

**SISTEMATIZACIÓN AL ACERCAMIENTO DE LOS TEXTOS DE LA OBRA *LAS
CHICAS DE LA FÁBRICA***

**Eliana Patricia Cruz Blandón
Erika Alejandra Trujillo Lievano**

**Trabajo de monografía para optar al título de:
Licenciadas en Arte Dramático.**

**Director
Everett Dixon**



**Facultad de Artes Integradas
Departamento de Artes Escénicas
Santiago de Cali
2018**



Título: Sistematización al acercamiento de los textos de la obra *Las chicas de la fábrica*.

Autoras: Eliana Patricia Cruz Blandón y Erika Alejandra Trujillo Lievano.

Tutor: Everett Dixon

Evaluador: Héctor F. Salomón.

Traductor del libro de Meisner *Meisner On Acting*: Jorge Mario Alvarez Soto.

Diseño y fotografía de la cubierta de la monografía: Jorge Mario Alvarez Soto.

Agradecimientos Eliana Cruz

Primeramente, a Dios y a Pachamama por regalarme la salud necesaria para culminar positivamente este proceso tan importante de mi vida. A mis padres Julio Cruz y Patricia Blandón por apoyarme en la elección de mi carrera y por su inmarcesible amor. A mi maravillosa e intachable abuela Edilma López por su voz de aliento. A mi hermana María Andrea Cruz por ser un ejemplo para mi día a día y por sus sabios consejos durante toda mi carrera. A mi amado Jorge Alvarez por su paciencia, amor y dedicación en la traducción del libro de Meisner y el diseño de la cubierta de esta monografía. A Lulú, Jim Joo, Mac y Teo por hacerme feliz cada día, a mi compañera de tesis Alejandra por su acompañamiento desde primer semestre y poder culminar juntas esta etapa. A todos mil gracias porque fueron parte de esta aventura. Gracias Univalle, siempre fuiste mi primera elección, la mejor para los mejores.

Agradecimientos Alejandra Trujillo

A Dios y a mi Madre Tierra por el rocío de voluntad y fortaleza, a aquellos seres incondicionales que me dieron siempre su apoyo y fuerza. A mi padre Fernando Trujillo por su amor infinito y complicidad. A Viviana Trujillo por su compañía inigualable y su cariño. A Camilo Narváez por brindarme en cada momento su paciencia, fe, magia y luz en esta aventura. A Eliana Cruz por su rigurosidad, alegría y arriesgarse en esta hazaña. A Rúa, aquella mujer que me sumergió en este mundo, el teatro.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.	1
1. DRAMATURGIA DE FRANK MCGUINNESS	4
1.1 Vida de Frank McGuinness	4
1.2 Dramaturgia	9
1.3 Obra Las chicas de la fábrica	17
2. HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS Y EL ACERCAMIENTO AL TEXTO	25
2.1 La traducción en textos teatrales	25
2.2 Análisis Activo desde Stanislavski	31
2.3 La Técnica Meisner por Sanford Meisner	35
3. SISTEMATIZACIÓN	43
3.1 Proceso de traducción	43
3.2 Proceso de análisis activo	47
3.3 Proceso técnica Meisner	58
3.4 Aplicación de las tres herramientas	63
CONCLUSIONES.	67
BIBLIOGRAFÍA	69
PRIMARIA.	69
SECUNDARIA.	73
ANEXO 1	75
Obra completa de Las chicas de la fábrica	75
ANEXO 2	75
Borradores de traducción del libro <i>Sanford Meisner On Acting</i>	75
ANEXO 3	75
Entrevista con el director Everett	75

INTRODUCCIÓN.

EN EL TALLER de Montaje I (Quinto semestre) de la Licenciatura en Arte Dramático, durante el período de agosto-diciembre del 2014, el director Everett Dixon nos propuso realizar la obra *Los muertos*, una adaptación de Frank McGuinness, del cuento de James Joyce¹ *The Dead*. En el proceso del montaje, el director planteó hacer escenas independientes de algunas obras de Frank McGuinness como *Dolly West's Kitchen*, *The Factory Girls*, y cuentos de James Joyce, para el acercamiento a Joyce. La muestra final de la obra *Los muertos* no recibió muy buena crítica por parte de los docentes, por lo cual no llegó a repertorio en la Temporada de Teatro Univalle. Sin embargo, Dixon en el Montaje II, siendo nuevamente nuestro director, propuso continuar con este proceso de laboratorio. Realizamos nuevamente escenas independientes de *Las chicas de la fábrica*, esta vez profundizando más en su elaboración y análisis. Culminando la muestra de escenas independientes, el maestro re-planteó grupalmente la obra que se montaría como muestra final, proponiendo a *Las chicas de la fábrica* como primera opción, y fue así como decidimos escoger *The Factory Girls* para la puesta en escena. Al iniciar la lectura de las obras *The Factory Girls*, *Dolly West's Kitchen* y *The Dead* en inglés, nos dimos cuenta que no existía ninguna versión de estas obras en español, y que teníamos que traducirlas. Por tanto, el grupo decidió como primer paso, dividirse las escenas de las obras para poder traducirlas, y tener más tiempo para montar escenas, lo que nos llevó al primer acercamiento al texto.

Este ejercicio de traducción colectiva fue muy útil para el actor, puesto que le permitió acercarse a la obra la cual se tradujo en su idioma original, es decir, que no se está trabajando sobre un texto manipulado. Al estar en el idioma nativo se conoce más a fondo lo que quiere decir el escritor y también el contexto histórico cultural y religioso de Irlanda, para encontrarse con esto, es pertinente que el traductor sepa que no se puede hacer una traducción literal del texto, puesto que nuestra cultura colombiana tiene diferentes modismos, chistes, etc. Por esta razón le damos importancia al ejercicio de traducción como primer acercamiento a una obra, debido a que el actor a partir de este momento empieza a exigirse en la indagación por el conocimiento lingüístico que en este proceso está ligado a la actuación.

¹James Joyce (1882-1941). Autor irlandés que transformó la visión del mundo en los inicios de la época contemporánea, convirtiéndose en uno de los creadores de la modernidad literaria. Sus obras atribuyen a la existencia individual como una memoria que contiene la historia de la humanidad, constituyendo una transformación en la narrativa contemporánea universal. Su obra más famosa es *Ulises* escrita en 1922. Pascual, 2002, p.7-14.

Posteriormente, se hizo una mesa redonda donde se realizó un análisis de la obra a través de nuestro estudio, como material de trabajo se usó el *análisis activo* desde el Método Stanislavskiano, que nos brindó entendimiento acerca de los *sucesos*, los *objetivos* de cada personaje, su relación con otros individuos, etc. Finalmente, para poder llevar la acción a las tablas logrando una interpretación verosímil, el director desarrolló una técnica ya conocida por ambas tesis, La Técnica Meisner de Sanford Meisner, la cual ayudó a los actores a responder con estímulos por medio de la intuición y no de la *memoria emocional* ya que en esto se fundamenta la técnica.²

Además de querer documentar estas técnicas teatrales para el acercamiento a los textos de *Las chicas de la fábrica*, en la monografía, también surge un deseo de registrarla por argumentos personales y artísticos. En el montaje ambas investigadoras fuimos Ellen, las dos transitamos la realidad ficcional de este personaje gracias al acercamiento hacia los textos, porque nos otorgó más información sobre la vida y las circunstancias por las cuales el sujeto atravesaba, y de qué manera pasaba las diferentes barreras o situaciones. Escudriñar los textos de cada personaje dentro de este guion, logró un cambio en nuestra forma de abordar cada ensayo. No obstante, el mayor placer por el cual ejecutamos este proyecto, es el poder argumentar, desde nuestro conocimiento adquirido, la importancia del análisis de la obra. Asimismo, el hecho de que no es solamente la voz la que actúa sino también el cuerpo, el cambio transita desde lo energético hasta lo corporal. Todo esto nos permitió interpretar de forma orgánica, y es por esta razón que surge la necesidad de realizar una reflexión teórica con respecto a nuestra investigación.

Ahora bien, esta investigación se dividirá en cuatro partes: en el primer capítulo, realizaremos un estudio del autor para encontrar la motivación que lo llevó a crear *Las chicas de la fábrica*, ya que conocer parte de su vida personal permite un acercamiento apropiado de la obra, en donde se puede percibir el contexto histórico y personal de McGuinness en sus personajes. En la segunda parte de la investigación, haremos un registro y análisis de las herramientas metodológicas: la traducción como análisis para el acercamiento a los textos de la obra, el *Análisis Activo* desde Stanislavski y la Técnica Meisner. En el tercer y último capítulo, nos aproximaremos a la sistematización del acercamiento a los textos de la obra.

²Dixon se apoyó también en otras herramientas, que se aplicaron por medio de la improvisación, algunas éstas fueron: *la búsqueda del Clown en cada actor*, *la galería de personajes*, *tareas locas*, etc., nombradas así por el director. Estas herramientas anteriormente mencionadas no se desarrollarán dentro de la sistematización. Sin embargo, es importante resaltar la importancia de ellas en la creación de la puesta en escena.

Finalmente, esto podrá servir como referente para aquellas personas que en un futuro deseen acercarse a la obra de Frank McGuinness, o se interesen en trabajar sobre un autor en el campo de la traducción, pero principalmente para que tanto actores como directores u otros profesionales artísticos, conozcan lo útil que puede ser el ejercicio de traducción, y trabajar con obras que aún no se han traducido desde su idioma original. Asimismo, entender y desarrollar para su proceso profesional la Técnica Meisner que no es común para muchos, y el análisis activo desde Stanislavski. Por consiguiente, es apropiado que nuestra adaptación del montaje sea sistematizada desde el acercamiento a los textos de la obra *The Factory Girls*.

1. DRAMATURGIA DE FRANK MCGUINNESS

1.1 Vida de Frank McGuinness

EL 29 DE julio de 1953 en Buncrana, un pueblo del Condado de Donegal ubicado en el noroeste de la isla irlandesa que se encuentra en la península de Inishowen, nació Frank McGuinness, quien, con el tiempo y sus estudios, se convirtió en una persona influyente en la literatura irlandesa, siendo profesor, traductor, poeta y dramaturgo. Vivió rodeado de muchas mujeres, entre ellas sus tías y su madre Celine quienes trabajaron en una fábrica de textiles. Esta característica de la mujer trabajadora y conservadora, ha sido muy importante en la vida del dramaturgo, ya que la figura femenina ha influenciado de forma notoria sus obras de teatro hasta el punto de incluirlas como personajes, convirtiéndose en uno de los rasgos más característicos en su poética.

Desde muy temprana edad, McGuinness se sintió interesado en su propio mundo e imaginación, leía los libros que el abuelo de él, un herrero, tenía sobre las carreras, “I can tell you the form of horses way back into the 1940s”³ (Brown, 1992). Desde entonces, decidió conseguir periódicos, revistas religiosas y algunos libros escolares para aventurarse en la lectura que abordaría desde su adolescencia. El primer libro que se leyó fue *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen, y aunque se sintió interesado en la literatura, no se atrevió a escribir. Poco después comenzó su carrera artística al tiempo que estudiaba inglés y Estudios Medievales a nivel de posgrado en University College de Dublín. Sus primeros escritos fueron canciones, “My earliest writing was... song writings. I would have loved to have been... Paul McCartney... Joni Mitchell”⁴. Después McGuinness se inclinó por la poesía, y a mediados de sus veinte años, se aventuró en enviar algunos poemas a la prensa irlandesa (Reynolds, 2016), a partir de ahí, comenzó su carrera como dramaturgo. Entre sus primeros poemas están: *Boosterstown* en 1994, *The Stone Jug* en 2003 una secuencia de sesenta sonetos, *Dulse* en 2008. McGuinness se caracteriza por su prosa que resuena en el lector o en el espectador, además le da relevancia a la psique, es decir, a las capacidades humanas de un individuo quien abarca los procesos de forma consciente e inconsciente, las emociones, las relaciones y los sucesos en la cotidianidad de los personajes.

³“Puedo decirte la forma de los caballos desde la década de 1940”.

⁴“Me era más fácil escribir canciones, me hubiera encantado haber sido Paul McCartney...Joni Mitchell”. Reynolds, 2016.

Además de escribir sobre la historia de su país, también escribe desde su imaginación para ayudar a la ficción, esto mismo sucede en sus obras de teatro. En lo particular, este autor afirma que “no evitaría algún tema, sin embargo, no se encuentra interesado en el teatro documental, le disgusta la banalidad y lo convencional, pero se siente atraído cuando aparece ese *banal* que pareciera ocultar algo, y es ahí cuando decide explotarlo, incluso en contra de su voluntad” (Courcy, 2009).

Ahora bien, sin duda, en el teatro, en ese espacio creativo, particularmente, la vida de las personas le interesan, pero él debe ponerle una trama de algún tipo si la historia parece no tenerla, aunque fuera una sola oración, ella debe de estar cargada de contenido. El dramaturgo afirma que, por lo general tiene una suposición de cómo empezará la historia y cómo debe terminarla, más el cómo va a llegar ahí no lo sabe ni lo sabrá hasta que llegue, una vez haya llegado, reescribirá una y más de dos veces, hasta que nace el fruto del árbol que sembró (Courcy, 2009) (UCD, 2012). McGuinness también se caracteriza por sus monólogos dramáticos y la intensidad que le pone a cada uno de ellos, teniendo en cuenta la libertad que les da a sus personajes para ir a donde ellos quieran, generalmente él irá con ellos, “They may go to places they shouldn’t go or that I wouldn’t go to on my own, and maybe to places that won’t be reflected in the play.”⁵ (Courcy, 2009). Este dramaturgo entabla una relación peculiar con cada uno de los personajes. Por ejemplo, cuenta McGuinness (2000) que al escribir la obra sobre Caravaggio (*Innocence*, 1986), fue “uno de los personajes que necesitaban coraje por parte del actor. (p.11)” tanto por su enfoque pictórico como por su vida irregular donde mostraba su carácter tempestuoso y su falta de escrúpulos, lo dejó entrar en su poseído estado demoníaco por su cuenta, manifestaba que no iría con él como lo hace con los otros personajes, ya que el protagonista de la historia no quería que nadie estuviera allí. También afirma que le es difícil dejar ir a un personaje, ya que se enamora de ellos, pues los acoge como familia y se olvida que son solo creación que parte de su imaginación (Courcy, 2009), “And maybe you become a wiser parent, never wiser as a lover, maybe wiser as a parent”⁶ (Courcy, 2009). Finalmente, otra de las características que marca el tinte de las obras de este autor, es que los personajes principales son mujeres trabajadoras que en la mayoría de los casos pertenecen a familias conservadoras, o personajes que hacen parte del grupo de lesbianas, gay, transgénero, bisexual e intersexual

⁵ “Podrán ir a lugares donde no deberían ir, y hasta lugares que en la obra no se verán reflejados”.

⁶ “Y tal vez te conviertas en un padre más sabio, nunca más sabio como un amante, tal vez más sabio que un padre”.

(LGTBI), como *Observe The Sons Of Ulster Marching Towards The Somme* (1985), *Dolly West's Kitchen* (2001), entre otras. Y es que el dramaturgo a estudiar es abiertamente gay, es de una nueva generación LGTBI que no se limita a conflictos exclusivamente políticos, y rehúye de los intentos de encasillarlo como dramaturgo gay, o un escritor católico, solo desea ser etiquetado como un escritor irlandés.

M: Do you see yourself as a gay writer? Or as a writer who just happens to be gay?

F: Or as a greying red-haired writer? Those divisions don't mean anything to me. They just don't. I write [...] I am an Irishman. I am an Irish writer with all that that means. I don't recognize borders when it comes to art. I do in politics, but not in art.⁷ (Fitzpatrick, 2014).

Sin embargo, no le importaría si viera sus libros clasificados en “escritura gay”, pues lo que corresponde a su verdadero interés, es poder ver sus creaciones literarias en una librería.

Sin duda considera que ser gay le ha estimulado su escritura, no siendo la única fuente de inspiración ni tampoco la última, pero ciertamente le ha ayudado a expresar en sus obras más de lo que pudo haber silenciado, por aquello de la censura en las personas homosexuales. Asegura él estar consciente de esto, sobre todo por ser ciudadano de Irlanda (que es un país con dos grandes divisiones entre el sur católico y el norte protestante) y por haberse criado con su abuela y sus tías quienes vivían en un trasfondo católico bastante convencional. Teniendo en cuenta que las personas no religiosas están entre el 4,5% de la población irlandesa.

I have to confront the theological schizophrenia of my tradition as an Irishman - the two same Christian faiths killing each other... You've got to look at it in that utterly destructive way or use it to some imaginatively constructive end. That's what I've genuinely tried to do in my work. That's what I'll go on doing.⁸ (Brown, 1992).

⁷ “M: ¿Te ves a ti mismo como un escritor gay? ¿O como escritor que resulta ser gay? F: ¿O como un escritor pelirrojo canoso? Esas divisiones no significan nada para mí. Simplemente no lo hacen. Yo escribo [...] Soy un escritor irlandés con todo lo que eso significa. No reconozco fronteras cuando se trata de arte. Lo hago en política, pero no en el arte.”

⁸ “Tengo que enfrentarme a la esquizofrenia teológica de mi tradición como irlandés: las dos mismas creencias cristianas se matan entre sí... Tienes que mirarlo de esa manera completamente destructiva o usarlo para un fin imaginativamente constructivo. Eso es lo que genuinamente he tratado de hacer en mi trabajo. Eso es lo que seguiré haciendo”.

Pero en este siglo XXI, aunque la biblia y la iglesia piensen de cierta forma, la homosexualidad es un tema global y no hay duda que la temática de las angustias de la identidad y de la solidaridad, están íntimamente ligadas con la estética LGTBI. El estilo de McGuinness es apasionado, personal y alusivo, ya que la diversidad sexual es una de las obsesiones más profundas de su vida.

If you've got a problem with it, fuck off. That's my attitude. I don't want to know you. I am not interested. I'm equally not going to let definitions such as my sexuality become the be-all and end-all of my art ⁹ (Fitzpatrick, 2014).

Frank McGuinness se dedica a una carrera artística desde hace más de 30 años, a pesar de ser consciente de las pocas posibilidades de vivir plenamente bajo la sombra que le podría dar el dinero como entrada. McGuinness ha enseñado desde el año 1977, durante este tiempo ha dado conferencias en Lingüística y Drama en la Universidad de Ulster, Irlanda del Norte, Estudios Medievales en University College Dublín, e Inglés en la Universidad Nacional de Irlanda, Maynooth. Se considera a sí mismo como un maestro/conferencista. Es profesor de Escritura Creativa en la UCD (University College Dublín), donde es nombrado por el Departamento de Inglés, Drama y Cine. También trabaja en Anglo-Irish Literature y American Theatre. Hace cuatro años, en 2014 estaba haciendo un curso de Shakespeare e Ibsen¹⁰, hizo cursos sobre Dirección de Shakespeare y sin duda también le apuesta a la dramaturgia.

Reconoce que varios de sus compañeros que se van por la misma rama creativa u otros escritores, prefieren irse del país para obtener más reconocimiento. Agradece no tener que haberse exiliado para poder sobrevivir, teniendo en cuenta que muchos escritores irlandeses deben hacerlo, (Fitzpatrick, 2014). El arte es pues, un modo de supervivencia activa en el que Frank McGuinness vive día a día, siendo profesor, escritor, dramaturgo para teatro, y escritor de guiones para televisión. En el año 1990 tuvo éxito en los Estados Unidos, lo que le hizo pensar entre quedarse en su país o vivir en el otro continente, pero mudarse significaría escribir para la televisión americana y esta fue una de las razones por las cuales continúa viviendo en Irlanda.

⁹ “Si tienes un problema con eso, vete a la mierda. Esa es mi actitud. No quiero conocerte No estoy interesado. Tampoco voy a dejar que definiciones como mi sexualidad se conviertan en el principio y el final de mi arte.”

¹⁰ Uno de lo más ilustres dramaturgos del siglo XIX. Henrik Enrique Ibsen, nació en Noruega el 20 de marzo de 1828. En 1852 se fue a hacer un tour a Copenhague y Dresden por 3 meses con el propósito de estudiar Arte Dramático. En 1864 le tocó dejar su país instalándose en Cristianía hasta el final de su vida. Ibsen, 1907. p.5-12.

Además, para él siempre ha sido un motivo de orgullo ser capaz de trabajar en su país, siendo una gran influencia para el drama irlandés contemporáneo.

It may drive me crazy and drive me hard, but I am never happier than when I am writing a play. I had a great and loving family, but by reason of my sexuality, I never felt I belonged; I could be what I wanted in my imagination. Theatre is where I should be. I love the thrill of these voices becoming my familiars; I love their company, or am threatened by their company. That's a tremendous, joyous thing, and when it is happening it completely dominates my life: everything else is a sideline.¹¹ (Higgins, 2008).

McGuinness también fue director de teatro, pero esto solo duró en la década de los 90. Mientras enseñaba y escribía, también dirigía, ésta última la realizó en una edad muy madura, consideró que ya era muy tarde para hacerlo y que no encontraba paciencia en ello. En lo particular cree que es imprescindible que quien escriba películas deba dirigirlas, pero observa que no tiene el hambre de dirigir que usualmente tienen los directores.

