



2011

DETRÁS DE LA FUNCIÓN DEL DIRECTOR TEATRAL

Sistematización de cuatro procesos de
montaje realizados en la escuela de Arte
Dramático en la Universidad del Valle en los
años 2007-2009

Recuerdos, vivencias y memorias expuestas con el fin de reconstruir cuatro
procesos académicos de montaje para comprender mejor algunos de los términos
teóricos aplicados por los diferentes directores en el campo de la actuación teatral.

JOGHIS SEUDYN ARIAS DELGADO
UNIVERSIDAD DEL VALLE
05/11/2011



DETRÁS DE LA FUNCIÓN DEL DIRECTOR TEATRAL

JOGHIS SEUDYN ARIAS DELGADO

joghisita@hotmail.com

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS

DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN ARTE DRAMÁTICO

SANTIAGO DE CALI

2011

DETRÁS DE LA FUNCIÓN DEL DIRECTOR TEATRAL

Presentado por

JOGHIS SEUDYN ARIAS DELGADO

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de
LICENCIADA EN ARTE DRAMÁTICO**

Directora

MA ZHENGHONG

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS

DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN ARTE DRAMÁTICO

SANTIAGO DE CALI

2011

*La sabiduría de un director consiste en saber aceptar cuando un actor revela algo
más claro y más profundo que lo que él ha propuesto.
En el trabajo creativo no puede haber división entre lo “tuyo” y lo “mío”.
Se trata de la labor de “nosotros”.
Así trabajan las personas creativas de la familia teatral²*

² OSIPOVNA MARÍA KNÉBEL, *Poética de la Pedagogía Teatral*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1991. Pág. 151

AGRADECIMIENTOS

DIOS MÍO. *GRACIAS.*

Mamá, Papá gracias, es un alivio terminar esta etapa y contar con el apoyo de ustedes, sé que no ha sido fácil, pero les aseguro que el tiempo fue aprovechado. Todo lo que he aprendido hasta ahora, me ha ayudado a crecer como persona, gracias a los dos por dedicar tanto tiempo a mi formación académica, por ser las dos personas que más han creído en mí y en mis expectativas de surgimiento desde un campo que es desconocido para ustedes como lo es el Teatro.

A mi madre Janeth Delgado, quien ha sido mi ejemplo a seguir de la mujer luchadora y valiente, quien me ha demostrado que con perseverancia, amor y dedicación, se alcanzan las metas y se logran los sueños.

A mi padre Luis Emilio Artunduaga, quien ha estado conmigo siempre, quien depositó toda su confianza en mí, una adolescente llena de ilusiones; gracias papá por enseñarme que las cosas buenas, se consiguen cuando verdaderamente se quieren, que requieren de esfuerzo, constancia y a veces hasta sufrimiento, pero que lo más importante es no desfallecer nunca.

Infinitas gracias a mis tres hermanos, Margarita, James y Wagner, gracias porque los tres son sinónimo de esfuerzo y ganas de salir adelante, por apoyarme y confiar en lo poco que les puedo enseñar. Gracias por que me han demostrado que todo se puede lograr.

A mis dos hermosos sobrinos con los cuales quiero compartir todo lo aprendido.

A mi abuela Teresa Medina y mi abuelo Neftaly Solorzano porque simplemente son dos seres maravillosos quienes me escucharon y fueron un apoyo incondicional.

A Julián Gómez por estar conmigo durante estos tres años y ayudarme en mis momentos de desconcierto, por compartir conmigo la pasión de estar en las tablas, y por brindarme todo su amor y respeto.

A Alexandra Paramo que más que una amiga se convirtió en mi familia y en mi compañía, gracias a ella por regalarme un espacio en su casa y en su corazón. A Sintia Angulo, Mairén Valoyes y Jennifer Madrigal quienes se preocuparon por mi bienestar y mi estadía en esta ciudad, muchas gracias por estar siempre ahí.

A Ma Zhenghong mi directora de tesis quien fue la maestra con quien di mis primeros pasos en esta carrera, y con la cual soy feliz de terminar este proceso tan arduo, a ella mil gracias por sus buenos consejos y recomendaciones.

Y finalmente gracias a esta maravillosa universidad y al programa de licenciatura en arte dramático por abrirme sus puertas, a los maestros por brindarme sus conocimientos y a esta acalorada ciudad, la cual he aprendido a querer con todos sus contratiempos.

Mil y mil gracias a todos los que hicieron posible el gran sueño de finalizar esa etapa llena de amor y sabiduría, pero sobre todo llena de inquietudes y muchas preguntas por responder.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
AGRADECIMIENTOS	7

CAPITULO I

1. Contexto Histórico de la Dirección Teatral	16
2. ¿Qué es Ser un Director de Teatro?	18
3. Dirección de Actores	20
4. Cuatro Procesos de Creación Artística	22

CAPITULO II

1. Proceso de Análisis de “ <i>El Avaro</i> ” (1668) de Moliere (1622-1673)	
Director: Everett Dixon	25
2. El Estudio del Género	26
3. La Comicidad en el Personaje	29
4. Análisis de Texto o Trabajo de Mesa	32
5. Una Constante e Incansable Búsqueda del “Mac’guffin”	34

