on the holistic level, and is thus established as the object of description. The descriptive function is fulfilled by the predicate, whose function is categorization of the referent, its changing aspects in particular.” (Rozik, 2010, p. 79). El referente (objeto de descripción) dentro de un mundo ficticio es el sujeto,

¹⁵⁵ El concepto “entidad invariable” refiere a la parte del personaje que se conforma de los elementos que desde el texto determinan los rasgos particulares de éste, y que, bajo cualquier circunstancia, son siempre los mismos. Ejemplo de esto son las instrucciones que el autor da sobre la apariencia física de la entidad escénica, o los pensamientos/ideas que expresan verbalmente.

¹⁵⁶ Como he señalado en el capítulo 4, dado que en el texto no está indicado si el *Stage manager* usa algún vestuario particular o si hace uso de algún objeto de utilería.

¹⁵⁷ El eje temporal es el tiempo que transcurre desde el inicio hasta el final de la escenificación. Éste es el tiempo de la ficción y, a su vez, el tiempo real de la representación.

sugeridas en la dramaturgia con el acto descriptivo y la relación con el espectador define las funciones escénicas del *Stage Manager*. Pienso que diferenciar los signos del sujeto y del predicado puede ser relevante para el actor porque es una manera de reconocer cómo describe el autor al personaje desde el texto, y en qué momento el actor caracteriza en su instrumento a éste y lo lleva a la dimensión escénica. El texto es una especie de cápsula del tiempo que lleva dentro al personaje que espera ser llevado a la escena.

La desviación de la referencia está presente también en las descripciones verbales y en otras formas de expresión verbal. De acuerdo a Rozik, la palabra no se percibe como índice de los actores en escena a pesar de que éstos la pronuncian, sino que es recibida por el espectador como los índices de los personajes en un mundo ficticio. A partir de lo que dice Rozik, pienso que una de las funciones básicas del actor es desplazar el sentido en favor de que el espectador reciba el discurso que el creador escénico pretende materializar en el medio teatral. Es decir, las acciones del intérprete no lo describen solamente a él/ella, sino que refieren a una entidad escénica que habita un mundo ficticio y que describe una visión del mundo, por ello considero que el actor está todo el tiempo desplazando el sentido de sí mismo hacia la entidad que describe, y de esa manera, hacia el espectador. Para Rozik, todo lo que está en el escenario representa una entidad ficticia, de modo que las descripciones verbales y los objetos representados en ella describen y refieren entidades ficticias. Conuerdo con lo que sugiere Rozik, pues a mí parecer, aun cuando el actor en alguna obra esté en la escena hablando de sí mismo y representándose a sí mismo, lo hace en favor de transmitir un discurso que se presenta en la escena, no en la calle ni en la intimidad de un cuarto, en la escena. En ese sentido, el actor desplaza el sentido de su propia naturaleza para construir un mundo ficticio y teatral que pretende comunicar algo en específico. Cuando interpreté al *Stage Manager*, decidimos que mis compañeros me llamarían por mi nombre y apellido en diferentes momentos, esto sucedía específicamente en la conversación que entablaba con Las Horas: una de mis compañeras respondía a una de mis peticiones llamándome “Srta. Bohor” (siendo Bohor mi apellido materno). El resto del elenco me llamaba Bohor o Anaid para expresar su descontento cuando yo le daba espacio al Camarero de decir lo que pensaba; también decidimos llamar al

Camarero por su nombre, yo comentaba sobre la personalidad del personaje con el espectador: “Es buena persona este Gerardo... Sólo que es... tímido.”¹⁵⁸ (Wilder, 2013, p. 46), siendo Gerardo el nombre del actor. Aunque a momentos nos llamáramos por nuestros nombres e hiciéramos referencia a quiénes somos nosotros, al mismo tiempo estábamos construyendo la imagen de personajes que también tenían un alto grado de auto-referencialidad. Sin embargo, allí la desviación de la referencia se materializaba, pues aunque yo me representara en un rol específico siendo el *Stage Manager*, mi presencia estaba también dramatizada y servía en favor de un mundo y discurso escénico.

Considero que la desviación de la referencia de la que habla Rozik puede ser de ayuda para el actor porque le permite reconocer los índices auto-referenciales en su trabajo, y decidir cuándo su actoralidad depende de que éstos estén potencializados al máximo o de que sean sutiles. En mi experiencia, esta exploración y decisión depende de las singularidades del mundo de la obra, por ejemplo de si ésta está más cercana al realismo, o si se pretende abandonar la idea tradicional del personaje para abordar la entidad escénica más desde la presencia única del actor. Pienso que todo trabajo actoral parte de ser auto-referencial, sin embargo cómo estos índices se amalgaman con los del personaje definen la entidad ficticia que se sugiere para el espectador y que después éste construye; para mí, el actor siempre desplaza —aunque sea sutilmente— el sentido, es decir, desvía la referencia. Conocer cómo funciona el mecanismo de la desviación de la referencia es de ayuda para reconocer la auto-referencia y por lo tanto, para la investigación actoral y la decisión del intérprete respecto a cómo su instrumento favorece la estructura visual y sonora de un discurso escénico determinado. Para Rozik, los índices representados por los actores en el escenario también indican su propia representación, pues están íntimamente vinculados con sus personalidades privadas, lo que Goffman llama “auto-representación”. La característica principal de esta “auto-representación” es que aquello que se indica mediante el comportamiento real es enunciado por un actor o actriz, o sea que es auto-referencial y por consiguiente equivalente a una oración “yo”. Para Rozik, los actores representan índices que refieren a sí mismos y, a su vez, por desviación de referencia, a personajes. Por lo tanto, el

¹⁵⁸ “He’s a good fellow, Harrison is. Just shy.” (Wilder, 2013, p. 46) Versión al español de Emilio Méndez.

intérprete es un índice de sí mismo para el espectador, sujeto a una imagen escénica que pretende transmitir y por la entidad ficticia que describe; su comportamiento escénico lo constituyen sus propios índices junto con los del personaje. En ese sentido, Rozik sugiere que la desviación de referencia no niega la auto-referencia, y que de hecho ésta última es necesaria para la construcción de una entidad escénica. Esto último es pertinente para este estudio porque he encontrado que para la interpretación de un personaje como el *Stage Manager* es necesario tomar la auto-referencia como punto de partida para la investigación actoral.