Actualmente Frank McGuinness vive solo en una casa cerca del mar, a unas 100 yardas de distancia, en Booterstown, Co Dublin por más de 33 años. En especial este director se encuentra muy atraído por el mar, aún estando en otro país por un corto período se inclina a estar cerca al mar. Se mudó desde 1981 y aunque vive solo, permanece constantemente su compañero sentimental Philip con el que lleva más de 30 años de relación, asimismo, su familia, con quien comparte su casa cómodamente (Doyle, 2014).

¹¹ "Puede volverme loco y conducirme con fuerza, pero nunca soy más feliz que cuando estoy escribiendo una obra de teatro. Tenía una familia grande y amorosa, pero en razón de mi sexualidad, nunca sentí que pertenecía; podría ser lo que quería en mi imaginación. El teatro es donde debería estar. Me encanta la emoción de que estas voces se conviertan en mis familiares, amo su compañía o me siento amenazado por su compañía. Es una cosa tremenda y alegre, y cuando sucede, domina por completo. mi vida: todo lo demás es una actividad secundaria "



Frank McGuinness: “I love the garden but don’t have green fingers... a plethora of daffodils that will be appearing soon. I’ll enjoy them.” Photograph: Cyril Byrne.

1.2 Dramaturgia

Asked in 1998 what influences had affected his writing, McGuinness responded simply, “You’re influenced by everything”¹².

TAL COMO LO afirma McGuinness, él se permite ser influenciado artísticamente por todo, y expresa lo siguiente sobre algunos autores:

I love the American poet Emily Dickinson – she has been an immense influence. I admire the wonderful slant she puts on things in her best work, just when you think the gun has been safely handled, it goes off without warning. I like writers who leave you to solve the secrets planted in different layers of their work, and guess who tells the scariest secrets? Shakespeare¹³. (Goodall, 2004).

¹² “Ante la pregunta del 98 sobre, qué influencias afectaron su escritura, McGuinness respondió simplemente, Estás influenciado por todo”. Lojek, 2004.

¹³ “Amo a la poeta estadounidense Emily Dickinson: ha sido una influencia inmensa. Admiro la maravillosa inclinación que ella pone en las cosas de su mejor trabajo, justo cuando crees que el arma se ha escondido con seguridad, se dispara sin previo aviso. Me gustan los escritores que te dejan para resolver los secretos plantados en diferentes capas de su trabajo, y adivina ¿quién cuenta los secretos más aterradores? Shakespeare”.

Entre otros autores están: James Joyce, Federico García Lorca, Antón Chéjov, algunos críticos también han señalado a Henrik Ibsen como uno de sus referentes, y dentro de los pictóricos se encuentran: Michelangelo Merisi da Caravaggio y Tiziano Vecellio di Gregorio¹⁴. Con respecto a Ibsen, McGuinness reconoce su gran capacidad y habilidad para la construcción de una “terrible oscuridad” que carga en sus obras, además recalca que solo se puede llegar a tal grado de creatividad cuando se tiene disciplina y la lógica dramática y teatral que Ibsen tiene. Su admiración llega a tal grado que lo considera “A supreme man of the theatre”¹⁵ (Fitzpatrick, 2014). Sin restarle importancia al escritor que, según él, cambió la perspectiva de su vida literaria a los 13 años (Fitzpatrick, 2014). Gracias al sistema educativo ilustrado en Irlanda en los años sesenta, Frank McGuinness descubrió a William Shakespeare a través de la obra Julio César. Ahora da clases en Dublín y cree que “it is a crime not to teach children Shakespeare from the earliest possible opportunity - and that includes primary school”¹⁶ (Brown, 1992). Leer las obras de estos autores en el idioma original, no solo es sinónimo de referentes o inspiraciones, sino que también es el privilegio de encarnar en las mentes de estos literatos, dramaturgos y pintores. Para McGuinness: “you are the first one to fuck them before anyone else gets their hands on them. It is marvelous losing your virginity to Henrik Ibsen.”¹⁷ (Fitzpatrick, 2014). Finalmente, expresa que las influencias en sus textos no se obtienen premeditadamente, sino de forma espontánea, ya que su creación literaria parte de su realidad y la de su país, logrando que sus obras generen empatía social e individual (Fitzpatrick, 2014).

Gracias a la disciplina que ha sabido llevar, McGuinness fue reconocido en el London Evening Standard Award como el dramaturgo más prometedor. Ha sido homenajeado y ha ganado varios premios desde la literatura teatral hasta los guiones para televisión. Tiene 24 obras de teatro y adaptaciones de libros, publicados, como *The Dead* del cuento de James Joyce. Ha hecho seis guiones, escribió varios volúmenes de poesía, hizo el libreto de una ópera de Sófocles en el año 2014, un musical en el 2016, escribió ficción en el año 2013, *Arimathea*, y en el 2017 *The Woodcutter And His Family*.

¹⁴ Tiziano Vecellio di Gregorio Italia 1490 - Venecia, 1576. Un pintor renacentista no muy conocido que fue el miembro más destacado de la escuela veneciana, porque manejaba en sus obras composiciones asimétricas, su estilo fue labrado desde las ideas del gran maestro Giovanni Bellini.

¹⁵ “Un hombre supremo del teatro”.

¹⁶ “Es un crimen no enseñarles a los niños sobre Shakespeare desde la primera oportunidad posible, y eso incluye la escuela primaria”.

¹⁷ Eres el primero en follarlos antes de que nadie los ponga en sus manos. Es maravilloso perder tu virginidad con Henrik Ibsen.”

En 1980 McGuinness fue aceptado en un Taller de Drama del Arts Council, en la ciudad de Galway, organizado por el Consejo de Artes de Irlanda y moderado por el director Patrick Mason. Había solicitado ese curso con falsas pretensiones, quería conocer al hombre detrás de la producción de *El cuento de invierno*, que había encontrado revelador (Higgins, 2008) (McGuinness, 2014, p.1). En el taller tenía como objetivo escribir una obra, que estaba floreciendo por la historia de su familia, la que eventualmente en el año 1982 se convertiría en *The Factory Girls*, su primera obra de teatro y la única de larga duración con 8 escenas. Esta pieza teatral lo llevó a descubrir su carrera artística, “He tenido mucha suerte de encontrar dos fuerzas benevolentes como Patrick y David Marcus para creer que era un escritor”. (Goodall, 2014) (McGuinness, 2014, p.1). Gracias al grupo de artistas asistentes al taller culminó la obra de trama ficcional, porque fue ahí donde le ayudaron a entenderla y a reescribirla (Hart, 2017).

Su reconocimiento como un gran escritor irlandés comenzó en 1985 con *Observe The Sons Of Ulster Marching Towards The Somme*, construida por la extensa investigación y la lectura de *La Biblia del rey Jacobo* (Goodall, 2004). La obra narra desde un flashback que nace del único soldado sobreviviente de los ocho sindicalistas de Ulster, quienes fueron a los campos de batalla de Francia por su propia voluntad. Kenneth Pyper, el protagonista, un anciano soltero, es quien a través de su narración muestra cómo en la guerra los hombres se unen instintivamente (Lojek, 2004, p.228). La puesta en escena, inicia el 1 de Julio de 1916 en la Batalla del Somme, la temática no estaba planteada como una división entre católicos y protestantes, sino en términos de un conflicto europeo, es decir, La Primera Guerra Mundial, teniendo un significado importante en la conciencia unionista de Irlanda del Norte. Esta pieza artística revela en su temática una imagen conmovedora de una comunidad unida por la experiencia compartida, por su lenguaje y su religión, explora también el horror de la guerra y el reconocimiento absoluto de cómo la experiencia del conflicto destruyó por completo la sensibilidad, atraviesa varios tópicos, como la homofobia, el conflicto interno de auto-respeto, la valentía, el patriotismo y la homosexualidad, que es una de las características de Pyper, un hombre de la clase alta, que no se une al ejército y se enamora de un joven herrero¹⁸, por esta razón, también se escribió sobre el protestantismo como una teología dividida por sus propias inhibiciones.

¹⁸ Se puede apreciar que McGuinness también escribe un personaje en *Dolly West's Kitchen* como un herrero. Esto es una clara muestra de que en sus influencias artísticas también está la historia de su vida y su familia, encontrando en sus abuelos un personaje más para sus historias.

Finalmente, Lojek (2004) en su investigación afirma que, en esta obra, McGuinness tiene influencia beckettiana y de Fussell, primero por el monólogo inicial de Pyper, y segundo, al poner a los soldados como deportistas entusiastas, representando el siguiente texto como una narración de una jugada de un partido fútbol:

“King William, Prince of Orange, on his fine white charger eyes the traitor James, James who will destroy our glorious religion should he win the battle. William moves defiantly towards the bitter enemy. His white steed sniffs the dangers but continues to carry his master to glory [...] King William, brandishing his golden blade, defies the might of haughty James, minion of Rome. (p.67-68)”¹⁹

La puesta en escena se presentó en el escenario Peacock del famoso Abbey Theatre en Dublín en 1985, como parte de un reconocimiento del proceso de paz²⁰.

Sobre la obra *Innocence*, o también llamada *Juego Católico*, escogió escribir sobre Caravaggio, famoso por meterse en peleas, pasar tiempo en prisión, matar a un hombre, beber mucho, pero sobre todo por sus grandes pinturas. McGuinness decidió apoyarse en la vida de su protagonista y en la lectura de *La divina Comedia* (Goodall, 2004). En esta obra, Caravaggio desea a hombres jóvenes y ama a una *puta*, Lena (Magdalena), ambos fantasean casándose y teniendo un hijo, pero ella sabe que él desea a los niños. El protagonista se muestra, según McGuinness, como una persona autodestructiva, anarquista homosexual, con una profundidad aterradora, pero una visión divina y como un europeo con experiencia católica en términos de un panorama general, para hablar dentro de ello, sobre la evolución de la fe a través de la Reforma y la Contrarreforma (Lojek, 2004, p.48-96). No es de extrañar que la pieza causara una protesta en la Irlanda católica.

Por otro lado, la obra *Someone Who'll Watch Over Me* de 1992, ambientada en Beirut, está influenciada por la lectura de *El Corán* (Goodall, 2004), pareciera también, estar influenciada por Beckett con la obra *Waiting For Godot*, ya que tiene, en algunos momentos, un

¹⁹ “El rey Guillermo, príncipe de la naranja, con su hermoso y blanco cargador, mira al traidor James, James que destruirá nuestra gloriosa religión si gana la batalla. William se mueve desafiadamente hacia el amargo enemigo. Su corcel blanco olfatea los peligros, pero continúa llevando a su amo a la gloria ... el rey Guillermo, blandiendo su espada dorada, desafía el poder de James arrogante, súbdito de Roma”.

²⁰ Si se desea conocer información de referencia histórica sobre la obra *Observe The Sons Of Ulster Marching Towards The Somme* leer Lojek, 2004, p.65-238.

diálogo dramático que alcanza un nivel de absurdo, donde el público es incapaz de establecer una distinción entre la locura y el humor de los personajes, esta última característica también se asocia con el humor que maneja Beckett en Estragón y Vladimir, singularidad que pone McGuinness en estos tres personajes: Edward, periodista irlandés que fue al Oriente Medio en busca de la próxima historia, Michael, un inglés viudo, que llegó a la zona para enseñar inglés medieval y estudios medievales, y Adam, un psicólogo estadounidense, quien se encontraba en el área promoviendo el bienestar de los niños, encadenados a una pared con pocas posibilidades de expresión física, tomados como rehenes por los árabes en el Líbano, sin esperanza de liberación, pero esperando algo.

Esta obra también comunica la temática homosexual. Lojek (2004) afirma que: “All three of McGuinness’s characters indicate that they have or have had heterosexual relationships. But the dialogue makes clear the transgressive quality of their attraction for each other. (p.183)”²¹ Lo cual no sería extraño ya que nuestro autor es abiertamente gay.

Frank McGuinness sentía que estaba siendo influenciado por dos sistemas, el de Buncrana y el de Derry. Esa impresión la usó para el efecto teatral de la obra *Cartagineses* en 1988, como un testimonio de esa cercanía (Fitzpatrick, 2014). La obra se relaciona con uno de los eventos más importantes de Irlanda, el *Bloody Sunday* (Domingo sangriento), incidente que ocurrió en Derry, día en el cual se conmemoran los muertos que tuvieron origen en la Guerra Irlandesa de la Independencia. La obra también fue inspirada en la película *The Writing On The Wall*²² porque planteaba problemas, que después McGuinness exploró en su obra *Carthaginians* (Lojek, 2004, p.50). La pieza teatral tiene como punto de partida un día después del Domingo sangriento, donde una madre que está en un cementerio con fe de que los muertos pueden resucitar a través de un rito de celebración, llora la pérdida de su hijo, y reúne a un grupo de ciudadanos de Derry que se enfrentan a la culpa colectiva de haber sobrevivido, mientras que los que pertenecen a ellos, han muerto. La obra habla sobre el dolor, esperando que los muertos se levanten, paralelizando los intereses históricos entre Irlanda y Cartago. También trata sobre la homosexualidad, que es un tinte de McGuinness. Dido, la reina mítica fundadora de Cartago, es un personaje que se transmuta en un homosexual del mismo nombre, Dido “la reina de Derry”, el personaje principal en *Cartagineses*.

²¹ “Los tres personajes de McGuinness indican que tienen o han tenido relaciones heterosexuales. Pero el diálogo deja en claro la calidad transgresora de su atracción por el otro”.

²² Llamada en francés, *Nous étions tous des noms d'arbres*, que realizó Armand Gatti en 1981.

Una de sus obras conocidas es *Dolly West's Kitchen*, situada durante la Segunda Guerra Mundial en 1943 en Buncrana, que se contextualiza también en el conflicto arraigado con Gran Bretaña, la división entre los católicos y protestantes y las batallas personales en las que los West están inmersos. La obra se desarrolla en la cocina, ya que, es la parte principal de la casa. McGuinness (2002) en las acotaciones escenográficas hace énfasis en su importancia “The kitchen is dominated by a large, well-scrubbed wooden table. [...] The family live in the kitchen. if at all possible, the table should represent the heart of the kitchen.”²³ (p.160). En este lugar se puede apreciar el vínculo familiar, como una forma de distracción para escapar del horror y poder sobrellevar los conflictos de su país y de su hogar. Estos últimos comienzan, cuando Rima, la sincera y directa matriarca del hogar, llega con un soldado británico destacado, Alec Redding, lo acompañan dos estadounidenses, Marco Delavicario y Jamie O'Brien, esto causa una pronta discusión y enfrentamiento sobre la falta de lealtad. Entre los que embarcan esta historia también se encuentran Dolly West, su hermana mayor Esther Horgan, su esposo Ned Horgan, Justin West el hermano menor, y Anna Owens la joven sirvienta de la familia West. Los personajes en las obras de este autor, son producto de familias fracturadas, matrimonios infelices, condición sexual, etc., esta obra no es una excepción. El esposo de Rima le fue infiel, el matrimonio sin amor de Esther la hace madura para la atención de Jamie, la confrontación sentimental de Dolly con su ex amante Alec, y la homosexualidad de Justin que lo inclina a Marco. Bajo estas adversidades, la familia y los recién llegados se reúnen en la cocina para comer, beber, compartir las angustias, la disputa por cuestiones de lealtad, los celos, la inclinación sexual, recordar el pasado y temer el futuro, porque sin duda ninguno es lo que era antes, “Esther: Jesus, this war has changed us all. What are we now, Justin?”²⁴ (McGuinness, 2002, p.252), aceptando y reconociendo las diferencias, como Jamie “I don't say much. Between the two of us, we say what needs to be said. We're different. I like that. I don't wear make-up. I don't like guys. Marco does. Let him. I like difference”²⁵ (McGuinness, 2002, p.213), pero sobre todo la cocina se usa para el tiempo de confesión:

²³ “La cocina está dominada por una gran mesa de madera lisa. [...] La familia vive en la cocina. si es posible, la mesa debe representar el corazón de la cocina.”

²⁴ “Esther: Jesús, esta guerra nos ha cambiado a todos. ¿Qué somos ahora, Justin?”

²⁵ “Yo no digo mucho. Aquí entre nos, decimos lo que se necesita decir. Somos diferentes. Me gusta eso. No uso maquillaje. No me gustan los chicos. A Marco sí. Déjalo. Me gusta la diferencia”.

Alec: If I ever asked you to marry me, you would run a mile.

Dolly: I'm standing still, Alec (*He takes Dolly's hand, He moves it through his legs, up to both his breasts. He kisses her hand*). Tell me what you need. Woman or man?

Alec: Both

Dolly: You can have both in me (*She kisses him violently*)

Alec: What will I do if you die in this war?

Dolly: You'll find out soon.

Alec: Tonight.

Dolly: This night.²⁶ (McGuinness, 2002, p.246-247).

Dolly West's Kitchen tiene como referente la obra *Las tres hermanas* de Chejov. Según Schupmann (2011), McGuinness imita una gran parte de la obra de Chejov, adaptándola a la vida de la familia West en Buncrana, mezcla también el humor con la melancolía al profundizar en la vida de los personajes, y en lo que respecta a Rima y a la obra entera, se le atribuye también a la madre del autor, y su profundo dolor a la hora de su muerte (Lojek, 2004, p.95).

Esta obra fue presentada por primera vez en el Abbey Theatre, Dublín, el 1 de octubre de 1999, dirigida por Patrick Mason, quien hasta el presente año, ha dirigido la mayoría de las obras de McGuinness (McGuinness, 2002, p.157). Las críticas que ha recibido la obra, se cobraron por falta de enfoque, según Lojek (2004):

Is this a play about Irish neutrality during World War II, about treatment of the Jews,

²⁶ Alec: Si alguna vez te pidiera que te casaras conmigo, correrías una milla.

Dolly: Aún estoy aquí, Alec (*Toma la mano de Dolly, la sube entre sus piernas, hasta sus dos pechos*). Dime que necesitas. ¿Mujer o hombre?

Alec: Ambos

Dolly: Puedes tener ambas cosas en mí (*Lo besa violentamente*).

Alec: ¿Qué haré si mueres en esta guerra?

Dolly: Lo sabrás pronto.

Alec: Esta noche.

Dolly: Esta noche.

about treatment of gays, about the wars that pit country against country, about the wars that tear apart countries, about the wars that tear apart families? Or is it a play about issues this study touches only tangentially—sterility or class or the role of the church in Irish society?.”²⁷ (p.207- 208).

Durante más de veinte años McGuinness ha llevado al escenario irlandés personajes homosexuales como en *Carthaginians*, *Dolly West's Kitchen*, *The Factory Girls*, entre otras, sin embargo, ellos no protagonizan por su condición sexual, ni la temática se centra en ello, ni sus obras son exclusivamente para una audiencia gay. Es sabido que tradicionalmente los homosexuales son representados como personajes retrasados, desarraigados, con problemas en su fisionomía, etc. Por el contrario, McGuinness los muestra como miembros de la vida cotidiana, y este aspecto es sólo una de las características que forma al personaje y ciertamente conforma alguna escena.

Esto es muy importante, teniendo en cuenta que el contexto histórico y cultural que McGuinness vivía en sus primeras obras era bastante fuerte en cuanto algunas leyes en contra de los homosexuales. Sin embargo, bajo la lucha constante por destruir las prejuiciosas creencias sobre la homosexualidad y hacer valer los derechos de las personas gay como seres humanos normales, Irlanda siendo un país católico que hasta la década de los 80 criminalizaba los actos homosexuales entre hombres, logra abolir en 1993 la condena por la inclinación sexual hacia el mismo género (Lojek, 2004, p.161). El 23 de mayo del 2015, Irlanda llegando a la cúspide, logra ser *Uno de los 25 países en aprobar el matrimonio gay*. (Guimón. 2015). Debido a todo esto, las obras de McGuinness han presentado una variedad de personajes gay, donde usan el término *homosexual* sin censura ni preocupación ya que es un lenguaje natural. Lojek (2004) afirma que “They’re likely to use a much wider range of terms, including “queer.” “fairy,” and “poof” and they often act out outrageous or extreme options in appealing ways.”²⁸ (p.160), donde se revela que los irlandeses homosexuales pueden vivir cómodamente en el exterior, pero sin duda también pueden valorarse las relaciones emocionales dentro de la

²⁷ ¿Es esta una obra de teatro sobre la neutralidad irlandesa durante la Segunda Guerra Mundial, sobre el tratamiento de los judíos, sobre el tratamiento de homosexuales, sobre las guerras entre países, sobre las guerras que destruyen países, sobre las guerras que desgarran a las familias? ¿O es una obra de teatro sobre los problemas que aborda este estudio tangencialmente, la esterilidad o la clase o el papel de la iglesia en la sociedad irlandesa?

²⁸ “Es probable que usen un rango mucho más amplio de términos, incluyendo "raro", "mariquita" y "maricón", y que a menudo representan opciones escandalosas o extremas de manera atractiva.”

familia. Diseñando la temática sexual, familiar y nacional dentro de su puesta en escena. McGuinness hace una integración visual, escénica, escultural y sonora, donde se necesita fundamentalmente como espectador o lector, apreciar todos los códigos y símbolos teatrales para la comprensión de su teatro.