6. Esquema Comparativo de la Cantidad de Apariciones	
de los Personajes Dentro de la Obra	36
7. Las Acciones Físicas	38
8. Partituras de Acciones Físicas	42
9. Bautizar las Escenas	43
10. Tendencia Física, Descubriéndola en el Personaje	44
11. La Acción Está en la Palabra	45
12. Tareas para Ejercitar el Aparato Fonador	47
13. Las Analogías	49
13.1. Experiencias, Recuerdos y/o Vivencias del Actor	50
13.2. Situaciones Sencillas para Descubrir y Entender la Escena,	
o la Obra en su Totalidad	53
14. ¿Emoción o Acción Emocionante?	57
15. Bloqueo Actoral	59
16. ¿Tipo o Estereotipo? El Cliché Error	61
17. El Status	62
18. La Comprensión del Personaje	63
19. ¿Cómo Analizar un Personaje?	66
20. Para Conocer los Personajes	68
21. Modelos de Personajes	69
22. Ejercicios para Construir Modelos de Personajes	69
23. Conclusiones	72

CAPITULO III

1. Proceso de Análisis de “ <i>Nuestro Pueblo</i> ” (1938) de Thorton Wilder (1897-1975)	
Director: Eduardo Eimil Mederos	74
2. El Proceso de Lectura	75
3. Dar Reparto	78
4. Sobre las Acciones Físicas	79
5. La Emoción y los Sentimientos	83
6. La Memoria Emocional y el Si Mágico	84
7. La Teoría del Distanciamiento	87
8. Ejercicios para Mejorar la Capacidad de Atención en el Intérprete	90
9. Conclusiones	92
10. Encontrando a Stanislavski	94

CAPITULO IV

1. Proceso de Análisis de “ <i>Ifigenia en Áulide</i> ” (435) de Eurípides (480-406)	
Director Germán Romano Barney	96
2. Investigación Acerca de La Tragedia Griega	98
3. Las Mujeres Musulmanas	100
4. El Uso de la Máscara	102
5. Conclusiones	104

CAPITULO V

1. Proceso de Análisis de “ <i>Todo Tiene su Final</i> ” (2008) Obra Escrita en Episodios Fractales Narrando la Vida y Obra de Andrés Caicedo (1951-1977)	103	105
2. Cali, la Sucursal del Cielo		107
3. ¿Quién Fue Andrés Caicedo?		111
4. La Gente de Cali		112
5. Las Improvisaciones		116
6. Estructura Dramática		119
7. Conclusiones		124
8. Todo fue un Proceso de Creación Colectiva		126

ANEXOS

1. Programas de Mano y Publicidad “ <i>El Avaro</i> ” de Moliere	127
2. Programas de Mano y Publicidad “ <i>Nuestro pueblo</i> ” de Thornton Wilder	129
3. Programas de Mano y Publicidad “ <i>Ifigenia en Áulide</i> ” de Eurípides	131
4. Programas de Mano y Publicidad “ <i>Todo Tiene su Final</i> ” de Andrés Caicedo Stela	133
5. Memorias	139
6. Escena: <i>Alcatel ot-c 701 Zapote</i>	142

Resumen

El siguiente texto realiza una reflexión acerca de lo que representa para un estudiante de actuación, la construcción de un montaje teatral en la escuela de Arte Dramático en la Universidad del Valle, explorando el oficio del director y su quehacer como docente y organizador de su equipo de trabajo. Además presenta ejercicios claves en la práctica actoral para el beneficio de la puesta en escena, recrea la sistematización de cuatro procesos de montaje en los cuales se experimentaron diferentes metodologías de grandes maestros como Stanislavski, Bertold Brecht y Enrique Buenaventura, cómo fueron utilizadas sus teorías para el proceso de creación y qué tanto influenciaron en la formación de los estudiantes. Se realiza la sistematización de *“El Avaro”* de Moliere dirigida por Everett Dixon, *“Nuestro Pueblo”* de Thornton Wilder dirigida por Eduardo Eimil, *“Ifigenia en Áulide”* de Eurípides dirigida por Romano Germán Barney y *“Todo tiene su final”* texto escrito por el grupo en un acto de creación colectiva basándonos en la vida y obra de Andrés Caicedo, dirigida por Douglas Salomón. Todo esto con el fin de entender la labor del director en función de la creación de la obra de arte.

Palabras claves

Director teatral, puesta en escena, analogía, personaje, estructura dramática, improvisación, estudio del género, acciones físicas, emoción, sentimiento, análisis de texto, trabajo de mesa, dirección de actores, dirección escénica, bloqueo actoral, el cliché error.

INTRODUCCIÓN

El siguiente texto realiza una sistematización de experiencias, vivencias, reflexiones y anécdotas ocurridas desde el campo actoral durante cuatro procesos de montaje, llevados a cabo en la escuela de Arte Dramático de la Universidad del Valle en los años 2007-2009, haciendo énfasis en el estudio de la metodología empleada por el director en función de la creación del espectáculo; cómo fue abordado el trabajo con el texto y el procedimiento establecido para la construcción de los personajes y las relaciones entre los mismos. A lo largo del escrito el lector encontrará algunos de los conceptos teóricos aplicados en la experimentación escénica, como: acción, analogía, partitura física, emoción, convención, bloqueo actoral, estudio del género entre otros, explicando el desarrollo de dichos conceptos dentro del proceso de escenificación de la obra de arte. De la misma manera se presentan a grosso modo ejercicios básicos realizados por los docentes para fortalecer el trabajo en clase con el propósito de orientar al estudiante hacia una interpretación actoral acertada.

En el campo teatral, ser un director de escena significa ser un gran artista, tener los sentidos aguzados para vivir un mundo imaginario cargado de emoción y al mismo tiempo lograr que las personas que lo rodean imaginen y vivan dicho mundo con él. El arte de dirigir es la capacidad de manejar la individualidad y el colectivo, la verosimilitud y la intriga, la realidad y la fantasía. Y ese arte se adquiere mediante una inyección de vida, mediante el contacto constante y sensible con aquello que está presente en nuestra cotidianidad.