A partir de mi experiencia actuando al *Stage Manager* y de este estudio, reconozco que el personaje en *Pullman car Hiawatha* y en *Nuestro pueblo* se sustenta en las diferentes funciones escénicas que cumple. En ambas obras el personaje comienza con una descripción que pretende hacer del espectador su cómplice, desde el inicio se manifiesta la conciencia que tiene el *Stage Manager* de la presencia del público y la importancia de que éste tenga información clave para leer el mundo que el personaje describe. El *Stage Manager* sabe que su principal interlocutor es el público y lo deja claro desde el primer momento, cuando se encuentra sólo en el escenario: “Esta comedia se titula “Nuestro pueblo”. Está escrita por Thornton Wilder, puesta en escena y dirigida por A... En ella verán ustedes a la señora C... a la señorita D... a la señorita E... y a los señores E..., G..., H...; y a otros varios.” (Wilder, 1963, p. 67). A mi parecer, uno de los mayores retos que enfrenta el actor que interpreta al *Stage Manager* es el cómo abordar un personaje que tiene conciencia plena de todo lo que sucede en el mundo que representa y que lo describe específicamente para el espectador. La primera vez que reconocí algunos elementos del *Stage Manager* yo no sabía que tendría la oportunidad de interpretarlo. La primera vez que leí la obra reconocí que era un personaje que hablaba al público y que además sabía mucho sobre la obra y el resto de los personajes. Después de que, como grupo, seleccionamos *Pullman car Hiawatha* para montarla en nuestro tercer año de carrera, comenzamos a leer la obra mediante ejercicios que buscaban empezar a llevar el texto a la escena, y después de que pasé por diferentes personajes (como el resto de mis compañeros), mis directores me dijeron que yo sería el *Stage Manager*. Para ese entonces, yo ya distinguía que el personaje era una especie de narrador, y que a momentos, parecía el

director de la compañía que representaba la obra. Acompañada de Emilio Méndez y del resto de mis compañeros, hicimos presente la figura del director Tadeusz Kantor, quien acostumbraba a intervenir durante las funciones para dirigir el sentido de la puesta en escena. Durante nuestro proceso intentamos que siempre la teoría estuviera acompañada de la práctica, de la prueba-error, así fuimos definiendo muchas de las cosas que caracterizaron nuestra escenificación. En algún punto de los ensayos, mi participación era poca a comparación con lo que hacía el resto del ensamble de actores: el trabajo se centraba en montar los movimientos en donde todos participaban, y luego perfeccionar cada momento; nuestra obra se caracterizó por las coreografías y los momentos en que cantaba todo el ensamble —a excepción de Valeria (Harriet), Elvira (señora Churchill) y yo—. En esos ensayos, yo observaba lo que hacían mis compañeros, además me dedicaba a aprenderme el trazo de cada uno de ellos, y el recorrido que hacían los objetos en escena; aprendí de pies a cabeza lo que sucedía en la obra, tanto técnicamente como los caminos dramáticos que recorrían en sus personajes el resto de mis compañeros. Paralelamente, cuando me tocaba intervenir, me enfrentaba al que desde el inicio fue mi principal temor: tener al público como principal interlocutor. Desde el inicio de las lecturas, durante los ensayos y hasta la última función, tuve la sensación de que el *Stage Manager* me desnudaba ante el público, difícilmente me podía poner una máscara y ocultarme; el personaje me enseñó sobre la honestidad, la transparencia y la presencia del actor. Conforme empezamos a dar las funciones, me fui sintiendo más cómoda frente al público, y de hecho todo lo que conocía de la obra y de la historia no me hacía sentido si no era por el espectador. Descubrí que mi *Stage Manager* tenía sentido en tanto que buscara siempre construir un vínculo con cada una de las personas que se sentaba en la sala, en tanto que yo fuera honesta con mi intención de contarles, a través de las palabras de Wilder, lo que a mí me interesaba del mundo.

Las funciones primordialmente irónicas y a momentos semióticas del *Stage Manager*, expresadas en descripciones verbales y en su relación con el público, invitan al actor a reconocer sus índices auto-referenciales para la estructuración de esta entidad escénica. Aunque todos los personajes requieren de una postura propia del intérprete respecto a la entidad y al mundo ficticio, pienso que para la representación

del *Stage Manager* es primordial el estudio personal sobre la identidad y la voz propia; para mí, dialogar con las ideas de Wilder y distinguir cómo empataba o no mi perspectiva con la suya, me ayudó a reconocer mi voz en relación a la del autor y la del resto de mis compañeros, a darme un sentido para estar en escena, así como a hacer mía la historia que ocurre en el vagón Hiawatha. A partir de mi proceso actoral y del estudio que he hecho hasta ahora en este trabajo, puedo reconocer aquello que yo intuía mientras actuaba: el *Stage Manager* condiciona la manera en la que el espectador percibe el mundo ficticio. En *Nuestro pueblo* (1938), más que en *Pullman car Hiawatha* (1931), el discurso del personaje está cargado de afirmaciones que pretenden ante todo condicionar la experiencia del espectador en diferentes sentidos. En la obra de 1931 de Wilder me sucedía que al anunciar la entrada de personajes como Las Horas, Los Planetas o Los Arcángeles, preparaba al espectador para recibir a este tipo de personajes. Pienso que en *Nuestro pueblo* la experiencia se condiciona, sobre todo, cuando el *Stage Manager* comenta sobre las situaciones, por ejemplo cuando está presentando el espacio de Grover's Corners: "Aquí hay un poco de decoración para los que creen que tiene que haber decoraciones." (Wilder, 1963, p. 69); o después de haber descrito una vida de matrimonio: "Una vez de cada ciento es interesante." (Wilder, 1963, p. 154).

Debido a la singular relación entre *Stage Manager* y público, encuentro que el personaje se sustenta con mayor claridad en términos de los índices del intérprete, razón por la que éste debe apoyarse más en la auto-referencia en favor de las funciones escénicas a cumplir. En el montaje¹⁵⁹ de *Pullman car Hiawatha* en la que interpreté al *Stage Manager*, los diseñadores y yo optamos por un vestuario que estuviera cercano a mi manera de vestir cotidianamente, en contraste con el resto de los personajes, quienes usaban un vestuario que hacía referencia a la década de los treinta. Esto me ayudó a reconocer la cercanía que el personaje tenía conmigo, así se me reveló también la posibilidad de la auto-referencia. En esta decisión encontré más

¹⁵⁹ Esta puesta en escena se gestó en el tercer año de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la FFyL de la UNAM en la clase llamada TICA (Taller de Integración y Creación Escénica) a cargo de Emilio Méndez Ríos. La obra fue estrenada a finales de mayo de 2014 en el Teatro Fernando Wagner de la Facultad; después tuvo una temporada de 10 funciones en el mismo teatro de septiembre a noviembre del mismo año. En marzo de 2015 la puesta en escena tuvo nueve funciones en el teatro Sergio Magaña del Sistema de Teatros de la Ciudad de México.

accesible entablar una relación de complicidad con el espectador: el hecho de que en escena estuviera vestida de una manera casual y cercana al modelo real de una joven, incitaba a que el espectador escuchara la historia de un ser humano a otro, y que no viera al actor ni al personaje ajeno a su realidad. Considero que esto facilitó la recepción por parte del público de las diferentes descripciones verbales que componen el mundo ficticio, por lo tanto considero que se subrayó la función irónica del personaje. Como indica Lehmann (2013), es necesaria la presencia auténtica de cada actor o actriz, un ser humano que no sea solo portador de una intención externa a él derivada de la dirección o del texto; es esencial que el actor confíe en su *presencia* actoral para jugar con el público y con la descripción del *performance-text* (p. 57). En ese sentido, la imagen del *Stage manager* que construí también buscaba transmitir mi intención de habitar y describir el mundo ficticio como un ser humano que simplemente cuenta una historia.