1.3 Obra Las chicas de la fábrica

EN UN NIVEL importante, *The Factory Girls* es una obra de teatro sobre trabajadoras que se resisten a la explotación. Se desarrolla en el interior de una fábrica de camisas en Buncrana, protagonizada por la historia de cinco mujeres, Ellen de cincuenta años, Rebecca de casi treinta, Rosemary de dieciséis, Una en sus sesenta y Vera en sus treinta, quienes participan en una actividad típica como la costura, ejecutándolo en una fábrica la cual produce bienes funcionales. Hay una pequeña diferencia entre las situaciones y los deseos de ellas y el de los trabajadores masculinos como Rohan el comunicador y Bonner el administrador. Esta obra no trata específicamente sobre problemas de género, pero está claro que quienes administran y tienen mayor poder en la fábrica son los hombres. Las mujeres de la fábrica quieren seguridad laboral, una tasa de producción razonable, salarios justos y un plan de trabajo libre de una gestión opresiva. ya que, son víctimas de la globalización industrial. Por esto toman el asunto con sus propias manos cuando los medios por los cuales sobreviven se ven amenazados. La obra tiene un final abierto que deja a la imaginación del espectador crear sus propias suposiciones.

Estas mujeres que protagonizan la historia, emprenden un movimiento gremial para mejorar su situación laboral y evitar el cierre de la fábrica. En medio de la toma de las instalaciones, la cual dura cinco días, desde el miércoles hasta el domingo, las cinco mujeres de diferentes generaciones encuentran un espacio íntimo de cuestionamiento personal, que incluye la confrontación con los empleadores, sus maridos y la conservadora iglesia irlandesa. esto último también hace parte de la historia vivencial de McGuinness, porque sus padres particularmente eran muy conservadores (Hart, 2017), y se puede apreciar su importancia en la escena número seis:

Rosemary: ¿Qué vamos a hacer con respecto a la misa? Mi madre me mataría si se

enterara que me la perdí. Debe haberse olvidado del domingo.

[...]

Ellen: Tenemos una radio, podríamos oírla en ella.

Una: Eso es sólo para los enfermos e incapacitados.

[...]

Ellen: [...] Padre, mejor pregunto de una vez, sin rodeos, ¿usted vendría y diría la misa para nosotras? Ninguna de las cinco quiere perdérsela [...]

Una: Él no viene.

[...]

Una: [...] Acabo de oír su respuesta. Me gustaría que usted supiera, padre, que pienso que usted es muy, muy cruel [...] (McGuinness, 2014, p.28-29).

Sin duda los orígenes de las obras de teatro escritas por McGuinness, revelan la unión familiar y las influencias que tiene de la misma, su complejo impulso creativo se ve a través de *Las chicas de la fábrica*, la cual también está ambientada con música de las canciones de El mago de Oz, Kenny Ball influencia del jazz, entre otros (McGuinness, 1996, p.49-75). Los diálogos de los personajes le deben mucho a la cultura del trabajo en Buncrana (Hart, 2017), asimismo, sus *oficios*. McGuinness creció en el trasfondo de la clase obrera trabajadora de su familia en Buncrana, las mujeres como su madre y sus tías que se dedicaban a trabajar en una fábrica de camisas, eran despreciadas y tenían la necesidad de formar un carácter fuerte para sobrevivir bajo las circunstancias en que les tocaba sostenerse (Lojek, 2003, p.239). Con esta obra McGuinness quiso celebrar la cultura trabajadora del condado de Donegal, donde él creció, y mostrar lo que su familia le había enseñado, como, por ejemplo: apreciar una camisa bien hecha. Y es notable como él manifiesta ese aprendizaje en el texto de Ellen en la tercera escena, al describir una camisa bien confeccionada.

Ellen: [...] ¿Qué ves cuando miras esto? ¿Qué ves?

Rohan: Una simple pieza de tela colorida, suturada. Una unidad de producción que necesito que salga de esta fábrica más rápido y en grandes cantidades si quiero, contra todas las adversidades, lograr que esté cuchitril sobreviva.

Ellen: Déjame decirte lo que yo veo. Veo un cuello. Dos puños. Ocho botones. Ocho ojales. Alzacuellos. Un espaldar. Dos lados. Una línea inferior. Cuando observo más de

cerca, ¿sabes qué más veo? Veo dos mil puntadas. ¿Por qué las veo? porque fui entrenada para verlas. Entrené a otra gente para verlas. Ese es mi trabajo, Rohan, y sé que mi trabajo no puede ser realizado de la manera y en el tiempo que tú quieres que sea realizado, y yo no lo haré de esa manera. (McGuinness, 2014, p.16).



Escena tres, Montaje II. Actriz:
Eliana Cruz (Ellen). Fotografía
Fernando Palechor.

De hecho, McGuinness (2014, p.1) afirma que “una camisa es el regalo más especial que se le puede dar a un hombre o a una mujer”. La obra cuenta con cada detalle la vida de las confeccionistas dentro de su trabajo, es tal la precisión, que podría parecer que el autor trabajó en una fábrica de camisas, pero McGuinness asegura lo contrario:

Well, I didn't work in a factory, but my mother worked in a factory when I was a child because she had to work when we were kids. So, I had a very close knowledge of factory procedures and how they operated and what was done to the women and what they had to

do. So, while I never served my time there, I knew what the cost of it was very closely.²⁹ (Fitzpatrick, 2014).

La pieza teatral eventualmente se basó, en historias desde su primera concepción, pero la forma cambió radicalmente. La fábrica de camisas de Buncrana era parte de una poderosa economía en el oeste de Irlanda en la década de 1950, así que McGuinness comenzó su investigación entrevistando a las mujeres de su propia familia. Fundamento su juego en lo que sabía de experiencias de su madre, su abuela y las tías que habían trabajado en esto, concibió McGuinness una serie de monólogos que construyó a raíz de las entrevistas. Según él, (Lojek, 2003, p.52) sus familiares eran mujeres “Immensely proud of their skills. As well as these working skills, the women that surrounded me had tremendous linguistic gifts. They had a great sense of comedy, a great sense of timing”³⁰, añadiendo a esto que su madre era una mujer de carácter directo y extrovertido. En la necesidad de escribir sobre algo que sabía, McGuinness investigó sobre el proceso de confección con su madre, la persona perfecta para ayudarlo, pero en la entrevista ella aprovechó para decirle cosas que él sabía que estaba haciendo mal, así que buscó a la tía Aileen y fue ella quién le explicó sobre las habilidades y la velocidad que deben de tener para confeccionar una camisa (Hart, 2017).

No es coincidencia que la obra se desarrolle bajo uno de los temas más importantes en Irlanda, como la economía laboral.

When I was looking for a theme for my first play—I suppose I was adhering to the writerly advice to “write about what you know”—that was what I knew. I think, looking back, it was inevitable that that would be the big subject of it.³¹ (Fitzpatrick, 2014).

Esa fue la cultura que él heredó, la fuerza de trabajo que dependía de las mujeres.

²⁹ Bueno, no trabajé en una fábrica, pero mi madre trabajaba en una cuando era niña, porque tenía que trabajar cuando éramos niños. Así que tenía un conocimiento muy cercano de los procedimientos de fábrica y cómo operaban y lo que se les hacía a las mujeres y lo que tenían que hacer. Entonces, aunque nunca cumplí mi tiempo allí, sabía cuál era el costo de esto muy de cerca.

³⁰ “Inmensamente orgullosas de sus habilidades. Además de estas habilidades laborales, las mujeres que me rodeaban tenían enormes dotes lingüísticos. Tenían un gran sentido de la comedia, un gran sentido del tiempo.”

³¹ Cuando buscaba un tema para mi primera obra, supongo que me adhería al consejo del escritor de “escribir sobre lo que sabes”, eso era lo que sabía. Creo que, mirando hacia atrás, era inevitable que ese fuera el gran tema.

Durante la investigación de su obra, McGuinness se dio cuenta que había una gran diferencia en la experiencia de las fábricas de camisas entre Buncrana y Derry, teniendo en cuenta que Buncrana es un pueblo del condado de Donegal, por lo tanto, era tratado como una minúscula parte de Irlanda, esto se puede apreciar en uno de los diálogos de la obra:

Ellen: Algo pasa en esta fábrica. Llamamos a Andy Bonner al sindicato. Él nos agradece por llamarlo y llama a Dublín. Dublín dice: “¿Dónde? ¿Donegal? ¿Donegal?” Dublín consigue un mapa de Irlanda, busca Donegal, Jesús, míralo allí, ese pequeño revuelto en la cima del país. Ellos creen que nosotros desertamos hace años, Donegal ha estado así de inactivo. [...] hemos aprendido a cerrarnos la boca. A ser vistos, pero no escuchados, como chiquitos. (McGuinness, 2014).

Es claro que McGuinness buscaba un público objetivo para la apreciación de esta obra. Para ese entonces la gran industria era la fabricación de camisas a través de Derry y algunas partes de Donegal, los ciudadanos de esta parte de Irlanda podrían identificarse inmediatamente, pero también es una historia de Buncrana. Las cinco protagonistas de esta obra tienen formas de hablar letales, porque viven en un contexto donde el lenguaje es directo, es así como hablan en Buncrana, es así como habla McGuinness:

“Rohan: Perras estúpidas.” (McGuinness, 2014, p.24)

“Vera: [...] Puedo enfrentarme a ti. Puedo - a la puta mierda.” (McGuinness, 2014, p.31)

“Una: ¿Se les pedirá, de verás? Pues, yo no me voy, ponga esa idea en su pipa y fúmesela. Vayan haciéndose la idea.

Rohan: Una, todo esto tendrá que ser discutido de manera privada y calmada.

Una: Estoy diciéndote a voz alta y públicamente. No. N-O deletrea “NO.” (McGuinness, 2014, p.15).



Actores: **Néstor Trujillo**
(Bonner), **María Grijalba**
(Una), **Lucía Bedoya**
(Rosemary). Escena tres,
Montaje II. Fotografía
Fernando Palechor.

Él decidió explorar toda el área trabajadora de la mujer, estudió la forma en que esto afectó a las mujeres involucradas, desde su imaginación hasta su forma de hablar, de vivir, y de relacionarse entre ellas. McGuinness afirmaba que estaba preocupado de que la gente pensara que era una historia autobiográfica, o que existieron mujeres que se tomaron una fábrica en Buncrana.

Of course, that was a complete lie. It was based on my mother and aunts and it was set in Buncrana. It's not documentary. It is not verisimilitude. It is a work of fiction. The plot is entirely fictitious. But the characters of the women bear a lot of close resemblance to the women in my immediate family.³² (Fitzpatrick, 2014).

Por esta razón la obra también carga un humor muy característico de las mujeres de Buncrana.

“Ellen: [...] ¿Qué es esto? (*Recoge unos cuantos cabellos de Rosemary caídos por peinarse.*) ¿Te estás quedando calva? [...] Estás mudándote, mujer. Mira eso. Solo hay una cura.

Rosemary: ¿Cuál?

³² Por supuesto que era una completa mentira. Estaba basado en mi madre y mis tías y estaba ambientado en Buncrana. No es documental. No es verosimilitud. Es un trabajo de ficción. La trama es completamente ficticia. Pero los personajes de las mujeres guardan una gran semejanza con las mujeres de mi familia inmediata.

Ellen: Orines de solterona vieja.

Rosemary: ¿Qué?

Ellen: Lo que escuchó. Tiene que lavarse el pelo con eso. Pídale a Una que le traiga su muestra.

Rosemary: No lo haré. *Ellen empieza a reírse [...]*” (McGuinness, 2014, p.9).

“Una: ¿Te acuerdas de esa que trabajó aquí que estaba convencida que era igualita a Verónica Lake? Tenía el cabello largo y delgado, solía mantenerlo todo sobre un ojo hasta que un día se le enredó en su máquina de coser.

Ellen: Jesús ¿Cómo olvidarlo? ¡Los chillidos que dio!

Rosemary: La pobre mujer. ¿Qué hicieron ustedes?

Ellen: ¿Qué podríamos hacer? Le cortamos el pelo. Dizque igualita a Verónica Lake. Más bien igualita a mi culo

Entra Vera Vera: tu mejor característica Ellen”. (McGuinness, 2014, p.11).

A pesar de ser ésta su primera obra, McGuinness toca levemente el tema sobre el homosexualismo. Después de 1985 con la obra *Observe The Sons Of Ulster Marching Towards The Somme*, él empieza a ser más directo con las características de sus personajes, y 20 años después del estreno de *The Factory Girls*, se pudo observar con claridad que Rebecca es un personaje con esta característica. En la escena cuatro, ella entra coqueteándole a Rosemary, no muy directamente, hasta que la joven le habla sobre el cómic del Bunty, la revista, en la que cuenta una historia sobre Sonia y su pony Magpie. Rosemary ha tachado el nombre de Sonia en la escena final donde se da un beso con el pony, y ha puesto el suyo. Rebecca aprovecha esta coyuntura y en el desarrollo de la pregunta sobre el tachón Rosemary le dice:

Rosemary: ¿Por qué diablos la gente se casa?

Rebecca: No todo el mundo quiere un caballo.

Pausa. Rosemary se sienta.

Rosemary: ¿Qué quieres Rebecca?

Rebecca Relincha

Rosemary: Ésa no es una respuesta.

Rebecca: Ésa es mi respuesta, así que tómallo o déjalo. (McGuinness, 2014, p.19).



Escena cuatro, Montaje II. Actrices: **Gabriela Restrepo** (Rebecca) y **Lucía Bedoya** (Rosemary).

Fotografía Fernando Palechor.

En una conversación anterior que Rosemary ha tenido con Ellen sobre Rebecca, Ellen le afirma que su amiga no es de las mujeres que se casan, sin embargo, ha tenido bastantes pretendientes. Y en la escena número siete, Rebecca canta con Vera “Before I was married, I was bright and gay” (McGuinness, 1996, p.74), en la letra no se habla sobre el homosexualismo, pues si se traduce *gay* es alegre, sin embargo, es la oportunidad que tiene el personaje para decir abiertamente la palabra *gay*, dándole otro significado (Lojek, 2003, p.172-175).

Esta obra reúne a los individuos por las fuerzas de trabajo aleatorias, esto se puede apreciar en los monólogos finales de Ellen, Una y Rebecca en el que logran crear comunidades y adaptarse a propósitos comunes sin borrar sus diferencias. Finalmente, *The Factory Girls* se presentó en Abbey Theatre en 1982, ésta y las siguientes producciones tuvieron libertad en los cambios escenográficos ya que la disposición escénica en McGuinness permite encontrar su propio camino. Sin embargo, sus textos sugieren que un grado de vaguedad en el diseño del conjunto sea considerado. Así pues, se concluye que la obra ha sido aceptada, y no solo en el país irlandés, sino también en diferentes partes del mundo, porque *Las chicas de la fábrica*, fue creada por un contexto específico, pero alcanza a englobar un contexto mundial.

2. HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS Y EL ACERCAMIENTO AL TEXTO

A CONTINUACIÓN VAMOS a estudiar tres herramientas metodológicas que nos van a servir para desarrollar la sistematización al acercamiento a los textos en la obra *Las chicas de la fábrica*.

2.1 La traducción en textos teatrales

*Por medio del lenguaje vivimos y damos vida a una cultura;
por medio de la traducción ponemos en comunicación a dos culturas y dos mundos.
Por medio de la cultura determinamos lo que es una traducción y lo que no lo es.
(Carbonell, 1999, p.48).*

LA TRADUCCIÓN ES un proceso que va más allá de trasladar contenidos y elementos lingüísticos de un idioma a otro. Consiste en transmitir saberes únicos y propios de un grupo cultural determinado, que en ciertas ocasiones no tiene un equivalente conceptual, ni mucho menos lingüístico en la otra cultura. De esta manera, durante el desarrollo de la traducción, el mediador o traductor es quien se encarga de romper las barreras culturales de aquellas comunidades, y emplear una serie de *técnicas traductológicas* para transferir una equivalencia lingüística, contextual, funcional y pragmática desde la lengua origen (LO) hasta la traducción que se denominará lengua meta (LM). Hay tres principios esenciales en una traducción según Amparo Hurtado Albir:

Se traduce *porque* las lenguas y culturas son diferentes; la razón de ser de la traducción es, pues la diferencia lingüística y cultural. Se traduce *para* comunicar, para traspasar la barrera de incomunicación debida a esa diferencia lingüística y cultural [...]. Se traduce *para alguien* que no conoce una lengua, y que generalmente tampoco la cultura, en que está formulado un texto. (Escrito, oral o audiovisual) (2013, p.28).

Por lo tanto, la traducción aparte de orientarse en un proceso de comunicación audiovisual u oral, también lo hace de manera textual, donde su objetivo es crear una relación de equivalencia entre el texto origen o texto fuente (de ahora en adelante TF) y el texto de destino o texto meta (de ahora en adelante TM), es decir, la convicción de que ambos textos comunican el mismo mensaje, teniendo en cuenta el género textual, el contexto, las reglas gramaticales de cada

uno de los idiomas, la fraseología, etc.

En el procedimiento de una traducción profesional, los traductores no suelen actuar por sí solos, alguien, ya sea un cliente, iniciador o emisor (de ahora en adelante emisor) solicitan su trabajo para intervenir, dado que es la persona que tiene el principal contacto con el traductor, las indicaciones que surjan entre traductor-emisor, pueden estar sujetas a cambios por una tercera persona que es el receptor o público. De manera que este proceso de traducción implica un propósito comunicativo específico, por lo que se proponen unas pautas para que los traductores desarrollen su objetivo o también llamado *skopo (escopo)* de transmisión, recurriendo a *la acción traslativa*, que es un método creado por la finlandesa Justa Holz-Mänttari en 1984, que se clasifica en *La teoría de la comunicación cultural* y *La teoría de la acción*, para su finalidad, la primera investiga procesos interculturales del texto a traducir, y la segunda, define los procesos específicos de traducción. Según Schäffner (2000) el propósito principal de *la acción traslativa* para Holz-Mänttari, es permitir que la *comunicación cooperativa* tenga lugar a través de las barreras culturales (p.3-5). Es decir, que *la acción traslativa* es el desarrollo del trabajo entre traductor-emisor, para una apropiada comunicación y transmisión del contenido textual en pro del entendimiento cultural. Reiss y Vermeer (2014 [1984]) afirman que:

Each utterance is an expression of the cognitive state and the intentions of the *speaker*.
Each discourse is more or less clearly directed at a goal and, as such, it is an instrument for pursuing intentions³³.

En la teoría de Holz-Mänttari, el TF pasa a ser una herramienta funcional comunicativa, que puede tener modificaciones importantes según las indicaciones del emisor. En este caso, la traducción literal no es el objetivo final, sino la amplia comunicación cultural que se pueda establecer en el TM, quien pasaría a definirse como el texto primordial, ya que posibilita una interculturalidad siendo el resultado final de la traducción. En este caso, la función de traducir hace parte de *la acción traslativa* y éste a su vez del objetivo global de la comunicación, cuyo propósito es superar las barreras culturales y permitir un adecuado entendimiento por parte del receptor.

La teoría del *escopo*, es el principio primordial que condiciona cualquier proceso de

³³ Cada enunciado es una expresión del estado cognitivo y las intenciones del *speaker*. Cada discurso está más o menos claramente dirigido a un objetivo y, como tal, es un instrumento para perseguir intenciones.

traducción, que es la finalidad a la que está dirigida *la acción traslativa*, ésta se caracteriza por su intencionalidad, que es un rasgo definitorio de cualquier acción, determinada para ser una guía, que se desarrolla a través de funciones y propósitos que encaminan la acción de traducir. Esta finalidad de la *acción traslativa*, es el principio dominante, en ella se encuentra el *escopo*, que se define como un propósito u objetivo, esto determina el cómo y para qué se hace la traducción. Cualquier acción que se plantee debe estar determinada por su propósito, pero el destinatario deseado es el subconjunto del *escopo*, la interacción de la relación entre el traductor-emisor depende de este último, es decir que el *escopo* es una variable dependiente de los receptores. Sin embargo, en el libro de Reiss y Vermeer (2014 [1984]) aseguran que no siempre debe tomarse en cuenta esta regla, porque en muchos de los casos el TM, ha sido manipulado desde el autor del libro hasta el editor del mismo, cambiando así el sentido de muchas palabras. Según una conversación personal con Hella Kirchhoff en 1981 sugiere que “A skopos cannot be set unless the target audience can be assessed. If the target audience is not known, it is impossible to decide whether or not a particular function makes sense for them.”³⁴ (Reiss, Vermeer, 2014 [1984]). Por esto último, el traductor debe saber que el propósito del TF, es una regla de la cultura específica para el TM, y no tomarse como requisito primordial en el TF, según *la acción traslativa*, pero el traductor sí debe tener en cuenta el *escopo* en el TM.

En otras palabras, el traductor debe estar comprometido en profundizar en el *escopo*, es decir su objetivo a cumplir, como también a la comprensión del contenido del TF, los elementos lingüísticos y culturales. Debido a que, el TM no está forzado a aparecer de la misma forma que en el TF, el traductor debe transmitir el mensaje que guiará y coordinará la comunicación entre traductor-receptor lo más cercano posible. Para lograr esto, se toma en cuenta uno de los conceptos más relevantes dentro de la traducción, los *culturemas*.

El lenguaje y la cultura son términos que están ampliamente relacionados y hacen parte del desarrollo, de la comunicación y de la interacción en la sociedad. “la relación entre la cultura y el lenguaje se asienta no sólo en el hecho de que el lenguaje es parte de la cultura, sino en que es la condición que hace posible la cultura” (Molina, 2006, p.20). Debido a la multiplicidad de códigos culturales, lingüísticos, y al reconocimiento de elementos propios de una cultura y su forma de expresión, el proceso de traducción se ve limitado al intentar trasladar términos de una

³⁴ Un *escopo* no se puede configurar a menos que se pueda evaluar al público objetivo. Si no se conoce al público objetivo, es imposible decidir si una función en particular tiene sentido para ellos o no.

cultura a otra. Para Peter Newmark (1999, p.134) las palabras que contienen expresiones culturales se identifican con facilidad ya que se asocian a un lenguaje particular y no se pueden traducir fácilmente. A raíz de la limitación de traducir códigos culturales, el término *culturema* aparece como un elemento que identifica, analiza y le proporciona al traductor una herramienta para encontrar una equivalencia entre dos conceptos culturales.