La labor del director consiste en llevar a la escenificación una obra teatral, pero más que eso, su función está en estimular en sus actores ciertas aptitudes y actitudes para beneficio del grupo, propiciando las condiciones necesarias para despertar la creación artística, es el guía que conduce al elenco y al equipo técnico, es la columna vertebral del montaje educando e instruyendo acertadamente al grupo según su criterio artístico. De esta

manera lo que se pretende es explicar de qué forma cada director emplea su método para lograr su objetivo, en este caso no se llevan a cabo críticas sino más bien un recuento de los aciertos y desaciertos ocurridos durante cada montaje, la explicación de momentos claves que propiciaron los ambientes de creación, y desde el punto de vista como actriz la utilización de herramientas teóricas dadas por cada docente con el fin de construir la puesta en escena.

Como estudiante de actuación, siempre ha sido una inquietud la manera en cómo los directores del programa montan y escenifican sus obras teatrales, de qué manera abordan la tarea escénica y qué quieren de los actores cuando inician el proceso. Comparando los métodos utilizados intento responder cómo y de qué manera influyeron sus instrucciones en mi formación, teniendo en cuenta que cada uno tiene su propio estilo de enseñanza y orientación.

Explicando cómo fue mi proceso de aprendizaje y cuáles fueron las herramientas aplicadas, escribo acerca de lo que ocurrió durante la puesta en escena de *“El Avaro”* de Moliere dirigida por Everett Dixon, *“Nuestro Pueblo”* de Thornton Wilder dirigida por Eduardo Eimil, *“Ifigenia en Áulide”* de Eurípides dirigida por Romano Germán Barney y *“Todo tiene su final”* texto escrito por el grupo en un acto de creación colectiva basándonos en la vida y obra de Andrés Caicedo, dirigida por Douglas Salomón.

Cada uno de los temas tratados son escritos para dar a conocer la versatilidad de la escuela respecto a las técnicas empleadas para la formación actoral, algunos con resultados más afortunados que otros, pero con la certeza de que de todos y cada uno, se recoge un gran aprendizaje para la vida en el escenario.

Todo proceso de montaje requiere trabajo constante, disciplina y entrega total. Todo proceso de montaje requiere de esfuerzo para lograr que el resultado perdure en la imaginación del espectador, y de esto además de muchas otras cosas es responsable el

director, quien es el que lleva la batuta, quien conduce la totalidad de la puesta, por esta razón mi interés está en estudiar y comparar cuatro pedagogías diferentes y entender de esta manera cómo ayudan al actor en su formación académica. De igual forma, explicar por qué desde mi experiencia, funcionan más unas metodologías que otras, y hasta qué punto es tan importante la compañía constante del director.

Mostrando diferentes propuestas para abordar un texto dramático planteadas por los grandes maestros como Stanislavski, Brecht y Enrique Buenaventura, trato de intensificar la búsqueda que se establece mancomunadamente entre actor-director para llegar a la comprensión del texto espectacular, así se analizan diferentes teorías y métodos los cuales fueron fundamentales en la realización del programa de estudio que esbozó cada director.

Espero que de alguna manera esta reflexión contribuya a enriquecer el punto de vista del lector respecto al vínculo formado entre director, actores y texto o idea de guión que se debe estudiar, cada director tiene un mundo imaginario que desea plasmar, de todos se aprende y todos eligen un camino distinto para llegar a un mismo fin, la creación de la obra de arte, es por esto que como actores en lugar de buscar insaciablemente respuestas a cuestionamientos que quizá no tengan, debemos formular preguntas y no cansarnos de escudriñar un mundo tan complejo, un mundo tan mágico y a la vez tan efímero, como lo es el arte de actuar.

CAPITULO I

CONTEXTO HISTÓRICO DE LA DIRECCIÓN TEATRAL

Director teatral se le denomina actualmente al responsable de la puesta en escena, aparece en la primera mitad del siglo XIX, como consecuencia del crecimiento de la actividad teatral a nivel mundial, y la necesidad de los actores por ser instruidos y guiados por una figura paternal y autoritaria, que condensara, y a su vez organizara el espectáculo.

Sin embargo afirmamos que éste, es un oficio de siglos, puesto que desde que se da la primera manifestación de representación teatral a través del rito, nos encontramos con un guía que hace sus primeros intentos por orientar la puesta en escena, no siendo aún denominado propiamente como director de teatro.

El director en la antigüedad se revela a través de los sacerdotes egipcios, quienes sin darse cuenta son los que organizan los ritos que posteriormente son representados, como la pasión de *Osiris* o la pasión de *Abidos*, con el tiempo son considerados directores, puesto que su función es establecer el tipo de elenco y la utilería que será vista en la representación.

En el teatro griego en ocasiones era el Corega, (el que pagaba el sueldo a los coros), el tragediógrafo (el primer actor protagonista) o el Didaskalidos, (el maestro que instruía los movimientos y textos del coro) los que asumían el papel de directores y se echaban auestas la organización del montaje.

En la edad media era el jefe de los misterios religiosos o los que sabían manipular los trucos escénicos espectaculares como: incendios, degollaciones, apariciones, muertes entre otras.

En el renacimiento, el arquitecto escenógrafo o autor, organizaba la producción, en 1600 Shakespeare, en 1650 Moliere y Racine, éstos no solo escribían el texto espectacular sino que además asumían el rol de críticos y le daban vida y forma a la representación.