Imagen 4. Inicio de *Pullman car Hiawatha*: toda la compañía en escena (fotografía de Cynthia Herrera).

Cuando la actriz Helen Hunt interpretó al *Stage Manager* en la producción de David Cromer de *Nuestro pueblo* del 2009, utilizó un vestuario que hacía referencia a una persona común y corriente de la cultura occidental.



Imagen 5. Helen Hunt como el *Stage Manager* en *Nuestro pueblo* en 2009 (Fuente: Pret-a-Reporter, fotografía de Iris Schneider).

Para la interpretación de este personaje la actriz Helen Hunt se cuestionó: “¿Qué autoridad tengo, o qué autoridad tiene alguna actriz o actor para decir lo que significa ser humano?”¹⁶⁰ (Healy, 2010). A mi parecer, a la palabra se le suma otra dimensión además de la función descriptiva, la actriz reconoce que es necesario responderse en un nivel personal que implica la palabra en la intimidad de cada actor o actriz, primero en tanto ser humano para que luego ésta cobre sentido con el espectador. En este sentido, vinculo mi trabajo actoral porque en mi proceso tuve la necesidad de cuestionarme lo que decía el *Stage Manager* y en favor de qué. Conocer *Nuestro pueblo* y cómo el *Stage Manager* se comportaba allí, me ayudó a reconocer que yo no era el mismo *Stage Manager*, y que de hecho, algunas de las aseveraciones que hacía el personaje en *Nuestro pueblo* eran similares a las que hacían los personajes del exterior del vagón en *Pullman car Hiawatha*.

¹⁶⁰ “What authority do I have, or does any female actor or male actor have, to say what it means to be human?” (Healy, 2010). Traducción mía.

Aunada a la *presencia* actoral, el actor se enfrenta al desafío que implica la construcción de imágenes icónicas en la imaginación del espectador a través de la palabra. El discurso verbal del *Stage Manager* lo caracteriza y vincula con el resto de las entidades escénicas y el mundo ficticio y con el público, por ello la palabra se encuentra al centro de la descripción y transmisión del universo ficticio. Cuando interpreté al *Stage Manager* descubrí que además de dar información del espacio, los personajes o los momentos de la obra para guiar al espectador, necesitaba definir mi relación con todo aquello que describía, ésta se determinó principalmente de acuerdo a mi punto de vista respecto a lo que decía de otros, y de lo que hacían y decían los demás. De esta manera logré percibir que mi vínculo con los otros personajes y con el público era personal, que me afectaba a mí como ser humano y como entidad escénica; esto me vinculó con el discurso escénico y me permitió comprometerme con la narración de la historia que hacía.

El carácter narrativo del personaje, manifestado en sus diversas intervenciones verbales, acentúa la figura del narrador omnisciente y, a través de su lenguaje, muestra detalles del mundo ficticio y de los personajes que de otra manera el espectador no podría conocer. Así su narración condiciona la percepción del público, de modo que éste construye la complejidad del universo escénico y las entidades que lo habitan; en *Pullman car Hiawatha* el hecho de que el *Stage Manager* presente a los pueblos, a Las Horas, Los Planetas y a Los Arcángeles genera una imagen contrastante con los pasajeros del vagón Hiawatha. En *Nuestro pueblo*, la información que el *Stage Manager* brinda sobre el pasado o futuro de algunos de los personajes que el espectador ve en escena: “El doctor Gibbs murió en mil novecientos treinta. El hospital nuevo lleva su nombre. La señora Gibbs murió antes que él... hace mucho tiempo.” (Wilder, 1963, p. 71).

Considero que Wilder le dio forma escénica al narrador de la literatura a través del *Stage Manager*, y exploró las características que encontraba fascinantes en dicha figura: el análisis de la conducta de los personajes; su capacidad de interferir y proporcionar información sobre hechos pasados y eventos simultáneos que ocurrían fuera de escena; y sobre todo su capacidad para señalar la moral y el significado de la acción. La función irónica que cumple el *Stage Manager* puede reconocerse en ambas

obras; principalmente en el condicionamiento del significado de la acción en términos cognitivos, éticos y estéticos; ejes centrales que orientan al espectador a una experiencia teatral deseada por el autor. El hecho de que el *Stage Manager*, mediante la palabra, genere espacios, situaciones y personajes, propone un teatro que depende principalmente de la activación de la imaginación del espectador, qué imagina éste a partir de los actores¹⁶¹ en el escenario. Ejemplo de esto son los diferentes personajes que el *Stage Manager* encarna a lo largo de las obras, en *Pullman car Hiawatha* es también dos pasajeros que viajan en las literas superiores del vagón, en *Nuestro pueblo*, la señora Forrest, el señor Morgan o el sacerdote; para que el *Stage Manager* interprete estos personajes es necesario que caracterice verbalmente su personaje y que lo complemente con comportamiento icónico. En el caso de los pasajeros, la señora Forrest y el señor Morgan, la palabra describe su rol en la escena; cuando representa al sacerdote, el *Stage Manager* se nombra a sí mismo: “En esta, yo hago el papel de sacerdote.” (Wilder, 1963, p. 145).