Diferentes autores han dado una definición a la palabra *culturema*, Christiane Nord (1997, p.34) lo define como “un fenómeno social de una cultura A, que es considerado relevante por los miembros de esa cultura y que, cuando se compara como un fenómeno social correspondiente en la cultura B, que se encuentra específico de la cultura A.”. Lucía Luque Nadal también da una definición de *culturema* en su publicación: Los Culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales? (2009), la resume como:

Cualquier elemento simbólico específico cultural, simple o complejo, que corresponda a un objeto, idea, actividad o hecho, que sea suficientemente conocido entre los miembros de una sociedad, que tenga valor simbólico y sirva de guía, referencia, o modelo de interpretación o acción para los miembros de dicha sociedad. Todo esto conlleva que pueda utilizarse como medio comunicativo y expresivo en la interacción comunicativa de los miembros de esa cultura (p.97).

Estos elementos específicos pertenecientes a la cultura Origen (CO), son ajenos a la cultura meta (CM). De esta manera, el *culturema* llega a ser un reto para el traductor, ya que debe buscar un término en la CM que sea equivalente a la CO, permitiendo romper las barreras culturales y facilitando el entendimiento de conceptos culturales y lingüísticos ajenos para la CM. Asimismo, Molina Martínez (2006, p.78-79) sugiere que el *culturema* posee un factor dinámico, atribuyéndole dos características. La primera, es que *no existen fuera de contexto*, debe existir una transferencia cultural entre dos culturas específicas y no deben plantearse como elementos propios de una única cultura, sino como la consecuencia de un trasvase cultural. Y la segunda, es que *dependen del contexto*, es decir que, su acción está unida a la situación, si las circunstancias y el lenguaje cambia, su contexto será distinto.

El *culturema* es entonces, un elemento que identifica procesos culturales propios de una sociedad y permite una comparación en un procedimiento de traducción cultural, abre la posibilidad de entendimiento en el desarrollo y acercamiento entre dos culturas distintas,

reconociendo las similitudes y expresando un contenido que será de interés para el receptor, y asimismo, lograr una comprensión de la traducción por parte del público. Pero para lograr esto, el traductor deberá elegir una estrategia en la traducción, entre sus opciones está: *la extranjerización y la domesticación*. Estos conceptos se aluden por primera vez en el libro *The Translator's Invisibility: A History of Translation* del traductólogo Lawrence Venuti (1995), donde habla de *la domesticación y extranjerización* como términos opuestos. Venuti define *la extranjerización* (1995) como: “an ethno-dependent pressure on those (cultural) values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad.”³⁵(p.20), y *la domesticación* como: “an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home.”³⁶ (p.20). En otros términos, *la extranjerización y la domesticación* son un método de traducción que sirve como base para analizar la lingüística contrastiva en un proceso de traducción de un TO. En donde la primera, se fundamenta en conservar el extranjerismo de la lengua y la CO, de modo que intenta retener las formas lingüísticas y las diferencias culturales en el TM. Y la segunda borra las diferencias culturales y lingüísticas del TO y las acomoda con el propósito de que los receptores estén familiarizados al texto, evitando los obstáculos de comunicación.

Lawrence Venuti centra su idea a raíz de la invisibilidad del traductor y considera negativa *la domesticación*, ya que, a medida que se omite el trabajo del traductor, los lectores crean una idea de estar leyendo una obra original y no una traducción. (Casas-Tost & Ling, 2014, p.189). De esta manera se pierden elementos extranjeros presentes en el TO al incorporar términos y estructuras gramaticales propias del TM. Por otro lado Venuti, defiende *la extranjerización* debido a que hay una diversidad cultural, siendo una traducción con menos fluidez pero auténtica al TO, evitando que el traductor cambie elementos esenciales u omitiendo detalles que alteren el mensaje del escritor, facilitando una comunicación transcultural al traer de la lengua origen y cultura de origen las palabras tal y como están.- *La extranjerización* “restringe la traducción etnocéntrica” (Venuti, 1995, p.20), por lo tanto ésta sirve para conservar las identidades culturales y permitir una amplia comunicación de la cultura expuesta por el escritor para el receptor.

³⁵ “Una presión etno-dependiente sobre esos valores (culturales) para registrar la diferencia lingüística y cultural del texto extranjero, enviando al lector al extranjero.”

³⁶ “Una reducción etnocéntrica del texto extranjero a los valores (culturales) en el idioma de destino, llevando al autor de vuelta a casa.”

Hay autores que defienden el método de *domesticación*, como es el caso de Eugene Nida que la considera como una metodología indispensable para evitar conflictos lingüísticos y culturales, con el fin de permitir una traducción capaz de ofrecer una comunicación intercultural, “la relación entre receptor y el mensaje debe ser la misma a comparación de la relación entre los receptores de la lengua de origen y el mensaje” (Nida, 1964, p.159 en Siran, 2006, p.10). Este autor propone que para que exista una adecuada traducción, deben modificarse términos en pro de la fluidez del TM, adaptando la gramática y las referencias culturales, pues el lector debe entender el TM como lo entiende un lector de la cultura origen, logrando una equivalencia dinámica en la traslación.

Aunque son métodos controversiales, han sido de gran utilidad al momento de traducir elementos lingüísticos y culturales de una sociedad a otra. Donde el traductor propone acercar los referentes culturales de origen, a los de la cultura de llegada para facilitar una comprensión del texto. Por un lado, *la domesticación* proporciona una fluidez de la lectura en la LM, que posibilita la traslación de términos extranjeros para el receptor, y por el otro, *la extranjerización* conserva los rasgos propios de la obra original, permitiendo que el receptor se sumerja en la naturalidad del escritor.

En el ámbito de la traducción teatral, es importante que el traductor tenga un conocimiento previo de la realización funcional y de la concepción dramática, para la cual prepara su traducción. Éste es quien, en primera instancia, tiene un contacto con la obra o TF, convirtiéndose en un primer dramaturgo del TM, al ser el primero en interpretarla. El traductor es el primero en hacer un montaje teatral, porque a medida que va traduciendo el texto, crea en su imaginación una posible puesta en escena (Lafarga, 1998, p.104-105). El desarrollo traductorial puede llevarse a cabo en dos ejercicios: en el primero, el traductor se encontrará aislado de la compañía de teatro, desarrollando el texto meta según sus conocimientos y su interpretación. En el segundo, el traductor trabajará de la mano con la compañía, mientras ellos se encuentran en ensayo, es decir, el traductor estará en un constante cambio de intenciones y sentidos en el texto meta conforme haya una retroalimentación entre compañía y traductor.

George E. Wellwarth (1977, p.53-54) le asigna al traductor teatral, una habilidad para recrear la tensión en situaciones dramáticas, y también, la credibilidad como una herramienta necesaria para capturar la atención del receptor, por lo cual el traductor deberá hacer uso de la *speakingability* u *pronunciabilidad*. Según Wellwarth (1981) este último concepto “es el grado de

facilidad con que pueden enunciarse las palabras del texto traducido” lo que necesitará el *estilo* que “es el que hace que una obra suene como si originalmente se hubiera escrito en el idioma de destino” (p.140-141). El traductor deberá tener un amplio conocimiento teatral sobre el *speakability*, para lograr una traducción óptima para el actor, mientras que en el *estilo* deberá buscar una fluidez textual para el público receptor. Estos dos conceptos propuestos por este autor, sugieren un modelo de traducción teatral enfocado a la naturalidad del TM, donde se piensa tanto en el actor como en el público receptor, creando una atmósfera veraz en la interpretación de la obra, haciéndole creer al público que está viendo una pieza teatral en su lengua original.

En el proceso de traducción de la obra *The Factory Girls*, se desarrolló una metodología que tuvo como objetivo, indagar sobre el propósito (*escopo*) desde el TF que nos permitiría encontrar una base de lo que más adelante se convertiría en el TM, como también la investigación lingüística y cultural del condado de Donegal (Irlanda) para detectar los posibles *culturemas*, y por medio de estos, su respectivo procedimiento de traducción partiendo de *la extranjerización* y *la domesticación*, donde el grupo de Montaje II, a partir de las indicaciones del director, hizo uso de la *speakability* u *pronunciabilidad*, que permitió encontrar una naturalidad en los textos de *Las chicas de la fábrica*.

2.2 Análisis Activo desde Stanislavski

A TRAVÉS DEL método de Stanislavski, los actores pueden profundizar en los textos, gracias a que este autor hizo un acercamiento hacia la actuación desde el *análisis activo*. Nosotras en esta monografía tendremos en cuenta solo cuatro herramientas actorales pertenecientes al análisis de mesa que se hizo en el proceso de la obra.

Stanislavski incursionó una parte del sistema de análisis, donde el actor debía pensar en las *circunstancias dadas*, que son un conjunto de situaciones o condiciones, que se encuentran en el texto de la obra. (Stanislavski, 2007, p.66-69). Todos los detalles que abarcan las *circunstancias dadas* determinan el comportamiento del personaje frente a ciertas situaciones y cómo se relaciona con otros personajes, dado que la caracterización es un concepto mucho más delicado de lo que habitualmente se piensa en el teatro. Es importante conocer al personaje por su forma de hablar, de escuchar, la naturaleza de su comunicación con los demás, cómo se viste, cómo respira, cómo camina, tener control sobre su voz, etc. El actor que es observador, se da

cuenta que estas peculiaridades de la comunicación revelan el carácter de la persona, y asimismo, él puede construir y manifestar el mundo interno del personaje, para no caer en la sobreactuación y poder encontrar una verdad escénica. Si el actor quiere apropiarse de esto, debe hacer un análisis minucioso sobre los hechos, ya que esto es lo que esclarece las acciones. Comprender la obra en su totalidad en un nivel especulativo será insuficiente, pues el actor debe atravesar por la situación del personaje, ya que por medio de acciones propias existe mayor posibilidad de un comportamiento verosímil y sincero, que es lo que nutre al *sí mágico* (Ósipovna, 1996, p.29-35) (Stanislavski, 2007, p.51-72).

El *sí mágico* es tomado por el actor como parte fundamental de su investigación. Esta herramienta creada por Stanislavski, cubre en gran medida el acto de voluntad que debe tener el intérprete, pues, consiste en aceptar las *circunstancias dadas* de su personaje, la edad, la situación, el lugar, hora, día, etc. Tomar todo lo que le sucede al personaje, es en primera medida empezar a vivirlas como *sí* fueran reales. (Stanislavski, 2007, 62-66). Esto requiere especialmente, de una concentración escénica, pero sobre todo, de jugar y de vivir la situación así sea imaginaria, darle al *juego* la misma importancia que se le da a dormir y a comer. El actor debe desenvolverse bajo el método, *qué pasaría si... qué haría si...* de esta forma podemos trabajar de manera personal, ya que, el *sí mágico* es una de las herramientas actorales más importantes, si el actor no lo toma como una de las fuentes principales de su creación, perderá credibilidad y no logrará construir al personaje, solo se limitará a decir sus textos de forma *mecánica* (Stanislavski, 2007, p.73-97). El intérprete tiene como función obligatoria, crear el mundo propio del personaje, un mundo específico para las *circunstancias dadas* y la situación, al hacerlo así, sus acciones tendrán coherencia, serán lógicas y por ende el personaje estará completo. A su vez el trabajo del actor será orgánico y podrá resolver cada situación que se presente en escena como su personaje lo haría.

María Ósipovna Knébel en su libro *El último Stanislavski* hace un estudio del *análisis activo*, en el cual él implementa una herramienta denominada *zadacha* (задача) en ruso, que traducida al inglés se menciona como *objective* o *task*, y al pasarlo a nuestro idioma castellano lo llamamos *tarea* u *objetivo*, que es el que cada personaje debe tener en una escena, y que después de cumplido permite avanzar hacia el *súper-objetivo* o *súper-tarea*, es decir, a dónde quiere llegar el personaje durante la obra. Ósipovna (1996) explica que la *súper-tarea* tiene como finalidad impulsar la esencia del personaje de forma concreta y definitiva, pues para Stanislavski,

el actor podía alcanzar el *súper-objetivo* del personaje siempre y cuando consiguiera entender cuáles eran las acciones que realizaría (p.51-53). Esto es muy importante en el análisis, porque cuando se encuentra el *súper-objetivo* debe dársele un nombre, y éste definirá las acciones que realizará el personaje en el transcurso de la obra hasta alcanzarlo. Sin embargo, en la corriente de *objetivos individuales*, todas las ideas imaginativas, sentimientos y acciones del actor, convergerán para lograr el *súper-objetivo* (Stanislavski, 2007, p.327-340). Stanislavski (2007) afirmaba que:

En nuestro arte y en su técnica la elección del nombre de la súper-tarea es momento de suma importancia, que da sentido y orientación al trabajo. A menudo solo queda definido después de presentar al espectáculo, y muchas veces el espectador ayuda a encontrar una designación adecuada. (p.331).

El *súper-objetivo* también expone la vida íntima del escritor, sus ideas y motivos que le impulsan a continuar en la creación de su obra, pero es el actor quien le da vida escénica a esto, porque a partir del pensamiento creativo y emocional, es capaz de enardecer la naturaleza humana. Esto ha de llevarse a cabo por medio de la denominada *acción transversal*, que son las emociones e ideas respectivas de una acción para alcanzar la *supertarea* que se ha de encontrar en el núcleo de la obra, y al expresarla debe de ser con precisión para darle una dirección apropiada. Como decía Ósipovna (1996) “Si el actor no ensarta todas sus acciones en la varilla única de la acción transversal que le conduce a la supertarea, el papel nunca será interpretado de forma que puedan hablar de él como una victoria artística” (p.56).

Es importante resaltar en el método Stanislavskiano, el *tempo-ritmo* del lenguaje, donde se propone que el actor haga uso de este mecanismo para encontrar el impulso adecuado y necesario al decir el texto. Como primera instancia, partiremos del hecho de que los sonidos de la voz en las sílabas y en las palabras nos proporcionan un medio para transmitir el *tempo-ritmo*, que sostiene la idea interna de cualquier obra (Stanislavski, 2009, p.227-302). Estos sonidos hablados pueden ser interrumpidos por *pausas* o *paradas*, para respirar y darle relevancia a la acción puesta por el autor y la acción interpretada por este mismo. Sin embargo, el actor debe tener consciencia de cuán larga es su *pausa*, y por qué la hace, ya que él no solo es rítmico cuando habla, sino que también lleva un ritmo interno en sus silencios, al especificar esto, creará su estilo en el lenguaje que le permitirá expresar los sentimientos que le exija cualquier género

teatral, sino, caerá en un resultado que destruye el convencimiento propio y el de los espectadores hacia la verdad de lo que está sucediendo, ya que al intentar cambiar la *pausa* o el acento, los significados del texto se transformarán inmediatamente. De acuerdo con esto, el cuerpo no es la única fuente de herramienta que personifica porque principalmente es la voz (Stanislavski, 2008, p.232-254). Stanislavski (1982) afirmaba que:

La velocidad al hablar es algo que debe aprenderse y hay que empezar dominando el lenguaje muy lento, de una precisión exagerada. A través de repeticiones largas y frecuentes, nuestro aparato vocal se ejercita, de manera que aprende a ejecutar las mismas palabras a la velocidad más grande posible. (p.236).

Los actores deben respirar cada acentuación, deben *mimar* los sonidos, las sílabas, etc. Cada frase que conforma en medida al lenguaje, debe darle el impulso adecuado para la creación del personaje. También es importante no solo el ritmo en el lenguaje o en cada texto plasmado por el autor, sino, el ritmo de las sensaciones experimentadas donde al tener *interiorizado* las *circunstancias* y el *sí mágico* se da un lenguaje claro.

El lenguaje no sólo consiste en sonidos, sino también en pausas. Y ambos elementos deben estar igualmente impregnados de *tempo-ritmo*. El ritmo es inherente al actor y se manifiesta cuando está en escena, sea en sus acciones o en su inactividad, en su lenguaje o en su silencio. (Stanislavski, 1982, p.244).

El actor debe apropiarse del ritmo y de cada *pausa* sugerida por él, por el director y por el autor, si no la *interioriza* se condena así mismo al fracaso por movimientos atropellados, tratando de adelantar o ralentizar la *pausa* (Stanislavski, 2008, p.240-247). Los textos del actor deben de ser respirados, transformando la velocidad si es necesario, vividos y vibrados, pero no deben ser paralizados en un mismo *tempo*.

En relación con los actores que están impregnados de un *tempo-ritmo* se encuentran apropiados de las pausas, porque no se trata de momentos vacíos y muertos en su papel, sino de intervalos vivos, llenos de significado; sienten un bullir interno de los sentimientos y de la imaginación. (Stanislavski, 1982, p.250).

Sólo en esas circunstancias, en que el proceso interno de un actor que está viviendo su papel, se mezcla con lo externo, se crea un *tempo-ritmo* común y hay una unión completa entre el texto y el subtexto, de esta forma el actor puede llegar a transmitir todo lo que vive el personaje en su espíritu, cuando dice los textos como se debe, es decir, con una técnica vocal que ayude a su dicción y una destreza que mute sus palabras a un sonido vivo, el espectador podrá visualizar las imágenes que el mismo actor ha creado en su propia imaginación. Al decir el texto con tal virtuosismo, el espectador se verá sumergido en la obra de arte. Cuando el actor abre un camino hacia la verdad, hacia la esencia del alma misma a través de sus palabras, llevará al público a los lugares escondidos, esos mismos lugares donde habitaba su alma al momento de escribir.

Por esta razón, Ósipovna (1996) hace énfasis en la importancia del sonido orgánico de la palabra en el actor, puesto que este es el objetivo fundamental del arte escénico y, además, es la parte más atrasada de la psicotecnia de los actores (p.133). Por eso se resalta en el *análisis activo*, el lenguaje verbal del actor, ya que, en nuestra jerga, hablar representa las imágenes vistas. Sin embargo, el diálogo no siempre consta de palabras, el silencio también hace parte de él, como lo afirmaba Mijaíl Aleksándrovich Schepkin (Ósipovna, 1996, p.110-111), él hacía referencia a que no existe el silencio absoluto, excepto cuando lo exige la obra, porque el actor escucha pero no calla, él responde con sus gestos corporales y faciales. Dado que la mirada también es una respuesta.

En estas herramientas se basó el director para construir los ejercicios de *análisis* y *analogías*. Cabe resaltar también, que el *análisis activo* es importante para el actor, debido a que, esta herramienta metodológica le permite ser consciente de vivir una acción dentro de la obra y no representar una ficción. Recurrirá a sus experiencias personales y logrará que la audiencia se conecte con su actuación orgánica.

2.3 La Técnica Meisner por Sanford Meisner

LO FUNDAMENTAL DE la Técnica Meisner, es la realidad del hacer. Es decir, vivir con “verdad” bajo circunstancias imaginarias, concentrarse en el otro actor y el aprender a escuchar. Tiene también como objetivo ayudar al actor a responder a estímulos por medio de la intuición, y no de la memoria emocional, otorgándole la posibilidad de improvisar. Todo esto partiendo desde el punto de vista del actor y su verdad propia.

La técnica Meisner es un proceso donde se desarrollan diferentes ejercicios, como primera instancia está la repetición de palabras, *Word Repetition Game*³⁷ o *Ping-Pong*, como era denominado por Meisner (1987, p.22). Consistía en esencia, en la repetición aparentemente sin sentido, de palabras o frases en la cual no debe crearse variación alguna, pues de lo contrario se volvería un *diálogo* en su forma actoral. En el ejercicio lo que realmente se busca es repetir lo que se escucha hasta mecanizarlo. Meisner advertía: “[...] But it's the beginning of something. Are you listening to each other? Are you repeating what you hear? You are [...] It's mechanical, it's inhuman, but it's the basis for something. it's monotonous, but it's the basis for something.”³⁸ (Meisner y Longwell, 1987, p.22). En el libro *Sanford Meisner on Acting*, que es un manual de formación actoral, se muestran los primeros ejercicios que este autor propuso en sus clases donde se enfocaban en la repetición de palabras. Era necesario que, para poder ejecutarse la tarea de repetición, principalmente, el actor tuviera que mecanizar sus textos individualmente, después, el ejercicio se haría en parejas. Meisner en varias ocasiones escogía entre sus estudiantes quienes ya eran actores profesionales para realizarlo, por ejemplo, en una clase ubicó a dos de ellos, uno de espaldas al otro, y les planteó crear una situación. De modo que, el ejercicio de repetición de palabras empezó cuando Vincent dejó caer unas monedas al piso:

“Anna: You dropped some coins?

Vince: I dropped some coins.

Anna: Yeah, you dropped some coins.