En el siglo XVIII los grandes actores como Garrik (1750) Konradeknof (1800) y el Duque George II de Meiningen (1890) toman las riendas del quehacer teatral, y asumen el hecho de empalmar la pieza y estructurarla, la figura del director se presenta como el hombre que evalúa objetivamente su alrededor para el bienestar de la puesta en escena. Con ellos el realismo se hace evidente. Son ellos mismos los que sienten la necesidad de ser instruidos y formados, por esta razón crean un método de dirección, para velar por las cuestiones técnicas, los efectos especiales, el deseo de precisión histórica, el vestuario, la musicalidad de la obra y la calidad de interpretación de los personajes.

Ya en 1900 en Rusia aparecen Stanislavski y Antoine, dos grandes teóricos de la escena teatral quienes transforman y le dan un nombre al oficio del director, de esta manera junto a Meiningen, empiezan la Escuela Naturalista, en donde le imprimen una cuota muy importante de realidad a los decorados, al aspecto técnico, pero sobre todo a la forma en cómo los actores representan sobre la escena el papel que les corresponde, el actor vive con verdad orgánica como en la vida, observa la naturaleza para recrear el escenario y retratar el mundo, la figura del director, es disciplina y jerarquía artística puesta en función de un todo, la primera ley que se establece es que debe existir un orden, los directores ordenan, unifican y sirven de guía.

Así se institucionaliza la figura de director teatral, como el encargado de relacionar las piezas claves que intervienen en el montaje, tomando de un lado y del otro para traducir el sinnúmero de códigos que aparecen en el texto dramático al lenguaje teatral, a la vida misma, puesta en escena.

Sin embargo desde antaño se considera que siempre ha existido un director de escena, que sin habérsele otorgado un nombre a ese organizador de un todo, organizador de sueños, de pensamientos, de su equipo de trabajo, a ese ser indispensable para que las cosas en las tablas funcionen, él ha estado allí, observando, imaginando, creando y reconstruyendo una vida en el escenario, y que incluso, en el método de la creación colectiva, el director siempre estará vigente con precisión, exigencia, limpieza, silencio, disciplina, dedicación y amor por su trabajo.

¿QUÉ ES SER UN DIRECTOR DE TEATRO?

El director de teatro es el conductor en el campo teatral, que supervisa, observa y organiza el montaje de una obra, unificando los criterios tanto del elenco como del equipo técnico y de la producción para lograr un objetivo en la puesta. Funciona como catalizador teniendo una visión paralela del texto, los actores, la escenografía, el sonido, la iluminación, y la experiencia con el público, de esta manera materializa en el escenario una estructura dramática.

El director traduce el lenguaje del autor a la vida en el escenario, presentando su visión de la obra a través de sus actores y su imaginaria visual. Debe tener claro lo que ve, para tener claro cómo quiere articularlo y cómo puede transformarlo. Debe ser capaz de evocar otros mundos a través de los recursos más simples, debe lograr que tanto los actores como los espectadores imaginen juntos, y al mismo tiempo un mundo diferente en otro contexto, tal vez cercano, tal vez muy lejano, pero que está ahí y lo vemos vivo. Debe dominar la técnica actoral, para que logre una buena comunicación con su elenco.

“Debe ser un actor excelente. Es posible que no tenga las cualidades de actor, como voz, estatura adecuada, expresividad en el rostro, pero debe dominar la complicada técnica de los actores. Podrá conducir al actor en los intrincados caminos de la creación solamente cuando pueda sentir lo que sucede en las profundidades del alma del actor.

El director no percibirá los errores del actor si no domina el sentimiento de la verdad. El director que no haya pasado por la escuela de actuación, que no haya comprobado las leyes de la creación consigo mismo, experimentado errores y logros, será muy difícil trabajar con los actores.”³

La dirección escénica es un *Hacer*, y esa debe ser la pasión, *Hacer* para lograr *Ser* en la puesta, hay que buscar un punto de encuentro entre diferentes medios, e integrar texto, música, imagen y acción para crear un teatro maravilloso y un tanto inquietante, no puede ser un acto mecánico, la actividad del teatro es fluida, es un movimiento natural, es un medio constante de cambio, turbulento, caótico, escandaloso, por eso está vivo. Debemos transformar lo que vemos en otras formas, en movimiento fluido, en espacio, en objeto, en imagen.

El director de teatro tiene a su cargo la responsabilidad de la escena, de la obra en su totalidad, debe lograr que el actor tenga verdad teatral, sacar la verdad en la práctica e imponer la metodología de trabajo, de esta manera conducirá el montaje hacia la transformación en realidad.

“Es difícil estatuir de una manera definitiva la conveniencia e importancia del director en la dirección teatral, porque, en último término, los argumentos se reducen siempre a una cuestión de gusto y de ideología y no a un debate estético objetivo. Constataremos simplemente que el director existe y se hace oír en la producción escénica (particularmente cuando no está a la altura de su tarea).

³ KNÉBEL OSIPOVNA MARÍA, *Poética de la Pedagogía Teatral*. Siglo veintiuno editores, Madrid, 1991. Pág. 27

Esto no impide que se vea impugnado repetidamente por otros "colegas"; el actor que se siente aprisionado por directivas demasiado tiránicas: el escenógrafo que intenta atrapar con su artificio al equipo artístico y al público: el "colectivo" que rehúsa las distinciones en el grupo, toma a su cargo el espectáculo y propone una "creación colectiva"; y, recientemente, el animador cultural, que sirve de intermediario entre el arte y su comercialización, entre los artistas y el entorno: posición inconfortable pero estratégica.”⁴

DIRECCIÓN DE ACTORES

El director se comunica con el público a través de los actores, su material está separado de él como creador. Ve el resultado de su obra desde las butacas del teatro.

“Nemierovich-Danchenko decía: El director es un ser de tres rostros.