De acuerdo con los argumentos anteriores, el actor que interpreta al *Stage Manager*, en cualquiera de las dos obras, puede considerar parte esencial de su trabajo la función irónica del personaje que impacta en la percepción del espectador, además de la imaginación y el poder evocativo de la palabra. Entonces, ¿cómo podría el intérprete expresar la palabra para describir el mundo ficticio y a la vez transmitir la perspectiva irónica del autor? Pienso que el actor podría buscar apropiarse el discurso. ¿Cómo? Mediante el reconocimiento de las herramientas que posee para entender la palabra, ya sea a través del reconocimiento de los elementos que construyen el discurso, o mediante la desestructuración de éste, o la exploración sonora; considero que el camino que el actor decide tomar para investigar cómo el texto hace sentido en él, en su instrumento, depende solamente de él mismo y de su capacidad para distinguir las herramientas que posee y cómo la mezcla de ellas puede acercarlo al resultado que desea. David Cromer, director de la producción off-Broadway de *Nuestro pueblo*, opina: “Lo que más se requiere para el papel es confianza para solo decir la palabra como está escrita, clara y contundentemente, y no tratar de distorsionar las

¹⁶¹ El actor, de acuerdo a Rozik, como un humano o entidad que representa un texto descriptivo inscribiendo un conjunto de imágenes en materia.

palabras para que suenen como parte de alguna representación profundamente bien planeada.”¹⁶² (Healy, 2010). Aunque no he interpretado al *Stage Manager* en esta obra, el estudio del personaje en el presente trabajo, mi intuición actoral y los comentarios positivos sobre el montaje de Cromer, me llevan a pensar que el director podría estar en lo correcto; o al menos, propone una forma de abordar la palabra en el contexto del personaje que a mí me interesaría experimentar. Nuevamente, la pregunta es: ¿cómo? ¿Cómo un actor aprende a confiar en la palabra? Pienso que puede ser insuficiente que el actor solo reconozca sus herramientas para trabajar un texto, en estos casos, posiblemente el actor necesita ir más lejos. Cuestionarse cuál es su relación con la palabra fuera de la escena y con las personas, cuál es el valor de la palabra en nuestra sociedad, y qué valor le concede éste a las palabras. Cuando se trata de interpretar al *Stage Manager*, considero conveniente que el actor también se cuestione su relación con la literatura y la narración, y el vínculo de ésta con su sociedad; el contacto con la palabra en todas sus dimensiones puede serle de ayuda también para aprender a confiar en el poder de la palabra.

La aseveración de Cromer a su vez sugiere una actoralidad para la puesta en escena: su concepto de la obra se materializa a través de formas específicas de enunciar las descripciones verbales del personaje. En ese sentido, cuando el actor selecciona sus herramientas para trabajar, está tomando en cuenta la perspectiva de los demás creadores escénicos, pues sus decisiones escénicas corresponden con los demás colaboradores en favor de un discurso grupal. En nuestro montaje de *Pullman car Hiawatha* descubrimos que queríamos resaltar lo que en un momento el Vagabundo dice: “Hace falta mucha gente para hacer un mundo”¹⁶³ (Wilder, 2013, p. 50). En ese sentido, nos esforzamos por construir un discurso que subrayara la importancia que tenía cada uno de nosotros para la creación de este universo. El proceso de creación escénica nos reveló que la descripción icónica y verbal de cada uno de los personajes componía la complejidad de la vida y la muerte de la que habla la obra. Por ello, en la construcción de mi personaje me enfoqué en construir un *Stage Manager* capaz de

¹⁶² “What’s most required for the part is a confidence to just say the word as written, plainly and forcefully, and not to try to twist the words into sounding part of some deeply thought-out performance.” (Healy, 2010). Traducción mía

¹⁶³ “It takes a lotta people to make a world.” (Wilder, 2013, p. 50) Traducción mía.

dirigir al ensamble y que a su vez se pudiera mezclar con él; la relación era más horizontal que vertical con el resto de los personajes y de los actores. En adición a lo anterior, el trabajo me enseñó a confiar en el poder que tenían mis palabras —es decir, las del *Stage Manager*— para entablar una relación de complicidad con el público y con mis compañeros en escena.

La complicidad entre el *Stage Manager* y el público, en el aquí y ahora del escenario, determina la experiencia del espectador, principalmente en términos del proceso cognitivo y el significado ético y estético de las acciones en *Pullman car Hiawatha* y *Nuestro pueblo*. Pienso que gracias al canal de comunicación directo¹⁶⁴ con el público, las descripciones verbales del personaje se relacionan con el espectador en un grado corporal, afectivo y espacial, y así determinan su experiencia y subrayan el espacio en donde sucede la acción. Me parece que, Wilder, al denominar al personaje como el *Stage Manager* y caracterizarlo a manera de narrador-*stage manager*, le indica al público que se encuentra en el teatro. Encuentro pertinente poner esta particularidad de Wilder en relación con Brecht, ya que éste también estaba interesado en hacer que el público —en algún momento de la escenificación— fuera consciente de que estaba en el teatro. Brecht pretendía lograr su objetivo al romper la cuarta pared¹⁶⁵ y hacer que los personajes interpelaran directamente al público; a diferencia de él, Wilder, en mi perspectiva, le deja ver al público que está en el teatro principalmente mediante el uso de convenciones escénicas que le dejan claro a éste que está a punto de presenciar algo que es ficción. Esto es evidente al inicio de *Nuestro pueblo* cuando el *Stage Manager* dice: “Esta comedia se titula “Nuestro pueblo”.” (Wilder, 1963, p.67), en *Pullman car Hiawatha* este rasgo no está presente. Jackson Bryer (2004) habla del deseo de Wilder de hacerle saber al espectador que está en el teatro: “Y pudo haber nombrado al personaje de cualquier forma, pero hacerlo el *stage manager* fue un reconocimiento de algo sobre ese rol en el teatro. También, por supuesto es parte de su

¹⁶⁴ El canal de comunicación no mediado con el público, según Rozik, representa la función básica de la función irónica. En *Pullman car Hiawatha* esto sucede cuando presenta las posiciones que tomará el tren —ésta es la transición del interior del vagón al exterior—, o cuando describe quién es el señor Krüger. En *Nuestro pueblo* esto sucede con mayor regularidad que en la obra anterior, siempre al inicio y al final de cada acto, y también cuando interrumpe la acción para pasar a otra situación dentro de la obra.

¹⁶⁵ La cuarta pared es la pared invisible que está en el proscenio y que “divide” la ficción de la realidad; esta cuarta pared “encierra” la ficción escenario.

deseo de hacerte consciente de que estás en el teatro.”¹⁶⁶ (p. 4). Para mí, la palabra también invita al intérprete a considerar que su papel es capaz de transmitir el carácter social del teatro. De acuerdo a Lehmann (2013, p. 183), el teatro se vuelve un *acontecimiento social* cuando el espectador se da cuenta de que lo que experimenta no depende sólo de sí mismo, sino también de los demás. Esto se hizo evidente para mí cuando interpreté al *Stage Manager* porque me di cuenta de que sin la escucha y sin la imaginación de cada espectador el teatro no sucedía, el espectador debía estar dispuesto a subirse al tren y formar parte de ese viaje desaforado. Como compañía nos interesaba resaltar en nuestro *Pullman car Hiawatha* que se necesitaba de cada una de las personas para crear un mundo, y esa necesidad englobaba también al espectador: ese mundo —el de la escena y también el que nos compete a todos en la realidad— sólo podía formarse y mejorarse con la participación de cada ser humano; “hace falta mucha gente para hacer un mundo” era una invitación, sobre todo, para que el espectador jugara con nosotros. Cuando interpreté al *Stage Manager* me di cuenta de que en la búsqueda discursiva y escénica que teníamos como compañía, yo fungía como puente entre ficción y realidad, que yo invitaba al espectador al universo escénico y que necesitaba de él para que el teatro sucediera. Yo tenía sentido solo si ellos me reconocían. Ser el *Stage Manager* me ayudó a percibir y a reconocer la importancia que tiene el *acontecimiento social*, para mí es un poder único del teatro que apela al encuentro, convivio y conciencia de los seres humanos.