Vince: Yeah, I dropped some coins.”³⁹

Hasta ese momento pareciera que el ejercicio no tuviera fin ni sentido, pero en éste se notaba que Anna tenía buenos oídos y de Vince se podía suponer que era despistado con su dinero, de acuerdo con esto, esa suposición se podría negar, lo que causaría un cambio en el curso del diálogo, sin abandonar el ejercicio de repetición. Así pues, Meisner les propuso nuevamente hacer la tarea empezando de cero. A medida que el actor iba desarrollando el

³⁷ *Juego de repetición de palabras.*

³⁸ “[...] Pero es el comienzo de algo. ¿Están escuchándose el uno al otro? ¿Están repitiendo lo que oyen? Están repitiendo [...] Es mecánico, es inhumano, pero es la base de algo. es monótono, pero es la base de algo.” (Todas las traducciones en el capítulo de Meisner fueron realizadas por Jorge Mario Alvarez Soto).

³⁹ “Ana: ¿Dejaste caer las monedas?

Vince: Dejé caer las monedas.

Ana: Sí, dejaste caer las monedas.

Vince: Sí, dejé caer las monedas” Meisner, S. & Longwell, D. (1987) *Sanford Meisner: On Acting*; Cap3: The Pinch And The Ouch. [Sanford Meisner: En Actuación, Cap. 3: El pellizco y luego el grito] p.26-27.

ejercicio, simultáneamente sus respuestas iban siendo instintivas, lo que lo llevaba a una actuación orgánica. Anna empezó con un codazo, Vince le dice “me pegaste” y Anna responde “sí, te pegué”, Vince sigue con el ejercicio hasta que Anna complacida en forma chistosa le insiste “sí, te pegué”, a lo que Vince contesta “¿qué es chistoso?”. En esta coyuntura, se ve cómo la palabra cambia por *el instinto*, y es que Meisner resalta en todo el proceso de la técnica, *el instinto* como una parte fundamental del actor en el escenario, cuando la respuesta cambia por algo que lo impulsa de forma sincera, entonces es ahí donde se encuentra naturalmente la intuición del actor y lo orgánico de su actuación, como decía Meisner “The instinct changes the dialogue. Then it continues and you wait until the instinct changes it again.”⁴⁰ (Meisner y Longwell, 1987, p.28).

Durante el desarrollo de este ejercicio, puede surgir la pregunta por el silencio en escena. Es decir, los actores hasta este punto del proceso han trabajado la repetición de palabras que consta del lenguaje verbal, ¿qué sucede si un actor no responde? dicho de otra manera ¿qué pasa si el actor se queda en silencio? Meisner resuelve esta pregunta, afirmando “[...] There's no such thing as nothing.”⁴¹ (Meisner y Longwell, 2014, p.29), ya que éste en el teatro es la ausencia de palabras pero nunca será una ausencia de significado. Para poder explicar mejor esta respuesta, él hace un ejemplo con una de sus estudiantes, le pide a Sara que por favor le pregunte si ella tiene talento, ella lo hace, Meisner no responde y sale del salón; al regresar le pregunta, ¿eso te responde? El uso del silencio dentro de la repetición de palabras debe crear un nuevo impulso, es decir, el actor después del silencio no puede quedarse en la misma línea del diálogo, ya que sería repetir sin justificación, además, lo llevaría a *pensar*, que es uno de los obstáculos del entrenamiento, porque el cambio debe manifestarse por el instinto y no por el pensamiento o la racionalidad, dado que el ejercicio se trata de eliminar la intelectualidad, para ser instintivo, según Meisner, el buen actor debe encontrar la manera de eliminar la duda, porque se debe de actuar instintivamente ya que el talento proviene de ahí. Otro de los conceptos que Meisner implementó en su técnica es: la atención en el impulso y no en la *señal*. Usualmente, el actor está pendiente de este último, por una *ansiedad actoral*, reaccionando antes de tiempo y viéndose en algunas ocasiones, sobreactuado.

Meisner decía que actuar es vivir de la acción del otro compañero de forma sincera, es

⁴⁰ “El instinto cambia el diálogo. Luego continúa y esperas hasta que el instinto lo cambie nuevamente.”

⁴¹ “[...] No hay tal cosa como nada.”

responder con sinceridad la acción de otra persona, y eso es justo lo que él buscaba bajo esta forma de actuación.

A medida que avanzan las clases de Meisner, así mismo aumentaba la complejidad en sus ejercicios. Principalmente plantea dos reglas fundamentales, la primera es “Don't do anything unless something happens that make you do it”⁴² que es “What you do doesn't depend on you; it depends on the other fellow”⁴³ (Meisner y Longwell, 1987, p.34). En el libro sobre la técnica de Meisner, este capítulo fue llamado, The Pinch And The Ouch⁴⁴ (Meisner y Longwell, 1987, p.26-37). El objetivo de este ejercicio es que los actores descubran la verdad escénica, a través de las dos reglas fundamentales, porque la espontaneidad y la veracidad son el principio de la actividad. Todo esto porque los actores están actuando bajo el instinto, además para Meisner siempre fue importante que se eliminará el pensamiento y la racionalidad en el momento de actuar, pues la actuación real según Meisner sale del corazón, es decir que se acciona a través de los instintos, y justifica además su reacción, porque todo depende del otro y no de uno.

Las clases de Meisner seguían avanzando y los actores iban encontrando más dificultades y obstáculos en la técnica. Después de capturar la esencia de la repetición de palabras, Meisner propone que se plantee una situación en la que el actor encuentre una acción que se deba por obligación ejecutar, que el actor sienta la necesidad de hacerlo hasta terminarlo, pero sobre todo, que sea difícil de realizar, más no imposible. Meisner la denominó *acción independiente*. Esta acción, aunque parezca un simple objetivo, debe de ser creíble para el actor, sino, será muy difícil que él pueda creer en la posibilidad de realizarse, lo que finalmente lo hará ver inorgánico e incómodo en escena. Ya que la imaginación es el punto clave para ejecutar bien la acción independiente. Para explicar esto, saca a un estudiante al escenario, él se inventa una acción que es armar un rompecabezas con fichas de madera para un concurso. Al ejecutar el ejercicio, Meisner observa al actor haciendo la acción de forma meticulosa, sin embargo, lo percibe incómodo, le pregunta al actor por qué está tan incómodo realizando el ejercicio y éste le explica que él arma el rompecabezas porque se va a ganar 10 mil dólares, Meisner le pregunta que ¿por qué piensa en una suma tan exagerada?, el actor responde que en un principio pensó en mil dólares y ya después considero que 10 mil dólares era un incentivo mayor para ejecutar la

⁴² “No hacer nada hasta que no suceda algo que te haga hacer algo, es decir el segundo principio”.

⁴³ “Tus acciones no dependen de ti sino del otro”.

⁴⁴ El pellizco luego el grito.

acción. Meisner recalca que lo mismo pasaría si se piensa en 10 millones de dólares en vez de 10 mil dólares, sin embargo, sigue siendo una cantidad absurda, y es por esta razón que el actor no puede trabajar de forma sincera y cómoda. Apoyando este ejemplo, Meisner cuenta sobre el micrófono acondicionado en sus gafas que le ayuda a ser escuchado a través de los parlantes en su salón, ya que no puede proyectar su voz por la traqueotomía que le causó el camión que lo accidentó. Dando el ejemplo desde la parte imaginativa y de credibilidad que el actor debe sentir para realizar una acción independiente, Meisner comenta que las personas le decían que al poner una demanda podría ganarse más de un millón de dólares, cosa que le causaba gracia, pues para él era una cifra absurda, por el contrario, cuando le decían que posiblemente lo indemnizarían con 100 dólares si ganaba la demanda, reaccionaba con interés ya que es una suma que probablemente sí pudiera recibir. Así que entre más real y alcanzable sea el objetivo, más orgánica y creíble será la actuación.

Es importante recalcar la urgencia que el actor debe sentir para hacer la *acción independiente*, porque entre más necesidad de ejecutarla sienta, más concentrado estará en su acción y no en los textos. Para explicar la urgencia, Meisner hace un ejemplo con Vince, le dice que quiere intentar algo nuevo y le pide un directorio del distrito de Manhattan, teniendo en cuenta que la clase de Meisner es en Nueva York, Vince lo trae, y Meisner le plantea la siguiente situación. Vincent estuvo en una fiesta con una chica muy hermosa el fin de semana pasado, ella le entrega un papelito y le dice que ella vive ahí, que sus papás estarán en Europa, ella hará una fiesta y si él desea quedarse puede hacerlo, Vincent sin duda quiere ir, pero el papelito se le pierde. Pero sabe dónde vive ella y su nombre, así que su objetivo es encontrarla en ese directorio de Manhattan, con la *acción independiente* de buscar el número. Sin duda Vincent se apresura por encontrar el número de la mujer mientras ejecuta el juego de repetición de palabras. El ejercicio culmina de forma positiva, pues Vincent se ha concentrado tanto en su acción, que los textos han surgido de forma orgánica.

Otro aspecto vital que se resalta en la Técnica Meisner, es la intención que llevan las acciones verbales y acciones físicas en escena. Esta parte del libro se nombró como The Knock On The Door⁴⁵, (Meisner y Longwell, 1987, p.38-56), él hacía referencia al golpe en la puerta ya que corresponde a una acción física con significado propio. El sonido que causa el actor al tocar la puerta comunica una intención particular, si el *knock* es de forma rápida, quizá se perciba una

⁴⁵ El toque de la puerta.

persona nerviosa, o por el contrario si es más suave el golpe, puede que quien se encuentre detrás de la puerta sea tímido, mientras que un BOOM puede sonar como malhumorado. En una clase, Meisner escoge dos estudiantes, John y Rose Marie para hacer el ejercicio del *knock* en la puerta, esperando que los actores a ese punto de la técnica, hayan avanzado en la repetición de palabras. La actividad comienza con John dentro de una habitación, su *acción independiente* es revisar unos manuscritos que están en unos sobres de manila y con un lápiz de color rojo de vez en cuando resalta algunas cosas, se empieza a escuchar un golpe en la puerta, pero John sigue en su actividad, nuevamente el *knock* en la puerta, John continúa resaltando algunas palabras, hasta que al tercer *knock* se para de mala gana y decide abrir la puerta, es Rose Marie, John al verla le dice - persistente- y ella responde - sí persistente-, el juego de repetición se realiza de forma sincera y precisa, tanto que Meisner resaltó mucho el trabajo de ambos actores⁴⁶, John continuó el ejercicio de repetición aun cuando en algunas ocasiones no decía nada, y es que cuando permanecía en silencio no dejaba de contestar, de acuerdo a lo que decía Meisner, el silencio también es una respuesta. John reaccionaba con sus gestos y sus acciones físicas, aunque seguía muy concentrado en su *acción independiente*. Finalmente, entre tanto, Rose Marie entiende la intención de John y le dice -Entonces me voy, ¿eso es lo que quieres?, y él le responde -Sí vete, eso es lo que quiero; Rose se va y Meisner le pide al asistente que por favor consiga los diálogos rápido, pues esos actores “tienen madera para actuar” (Meisner y Longwell, 1987, p.66).

El ejercicio anterior mostró sinceridad por lo cual se vio orgánico el diálogo entre ambos, el juego de repetición que se apreciaba en ocasiones, no duraba mucho tiempo, porque la necesidad de leer los manuscritos ocupaba la mente de John, además ambos se enfocaban en trabajar a partir de lo que el otro le daba. Sin embargo, días después Meisner le hace una observación de forma práctica a John, sobre el anterior ejercicio. Le pide que tome del brazo a una de sus compañeras y la saque por la fuerza de la habitación, John lo hace, y al regresar Meisner le pregunta por qué no hizo eso durante el ejercicio, sin que se lo hubiera sugerido, John responde que estaba siguiendo los términos de éste, y que además estaba pensando en lo que se debía hacer, y Meisner (1987) les aconseja:

look, let me tell you something seriously. In life... life is terrible, I think. But on the stage

⁴⁶ Longwell y Meisner han plasmado en el libro *Sanford Meisner On Acting* todo el diálogo de John y Rose Marie junto con sus acciones como se presentó ese día en la clase. El diálogo se encuentra en el capítulo “Beyond Repetition” el día 10 de noviembre hasta noviembre 14. p.63-66.

you have a wonderful opportunity to tell the truth, and all that can come of it is praise. That's true, do you understand. John nods. Your work is all right, but the quality is more important than the quantity⁴⁷ (p.66).

Si John hubiera eliminado toda racionalidad del ejercicio, hubiera sido totalmente instintivo, ellos ya estaban creando una escena, y no importaba qué tan larga o corta hubiera sido, lo importante era permitir la *emoción humana*, Meisner (1987) afirmaba: “the greatest piece of acting or music or sculpture or what-have-you always has its truth of the human emotion.”⁴⁸ (Meisner y Longwell, 1987, p.45). La *emoción humana* es importante en la actuación, el actor pasa de estar neutro, a vivir toda la escena, vivir el presente, el momento. Cuando un actor llega a la verdad actoral, es porque ha llegado a la verdad emocional. No es necesario que el actor entre en un estado de *memoria emocional*, principalmente porque en la técnica Meisner este método no era permitido en los actores. Con el paso del tiempo el sentido del pasado cambia, en algunas ocasiones no se ha vivido la situación que en escena se muestra. Por ejemplo, si el actor debe representar en escena la pérdida de su madre, pero aún no la ha perdido en su vida real, entonces no lo podrá representar, sin embargo, puede buscar una emoción similar, podría ser la pérdida de su mascota, pero si nunca ha tenido una mascota, entonces no servirá la *memoria emocional*, puesto que no se podrá evocar un estado mental o emocional relacionado a la pérdida de la progenitora.

Ahora bien, es importante evidenciar que el enfoque de Meisner es que el actor salga de su racionalidad, con el objetivo de alcanzar un comportamiento instintivo y orgánico en su actuación, es decir, que escuche con verdad, mire con verdad, hable con verdad, reaccione de verdad, ante una situación y unas *circunstancias dadas* que no son verdaderas, esto a partir de ejercicios como *la repetición*, de modo que las palabras se consideren insignificantes en comparación con la emoción.

En la técnica también prima el *partener* de escena, es decir, que se trabaja bajo el instinto, pero partiendo de lo que el otro te haga, que es una regla fundamental en uno de los capítulos del libro de Meisner, “no hacer nada hasta que no pase algo que te haga hacer algo”.

⁴⁷ Miren, déjenme decirles algo muy serio. En la vida, la vida es terrible, yo creo. Pero en el escenario tienes una maravillosa oportunidad de decir la verdad, y todo lo que puede venir de ello es alabanza. John asienta. Su trabajo está bien, pero la calidad es más importante que la cantidad.

⁴⁸ “Las grandes piezas de arte de actuación o música o escultura lo que sea, tienen sus raíces en la verdadera emoción humana”.

Todas estas herramientas de la técnica logran que el actor tenga la capacidad de improvisar y de responder instintivamente a estímulos, haciendo que el texto no salga de la cabeza, sino de impulsos auténticos, teniendo como resultado una actuación orgánica que alcance la credibilidad tanto en él como en el público.

3. SISTEMATIZACIÓN

A CONTINUACIÓN SE mostrará sobre el proceso que se llevó a cabo durante la obra *Las chicas de la fábrica*, desde el Montaje I hasta el Repertorio, donde justificaremos el uso de las tres herramientas expuestas anteriormente.

3.1 Proceso de traducción

EN EL TALLER de Montaje I (Quinto semestre) de la Licenciatura en Arte Dramático, durante el período de agosto-diciembre del 2014, el maestro Everett Dixon nos propuso realizar algunas obras como escenas independientes, entre esas estaba *The Factory Girls*, de Frank McGuinness. Nuestro primer encuentro con esta obra fue memorable, todos estábamos totalmente desconcertados al ver que las copias que el director Dixon nos había pasado estaban en inglés. Ninguno de nosotros sabía el idioma, después de eso, el director nos dijo que debíamos traducir la obra, así que la dividimos entre los 12 estudiantes del curso, cada uno debía traducir 7 páginas, ya asignadas. El encuentro con la traducción fue difícil para algunos compañeros, ya que se desconocía su contexto histórico y cultural, además como no somos traductores, lo que hacíamos era traducir todo de forma literal, sin sentido, por desconocimiento y porque la cantidad de páginas asignadas eran muy pocas para contextualizarnos, solo unos cuantos podían situarse en la obra, ya que por coincidencia les tocaba una escena completa. Una de las tesisistas decidió empezar a traducir con la ayuda de un compañero que estudiaba Licenciatura en Lenguas Extranjeras en la Universidad del Valle, ellos tradujeron la tercera escena de *Las chicas de la fábrica*. Su primera impresión fue positiva porque mientras traducían la obra, iban visualizando a Ellen. Percibían su forma de hablar, su expresión corporal, la relación que tenía con Rohan y Bonner, la forma territorial con la que ella defendía su trabajo, especificando en un monólogo el proceso de creación de una camisa. Todo esto que Eliana Cruz leía, le hacía pensar en su madre y abuela quienes han trabajado en fábricas textiles, además de aprender un poco más el idioma y sentirse relacionada con el texto, tan solo traduciendo la escena número tres pudo percibir las *circunstancias dadas* que transcurrían en esta pieza, a diferencia de la otra tesisista de esta monografía a quien le pareció difícil empezar el ejercicio de traducción con la escena número siete, ya que se veía en desventaja porque era un idioma desconocido para ella. Con ayuda de una compañera de la universidad, tradujeron la escena teniendo en cuenta que desconocían el contexto de la obra, es decir sus *circunstancias dadas* y es por esto que el proceso de traducción

se retardó, ya que todo el grupo de montaje estaba traduciendo literalmente el texto. Sin embargo, para Alejandra Trujillo hubo dos aspectos positivos. El primero, conoció algunos vocabularios en inglés que la motivó a aprender el idioma, y el segundo, a partir de la traducción se dio cuenta que Ellen era un personaje de aproximadamente cincuenta años, que iba a ser interpretado por una actriz del elenco la cual no superaba los veinticinco años, convirtiéndose esto en un reto.

En el transcurso de la semana el director propuso que por un tiempo, durante el proceso de Montaje I, se hablará en inglés, ejercicio que también sirvió como parte de formación profesional, ya que se le dio importancia al manejo de otro idioma. Y aunque esta parte fue difícil, no interrumpió el acercamiento al texto, porque a los actores nos incentivaba la idea de ser el primer grupo en montar esta obra en Colombia, prueba de ello es la traducción realizada por nosotros mismos y aprobada por Frank McGuinness. Esto es importante resaltarlo, ya que para nosotros, fue cómodo trabajar sobre una obra que no había sido manipulada antes, desde la traducción. Nos ayudó también, a conocer palabras del país que tenían similitud, en su significado, con palabras colombianas, y otras que no debían traducirse de forma literal, pero que nos permitieron conocer el contexto histórico, religioso, costumbres, refranes, chistes y modismos en Irlanda, porque sus frases o dichos eran *culturalizados* a nuestro contexto. contribuyendo de forma positiva en la realización de la adaptación de la obra. Ahora bien, todo esto se alcanzó gracias a que nuestro director es un conocedor del contexto irlandés y también tiene una relación genealógica con el país.

Después de tres meses, cuando la obra se entregó traducida en su totalidad, Everett Dixon se la regresó a Lucía Bedoya, como representante del grupo. Ella debía leerla nuevamente y corregir las traducciones que estaban regulares, porque varios de los traductores se habían conformado con pasar todo a *Google Translate*. Después de esto, ella le entregó el resultado final y él lo editó. Entregándonos en un PDF la obra completa.

Durante el desarrollo de esta traslación, tuvimos en cuenta el *skopo* del director, el cual se basaba en el público univalluno caleño, sin embargo, mantener el objetivo de la traducción fue difícil porque en la obra se encontraron varios conceptos extranjerizados que se debían mantener en su LO. Es importante resaltar que en los 8 ejemplos que mostraremos a continuación, el concepto de la *speakability* aparecerá como: *suená*, según la necesidad que tuvo el elenco durante el proceso.

Ejemplo No. 1: En la escena número dos (McGuinness, 2014, p.11) al traducir el texto en inglés de Ellen, hallamos dos problemáticas, tanto *cultural* como de *acción escénica*. En la primera nos encontramos con Veronica Lake, que fue una actriz y modelo muy reconocida de los años 40, por tal razón en la traducción era necesario mantener la *extranjerización* del nombre de este personaje. La actriz del montaje tenía como objetivo transmitir la *belleza* de Veronica Lake, teniendo en cuenta que no es muy reconocida en nuestro contexto cultural. En el segundo problema, hallamos la palabra arse cuya *traslación literal* es culo que en su connotación irlandesa es una palabra suave, por lo tanto, su traducción quedó como culito o nalguita lo que no le daba impulso a la actriz para decir el texto, pues no permitía que la *acción escénica* de Ellen fluyera de forma orgánica, según la caracterización que se le había dado al personaje. Usar la palabra culo daba el potencial y la credibilidad necesaria para culminar la oración.

Frase en inglés	Problema	Propuesta	Solución
Ellen: What could we do? We cut her hair. Looked like. <u>Veronica lake.</u> She looked more like my <u>arse.</u>	Ellen: ¿Qué podríamos hacer? Nosotras le cortamos el pelo. Lucía como. <u>Veronica Lake.</u> Ella lucía más como mis <u>nalguitas.</u>	Ellen: ¿Qué podríamos hacer? Le cortamos el pelo. Dizque, igualita a <u>Verónica Lake,</u> Ella se parecía más a mi (<u>culito</u> o <u>culo.</u>)	Ellen: ¿Qué podríamos hacer? Le cortamos el pelo. Dizque, igualita a <u>Veronica Lake,</u> más bien igualita a mi <u>culo.</u>

Ejemplo No. 2: En la escena número dos (McGuinness, 2014, p.8), al encontrarnos con la palabra crab, nos llevamos una sorpresa, porque su traducción literal es cangrejo, por lo tanto, no tenía coherencia con la oración, pero el director nos aclaró su traducción de acuerdo al contexto irlandés en donde su traslación es cacreco. En Colombia, no suele usarse la palabra cacreco, así que preferimos *domesticarla* a cascarrabias porque es acorde en el argot caleño.