- 1. El director-intérprete, que muestra cómo interpretar un papel, por lo que podemos llamarlo director-actor o director-profesor;*
- 2. El director-espejo, que refleja las cualidades individuales del actor;*
- 3. El director-organizador de todo el espectáculo.*

El público ve solamente la tercera cara del director. Se nota en todo: en la mise en scène, en las ideas del escenógrafo, en la música, en la iluminación.

El director-interprete o el director-espejo no se ven, han quedado confundidos en el actor. A menudo repito que el director debe desaparecer en el trabajo creador de la actuación. El director conduce al actor mostrándole cómo enriquecer su papel, pero a veces este trabajo lo lleva hasta descubrirle los más mínimos detalles y entonces el actor no hace sino copiar su interpretación. Por más profundo y rico que sea el trabajo del director es necesario que no deje una huella que pueda percibirse. El mayor premio para el director ocurre cuando

⁴ PAVIS PATRICE, *Diccionario de Teatro*, Editorial Paidós, Barcelona, 1984. Pág.139

el actor mismo se olvida de lo que ha recibido del él hasta el grado de compenetrarse con todas sus expresiones.”⁵

De los actores depende el éxito del espectáculo, ellos son los encargados de poner la cara frente al público. Sin embargo cada acierto, cada error, cada destello de suntuosidad o esplendidez por parte de los actores, es sin duda en última instancia responsabilidad del director, ya que es su fantasía hecha realidad.

La realización del trabajo del director con sus actores debe ser en todo momento, inteligente, recíproca y respetuosa, puesto que la creación artística está estrechamente relacionada con la personalidad del individuo. Nuestro trabajo se desarrolla a partir de nosotros mismos, en la medida en que reencarnamos nuevas personas según la voluntad del autor, director o nuestra propia imaginación.

El director debe expresarse de manera clara y concreta al dirigirse a sus actores, si esto no ocurre no puede pretender que sus indicaciones sean cumplidas, debe ser claro y expresivo en el lenguaje, para que los actores comprendan y entiendan su mundo imaginario.

La relación actor-director es en todo momento estrecha, tiene que existir una búsqueda en conjunto de todos los hechos que se pueden representar en el escenario, una búsqueda incesante y permanente para así emocionar, cautivar y sacudir al espectador.

Cada actor es responsable de su papel, en unión con su director debe encontrar el camino apropiado para descubrir la naturaleza de su personaje, no puede ser un ejecutor mecánico de las ideas del director de escena, su empeño es ser un gran artista en cada instante, en la escena, en la vida, reencarnar un personaje ante los ojos del público de la manera más real y precisa, para ello debe saber que al fin de cuentas es su director el único jefe del espectáculo. El que penetra los sentimientos profundos de cada actor, sin perder la

⁵ VLADIMIR IVANOVICH NEMIEROVICH-DANCHENKO, *Herencia Teatral*, Editorial Iskustvo, Moscú, 1952. Pág. 256.

atención de cada detalle de la representación, uniendo todo en un conjunto único, abarcando la totalidad de su creación, ambos deben saber hacer su trabajo, debe existir autodisciplina y compromiso. Percibiendo, pero sobre todo comunicando, las maravillas y las riquezas que nos regala la vida.

Dirigir no es tenerlo todo bajo control, dirigir tiene que ver con el sentimiento, con reconocer a sus actores, diseñadores, a su público, dirigir es tener talento para manejar el tiempo, el espacio, es garantizar al espectador la vivencia de un alto grado de magia en la sala, es sumergirse en la situación y alentar a otros a que se sumerjan en ella. Los grandes directores pasaban largo tiempo entablando comunión con sus actores pues su objetivo era formar actores íntegros, capaces de desenmarañar el texto de autor.

Finalmente, no existe un manual científicamente aprobado y comprobado acerca de cómo se debe dirigir a un actor, pero absolutamente (y se ha escrito mucho al respecto) hay que conocer acerca del mundo, el arte, la literatura, el cine, la música, la pintura... La vida misma, para ahondar en las pasiones humanas y con ellas cautivar y perturbar a un espectador sediento e inquieto.

CUATRO PROCESOS DE CREACIÓN ARTÍSTICA

En los montajes ocurridos durante mi proceso como estudiante abordamos diferentes metodologías de enseñanza para la creación, en *El Avaro* de Moliere dirigida por el maestro Everett Dixon, iniciamos de manera individual, el director puso sobre la mesa el texto con el ánimo de que empezáramos libremente a estudiarlo o al menos le diéramos una primera lectura, y tuviéramos un paisaje de lo que podríamos representar, posteriormente hicimos una lectura en grupo, cada uno escogía un personaje y se apropiaba de éste, así, en el encuentro siguiente leía otro personaje, hasta pasar por casi todos, de esta manera el

director realizaba un paneo parcial de quien se ajustaba más a determinado papel para realizar un posible reparto. Durante las primeras lecturas el director trataba de corregir dicción y acentuaciones innecesarias orientando al alumno a la pronunciación correcta de todas y cada una de las palabras emitidas, realizábamos ejercicios de vocalización, proyección y entonación, para dejar atrás vicios que todavía eran un problema a la hora de actuar.

En el segundo montaje trabajamos el texto de Thornton Wilder, titulado *Nuestro Pueblo*, aquí nos dirigía Eduardo Eimil Mederos, licenciado en Arte Teatral del Instituto Superior de Arte (ISA- 2000). Con él empezamos de una manera diferente, llegó una tarde a la sala de clases y de inmediato comenzó a leer según su visión imaginaria, realizaba entonaciones, exclamaciones, afirmaba y negaba situaciones, marcaba sucesos, dibujaba las palabras recreando el contexto de la obra.