La forma que adquiere el personaje es resultado de la postura y las decisiones propias del actor, su imagen materializada describe y evoca en la imaginación del espectador el sentido de la escenificación y, a su vez, determina su percepción. Quien interpreta al *Stage Manager* debería ser consciente de que tanto en *Pullman car Hiawatha* como en *Nuestro pueblo*, el personaje orienta la percepción del espectador mediante los signos que se expresan en su instrumento y que dan como resultado una actoralidad específica. Para mí, la decisión del intérprete sobre los signos que utiliza representa lo que Lehmann (2013) llama un compromiso político del teatro; no por la temática que expone, sino por los modos de percepción que se producen a partir del

¹⁶⁶ “And he could have called the character anything but making him the *stage manager* was a recognition of something about that role in theater. Also of course is part of his desire to make you aware that you are at the theatre.” (Bryer, 2004, p. 4). Traducción mía.

uso de los signos: “la política del teatro es una *política de la percepción*” (p. 446) que a su vez podría ser llamada “*una estética de la responsabilidad (o de capacidad de respuesta)*” (p. 446), la cual significa una “*implicación mutua de actores y espectadores en la producción teatral de imagen como elemento central.*” (p. 447). En ese sentido, encuentro que el modo en que el actor presenta los signos de su personaje determina la percepción y el grado de involucramiento del público, y es en la oportunidad de elegir los signos y en la manera de presentarlos, donde reside la libertad del actor de expresar conscientemente su punto de vista con el propósito de hacer de su interpretación y de la puesta en escena una experiencia estética que se define por su ética y su perspectiva política. A mi parecer, la forma en la que el *Stage Manager* acciona y se relaciona tanto en *Pullman car Hiawatha* como en *Nuestro pueblo* propone una *política de la percepción* que depende de la convención escénica y de la participación del espectador. En mi experiencia, fueron estos rasgos los que me permitieron explorar —durante las funciones— maneras de acercarme al público, de vincularme con él, de leerlo, y de experimentar un manejo de signos sutilmente distinto como consecuencia de los diferentes públicos. El hecho de que el *Stage Manager* estuviera tan íntimamente relacionado con el espectador me enseñó a reconocer y aceptar que no todo está en mis manos, y que la forma en la que un público recibe la obra es siempre diferente. El aprendizaje que me dio el *Stage Manager* me liberó como actriz de preocupaciones que yo tenía respecto a la recepción de mi trabajo, y me enseñó a dejar ir —aunque a veces no lo lograba—. Para mí, el *Stage Manager* de Wilder es un personaje que, tanto en *Pullman car Hiawatha* como en *Nuestro pueblo*, exige que el actor aprenda a confiar en sí mismo, en la palabra, y en la valía que tiene en tanto ser humano, porque es de esa humanidad de la que se nutre el *Stage Manager* y los demás personajes de Wilder para describir su mundo.

Conclusiones

Considero que los actores interesados en representar el *Stage Manager* de Wilder en *Pullman car Hiawatha* o *Nuestro pueblo* deben ser conscientes sobre el papel que tiene la palabra como instrumento para despertar la imaginación del público. En el caso del *Stage Manager*, el trabajo actoral parte de la conciencia sobre la otredad y la necesidad de describir un *performance-text* que apela a la filosofía de cada espectador. A partir de esta investigación reconozco que el recurso dramático-escénico que busca detonar esta reflexión es el *Stage Manager*, éste representa en la ficción al colaborador teatral que sirve fundamentalmente a las necesidades de la producción y la dirección durante todas las etapas¹⁶⁷ del proceso teatral; además es el puente de comunicación entre todos los integrantes del equipo de trabajo, e incluso entre creadores escénicos y espectador: durante las funciones se encarga de que la obra llegue al espectador tal como se planeó desde ensayos.

Los *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* y en *Nuestro pueblo* poseen características del *stage manager* y también uno de los rasgos más representativos del director: la necesidad de potencializar la creatividad de los demás colaboradores hacia un punto en común para materializar el concepto que tiene sobre la puesta en escena. En la década de los treinta en Estados Unidos —periodo en que se escribieron ambos textos— los roles del director y el *stage manager* apenas se estaban terminando de configurar y distinguir. De allí concluyo que este hecho explica por qué los personajes de Wilder, a pesar de ser nombrados *Stage Manager*, están dotados de un comportamiento que hoy adscribiríamos al director. Considero que el grado de autoridad que ostentan en sus respectivos mundos se debe a que Wilder reconoció en el *stage manager* una forma teatral de materializar su concepto sobre la realidad escénica¹⁶⁸. En ese sentido, las intervenciones de ambos *Stage Manager* describen los

¹⁶⁷ Estas etapas de montaje incluyen la pre producción, el momento de montaje de la obra, las funciones y la post producción.

¹⁶⁸ Ésta dependía de la selección de elementos que permitieran la convivencia simultánea de situaciones del mundo real, y no de los objetos ilustrativos en escena que refirieran a la realidad. Para más información ir al capítulo 1.

niveles de complejidad de las situaciones cotidianas al contrastar lo diminuto con lo inmenso, o el pasado con el presente y/o el futuro.

Esta investigación me ha permitido estudiar la relación que tiene el *Stage Manager*, en ambos textos, con el espectador, y cómo este vínculo es el que le da sentido a los *Stage Manager*. Pienso que esta relación directa entre actor y espectador en ambas obras hace del teatro un espacio de encuentro en el que espectadores y creadores escénicos —todos colaboradores de un mismo fenómeno— pueden involucrarse imaginativamente en la reflexión sobre el sentido del ser humano y la vida. Distingo que la dramaturgia de Wilder es rica en espacios en blanco (indeterminados) que invitan al creador escénico a concretar un discurso propio. Es en estos espacios en los que, a mi parecer, el actor encuentra el libre albedrío y el diálogo con Wilder, con sus compañeros de escena, con el director, y con el resto de los colaboradores teatrales. Estos espacios se me hicieron evidentes al momento de interpretar al *Stage Manager* porque en gran parte fueron éstos los que me permitieron decidir sobre cómo iba a materializar esta entidad escénica. Esta indeterminación representó para mí una oportunidad para decidir si construía un personaje con más rasgos del *stage manager* o del narrador. Debido a que la mayoría de las intervenciones del *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* presentan situaciones u otros personajes, consideré que esta entidad escénica podía caracterizarse de cualquiera de las dos maneras. Sin embargo, a través de este estudio y de mi experiencia actoral, encontré que este personaje se relaciona y expresa, sobre todo, instruyendo a los demás sobre lo que van a hacer y detonando el movimiento escénico y dramático, rasgos que subrayan la imagen del *stage manager*. Yo elegí resaltar en mi *Stage Manager* los rasgos del colaborador teatral porque consideré que esta entidad escénica se relacionaba más de esta manera con el resto de los personajes, pero a lo largo de las funciones descubrí que todas las instrucciones que daba al ensamble de actores sólo tenían sentido si las llevaba a cabo con el propósito de presentarle al público el universo de *Pullman car Hiawatha*. Por esto considero que está implícita la función narrativa que depende, en este caso, del contacto con el público.