Frase en inglés	Problema	Propuesta	Solución
Ellen: off my stool <u>crab</u> .	Ellen: Fuera de mi taburete <u>cacreca</u> .	Ellen: Fuera de mi taburete (<u>cascarrabias</u> o <u>bravucona</u>).	Ellen: Fuera de mi taburete <u>cascarrabias</u> .

Ejemplo No. 3: En la escena número uno (McGuinness, 2014, p.3), en el texto de Rebecca la palabra bloody traducida de forma literal es sangriento, pero en el contexto anglosajón la palabra bloody se dice cuando se hace énfasis en algo. Además, es de uso popular sin llegar a lo soez. Por esta razón, teniendo en cuenta la forma en la que hablan las mujeres de la fábrica y McGuinness, decidimos usar putamente, pero esto es una palabra, que en nuestro contexto es grosero, pasa de ser jocoso y popular a ser brusco y vulgar, así que decidimos finalmente usar maldita perezosa que *suen*a mejor y le da impulso a la actriz.

Frase en inglés	Problema	Propuesta	Solución
Rebecca: Because she's too <u>bloody lazy</u>	Rebecca: Porque ella es <u>demasiado perezosa</u>	Rebecca: Porque ella es (<u>putamente perezosa</u> o <u>una maldita perezosa</u>)	Rebecca: Porque ella es <u>una maldita perezosa</u> .

Ejemplo No. 4: En la escena número uno (McGuinness, 2014, p.8), en el texto de Rosemary cuando hicimos el proceso de translación, la actriz decidió durante las primeras semanas decir aguarda, pero esta palabra no es usual en la jerga caleña, además la palabra Hold your horses es un refrán, que traducido es: Sujeta tus caballos o Frena el carro. Por consiguiente, la actriz prefirió, por la caracterización de su personaje y la necesidad de encontrar la *acción escénica* decir Despacito cafecito, que sin duda *suen*a mejor en nuestro idioma y se acomoda al refrán.

Frase en inglés	Problema	Propuesta	Solución
Rosemary: <u>Hold your horses.</u> I'm not here just to answer your beck and call.	Rosemary: <u>Sujeta tus caballos.</u> No estoy aquí simplemente para hacer caso a tus mandados.	Rosemary: <u>Aguarda</u> o <u>Despacito cafecito.</u> No estoy aquí simplemente para hacer caso a tus mandados.	Rosemary: <u>Despacito cafecito.</u> No estoy aquí simplemente para hacer caso a tus mandados.

Ejemplo No. 5: En la escena número siete (McGuinness, 2014, p.35), la frase *Her whole life's coming up* significa que *toda la vida se le está saliendo*. En la traducción de esta línea fue necesario analizar las circunstancias en las que el personaje de Rosemary se encontraba. Ella había tomado por primera vez, lo que la llevó a trasbocar exageradamente, por eso Ellen se refirió de esta forma en esa situación. De acuerdo a esto, decidimos cambiar esta frase por *Se le está devolviendo hasta el primer tetero* que significa lo mismo, la diferencia está en la última traducción le ayudó a la actriz en su *acción escénica* para decir el texto con comicidad.

Frase en inglés	Problema	Propuesta	Solución
Ellen: Rather you than me, dear. <u>Her whole life's coming up.</u>	Ellen: Mejor tú que yo, querida. <u>Toda la vida se le está saliendo.</u>	Ellen: Mejor tú que yo, querida. <u>Se le está devolviendo hasta el primer tetero.</u>	Ellen: Mejor tú que yo, querida. <u>Se le está devolviendo hasta el primer tetero.</u>

Ejemplo No. 6: En la escena número uno (McGuinness, 2014, p.8) la frase de Ellen se traduce como *Hija de puta descarada*, pero para nosotros la traducción de esta oración connota algo demasiado grosero, que razonablemente no se le diría a una niña de 15 años. Además, en Colombia decimos, *Hijueputa*, a menos que queramos enfatizar con rabia sobre alguien decimos *Hija de puta*. Así que por suavidad y la confianza entre los dos personajes, preferimos decir *Maldita descarada*, suena mejor y no es tan vulgar.

Frase en inglés	Problema	Propuesta	Solución
Ellen: <u>Cheeky</u> <u>Fucker.</u>	Ellen: <u>Hija de puta</u> <u>descarada.</u>	Ellen: <u>Maldita</u> <u>descarada.</u>	Ellen: <u>Maldita</u> <u>descarada.</u>

Ejemplo No. 7: En la escena uno (McGuinness, 2014, p.6) la traducción literal de *Wee pet* es *Pequeña mascotica*, que implica algo tierno. Esta oración en la obra traducida se domesticó a *Cariñito* porque transmitía el mismo mensaje suave y dulce que se maneja en inglés, aunque en este caso Ellen lo dice de forma sarcástica.

Gracias a este estudio monográfico, ambas tesis nos dimos cuenta que esta traducción debió quedar *extranjerizada* porque el mensaje estaba claro, por sus circunstancias dadas. Rosemary era tratada como una mascotica por Una, cuando en un texto anterior Una le dice *Thank you, pet*. Después de este texto es que Ellen empieza a decirle a Rosemary *Wee pet*. Que en realidad quieren decir de forma cariñosa e irónica, la mensajera.

Frase en inglés	Problema	Propuesta	Solución
Ellen: Thanks, <u>wee</u> <u>pet</u> . You're too good, wee pet. You're a living saint, <u>wee pet</u> . Vera, what would we do without our <u>wee pet</u> ?	Ellen: Gracias, <u>pequeña</u> <u>mascotica</u> . Eres muy buena <u>pequeña</u> <u>mascotica</u> . Eres una santa, <u>pequeña</u> <u>mascotica</u> Vera, ¿Qué haríamos sin nuestra <u>pequeña mascotica</u> ?	Ellen: Gracias, <u>cariñito</u> . Eres muy buena <u>cariñito</u> . Eres una santa, <u>cariñito</u> . Vera, ¿Qué haríamos sin nuestro <u>cariñito</u> ?	Ellen: Gracias, <u>cariñito</u> . Eres muy buena <u>cariñito</u> . Eres una santa, <u>cariñito</u> . Vera, ¿Qué haríamos sin nuestro <u>cariñito</u> ?

Ejemplo No. 8: En la escena siete (McGuinness, 2014, p.33) al momento de traducir el texto de Una, el profesor sugirió que dejáramos los nombres tal cual estaban en inglés, es decir que no cambiáramos los personajes nombrados por unos conocidos aquí en Colombia. Por lo tanto el nombre *Marlene Dietrich* y *Kenny Ball*, quedaron así porque son personajes reconocidos de forma universal, *Marlene* fue una actriz alemana con nacionalidad estadounidense muy

reconocida del séptimo arte y Ball fue el músico de jazz inglés mejor conocido como el líder y trompetista de la banda de Kenny Ball y Jazz Men. Por tal razón se *extranjerizar*.

Frase en inglés	Problema	Propuesta	Solución
Una: Haven't you just heard that <u>Marlene Dietrich</u> here was nearly a G.I bride? [...] That's <u>Kenny Ball</u> . Leave it on, he's all right.	Una: No acabas de darte cuenta que esta <u>Marlene Dietrich</u> resultó casada con un Yankee [...] Ese es <u>Kenny Ball</u> . Dejalo, allí está bien.	Una: No acabas de darte cuenta que esta <u>Marlene Dietrich</u> resultó casada con un Yankee [...] Ese es <u>Kenny Ball</u> . Dejalo, allí está bien.	Una: No acabas de darte cuenta que esta <u>Marlene Dietrich</u> resultó casada con un Yankee [...] Ese es <u>Kenny Ball</u> . Dejalo, allí está bien.

3.2 Proceso de análisis activo

PARA EL DESARROLLO del *análisis activo*, realizamos un trabajo de mesa redonda donde se escudriñó la obra. El director Dixon utilizó dos herramientas fundamentales, el primero fue un *análisis general*, se leía la obra detalladamente para formular preguntas desde el método, es decir, hablar sobre las impresiones que cada uno de nosotros tenía, también se habló del autor, su relación con las mujeres, su familia, el impulso de crear la obra *The Factory Girls* y conocer las costumbres de las mujeres del condado de Donegal. Todo esto para identificarnos con el contexto del país. Se comentaba también sobre la similitud que tenía Irlanda con Colombia, debido a que ambos países están cerca al mar, el primero al Océano Atlántico y el segundo al Océano Pacífico. Además, esto hacía que ellos tuvieran un lenguaje popular (vulgar), parecido al de nosotros, lo que nos hacía sentir identificados con el texto. Como segunda herramienta se pasó a un *análisis específico*, el cual cumplió un papel fundamental, pues se desglosó la obra, pieza por pieza, para que nosotros pudiéramos comprenderla de forma precisa. Por lo tanto, se hizo un análisis de cada escena, para saber cuál era el *suceso principal*, el *suceso de partida*, el *objetivo* de cada personaje, la relación de ellos y su vínculo con cada uno de los otros personajes dentro de la escena estudiada.

En la muestra de Escenas Independientes del Taller de Montaje I, en el período agosto-diciembre del 2014, algunos docentes hicieron énfasis en la interpretación actoral, según ellos, no se observaba un análisis minucioso de las escenas, por lo que el actor no tenía una perspectiva

y un objetivo claro dentro de la obra. Como primer análisis, teníamos que Rebecca y Rosemary llevaban una relación amistosa dentro de lo laboral. Sin embargo, uno de los profesores cambió el rumbo de nuestra investigación cuando en la evaluación de las escenas, hizo énfasis en la vida personal de Frank McGuinness, como uno de los integrantes del grupo LGTBI, quien en sus creaciones artísticas siempre deja un tinte de este estilo (de esto último nos percatamos durante la creación de esta monografía). Por esta razón, al retomar el proceso de análisis descubrimos que la relación entre estos dos personajes se inclinaba hacia la observación que había sugerido el profesor, lo que en el proceso de monografía se confirmó gracias a la autora Lojek (2003, p.172-175) quien respondió a nuestras inquietudes, afirmando que Rebecca era homosexual. A raíz de esto, en el Taller de Montaje II, febrero-diciembre del 2015, en el transcurso de los ejercicios actorales, el profesor observaba las dificultades que se registraban durante el proceso, por lo que en diferentes ocasiones, propuso que los actores hiciéramos nuevamente el *análisis específico*. En el nuevo análisis, aunque teníamos las mismas preguntas, estábamos más relacionados con la obra, lo que nos proporcionó seguridad sobre cuál era el objetivo del personaje, por esta razón se notaba un progreso actoral. Por ejemplo, en la escena número cuatro cuando Rebecca y Rosemary se han quedado solas en la fábrica hablando sobre el cómic del Buntty, Una entra preguntando por Ellen y Vera.

Una: ¿No han regresado todavía?

Rosemary: ¿Ellen y Vera?

Una: ¿Quién más, estúpida?

Rebecca: Yo pensaba que estabas con ellas.

Una: No, no me invitaron. Fui corriendo a casa y no vi señal de ellas. Cualquiera que sea la confabulación secreta, no me están incluyendo en la rosca. (McGuinness, 2014, p.18).

María Stefany Grijalba en el Montaje I, decía los textos con rabia, durante toda la escena estaba en el mismo plano y el mismo tono de voz. Para el Montaje II, la actriz se percató de que Una no entraba en ese estado de humor, porque ella realmente estaba preocupada de no saber dónde estaba Ellen, era la segunda vez que ella faltaba al trabajo y eso sería un *suceso* para Una, porque Ellen estaba armando un plan del cual Una no hacía parte. La única vez que Ellen había faltado a su trabajo, había sido por la muerte de sus hijos, esta vez no se trataba de un “chistecito”. Por esta razón, Una debía entrar con estrategia para sacar la mayor información

sobre lo que estaba sucediendo con Ellen.

Otro de los casos que se presentó con la misma actriz, fue en la escena número seis, donde ella recibía una llamada de su hermana Susan:

Una: [...] Ella pondrá nuestras intenciones en una misa dada por un sacerdote recién llegado de las misiones extranjeras... ¿A qué te refieres con que él te invitó un trago? ¿estás en un bar? ¿cuánto llevas ahí? ¿cuántos te has tomado? ... ¿los que te hayan invitado? [...] (McGuinness, 2014, p.26).



Escena seis, Montaje II. Actriz: **María Grijalba** (Una). Fotografía: Fernando Palechor.

En el Taller de Montaje I y Montaje II, la reacción de la actriz al recibir la llamada siempre era de preocupación por su hermana, mientras que el resto de las chicas se reían al escuchar la conversación porque Susan, una mujer de más de sesenta años, estaba borracha. No obstante, en la evaluación el profesor Alejandro Puche, hizo énfasis en que esta escena era el

suceso de toda la obra y recalcó el hecho de que ellas son católicas. De acuerdo a esto, en el tercer análisis para el repertorio de octubre del 2015, las actrices entendieron que, en esta llamada, primaba el hecho de que no iban a poder asistir a la misa por estar en la toma de la fábrica. Esto le dio un giro a la escena, ya no habían risas durante el monólogo de Una, porque la iglesia era su esperanza y les habían cerrado las puertas.

El día 13 de febrero del año 2015, se analizó la obra en general buscando el *objetivo* de Ellen, personaje principal de la obra, se dijo que era luchar en contra de la injusticia impuesta por Rohan en el alza de la manufacturación por el mismo pago. El *superobjetivo* de ella era luchar por la fábrica, defendiendo sus derechos y seguir trabajando en ésta, ya que detrás de su tenacidad se escudaba también el deseo propio de no renunciar a lo único que le quedaba, pues sus tres hijos habían muerto de tuberculosis y su esposo de depresión. Por último, la *acción transversal*, aparece cuando Ellen decide tomarse la fábrica de textiles, impulsada por la búsqueda de su conservación laboral, su dignidad e integridad moral. Para el director, durante el proceso de montaje, esto siempre fue importante, considerando que en cada ejercicio actoral que se realizaba nos hacía énfasis en la *acción* y el *objetivo* del personaje representado en la escena, sin olvidar el *superobjetivo*. Ese mismo día se analizó la escena número siete, donde las mujeres ya estaban en la toma de la fábrica, pasando necesidades tales como no tener energía y luz, lo que causaba incomodidades entre ellas, hasta el punto de no querer seguir en la toma. El *suceso principal* en esta escena era que las mujeres cantaban, con el objetivo de reconciliarse. El *objetivo* de Ellen, era convencer a Vera de seguir hasta el final en la toma porque las demás la seguirían, el de Rosemary, era hacerse ver como la mujer que estaba empezando a ser, Una quería que Ellen hiciera lo que debía hacer, y que no se escapara de sus obligaciones, ya que ella era la que había incentivado la idea de tomarse la fábrica y, por ende, era ella quien debía terminarlo. El día 2 de marzo se presentaron nuevamente las escenas número siete y ocho. La canción de la escena siete había salido bien, pero se debía justificar el impulso, además, parecía que la mejor parte de la escena había sido esa, cuando en realidad toda la pieza debía ser importante, en vista de que la canción tenía que salir por la desesperación y desesperanza de las chicas. El *suceso principal* de la escena pasó a ser la reconciliación entre ellas, esto no se podía dar si no había una disputa. Y, para terminar, en el análisis se encontró que Ellen estaba asustada porque al parecer algunas de las chicas se iban a ir de la fábrica abandonado la toma, por la ausencia de cambios positivos desde la adquisición ésta.

En otro orden de ideas, en lo que respecta al *análisis general*, encontramos que en el primer análisis que se hizo de *Las Chicas de la fábrica* el 13 de septiembre del año 2014, se dijo que el *suceso de partida* de la obra era la huelga de las chicas de la fábrica contra Rohan por la explotación laboral. El 16 de septiembre del mismo año, se anunció que el *suceso de partida* en realidad era el Domingo Sangriento. Pero, el 19 de septiembre, en vista de que no estaba funcionando ese *suceso de partida*, se retomó el *suceso* del primer análisis quedando así: “La fábrica ha entrado en desacuerdo laboral por el cambio de propietario, pues anteriormente los jefes eran los Buchanans que eran protestantes, y quien ahora está al mando de la fábrica es Rohan, un católico”⁴⁹, y meses después en la continua búsqueda, nos dimos cuenta que el *suceso* incluía el problema de la fábrica y la crisis social de Irlanda y la personal de cada una de las protagonistas, en donde ellas deciden solidarizarse con todas superando las crisis. Gracias a esto, nos dimos cuenta de la importancia del constante análisis, ya que en el transcurso del tiempo nos íbamos encaminando a una dirección acertada, por nuestra insistente indagación en el texto.

El director Dixon insistía en que nosotros como actores estábamos en toda la capacidad de poder construir un personaje, “como actores deben fijarse más en el análisis que en las cosas exteriores, no actúen vestuario, eso viene por añadidura y no hay por qué complicarse con esto”⁵⁰. En la mesa redonda, también se hicieron análisis de *analogías personales*, donde cada actor debía pensar en una situación vivida por ellos mismos, que se relacionara con un *suceso* o situación del personaje a interpretar, bajo la condición de usar el concepto de *como si fuera*. Por ejemplo, ambas tesisas realizamos la simbiosis con Ellen. En uno de los casos, una de las autoras desde hace más de ocho años ha realizado protestas en defensa de los derechos de los animales no humanos, por lo cual se le otorga la vocería y liderazgo, que es un rasgo fundamental del personaje protagónico de la obra. Tomar esta experiencia hizo que su personaje lograra un alto grado de madurez, interiorizando este aspecto para hacer la escena número cinco donde Ellen y las chicas se toman la fábrica textil, una escena que requiere de un ansia de justicia muy arraigada, que está por encima del sentido común y las costumbres. Por otro lado, el impulso personal de la otra autora de esta monografía, proviene de la lucha familiar que lleva desde niña, por la ausencia de la figura materna. Según ella, ha sido una separación que ha tratado de solventar desde pequeña. Gracias a esta experiencia personal alcanzaba una mejor

⁴⁹ Bitácora de Actuación, Montaje I de Actuación, periodo agosto - diciembre del año 2014.

⁵⁰ Bitácora de Actuación, Montaje I de Actuación, periodo agosto - diciembre del año 2014.

interpretación de Ellen, personaje que dentro de la historia también ha perdido parte de su familia. En la escena número siete cuando Ellen habla con Vera sobre sus hijos ya fallecidos y en lo absurdo que se había convertido su vida al limpiar cada rincón de su casa, para que nadie se contaminara y corriera con su misma suerte, la tesista tomó su lucha personal y el recuerdo específico que tenía de su madre, sobre la obsesión de la limpieza, logrando una actuación verosímil. Con estos ejemplos se puede evidenciar que llevando la práctica del *como si fuera* de la mano con la *analogía* se puede obtener resultados que enriquecen artísticamente al actor y por consiguiente a la obra.

En la mesa redonda nuestro objetivo principal, además de hacer el análisis, que como bien se sabe, es el punto de partida para la creación, era entrenar la voz para tener control sobre ella, teniendo en cuenta que, ésta puede llegar a transmitir todo lo que vive el personaje en su espíritu, trasmutando las palabras a imágenes. En el Taller de Montaje I, en el período agosto-diciembre del 2014, el director hizo que nos aprendiéramos una canción y un poema para que se dijera *con intención*, luego caminábamos por el espacio y a la orden del director nos acercábamos a la pared, y decíamos en *sottovoce* algún texto de la obra hasta alejarnos quedando al otro extremo del salón proyectando la voz, este ejercicio también lo hicimos en parejas, al finalizar, el estudiante que había escuchado la historia tenía que decir qué le había contado el otro, el juego tenía una dificultad, y era que mientras mi pareja me hablaba, habían otras parejas en el salón que se hablaban de extremo a extremo, lo que exigía mucha concentración en lo que decía el partner de uno.

En el Taller de Montaje I, en el período agosto-diciembre del 2014, el director en el desarrollo de los ejercicios vocales, observó que Alex Ruíz presentaba dificultades con su voz. Él hacía énfasis en que su diálogo no se entendía porque no *respiraba* el texto, además de tener una voz enronquecida, lo que obstaculiza su dicción. Sin embargo, él tenía otra dificultad, como primera instancia, no se aprendía los textos en la forma que estaban escritos, esto lo obligaba a improvisar, de tal forma que debía pensar en qué decir y cómo decirlo. Esta ausencia del texto finalmente provocaba que el actor trastabillara a la hora de hablar. Por ejemplo, en la escena número tres, cuando él se encuentra con las cinco mujeres de la fábrica para negociar los reajustes en la administración y hablar sobre el mercado saturado que está sobrellevando su industria textil, dice:

Rohan: Una simple pieza de tela colorida, saturada. Una unidad de producción que necesito que salga de esta fábrica más rápido y en más grandes cantidades, si quiero, contra todas las adversidades, lograr que esté cuchitril sobreviva. (McGuinness, 2014, p.14).



Escena tres, Montaje II. Actor: **Alex Ruiz**. Fotografía: Fernando Palechor.