Eimil realizó dos lecturas el mismo día, luego a cada uno nos dio el texto para que lo estudiáramos en casa, las reuniones siguientes se basaron en la labor del director sobre la búsqueda del reparto para empezar a trabajar, enseguida pidió que cada uno preparara para actuar el monólogo final de Emily Webb el personaje principal de la obra, de esta forma concretó el reparto y comenzamos a montar. Así que, el trabajo de lectura no fue tan extenuante, en la primera semana ya estábamos improvisando sobre la escena y aunque ninguno se sabía los textos la indicación fue seguir la línea de pensamiento del personaje.

En el siguiente proceso estudiamos la tragedia griega, con Romano Germán Barney abordamos a *Ifigenia en Aulide* de Eurípides, realizamos un trabajo colectivo de rehacer una versión de *Ifigenia* inspirada en otras versiones, es decir tomamos frases de tres traducciones diferentes de la obra para crear el texto que finalmente se llevó a la escena. Comenzamos a leer y cada quien ideó su personaje, en este trabajo invertimos varias semanas, ya que fue un tarea conjunta y de creación, todos leímos cada papel y cada uno escogió cual representar. Las indicaciones fueron pocas, la metodología fue leer y al mismo

tiempo representar, es decir cada actor tenía el texto en sus manos a medida que iba recitándolo en la escena.

Finalmente realizamos el trabajo de montaje de una obra totalmente nueva, partimos de la idea de un director un poco arriesgado, el docente *Douglas Salomón*, quería contar la vida y obra del polémico escritor caleño *Andrés Caicedo* y llevarla a la representación con total calidez y sentido de verdad, aquí no había un texto, sino muchos textos, escritos de *Andrés*, de su familia, de sus viajes, sus ideales, su filosofía y del pequeño mundo interior que se desarrollaba en la mente de este gran artista. Esta tarea fue un poco difícil pues realizamos lectura de todo lo que encontramos acerca de este autor e inmediatamente empezamos a improvisar, como no habían personajes concretos, no se dio reparto, más bien cada uno se fue apropiando de un personaje en especial para luego representarlo, todos escribimos la obra, unos proponían una escena, la editaban y la representaban y era el director el que decidía si ésta funcionaba para el desarrollo de la idea inicial.

Iniciar el proceso en cada una de las experiencias, fue totalmente diferente y nuevo, quizá en mí, funcionó más el segundo y el cuarto método para empezar a afrontar el texto, pero para otros fue más gratificante trabajar con los clásicos, en fin, fueron cuatro montajes totalmente disímiles, cada uno abordado sutil o atrocamente por cada director, de esta forma nos damos cuenta de que no existe un procedimiento concreto a la hora de dirigir, no existe una sola técnica, ni un manual exacto, en el arte todo puede pasar, y en el teatro todo lo que pasa puede ser válido, simplemente hay que ensayarlo en escena, y dejar que fluyan las ideas.

CAPITULO II

PROCESO DE ANÁLISIS DE “*EL AVARO*” (1668) DE *MOLIERE* (1622-1673)

DIRECTOR: *EVERETT DIXON*

Obra escrita en cinco actos.

En esta majestuosa obra de *Moliere* vemos a un viudo terriblemente avaro. *Harpagón* que quiere casar a su hija *Elisa* con *Anselmo*, un viejo rico dispuesto a tomarla sin dote (asunto que para *Harpagón* es sumamente importante). *Elisa* por su parte se quiere casar con *Valerio* un joven apuesto pero pobre, que ha conseguido entrar en la casa del avaro contratado como intendente. Al mismo tiempo, *Harpagón* y su hijo *Cleantes*, rivalizan por el amor de *Mariana*. Para ayudar a su amo, el criado de *Cleantes*, *La Flèche*, roba el tesoro de *Harpagón*, pues es una forma de obtener dinero y así auxiliar a su amada. Acusado del robo, *Valerio* revela su amor por *Elisa*. Este tradicional recurso de la confesión termina desenredando toda la intriga: Aparece *Anselmo* y descubre que *Mariana* y *Valerio* son los hijos que creía haber perdido en un naufragio. Al final, ambas parejas de jóvenes pueden casarse, *Harpagón* queda satisfecho al no tener que pagar absolutamente nada por los matrimonios y feliz al recuperar su preciado tesoro.

Esta trama escrita por *Moliere* en 1668 es un gran aporte para la comedia francesa, juega sutilmente con cada uno de los personajes sumergiéndolos en el engaño y la confesión latente durante todo el transcurso de la obra, además nos presenta una crítica contundente a la sociedad, enmarañando muy bien situaciones típicas de la época, como casar a la hija con un anciano rico para sacar provecho de esto, y la ridiculez de los viejos burgueses al pretender conquistar a muchachas humildes e ingenuas.

Durante el primer encuentro con la obra nos sentimos sumamente alagados al darnos cuenta que nuestro director había escogido una obra clásica, y más, que creía idóneos a los alumnos de primer montaje, para representarla de la mejor manera.

Después, empezaron los ensayos.

¿Será que nuestro director si nos creía capaces de asumir una obra tan compleja? O ¿Será que simplemente quería experimentar?, ¿Será que todo esto iba a ser parte de un laboratorio?

Luego nos dimos cuenta que efectivamente todo fue un laboratorio, entendiendo que todo proceso activo de montaje es un laboratorio dispendioso, que requiere de tiempo y dedicación. Al principio, mucho entusiasmo, luego ese entusiasmo se fue desvaneciendo. ¿Por qué ocurre esto? ¿Es problema del director o del actor, perder el interés por la obra?

Así que cada uno de nosotros empezamos una extenuante investigación acerca de la comedia. Sus antecedentes, sus predecesores y sus derivados, comedia del arte, tipos de comedia, comedia francesa. Qué era la comedia y cómo podía ser representada ahora, en la actualidad.