El caso del *Stage Manager* en *Nuestro pueblo* es diferente; los espacios en blanco se manifiestan, principalmente, en las relaciones entre los personajes y en la

construcción del espacio. Reconozco que en este texto el espectador es el interlocutor más significativo para el *Stage Manager*, la mayoría de las narraciones están dirigidas a él, comportamiento que evoca la función del narrador de la literatura. Encuentro pertinente que el actor aprenda a nombrar de qué manera se expresa el personaje porque así obtiene información sobre quién es éste para después materializarlo: cómo funciona escénicamente en la obra, quiénes son los destinatarios de sus textos y acciones, o cómo se relaciona con los personajes y con el público.

El conjunto de las cualidades del *stage manager* y el narrador en ambos *Stage Manager* manifiestan la unión entre elementos narrativos y dramáticos. Aunque hoy en día se tengan diversos referentes de los *stage managers* que ayuden a construir el personaje, las numerosas maneras en que se puede materializar un narrador en cualquier medio complejizan la selección de imágenes para representar el carácter narrativo de los *Stage Manager*. Estas características se suman al hecho de que el *Stage Manager*, en ninguno de los textos, tenga un arco dramático que seguir, es decir, esta entidad escénica no se define por el inicio, el desarrollo y el final, ni por el conflicto, como en el caso de personajes de otra índole. Por estas razones, interpretar al *Stage Manager* implicó para mí enfrentarme a un abrumador mar de posibilidades que, conforme fui reconociendo en la práctica escénica cómo funcionaba mi personaje, se fue esclareciendo para mí —y el resto de los creadores escénicos— y me permitió decidir cómo era yo siendo el *Stage Manager*. A partir de esta experiencia y de dialogar con Rozik, encuentro conveniente que el actor reconozca las funciones escénicas a cumplir y que a partir de allí descubra cuál es la imagen que emerge del personaje desde su instrumento. La narración que hace el *Stage Manager* invita al actor a confiar en el poder que las palabras tienen en el teatro para construir ficción escénica. Como consecuencia de los elementos narrativos el *Stage Manager* establece, en ambas obras, un vínculo de complicidad con el espectador que sirve para compartirle una perspectiva irónica, y por lo tanto reflexiva, sobre lo que mira en el escenario. Si el actor que interpreta al *Stage Manager* es consciente de que esto sucede debido al lenguaje, puede tomar decisiones sobre cómo aborda su instrumento y el trabajo con el texto para que haga sentido en el espectador. El hecho de que la narrativa se consuma más que el teatro, acerca al *Stage Manager* al espectador en la experiencia escénica, pues

éste puede diferenciar en el personaje elementos que evocan su experiencia previa con la literatura. Reconocer esta particularidad es de relevancia para el actor porque amplía el abanico de posibles caminos que éste puede explorar para comunicarse eficazmente con el público. En ese sentido, el actor debe tener presente que la narración materializa las imágenes en la mente del espectador sin la necesidad de utilizar objetos ilustrativos en el escenario; el poder evocativo de las palabras exige una imaginación activa tanto del actor como del espectador para construir la ficción, rasgo típico del género literario. A partir de mi experiencia y de este estudio, concluyo que el actor interesado en interpretar al *Stage Manager* necesita un entrenamiento que esté basado en la conjunción del trabajo físico con el imaginativo.

Una herramienta que encuentro relevante para el trabajo del actor es que éste nombre las funciones escénicas que cumple el *Stage Manager* —y cualquier personaje que represente— porque orienta la investigación actoral así como las decisiones que toma durante el proceso creativo en favor de la construcción de la entidad escénica. A partir de la información que provee Rozik sobre la convención escénica y sus funciones, planteo que aquéllas que un personaje cumple se pueden distinguir de acuerdo a la experiencia personal con el texto y de la naturaleza de cada obra. Por ello considero que las funciones escénicas que cumple un personaje cambian/son diferentes de acuerdo al creador escénico que las estudia.

Determiné las funciones escénicas que el *Stage Manager* cumple en *Pullman car Hiawatha* a partir de mi proceso actoral y mi experiencia con el texto durante ensayos y funciones y después, al estudiarlo mediante la teoría en ese trabajo; en ese sentido, la información que provee Rozik me ayudó a revisitarse y reflexionar mi experiencia creativa, y sobre todo, a nombrar aquello que en su momento desconocía. Mi experiencia como lectora e intérprete de *Pullman car Hiawatha* fue emocionante, conforme fui acercándome y dialogando con el texto descubrí que era una historia vertiginosa que invitaba, a través de la metáfora de un viaje en tren, a reflexionar sobre el sentido que tiene la existencia para mí. Además, reconocí que en la obra había personajes que tenían un recorrido claro, por ejemplo, Harriet era una mujer casada que viajaba en un tren y que después moría y terminaba despidiéndose. Entonces distinguí que el *Stage Manager* era completamente distinto, en principio porque no manifestaba un conflicto en