Este texto particularmente no se le entendía, porque el actor lo decía de forma diferente y cada vez que lo ensayaba le añadía nuevas palabras o las cambiaba por otras hasta desfigurar el texto. Esto puede generar en el público como primera parte la quietud y la agudización de su oído en un esfuerzo por entender, un cansancio y un aislamiento con la obra. En la evaluación del montaje, algunos profesores hablaban en específico sobre el caso de este estudiante con su tono de voz, ya que a lo largo de la carrera se le diagnosticó este problema. La profesora Lina Riascos un año atrás en una muestra de voz escénica, le había dicho al estudiante que él no tenía

la voz puesta y que eso era lo que causaba en el público un desajuste en el entendimiento de los textos, porque no apoyaba desde el diafragma sino desde la garganta, sin embargo, habían otros que le decían que él había nacido con esa voz y que tenía que amarla. En la escena número cinco había una acotación que decía “(*se oye un fuerte traqueteo. La voz de Rohan se oye afuera*).” (McGuinness, 2014, p.21). El actor en esta escena no salía del auditorio, pero se mantenía fuera de la escena con *voz en off*, es decir, que el público lo escuchaba, pero no lo veía. El intérprete era consciente de su condición, él sabía que su ausencia física era un obstáculo, lo que le exigía proyectar y direccionar su voz a todo el auditorio, haciendo que el público se mantuviera en la historia. Para el actor esta dificultad de no verse en la escena, pero hacerse notar con su voz, le hizo crecer actoralmente, al ser consciente de que su voz era lo único que tenía en escena, se obligó a usar su diafragma, sacando de él, un tono de voz diferente al que había llevado en toda la carrera. Esto finalmente, se pudo comprobar, porque en la evaluación del Montaje II, los profesores enfatizaron en esa escena por el manejo de voz que el aprendiz había mostrado ese día, la importancia del uso de la voz desde el diafragma, la proyección de la misma, el *tempo-ritmo* que estaba llevando y la claridad de sus textos aún sin verse en escena, lo hacían crecer como actor, sin el uso de su cuerpo, su actuación seguía viva por su voz.

En el Taller de Montaje II, febrero-diciembre del 2015, el director en algunos ensayos, siempre hacía énfasis en que el grupo de montaje, frecuentemente, se veía tensionado al decir los textos. Dixon notó esto con Alejandra Trujillo en el texto de la escena número dos:

Ellen: Algo pasa en esta fábrica. Llamamos a Andy Bonner al sindicato. Él nos agradece por llamarlos y llama a Dublín. Dublín dice: “¿Dónde? ¿Donegal? ¿Donegal?” Dublín consigue un mapa de Irlanda, busca Donegal, Jesús, míralo allí, ese pequeño revuelto en la cima del país [...]. (McGuinness, 2014, p. 8).

La actriz ya se había aprendido de forma mecánica el texto, es decir, que estaba memorizado tal cual como se había traducido. Pero, la información no se estaba enviando al público, no transmitía las ideas del monólogo, así que el director le propuso hacer un par de ejercicios de *tempo-ritmo* con el texto, porque al principio la actriz en el afán de entregar toda la información iba acelerando la velocidad del monólogo, perdiendo así su dicción y cada detalle del texto. La aceleración hacía que el público no sintiera la necesidad de escuchar, porque desde

un principio habían perdido el hilo conductor de la historia. Por esta razón, el director le sugirió que lo dijera muy lento, y aunque ella no tenía un metrónomo al lado, sabía que su texto ya tenía un *tempo-ritmo* determinado. Al darle un espacio amplio a cada una de las palabras del texto, se perdía el *suceso principal*, las *circunstancias dadas*, y de paso la paciencia de la actriz, pues este ritmo no permitía su fluidez. De acuerdo a esto y comprendiendo que la prosa tiene un ritmo propio, el director le pidió que lo dijera de muchas maneras desde la acción, para así encontrar su propio ritmo interno. Finalmente, la actriz encontró el *tempo* adecuado que le permitía tener seguridad al decir el texto. Además, en la evaluación del Montaje II, algunos docentes hicieron énfasis en que ese texto en el montaje pasado, no había sido *interiorizado* por la actriz, en cambio en esta segunda oportunidad, se percibía que ella estaba entendiendo cada palabra del texto y además en cada una de ellas había una intención, como también un objetivo determinado.

Durante este proceso el director siempre nos recordaba en cada oportunidad que el actor debía desenvolverse bajo el método, *qué pasaría si...* de esta forma empezamos a trabajar de manera más personal. En clase de actuación, a modo de ejemplo, nos propuso desarrollar un ejercicio en el cual debíamos ponernos en el lugar de las chicas en la escena número cinco, donde ellas se toman la fábrica. Sin embargo, ninguna de nosotras había pasado por esta situación similar y así se haría imposible recrearla, pero mediante el *sí mágico*, esta escena se pudo desarrollar, además se añadieron otras herramientas como la *atmósfera* y las *circunstancias dadas*, que desarrollaban el contexto en que se llevaba a cabo la actuación. En la muestra de Escenas Independientes del Montaje I, sucedió un accidente al presentar la escena, donde las actrices hicieron uso de sus herramientas actorales. El secador que estaba en escena al ser conectado al toma corriente, tuvo una sobrecarga eléctrica y explotó, pero las actrices en vez de salirse del personaje o frenar la escena por este incidente, reaccionaron como cada uno de sus personajes lo hubieran hecho, porque en cada una de ellas estaba primando el *sí mágico*.

El día 9 y 10 de octubre del 2015 se presentó por primera vez la obra a público abierto en el Teatro la Máscara. Para esta fecha el grupo colectivamente tenía un hecho memorable, al cual hacerle homenaje a través del montaje *Las chicas de la fábrica*, ya que esto honra la memoria de cada una de las personas a las que le rendimos tributo, además esto tiene un efecto sobre quién lo ejecuta porque le permite un crecimiento actoral, puesto que hay consciencia de las intenciones que se le aplican a cada uno de los textos. El montaje le rindió homenaje a esas mujeres que murieron en el incendio de la fábrica de colección de camisas de Triangle Waist Co, el 25 de

marzo de 1911 en Nueva York, razón por la cual el 8 de Marzo es la fecha en que se celebra el Día de la Mujer, esto nació también, porque se creía bajo especulaciones que McGuinness, había escrito la obra como homenaje a estas mujeres, pero durante la investigación de esta monografía nos dimos cuenta en una entrevista que esta obra no homenajea a ese grupo específico de mujeres, de hecho la obra es ficcional (Fitzpatrick, 2014). El rechazo a la explotación laboral constante en la mujer, nos daba fuerza para manifestar la indignación que atravesaba nuestras palabras, evidenciando la emancipación de las mujeres que arriesgan su vida por el derecho a un trabajo digno. Esta reflexión estaba también conectada a la vida íntima de una de las creadoras del proyecto, tocaba fibras muy personales, ya que su abuela, trabajando en una fábrica, sufrió un accidente laboral en el que quedó inconsciente, sobreviviendo al diagnóstico de un médico que aseguró que al despertar no gozaría de sus cinco sentidos, pero esta mujer demostró lo contrario, al abrir sus ojos, conservaba su lucidez. El homenaje también incluyó a la incesante labor de las mujeres de nuestro país que trabajan día y noche bajo una máquina de textiles para poder vivir.

3.3 Proceso técnica Meisner

PARA PODER LLEVAR la acción a las tablas, en el Montaje II el director desarrolló una técnica ya conocida por ambas tesis, la técnica Meisner de Sanford Meisner. En el periodo agosto-diciembre del 2014, las autoras de esta monografía viajaron a la ciudad de Bogotá para hacer una investigación sobre el Teatro La Candelaria para la asignatura Seminario de Teatro Iberoamericano, en el cual nos encontramos en medio de la investigación con el cofundador del Teatro La Candelaria, Francisco Martínez, quien dirigía en ese tiempo una obra llamada *La Empresa Perdona un Momento de Locura*, que fue adaptada por Camorra Teatro, compañía que dirigía Pacho Martínez. Nos contó en la entrevista que le hicimos, que la técnica que él manejaba con sus actores era la técnica Meisner, que permitía una improvisación natural y una respuesta orgánica en el escenario, concluyó la entrevista diciendo que esto también ayudaba a que las personas del público trascendieran de lo emocional y se pusieran en la postura racional de la situación. Por otro lado, Eliana Cruz una de las autoras de esta monografía, participó el 19 de mayo del 2015 en la Master Class que se realizó como taller en el IX Foro Atec que otorgó la Universidad del Valle y el departamento de Arte Escénicas con el director de Singapur, Aubrey Mellor de La Salle College quien también trabajó la técnica Meisner en el taller. Para la tesis fue interesante volver a ver esta técnica, ya que en el ejercicio se aplicaba una repetición corporal

y vocal que resalta la naturalidad del actor, aunque en un principio la actividad se percibía mecánica. Eso era lo que mostraban los ejercicios de Aubrey Mellor, puesto que su objetivo era repensar el naturalismo con una aproximación a la actuación espontánea y dinámica.

Eliana Cruz y Alejandra Trujillo, en el Taller de Montaje II se encontraron nuevamente con la técnica Meisner. El director decidió hacer los ejercicios de improvisación para ayudar a concentrarnos en el otro actor y aprender a escuchar, pero sobre todo, para *abrir el texto*, es decir, que el actor pudiera encontrar otros significados para tener distintas posibilidades de decirlo, de acuerdo al sentido que le pusiera. *Abrir el texto* revela una gama de significados que la frase o la palabra pueda tener. Esta técnica nos ayudó a desarrollar la interpretación del análisis. En los ensayos del proceso de repertorio de *Las chicas de la fábrica* se notaba la tendencia en los actores de mostrarle al público reacciones que responden a diferentes emociones, en algunas ocasiones por la necesidad que el actor siente de *mostrar*, lo que lo inclina a la sobreactuación y hasta puede llegar a anteponerse al impulso que le hace reaccionar, porque su fijación está en *la señal*, como resultado de una *ansiedad actoral* que el mismo actor genera. Contrario a lo que proponía Meisner, que lo más importante en las acciones son captar los impulsos y no las señales. Por ejemplo, en la escena número siete de *Las chicas de la fábrica*, cuando las mujeres han realizado la toma de la fábrica textil, reciben una llamada de Susan la hermana de Una, durante la conversación Una sostiene un monólogo por el teléfono:

Una: Perdón, Susan, la línea está muy mala... no estoy preocupada por perderme la misa de mañana, tú vas a ir a dos... que Dios te ame, se los diré.

[...]

Ellen: Eso sí le costará la vida.

Una: Es fácil para ti decirlo, No se puede confiar en ella a su edad.

Ellen: Bueno no hay mucho que perder si se le confía ¿cierto? sería extraordinario que te encuentres con un nuevo sobrino.

Una: No seas asquerosa refiriéndote a mi hermana.

Rosemary: Ellen.

Ellen: ¿Qué?

Rosemary: ¿Qué vamos a hacer respecto a la misa? Mi madre me mataría si se enterara que me la perdí. Debe haberse olvidado del Domingo. (McGuinness, 2014, p.29-30).

En el Monólogo de Una, la frase subrayada “No estoy preocupada por perderme la misa de mañana” detona el impulso para que las mujeres de la fábrica dejen de reír por la conversación anterior que se estaba llevando, ya que todas son católicas, pero por encima de sus creencias religiosas está mantenerse en la toma de la fábrica, lo que no les permitirá salir del lugar y recibir la misa. Ahora bien, *la señal* para Rosemary es la frase de Una que se encuentra subrayada, cuatro textos después del monólogo, cuando ella le dice a Ellen “No seas asquerosa refiriéndote a mi hermana”, después de esto Rosemary pregunta por la misa porque se le había olvidado. Pero este personaje quedaba estupefacto desde que Una había mencionado la misa en su conversación con Susan. En el proceso de repertorio, en algunos ensayos de esta escena, por el contrario, lo que sucedía era que Angelica Duque se estaba concentrando más en *la señal*, por esta razón, se veía que el impulso por preguntar sobre la misa estaba justo después del *pie*, es decir del texto que está subrayado donde Una se dirige a Ellen, lo que no permitió ver una actuación verosímil, porque la llegada de la pregunta parecía un elemento externo que nos solucionaba la historia sin seguir la lógica interna, es decir, sin justificación. Duque durante el monólogo de Una seguía riendo, y solo en el momento que Una le decía a Ellen “No seas asquerosa refiriéndote a mi hermana”, abrió los ojos y le preguntaba a Ellen por la misa, lo que la hacía parecer desconcentrada y que se le había olvidado el texto. Sin embargo, después de varios ensayos y bajo la técnica Meisner, la actriz fue enfocándose en el impulso, reaccionando desde el monólogo de Una. Cuando Una nombraba la misa, ella dejaba de reír y la expresión de sus ojos cambiaba, así su actuación se volvió orgánica y justificada, porque estaba lista a reaccionar por impulsos reales, ella estaba viviendo el momento, y se veía en su mirada que esa parte del texto de Una le había caído “como un balde de agua fría”, además de esta reacción justificada, ella seguía respondiendo a sus estímulos orgánicamente. Su cuerpo estaba estupefacto, aunque internamente activo, en su quietud movía sus ojos sin observar lo que había a su alrededor, parecía más sumergida en sus pensamientos sobre la iglesia y lo que diría o haría su madre al saber que ella no podría salir de la fábrica, que en la idea de que Susan, estuviera borracha. Meisner decía que actuar es vivir de la acción del otro compañero de forma sincera, es responder con sinceridad la acción de otra persona, y eso era justo lo que estaba emergiendo en la obra *Las chicas de la fábrica*. Incluso en la charla después del repertorio, el director hizo énfasis en que el suceso de la escena, el cual era “la falta de apoyo de la iglesia”, se había visto porque las actrices no estaban pasando por encima de éste, a diferencia del Montaje II. Cada una de las actrices

reaccionaba a la llamada de Susan de forma diferente, pero siempre en pro de que el suceso estuviera y se mantuviera vivo.

Durante el proceso de Montaje II, Dixon propuso un ejercicio de repetición. Hizo dos filas, cada estudiante al frente de otro, a los actores de la fila izquierda les pidió que solo dijeran “sí”, a los de la derecha “no”, y así surgió el ejercicio. Sin embargo, el director después de un par de minutos, le solicitó a la fila derecha que tuviera un contacto físico con el compañero de al frente, lo que produjo una reacción en los actores de la fila izquierda, así pues, el “sí” que ellos decían ya no tenía el mismo sentido, ese era el *pellizco* del que Meisner hablaba. Nuestro director siempre nos pedía reaccionar a algo que pasa fuera de nosotros, es decir que no dependía de una reacción, sino del *partener* con el que se está trabajando, en este caso el actor de la derecha provoca una reacción física, lo que hacía que el actor de la izquierda tuviera una variación rítmica en su texto, eso es justificación. Después de este ejercicio, pasamos a ver las escenas, y Dixon percibió que Alejandra Trujillo se había aprendido los textos de la segunda escena de forma mecanizada, ya que no había cambios instintivos ni acciones que le ayudaran a una respuesta orgánica. La escena comienza a la hora del almuerzo de las mujeres de la fábrica. Rosemary sentada en la silla de Ellen se ha comenzado a peinar el cabello, Ellen regresa al trabajo y ambas sostienen una conversación sobre los despidos, pero antes de llegar a ese tema, Ellen le ha hecho comentarios jocosos a Rosemary sobre su cabello, le ha dicho que se ha quedado calva y que para solucionar el problema debe echarse orines de solterona vieja, e insinúa que provengan de Una, y así sigue burlándose de Rosemary hasta que la niña le pregunta sobre los despidos. El director le propuso a Alejandra que llegara al trabajo con el objetivo de arreglar más camisas, y esa iba a ser su *acción independiente*. Ellen era la cabeza de las trabajadoras de la fábrica, lo que la caracterizaba por ser una mujer emprendedora y diligente, se sabía además, que toda su vida ya estaba destinada a culminarla en la fábrica, pues era lo único que le quedaba. Así pues, la escena se fue desenvolviendo.

Ellen: ¿El señor universo ha estado sacando pecho de nuevo?

Rosemary: [...] Dijo que no había pedidos registrados y que la única manera de conseguirlos era ofrecer el trabajo más barato.

[...]

Ellen: Bueno, solo sé que he escuchado el mismo rumor cada año por los últimos treinta.

A veces es cierto, a veces no. No me preocuparía demasiado.

Rosemary: No puede deshacerse de todos. El sindicato haría algo. ¿Para qué les pagamos? (McGuinness, 2014, p.10-11).

El objetivo de la acción física que el director le propuso a la actriz, era que los textos se dijeran de forma orgánica, lo que finalmente se logró, según el director. Porque la mente de la actriz estaba ocupada y concentrada en que la costura de la camisa estuviera perfecta, que podía sostener el diálogo sobre los despidos, demostrando con su acción física que estaba evadiendo la conversación, lo que le permitía decir los textos de forma orgánica y sincera, pues eran llevados por un impulso, sin uso de la racionalidad. Esto, además, fue notable en el ensayo, porque hubo un momento en que Alejandra, se paró del taburete y sin soltar la camisa, le explicó a Rosemary quiénes eran ellas para Donegal. La parte subrayada del texto de Rosemary, fue la “gota que rebosó la copa” para que Ellen frenara por un momento su acción física y dijera el monólogo sobre la importancia que tienen ellos en Donegal. Aunque la actriz frenó la *acción independiente* no dejó de *vivir*, al contrario, su impulso para decir ese texto fue tan orgánico que la acción física ya no era tan importante, pues su acción verbal era justa para hacer entender el diálogo, además de escucharse sincero, opuesto a lo que pasaba en los primeros ensayos.

Otro ejercicio de *acción independiente* se realizó con Alejandra Trujillo en la escena número siete, donde tenía un enfrentamiento de estatus con Vera quien era como su hermana. Esta escena era difícil de representar, porque las actrices tenían textos densos en los cuales ambos personajes se decían lo que, aparentemente en un largo tiempo, no se habían dicho. Alejandra representó en un ejercicio, el enfrentamiento que había tenido con su hermana mayor, donde ambas eran honestas sobre la situación que las estaba perjudicando, la acción que ella escogió fue barrer, mientras ella lo hacía su hermana se quejaba de su relación con su pareja y su deseo inestable por seguir en ésta. La mayoría de los textos fueron improvisados lo que le ayudó a desenvolverse en escena ya que no había un texto por el cual preocuparse. Entre más rabia sentía, más rápido barría, y cuando se calmaba barría despacio, además sentía mucha desesperación porque la otra actriz que hacía de hermana le pisaba los lugares que ella ya había limpiado, lo que no le permitía cumplir el objetivo de su *acción independiente*, así que los textos salían con más fuerza. Por consiguiente, en el ejercicio ella encontró una verosimilitud porque descubrió impulsos reales que le ayudaron en la improvisación, la cual fue corta, pero suficiente para Dixon, porque él observó que la actividad de barrer le funcionaba para decir los textos de

forma orgánica. Pero después del ejercicio, la actriz al realizar la escena de la obra, hizo detalladamente lo que decía la acotación. La escena inició con las chicas alistándose para dormir, mientras Rosemary se encontraba en el baño y Ellen estaba sentada en una silla giratoria. Estar sentada era una acción que no le favorecía para desenvolverse, por lo cual, el director le propuso decir los textos de Ellen barriendo, que era una acción que como bien se demuestra, le había favorecido. Aunque la actriz no barrió en el repertorio, la acción le ayudó a percibir la sensación de la escena, logrando la ejecución de esta pieza con cualquier otra acción que se quiera hacer. Finalmente, ese es el objetivo de una *acción independiente*. Se está tan concentrado en la acción que el texto sale orgánico porque no se le presta tanto racionalismo, con el objetivo de crear reacciones instintivas. A partir de la necesidad que tiene Ellen de terminar sus camisas o barrer la habitación, llega la emoción por su concentración. Lo más importante en la técnica Meisner es ser instintivo y creativo, ya que esto es una parte orgánica de ser talentoso.

3.4 Aplicación de las tres herramientas

EL DIRECTOR UTILIZA un método similar al *Knock On The Door* en los ejercicios para el repertorio. Él lo experimentaba a través del texto con diferentes intenciones, por ejemplo, a Alejandra Trujillo en la escena número 2, en vista de que el monólogo sobre Dublín no se estaba escuchando de forma orgánica, le pidió decir el monólogo como si ella fuera una profesora tratándole de explicar a Rosemary su alumna de 14 años sobre los sindicatos y la importancia que ellos tienen dentro de Irlanda. La actriz lo explicaba de forma que pareciera haber un tablero en el escenario y en él un mapa de Irlanda, sin embargo, no le funcionaba la intención de enseñar, así que el director le propuso decirlo más tranquila, como contando un cuento para infantes, pero cuando lo relataba de esta forma, empezaba a decir el texto con ironía, así que Dixon permitió que lo dijera de tal manera, y por en su apuro de encontrar un buen resultado, terminó ilustrando la escena.