Era muy importante realizar un estudio acerca del género, para mayor comprensión de un mundo totalmente desconocido por parte de nosotros. Nuestro director siempre repetía que no podíamos olvidarnos del género ya que perdíamos la convención; es decir perdíamos el rumbo de nuestra exploración para realizar la escenificación de *El Avaro*, la investigación fue dispendiosa, pero todo el esfuerzo se hizo valer en el momento en que entramos en contacto con la obra.

EL ESTUDIO DEL GÉNERO

Nuestra obra estaba enmarcada por el género al que más le temíamos por su dificultad para ejecutar, puesto que en la comedia el objetivo no es buscar el chiste o que el público se ría sino la naturalidad de la torpeza de los personajes inmiscuidos en la trama para desarrollar el conflicto.

*“Tradicionalmente la comedia ha sido definida dentro de tres criterios que la oponen a la tragedia: sus personajes son de condición modesta, el desenlace es feliz y su finalidad es desencadenar risas en el espectador”*⁶

La comedia se caracteriza porque sus personajes protagonistas se ven enfrentados a los vicios y debilidades del hombre con una intención moralizante, ridiculiza tales vicios para sanarlos mediante la risa, llevando el conflicto hacia desenlaces felices donde se hace escarnio de la debilidad humana.

El personaje protagonista suele ser común y corriente y representar un arquetipo, es decir, mentiroso, charlatán, fanfarrón, pícaro, enamorado, entre otros; en este caso Avaro, es también crédulo e inconsciente, sus actuaciones pueden responder a un estereotipo donde la exageración de las conductas divierte al espectador, por ejemplo en el monólogo que recita *Harpagón* cuando le es robado su precioso tesoro, vemos claramente como, el texto y el personaje son extravagantes, llegar al punto de querer quitarse la vida si no encuentra su caudal o suplicar al ladrón para que lo devuelva y juzgar hasta su propia mano de ser la culpable son hechos exageradamente divertidos.

“La comedia es (como se ha observado) una imitación de los hombres peor de lo que son; peor, en efecto, no en cuanto a algunas y cada tipo de faltas, sino sólo referente a una clase particular, lo ridículo, que es una especie de lo feo. Lo ridículo puede ser definido acaso como un error o deformidad que no produce dolor ni daño a otros; la máscara, por ejemplo, que provoca risa, es algo feo y distorsionado, que no causa dolor”.⁷

Para seguir con nuestra búsqueda necesitábamos de igual forma estudiar la *comedia del arte*, donde los actores utilizan máscaras y coturnos para realizar la caracterización de los personajes, así entenderíamos el contexto y la época, trabajando a su vez el texto y el

⁶ PAVIS PATRICE, *Diccionario de Teatro*, Editorial Paidós, Barcelona, 1998. Pág. 72

⁷ ARISTÓTELES, *Poética*, Editorial Gredos, Madrid, 1974. Cap. II

cuerpo. Aunque de entrada el director había dejado claro que no íbamos a montar una obra dentro de la convención de *comedia del arte*, si debíamos realizar una exploración para mejorar nuestra corporalidad, debíamos conocer y saber cómo esta corriente influyó en la época de *Moliere* y cómo se trabaja actualmente con ella.

Arlequín, 1671, Brighella, 1570, Colombina, 1683, Dottore, 1653, Polichinela, 1600, Pantalone, 1550, fueron algunos de nuestros personajes arquetipos a seguir, pues aunque montaríamos dentro de un marco contemporáneo no eran muy distantes las apreciaciones acerca del comportamiento de dichos caracteres.

Polichinela, se convertía en un ejemplo para La Fleche. Para nuestro viejo y tacaño Harpagón servía de modelo el queridísimo Pantalone. Así empezamos nuestra labor investigativa acerca del género y sus derivaciones.

*“Mientras la elite se entretenía con el teatro y el espectáculo de estilo clasicista, el público en general se divertía con la Commedia dell’arte, un teatro popular y vibrante basado en la improvisación. A partir de varias formas populares del siglo XVI, compañías de intérpretes cómicos crearon una serie de personajes tipo, como Arlequín o Pantaleón, que eran exageraciones y estilizaciones de criados, locos, amantes, abogados y doctores, entre otros. Inmersos en tramas y decorados predecibles, a cada actor le correspondían discursos predeterminados y partes de la acción conocidas como lazzi. Es decir un juego de actores que consistía en gestos desproporcionados y ridículos, bromas o pequeñas escenas cómicas y directamente groseras que se intercalaban en la trama. Los decorados proporcionaban guías e indicaban entradas, salidas y el foco de discursos específicos. Los intérpretes incluían sus lazzi en estas circunstancias según les pareciera apropiado e improvisaban la representación”.*⁸

El comediante debía ser un actor profesional que se entregaba por completo a un cauteloso improvisar. Se crearon una serie de tipos de personajes, el galán, el valiente, la

⁸ DE LA LUZ URIBE MARÍA, *La Comedia del Arte*, Ediciones Destino S.A, Barcelona, 1963. Pág. 10.

coqueta, y cuando los actores los debían interpretar guardaban ciertas formas ya establecidas en la ejecución de movimientos.

Sin embargo Everett no proponía la utilización de máscaras, y de gestos rimbombantes, como los presentaba la comedia del arte, él buscaba algo, algo más concreto y nosotros simplemente esperábamos no perdernos tanto en esa búsqueda, sino más bien ser parte activa de ella.