sí mismo. Conocer la obra en escena me permitió distinguir la vertiginosidad con la que está construida, la cual, en mi opinión, es provocada por el cambio de una situación a otra en un corto periodo de tiempo. En la precipitación de la narración, identifiqué que las acciones y parlamentos del *Stage Manager* ayudan a transmitir información que el medio teatral tiene dificultad de comunicar —aquello que piensan los personajes u otros aspectos imperceptibles de éstos—. Además aporta a la materialización de imágenes que tienen una dificultad de representarse —ejemplo de ello es la materialización de espacios naturales similares a sus modelos, o la invisibilidad o la desnudez—. Debido a que las intervenciones del *Stage manager* dirigidas al público ayudan a que se describa el mundo ficticio en su totalidad, en mi opinión, en *Pullman car Hiawatha* el *Stage Manager* funciona, sobre todo, semióticamente. Ahora es posible que yo nombre lo que sucedía en la representación: cuando yo le presentaba al público los pensamientos de los pasajeros o al señor Krüger estaba funcionando semióticamente porque mi descripción permitía que dicha información o imagen se materializara y fuera real en nuestra ficción. A la función semiótica del *Stage Manager* se suma la irónica, en ese sentido las descripciones verbales del preparan al espectador para recibir lo que sucede en la escena; las aseveraciones de este personaje enriquecen el discurso que, según mi criterio, subyace en la obra: cada ser vivo es vital para la construcción de un mundo, y cada cosa tiene su lugar en este universo. A mi parecer, el *Stage Manager* busca que el espectador reflexione sobre su relación con todo aquello que le rodea, y dimensione los elementos que constituyen la vida; por ello cuestiona su postura ética y, a su vez, pretende ampliar la conciencia que el espectador tiene sobre sí mismo. Este rasgo del personaje me parece único y valioso porque si, mediante un momento de ironía dramática¹⁶⁹, el espectador alcanza un mayor grado de conciencia, entonces el teatro funciona como un catalizador de cambio, primero, a nivel personal.

Esta investigación me ha permitido reconocer que el *Stage Manager* en *Nuestro pueblo* es predominantemente irónico debido a que la mayoría de sus descripciones verbales comprimen los eventos en pocas oraciones y narran lo que sucede en el mundo ficticio, evocando imágenes de éste en la mente del espectador. Así, el *Stage Manager* le indica al espectador que en este mundo la palabra detona ficción e imagen

¹⁶⁹ Ver capítulo 4.

en el escenario, así como en sus imaginaciones. Para que la palabra evoque estas imágenes, considero que el actor necesita tener clara la estructura de la narración y los elementos que la constituyen, y esta conciencia debería de estar vinculada con la producción de imágenes que le permiten al actor narrar una historia; en ese sentido, la estructura de la narración es “imaginística”. Cuando interpreté al *Stage Manager* naturalmente las imágenes dejaron de ser lo más significativas en mi trabajo, sólo cuando introducía al público a la obra y cuando presentaba el discurso del señor Krüger mi producción de imágenes era alto; en los demás momentos, mi narración dependía de cómo dirigía al resto de los personajes. En *Nuestro pueblo*, la naturaleza de las descripciones del *Stage Manager* remarca la figura del narrador, pues éste conoce todo lo que sucede en el universo ficticio y sus palabras complementan la información e imagen de los demás personajes; en ese sentido, el actor podría estar más conectado con la estructura “imaginística” de la narración. Además, identifico que la función irónica de este *Stage Manager* se acentúa porque sus intervenciones intentan transmitir al espectador valoraciones y sentencias sobre temas específicos, perspectivas propias de Wilder. Por estas razones, considero que el *Stage Manager* es un personaje que sirve como puente entre la voz del dramaturgo y el espectador. En ese sentido, el actor que representa al *Stage Manager* en esta obra debería de ser consciente de la carga discursiva que tiene el personaje, a mi parecer, éste es el que revela lo que se quiere decir en y con esta obra.

Concluyo que el *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* difiere del *Stage Manager* en *Nuestro pueblo* debido a las funciones escénicas que desempeñan, y son similares en cuanto a los rasgos del *stage manager* y del narrador con que ambos están diseñados —aunque el primero manifieste más rasgos del *stage manager* y el otro del narrador—. Considero que las diferencias se deben a las particularidades del texto: todos los personajes representan diferentes habitantes de un pueblo, y los emplazamientos son siempre lugares comunes (casas de los Gibbs y los Webb, la iglesia y el cementerio); mientras que en *Pullman car Hiawatha* las entidades escénicas y los emplazamientos tienden a ser desaforados. Distingo que en *Pullman car Hiawatha*, Wilder diseñó un personaje impregnado de la esencia del Director de *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello que, sobre todo, guía al espectador en el

mundo ficticio que describe. Su *Stage Manager* evolucionó hasta llegar a ser en *Nuestro pueblo* un personaje capaz de emitir juicios de valor sobre el mundo que presentaba y de compartir los puntos de vista de Wilder. Aunque esto no sucediera en demasía en las descripciones verbales del *Stage Manager* anterior, éste es quien introduce a los personajes que transmiten el punto de vista del dramaturgo. En ese sentido, para el actor y los otros creadores escénicos, meditar sobre lo que sugiere y expresa el *Stage Manager* es clave para reconocer y definir de qué se quiere hablar cuando se escenifica tanto *Pullman car Hiawatha* como *Nuestro pueblo*.

Estudiar al *Stage Manager* en *Pullman car Hiawatha* y en *Nuestro pueblo* desde la teoría propuesta por Rozik me permitió revisitar mi experiencia actoral al interpretar al *Stage Manager*, y nombrar de qué manera impactaban mis acciones en el espectador. La experiencia y el entendimiento del espectador dependían, en gran medida, de cómo yo me relacionaba con ellos y cómo les narraba nuestro universo escénico, y en ese sentido, reconozco que, a momentos, pude ser más perceptiva de las reacciones del espectador. Ahora que conozco y entiendo con mayor profundidad cómo funciona la convención escénica que es el *Stage Manager*, puedo plantear que este personaje depende del vínculo directo con el espectador, y es esta relación la que le exige al actor el habitar el presente en el escenario. En mi opinión, la manera en la que el *Stage Manager* puede entablar un vínculo con el público es mediante la auto-referencia que hace el actor de sí mismo. A partir de este diálogo entre práctica y teoría, reconozco que intuitivamente subrayé mis propios índices cuando interpreté al *Stage Manager*, aspecto que me permitió —la mayoría de las veces— disfrutar del habitar el presente en escena acompañada de los demás actores y, sobre todo, del espectador.

Los conceptos que formula Rozik —tanto de las convenciones escénicas como del trabajo del actor como mecanismo central de la descripción de un texto— me ayudaron a explicarme cómo fue mi proceso de llevar al *Stage Manager* a mi instrumento, a la dimensión escénica y al ponerme en contacto con el espectador en las diferentes funciones; aspectos que presentaré a continuación. En primera instancia, reconozco que el reto que enfrenté al llevar al *Stage Manager* a mi instrumento se debió a la incertidumbre de la imagen que estaba a punto de encarnar, y la cual dependía de una mezcla de lenguajes (dramaturgia y narrativa). Al momento de interactuar en el