No obstante, la actriz paró a mitad de su monólogo y le dijo al director, que ella no podía seguir diciendo el texto en esa línea de pensamiento, porque se sentía ridícula y falsa en el escenario, los actores que estaban sentados observando la escena se quedaron en silencio al igual que el director y un par de segundos después Dixon le dijo “entonces, hazlo como quieras, pero vive en escena”, esta última parte, sin duda fue el *Pinch and The Auch* que el profesor en muchas ocasiones usaba con los actores, porque promocionaba en ellos el *click* para el cambio. La actriz

empezó de nuevo, y cuando llegó al monólogo, al explicárselo a Rosemary, lo hacía con rabia, se veía enojada y el texto sonaba golpeado, lo que también la hacía parecer confundida. Así que Dixon la apartó unos minutos y habló con ella sobre el monólogo. En este caso particular, por unos momentos, utilizó algunas preguntas del método de Stanislavski, como ¿qué quería Ellen en el texto?, ¿qué estaba consiguiendo a través del monólogo? Fueron muchas preguntas que el director le formuló, por las cuales ella se dio cuenta que Ellen estaba siendo perspicaz, este personaje era una mujer que tenía una vista muy aguda, ella era capaz de percatarse con facilidad de las cosas más difíciles de ver. Ellen comprendía perfectamente la situación que se estaba viviendo en la fábrica, aunque al principio es una situación confusa, ella sabía cómo debía actuar, aún sin contar con los conocimientos formales aparentemente necesarios, y es que la fábrica no requería de estudios muy profesionales para saber que no se estaban cumpliendo los objetivos, Ellen poseía un saber intuitivo, que venía de lo más profundo de su mente y la estaba llevando al camino aparentemente correcto, y eso era finalmente lo que ella quería explicarle a Rosemary.



Escena dos. Montaje II. Actrices:
Angélica Duque (Rosemary) y
Alejandra Trujillo (Ellen).

El mismo ejercicio se realizó con Angélica Ruíz en el repertorio. En la escena número seis, ella recibe una llamada de su esposo, quien está con Bonner. Le dice que debe regresar a la casa, porque no tiene camisas limpias y que los niños están muy enfermos, pues aparentan tener sarampión, lo que deja a Vera alerta e intranquila, ya que es una situación que la pone en una encrucijada, pues no podrá salir de la fábrica, porque eso significaría correr peligro y abandonar la toma, pero tampoco puede dejar a sus hijos a la deriva. Aunque la llamada de su esposo suena como una trampa de él y Bonner para que Vera regrese a casa, ella decide seguir en la toma. Sin embargo, esto la mantiene inquieta y su mente intranquila. Ahora bien, con estas consecuencias de la llamada, se pasa a la escena número siete, donde tiene un enfrentamiento con Ellen, en medio de su angustia y enojo, discuten sobre la tuberculosis que mató a los hijos de Ellen, tomando sus palabras como si sus niños fueran a morir de lo mismo, terminando aparentemente la discusión Vera dice: “Mi cabeza, Rebecca. Mi cabeza. Lo siento. No sé nada.” (McGuinness, 2014, p.32). Ruíz continuaba en la misma línea emotiva al decir el texto, por esta razón el director le sugirió que al momento de decirlo, contara cinco segundos y lo dijera en muchas intenciones. La primera intención que la actriz mostró en su texto, era riendo, después, lo decía tranquila, con ironía, en complicidad con Rebecca, luego cambió el tono de la voz, lo decía más bajo, pero en vista de que aún no le funcionaba ninguno, el director paró la escena y le dijo “¿No crees que Vera realmente sí tiene un dolor de cabeza? Con una noticia así ¿Quién está tranquilo? Quiero decir, Vera ha decidido quedarse en la fábrica, ahora les han quitado la línea telefónica, y ése era el único medio por el cual se podían comunicar, ¿Sigues considerando que realmente no tiene un dolor de cabeza?”⁵¹. La actriz nuevamente realizó la escena, y cuando llegó al texto lo dijo como si realmente hubiera tenido un dolor de cabeza, su tono fue bajo, y el cuerpo le cambió inmediatamente, el ritmo en que se estaba llevando la discusión también cambió, parecía realmente que la disputa por parte de Vera había culminado.

Todo nuestro proceso sistematizado se enfocó en la actuación orgánica a través de la palabra. Por eso, es importante que el actor pueda responder por medio del impulso de la improvisación ya que en el escenario todo puede pasar, quizá un texto mal dicho o un texto que no se dijo. El actor que se ha entrenado para escuchar al otro por medio de la técnica Meisner, y responder preguntas a través de Stanislavski, puede reaccionar inmediatamente a este imprevisto, mientras que si todo es mecanizado y aparece una reacción no esperada, el intérprete puede tener

⁵¹ Bitácora de Actuación, Repertorio de Actuación, periodo agosto - noviembre del año 2015.

una parálisis vocal o mental, lo que afectará que la estructura de la obra se desarrolle.

Gracias a todas estas herramientas encontramos un acercamiento a la puesta en escena que el director propuso, entre ellas estaba el Gag y el juego de estatus, la búsqueda del Clown en cada actor y otras “tareas locas” nombradas así por Everett Dixon. Éstas no se desarrollaron desde la sistematización, pero es importante resaltar la relevancia de ellas para la creación de la puesta en escena.

CONCLUSIONES.

EL OBJETIVO GENERAL que se planteó en el inicio de este proyecto monográfico fue alcanzado al finalizarlo. Se documentó el acercamiento de los textos de la obra *Las chicas de la fábrica* a través de tres herramientas metodológicas, que permitieron al actor trabajar de forma integral hasta lograr una interpretación coherente y justificada para la puesta en escena.

La primera herramienta que se implementó para la investigación del contexto original de la obra fue la traducción, en la cual, se encontraban los *skopos* que fue el objetivo principal dentro de este ejercicio, esto nos acercó a los *culturemas* pertenecientes de Irlanda, puesto que en el TO se hallaron características lingüísticas-culturales que se estudiaron por medio de la *extranjerización* o *domesticación* para el TM, en el que fue relevante el concepto de *speakability* al momento de la traslación que fue dirigida a nuestro público objetivo.

Como segunda herramienta, se trabajó de la mano con el *análisis activo* de Stanislavski, el cual le permitió al actor desarrollar algunos conceptos propuestos en el método para alcanzar una actuación verosímil. Entre estos se encontraron las *circunstancias dadas* que se entendieron gracias a la traducción de la obra. En ellas, el actor conoció la edad de cada personaje, su oficio, su relación con los otros personajes y el contexto histórico-cultural en el que Irlanda se encontraba. Para esto también era importante que el intérprete viviera a través del *sí mágico*, aceptando las circunstancias de su personaje y encontrando el *súper-objetivo*, que es el que define las acciones a realizar en el transcurso de la obra, lo que finalmente lleva al actor a la exploración de su texto a través de la voz, descubriendo el *tempo-ritmo* del lenguaje.

Como última herramienta metodológica usamos la técnica Meisner, la cual, a través de la apropiación del juego verbal, el actor pudo expresar plenamente los textos bajo estudio y así llegar a las acciones y sucesos de las escenas. Esta técnica permitió al intérprete vivir con “verdad” bajo circunstancias imaginarias, concentrarse en el otro y aprender a escuchar, gracias a los conceptos *Ping- Pong* y sus variaciones como *The Knock On The Door*, *The Pinch And The Ouch*, etc. Mediante la repetición de palabras el actor encontró los impulsos instintivos que fluyeron a través de los diálogos, y por medio de la memorización mecánica de éstos, logró separar los textos de las emociones. La técnica tuvo como objetivo ayudar al actor a responder a estímulos por medio de la intuición otorgándole la posibilidad de improvisar.

Debido a la evidencia mencionada antes, sobre el proceso para el acercamiento a los textos de la obra *The Factory Girls* a través de las tres herramientas metodológicas, queda claro

que en nuestra monografía se demuestra que estos objetivos específicos propuestos al inicio, permitieron sucesivamente llegar al objetivo general, en el que se explicó el proceso para alcanzar una actuación verosímil, acercándonos a la puesta en escena que el director propuso.

Ahora bien, esta investigación contribuyó a nuestra formación como licenciadas en arte dramático, en cuanto a que nos permitió profundizar en técnicas nuevas de investigación como la traducción y la técnica Meisner. Por tal razón, nos parece importante documentarla ya que el actor a menudo tendrá que enfrentarse a textos extranjeros, donde lo más frecuente es que éste desconozca las dinámicas y referencialidades del TO, perdiendo la oportunidad de profundizar en el mundo del autor. La sistematización de este proceso, da herramientas al actor para poder hacer sus propias indagaciones en cualquier contexto de una obra. Por consiguiente, esta monografía podrá servir como referente para los estudiantes de arte dramático que en un futuro deseen acercarse a la obra de Frank McGuinness o a otras obras extranjeras en las que se desee hacer el ejercicio de traducción para un análisis activo.

BIBLIOGRAFIA

PRIMARIA.

- BROWN, G. (Thursday, 9 July 1992). "Interview/ Three hostages to fortune: Frank McGuinness, the award-winning Irish playwright, talks to Georgina Brown about his new work, *Someone Who'll Watch Over Me*". *Independent*. Recuperado de <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/interview-three-hostages-to-fortune-frank-mcguinness-the-award-winning-irish-playwright-talks-to-1532293.html>
- DE COURCY, M. (Summer 2009). "Frank McGuinness in conversation with Mary De Courcy". *Irish Association of Humanistic and Integrative Physiotherapy*. Recuperado de <http://iahip.org/inside-out/issue-58-summer-2009/frank-mcguinness-in-conversation-with-mary-de-courcy>
- DOYLE, R. (jueves, 13 de febrero de 2014). "Living here: Playwright and poet Frank McGuinness in Booterstown, Co Dublin". *The Irish Times*. Recuperado de <https://www.irishtimes.com/life-and-style/homes-and-property/living-here-playwright-and-poet-frank-mcguinness-in-booterstown-co-dublin-1.1688942>
- DUDECK, T. (lunes, 4 de agosto de 2014). "10 tips from the Master Actors & Performers". *Actors and Performers*. [En línea]: <https://actorsandperformers.com/2014/08/10-tips-from-the-master-of-impro1111>
- FIGUEROA, P. (4 May. 2016). *Keith Johnstone, el padre que parió a la impro*, [En línea]: <http://mundoimpro.com/keith-johnstone-padre-de-la-impro/>
- FOUCAULT, M. (1998). *Historia de la sexualidad I, la voluntad de saber*. Trad. Ulises Guiñazú. Madrid, España: Siglo XXI editores, s.a de c.v.
- GIL, A. (2008). *Procedimientos, técnicas, estrategias: operadores del proceso traductor*. Recuperado de <http://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/8998/TREBALL%20DE%20RECERCA%20ANNA%20GIL.pdf?sequence=1>
- GOODALL, J. (martes, 8 de mayo de 2014). Frank McGuinness: "I have to overcome panic when I start to write". *Listowel Witer's Week*. Recuperado de <http://writersweek.ie/frank-mcguinness-i-have-to-overcome-panic-when-i-start-to-write/>

- FRICKER, K. (13, febrero de 2002). "The Factory Girls". *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/stage/2002/feb/14/theatre.artsfeatures2>
- HART, P. (Productor). (18 de septiembre de 2017). A Public Interview With Frank McGuinness [Audio en podcast]. Recuperado de <https://player.fm/series/rt-arena-podcast/a-public-interview-with-frank-mcguinness>.
- HIGGINS, C. (sábado, 18 de octubre de 2008). "Frank McGuinness: 'I'm not entirely respectable. I couldn't be'." Recuperado de <https://www.theguardian.com/stage/2008/oct/18/frank-mcguinness>
- HISPAN TV. (Producción). (2012, Jun. 04). *Domingo Sangriento* [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=Oemq1W13cAk>
- JOYCE, J. (1998). *Los Dublineses*. Trad. Eduardo Chamorro. Madrid: Cátedra.
- LAFARGA, R. (Roberto Dengler). (1995). *Teatro y traducción*. Barcelona, España: Universitat Pompeu Fabra.
- LOJEK, H. (2003). *Contexts for Frank McGuinness's Drama*, Washington, D.C: The Catholic University of America Press.
- LÓPEZ, A. (2015). *Traducir un arte vivo. Bases para un modelo de análisis de la traducción teatral*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada, España.
- LUNGU-BADEA, G. (2001). "Culturemele între conotații și aluzii culturale. Încercare de definire a conceptului de culturem." *Analele Universității de Vest din Timișoara, Seria Științe Filologice, AUT*. Timișoara. Vol. XXXIX. (Versión en francés)
- LUQUE, L. (2009). "Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?", *Language Design* 11, pp. 93-120.
- MCGUINNESS, F. (1996). *Plays 1. The Factory Girls. Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme*. London: Faber and Faber.
- -----, (2002). *Plays 2. Mary and Lizzie. Someone Who'll Watch Over Me. Dolly West's Kitchen. The Bird Sanctuary*. London: Faber and Faber.
- -----, (2014). *La Cocina de Dolly West*. Trad. Lucía Bedoya et al. Cali (Colombia): Universidad del Valle. Documento sin publicar.
- -----, (2014). *Las Chicas de la Fábrica*. Trad. Lucía Bedoya et al. Cali (Colombia): Universidad del Valle. Documento sin publicar.
- MCGUINNESS, F. (30 de abril de 2014). "Frank McGuinness: cómo convertí a Edipo en una

- ópera”. *The Guardian*. Recuperado el 28 de octubre de 2016. “Playwrights in Profile Frank McGuinness - RTÉ Drama/Drama on One”. *Rte.ie*. Retrieved October 28, 2016. Presented by Sean Rocks. Produced by Kevin Reynolds.
- MEISNER, S. & LONGWELL, D. (1987) *Sanford Meisner: On Acting*. New York: Random House.
 - NORD, C. (2009). El funcionalismo en la enseñanza de la traducción. *Mutatis Mutandis*, Vol. (2), 209-243. Recuperado de <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/view/2397>
 - NORD, C. (2014) [1997] *Translation as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. New York: Routledge.
 - O'MALLEY, J. (21, mayo de 2013). “Frank McGuinness on Writing The Factory Girls”. *Culture Northern ireland*. Recuperado de: <http://www.culturenorthernireland.org/features/performing-arts/frank-mcguinness-writing-factory-girls>
 - PASCUAL, A. (2002). *El lector de James Joyce*, Barcelona, España: Editorial Océano.
 - PATRICK, M. (martes, 4 de febrero de 2014). “An Interview with Frank McGuinness”. *Breac A Digital Journal Of Irish Studies*. Recuperado de <https://breac.nd.edu/articles/an-interview-with-frank-mcguinness-2/>
 - PETRUSCU, O. N. (2011) “La traducción de los culturemas. (Discusión al margen de la traducción de una novela de Guillermo Arriaga.)” *Valenciana*. Núm. 8 (julio-diciembre): p. 139-172.
 - REISS, K., & HANS, V. (2014) [1984] *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. Trad. Christiane Nord. Rev. Marina Dudenhöfer. New York: Routledge.
 - RIBAS, A. (1995). Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos. *Dialnet AR*. Recuperado de [file:///C:/Users/Trujillo/Downloads/Dialnet-AdecuacionYAceptabilidadEnLaTraduccionDeTextosDram-3411262%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Trujillo/Downloads/Dialnet-AdecuacionYAceptabilidadEnLaTraduccionDeTextosDram-3411262%20(1).pdf)
 - ROCHE, A. (1994). *Contemporary Irish Drama from Beckett to McGuinness*. Dublín. Gill and Macmillan.
 - SANTOYO, J. (1989). “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología.” *Cuadernos de Teatro Clásico*. Vol. 4: 95-112.

- SARMIENTO, L. (18 Mar. 2013). El trabajo de las mujeres, desigualdad indignante. [En línea]: <http://www.alainet.org/es/active/62525>
- SIRAN, H. (2006). *La extranjerización y la domesticación de la traducción Gastronómica según la tipología textual* (Tesis doctoral). Recuperado de http://grupsderecerca.uab.cat/txicc/sites/grupsderecerca.uab.cat/txicc/files/Huang%20Siran_extranjerizaci%C3%B3n_y_domesticaci%C3%B3n_de_la_traducci%C3%B3n_gastron%C3%B3mica_seg%C3%BA_n_la_tipologia_textual.pdf
- STANISLAVSKI, C. (1954). *La preparación del actor*. Trad. Ricardo De Benedetti. Buenos Aires: Psique.
- ----- (2007). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Trad. Jorge Saura. Barcelona: Alba.
- ----- (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Trad. Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial.
- SCHÄFFNER, C. (1998). “Action. (Theory of ‘Translatorial Action’)” En *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, editada por Mona Baker, Kirsten Malmkjær. New York: Routledge.
- SHUPMANN, M. (miércoles, 2 de noviembre del 2011). Dolly West's Kitchen. *La theatre Review*. Recuperado de <https://www.backstage.com/review/la-theater/dolly-wests-kitchen/>
- VILLAFANE, G. (2016). *Aspectos lingüísticos y extralingüísticos en la traducción de culturemas de inglés a español en la obra teatral Whale Music de Anthony Minghella*. (Tesis de pregrado). Universidad del Valle, Santiago de Cali, Colombia.
- WELLWARTH, G. E. (1981). “Special Considerations in Drama Translation.” En *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*, editado por Marilyn Gaddis Rose. Albany (NY): State University of New York Press.
- WITTE, H. (1995). “Contrastive Culture Learning in Translator Training.” En *Teaching Translation and Interpreting 3: New Horizons: Papers from the Third Language International Conference*, editados por Cay Dollerup & Vibeke Appel. Amsterdam/Philadelphia.
- UCD FACES OF RESEARCH. (Producción). (2012, dic. 19). UCD Faces of Research - Frank McGuinness [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=x0gPtZAwtTE>
- UCD UNIVERSITY RELATIONS. (Friday, February 14 2014). McGuinness honoured with 2014 Irish PEN award For Outstanding Achievement in Irish Literature. *University College Dublin*

An Coláiste Ollscoile, Baila Átha Clíath. Recuperado de <http://www.ucd.ie/news/2014/02FEB14/140214-McGuinness-honoured-with-2014-Irish-PEN-Award-for-Outstanding-Achievement-in-Irish-Literature.html>

- UCD UNIVERSITY RELATIONS. (Tuesday, January 2015). Irish Pen Award for Éilís Ní Dhuibhne. *University College Dublin An Coláiste Ollscoile, Baila Átha Clíath.* Recuperado de <http://www.ucd.ie/news/2015/01JAN15/200115-Irish-PEN-Award-forEilis-Ni-Dhuibhne.html>
- 5TA G. Lic. Teatro. (29 nov. 2011). *Cuerpo poético Lecoq*. Teorías de la Actuación [En línea]: <http://tactuacion.blogspot.com.co/2011/11/v-behaviorurldefaultvmlo.html>

SECUNDARIA.

- BASSNETT, S. (2014). *Translation Studies. Fourth Edition*. New York: Routledge.
- CAICEDO, J. (2016). *Traducción del inglés al español y análisis de elementos culturales en la obra teatral de Derek Walcott “Dream on Monkey mountain” [Sueño en la montaña del mono]*. (Tesis de pregrado). Universidad del Valle, Santiago de Cali, Colombia.
- CASAS, H., LING, N. (2014). La extranjerización como método traductor: coincidencias y divergencias entre Lu Xun y Venuti. *TRANS: revista de traductología* (18), 183-197.
- ESPASA, E. (2009). Repensar la representabilidad. *Trans: revista de traductología* (13), 95-105.
- GONZÁLEZ, D. (2012). *Análisis descriptivo de la traducción de culturemas en el texto turístico*. (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de Valencia, Valencia, España.
- GOUVERNEUR, J., HOCQUARD, J., LECLERC, F., & MARTIN, G. (Productores) & ARMAND, G. (Director). (1982). *Nous étions tous des noms d'arbres* o *The Writing On The Wall* [Cinta Cinematográfica]. Francia.: Tricontinental Production. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=vHLNlnD0h64>
- GUIMÓN, P. (jueves, 21 de mayo de 2015). “Irlanda desafía su pasado ante el referéndum sobre el matrimonio gay”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2015/05/21/actualidad/1432199241_809628.html
- GUIMÓN, P. (sábado, 23 de mayo de 2015). “Irlanda aprueba el matrimonio gay por una

amplia mayoría”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2015/05/23/actualidad/1432372207_623361.html

- HERMANS, T. (1985) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm Ltd.
- HILLIARD, A., HANOVER, G., KELLEHER, J., LAOGHAIRE, A., LINEHAN, S., LORDAN, E., MOORE, D., & MCCARTHY, M. (Directores). (2016, Jul. 15). *The Factory Girls by Frank McGuinness - Audience Reaction* [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=X-aDPdVfTBs>
- LASSO, J. (2013). *Textos dramáticos y traducción teatral*. (Tesis de pregrado). Universidad del Valle, Santiago de Cali, Colombia.
- MILLÁN, C., & FRANCESCA B., EDS. (2013) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. New York: Routledge.
- ORTIZ DE ZARATE, F, A. (2011) “‘Escritura en voz alta’: una propuesta de método de traducción teatral.” *Actas del II Coloquio Internacional «Escrituras de la Traducción Hispánica»*. San Carlos de Bariloche, 5-7 noviembre 2010. Albert Freixa y Juan Gabriel López Guix (eds.)
- REVUELTA. L. (2017). *Estrategias de domesticación y extranjerización en la traducción literaria. Análisis comparativo de dos traducciones al castellano de la novela británica Arabella (1949) de Georgette Heyer*. (Tesis de grado). Universidad pontificia Icai-Icade, Madrid, España.
- SNELL-HORNBY, M. (2006). *The Turns of Translation Studies: New Paradigms Or Shifting Viewpoints?* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

ANEXO⁵² 1

Obra completa de Las chicas de la fábrica

ANEXO 2

Borradores de traducción del libro *Sanford Meisner On Acting*

ANEXO 3

Entrevista con el director Everett

⁵² Los anexos estarán adjuntos en el CD que se entrega con la monografía.