mundo ficticio que estábamos construyendo, me di cuenta de que en esta obra y con ese equipo creativo en específico, mis relaciones dependían, sobre todo, de cómo dirigía las intervenciones del resto del ensamble de actores, es decir, de mi grado de autoridad en dicho universo. Fue hasta que estuve frente al espectador que comencé a realmente entender cómo funcionaba en la obra y cuál era el sentido de mi existencia en ésta; descubrí que el *Stage Manager* era la entidad escénica que le ayudaba al espectador a entender y aceptar la existencia y convivencia de personajes tan distintos entre sí —con esto me refiero a la presencia de los pasajeros del tren y a los personajes desafortunados que intervienen en las posiciones que va tomando el vagón—. Abordar mi práctica desde la reflexión que presenta Rozik, me permitió distinguir que mi trabajo siendo el *Stage Manager* se basaba y estructuraba en la palabra. Con mis palabras yo alcanzaba al público, establecía una relación y un puente de comunicación que dependía de la confianza en dos vías: que ellos confiaran en lo que yo les decía, y que yo confiara en que mis palabras eran suficientes para narrar el universo que habitaba junto con los demás personajes. A través de este estudio que partió de mi proceso actoral, identifico que en las palabras y en las interacciones del *Stage Manager* con el espectador en *Pullman car Hiawatha* y en *Nuestro pueblo* se puede vislumbrar el discurso de Wilder, el cual debería dialogar con el del creador escénico interesado en escenificar dichas obras. Después de explorar escénica y teóricamente la dramaturgia de Wilder, soy consciente de que me interesa experimentar con una teatralidad que le exija al actor de su capacidad de develar su auto-referencialidad; y, a su vez, capaz de estar presente en el escenario confiando en que estar allí y escuchar, es ya un reto que vale la pena encarar, pues de él depende el encuentro teatral y el de los seres humanos en el cotidiano. Me parece fundamental que el actor, desde su calidad humana, siempre reflexione sobre lo que quiere decir del mundo mediante los universos ficticios que representa. En ese sentido, considero que el *Stage Manager* requiere de un actor que tome como punto de partida su identidad creativa para expresar su voz desde la ficción que, a su vez, habita y narra directamente para el espectador. Por estas razones, pienso que al actor que se aventure a interpretar al *Stage Manager* le espera un viaje incierto hacia su interior que le permitirá responderse,

al menos por un momento, quién es y cuál es el sentido de ser y estar; respuestas que, a mi parecer, definen la naturaleza humana —y por lo tanto actoral— de cada individuo.

Referencia bibliográfica

Archivo virtual de artes escénicas. (s. f.). *Obras: La piel de nuestros dientes*. Recuperado el 25 de octubre de 2016 de <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=obras&id=749>

Bert, B. (1985). *Juegos profanos*. Dominadores y dominados. [versión electrónica]. *Tiempo libre*, num. 286. Recuperado el 20 de marzo de 2016 de http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto_default2.php?id=6708&op=1

Braun, E. (1986). *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Galerna.

Bryer, J. (Fall, 2004), Actress Pat Carroll on Thornton Wilder and *Our Town*. *The Thornton Wilder Society Newsletter*. Vol. 1, no. 2, p. 1-5.

Burton, T. (Director/Productor) & Seth Grahame-Smith (Guionista). (2012). *Sombras tenebrosas* [DVD]. Estados Unidos: Warner Bros Pictures & Village Roadshow Pictures.

Caird, J. (2010). *Theatre Craft*. London: Faber and Faber.

CelebrityTributes12. (25 de noviembre del 2012). *Helen Hunt (2011- Broad Stage production of 'Our Town')*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=VpGzLyTgd_c

De María y Campos, A. (1951). Representaciones en español de *Our town (Nuestra ciudad)*, de Thornton Wilder, en Bellas Artes. [versión electrónica]. *Novedades*, 16. Recuperado el 20 de marzo de 2016 de http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto_default2.php?id=878&op=1

Goldstein, M. (1965). *The Art of Thornton Wilder*. Lincoln: University of Nebraska.

García, J. (s. f.) Teatro [en línea]. *Universidad de México*. Recuperado el 25 de octubre de 2016 de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/7226/public/7226-12624-1-PB.pdf

Gould, J. (1968). *Dramaturgos norteamericanos modernos*. México: Limusa Wiley.
Healy, p. (2010, July 6). 'Our Town' Evolves, as a Former Emily Tries Management [en línea]. *The New York Times*. Recuperado el 25 de septiembre de 2015 de <http://www.nytimes.com/2010/07/11/theater/11hunt.html? r=0>

Hymnary. (s. f.). Lead, kindly Light, amid the encircling gloom. Recuperado el 16 de noviembre de 2016 de [http://www.hymnary.org/text/lead kindly light amid the encircling gl](http://www.hymnary.org/text/lead_kindly_light_amid_the_encircling_gl)

Konkle, L. (2013). Performing Wilder. Wilder *Towns: Twenty-First Century Stagings of the American Classic*. *The Thornton Wilder Society Newsletter*. Vol. 8, p. 4-5.

Krich Chinoy, H. (1976) The Emergence of the Director. En Cole, T. *Directors on Directing* (pp.1-77). Indianapolis: The Bobbs-Merril Company, Inc.

Lehmann, H. (2013) *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac, Paso de Gato.

Matthews, B. (1904). The Art of the Stage-Manager. *The North American Review*, no.567. Vol.178, 257-269. Recuperado el 21 de julio de 2015 de [https://www.jstor.org/stable/25119529?seq=1#page scan tab contents](https://www.jstor.org/stable/25119529?seq=1#page_scan_tab_contents)

Meisel, M. (2012, January). Our Town: Theatre Review [en línea]. *Pret-a-Reporter*. Recuperado el 1 de agosto de 2016 de <http://www.hollywoodreporter.com/review/helen-hunt-town-theater-review-santa-monica-283618>

McCants, L. (2014). Teaching Wilder. *Pullman Car Hiawatha: Ideal Vehicle for High School Performance*. *The Thornton Wilder Society Newsletter*. Vol. 9, p. 10-11.

Niven, p. (2013). *Thornton Wilder: A Life*. USA: Harper Perennial.

Rozik, E. (2010). *Generating Theatre Meaning: A Theory and Methodology of Performance Analysis*. United Kingdom: Sussex Academic Press.

Stern, L. (1997). *Stage management* (sixth ed.). USA: Allyn and Bacon.

The Thornton Wilder Society. (s. f.). *Pullman Car Hiawatha*. Recuperado el 9 de marzo de 2016 de <http://www.twildersociety.org/works/pullman-car-hiawatha/>

Wilder, T. (1963). *Obras escogidas* (María Martínez Sierra, trad.). España: Aguilar. (obra original publicada en 1938).

----- (2000). *American Characteristics and Other Essays*. USA: iUniverse.com, Inc.

----- (2003). *Our Town*. USA: Harper Perennial Modern Classics.

----- (2009). *Theophilus North* (Isabel González, trad.). Madrid: 451 Editores. (obra original publicada en 1973).

----- (2013). *The Collected short plays of Thornton Wilder, Volume I*. New York: Theatre Communication Group.