Continuando en nuestra exploración del género, pasamos al lado opuesto refiriéndome a época, contexto social, y convención utilizada por parte de nuestros cómicos; nos encontramos agradablemente con un personaje emblemático que nos presenta la cultura inglés, el comediante Rowan Atkinson, más conocido como Mister Bean para comprender lo cómico desde la construcción del personaje.

LA COMICIDAD EN EL PERSONAJE

Debíamos entender la importancia que representa la construcción del personaje dentro de una obra cómica, pues depende mucho de esto que la obra tenga éxito, ya que el detalle, las características, ademanes, gestos, expresiones, y demás, son transmitidos al público como saetas directas que tienen cualquier significado, por esta razón centramos nuestra atención en el estudio del personaje contemporáneo más representativo de la comedia inglesa, Rowan Atkinson (Mister Bean) un ser excéntrico que no parece muy avisado y que vive todo tipo de situaciones cómicas, Atkinson utiliza la mímica como la expresión de pensamientos, sentimientos o acciones por medio de gestos y movimientos corporales, es uno de los mejores representantes de la comedia, ya que utiliza la sátira social y el humor elegante para construir las situaciones que vive diariamente su personaje, viendo su trabajo reiteramos la afirmación de que el cuerpo es lo más importante de un comediante y hay que explotarlo al máximo, con gestos, acciones, vestuarios exagerados, movimientos involuntarios, movimientos abstractos etc.

Era muy importante capturar la esencia de Atkinson en el momento de la construcción de su personaje, entender por qué su elaboración resulta cómica, y en qué se basa para alimentar su personaje.

Entendiendo a Mister Bean era posible que nuestros personajes logaran una chispa de ese tipo de comicidad, puesto que nuestro director quería sutileza y finura en cada uno de nuestros movimientos, por lo tanto debíamos dejar de un lado las acciones estrafalarias y grotescas que estábamos utilizando.

En Mister Bean, una forma de hacer reír es utilizando la violencia, los golpes o las trampas con el fin de que la otra persona quede humillada. En la escena de La Fleche con Harpagón (escena III acto I) el golpe debía ser lo más concreto y real posible, en el momento en el que el Avaro echa fuera al criado de su hijo, debían cuidarse la limpieza en los movimientos y sería La Fleche quien tendría la autoridad durante toda la escena aunque el texto dijese lo contrario, de esta manera el poder de Harpagón quedaba reducido a nada.

En el Inglés la reacción puede ser de dos formas, exagerar pero nunca con sensación de dolor sino de embeleso, o reaccionar al segundo golpe, no de inmediato si no esperar unos segundos para luego caer al piso y quedar tendido, en esta escena se sugirió utilizar el segundo tipo de reacción y fue aprobada por el director.

Del estudio acerca de este personaje sacamos varias conclusiones para crear Harpagones, Frosinas, Elisás, Fleches, Cleantes, Valerios Marianas y Anselmos cómicos, pero sobre todo creíbles.

A continuación una lista de ejercicios que utilizamos para la elaboración y caracterización de todos y cada uno de los personajes basándonos en el estudio de Mister Bean.

- Explorar las cosas que nos dan miedo, a nosotros como personas, probando dichas sensaciones a la hora de encarnar o asumir el rol que nos corresponde.
- Imitar personas sin que estas se den cuenta, parodiando, exagerando, caricaturizando.

- Jugar a que el otro personaje es una autoridad o ejerce algún tipo de mando sobre los demás, de esta manera desvirtuamos tal poder.
- Muchas parodias se basan en recrear escenas clásicas de la televisión, el cine o personajes famosos, por ejemplo aparece Superman con un ventilador al lado, el cual hace que su capa se eleve. Es necesario definir un lenguaje corporal, un gesto, una mímica, usando el cuerpo en su totalidad para crear personalidad.
- Usar objetos de tal forma que el público parezca ver este elemento inexistente (piano) creyendo plenamente en lo que se hace.

La precisión, la observación de lo representado y la exactitud del movimiento son cómicas si se logra representar el detalle exacto del comportamiento humano, la observación de la vida cotidiana.

Es muy importante entender la falta de piedad y consideración hacia el prójimo, quitar el asiento del cura en el confesionario o esconder la manguera del jardinero. Ser crudo y vulgar, vengarse en público, esto es un tipo de personalidad del comediante físico, no entiende ni acata normas sociales, irrespetar convenciones morales y del lenguaje.

Entendiendo la poca lógica social de Mister Bean nos aventuramos a proponer acciones físicas que enriquecieran la puesta en escena, acciones que estructuraran una convención cómica partiendo de la gestualidad y el movimiento corporal, el error fue abusar de estos consejos y olvidarnos por completo de esa sutileza que estaba pidiendo nuestro director desde el inicio.

Es mejor entonces empezar por el principio, por el incesante trabajo de mesa, una tarea que requiere tiempo y estudio, un momento del proceso lleno de preguntas y respuestas, un espacio para reflexionar, analizar, comparar, pero sobre todo para comprender el trabajo que hizo el autor sobre el texto, y de esta manera llenar de vida su obra en las tablas.

ANÁLISIS DE TEXTO O TRABAJO DE MESA

En este momento el director tiene una noción de qué es lo que quiere y para esto trabaja con nosotros, el trabajo de mesa es simplemente un espacio que se crea para que el director y el grupo se pongan de acuerdo, y establezcan unos parámetros sobre los cuales van a trabajar, diciendo: “esto significa tal cosa, ¿estás de acuerdo?” aquí es donde se analiza el planteamiento del dramaturgo, se conviene de parte y parte el qué se quiere contar y cómo. Se debe de indagar en la vida del autor y en la época, planteando el contexto histórico en el cual se desarrolla la fábula, se realiza un estudio profundo de cada parte de la obra, de cómo fue escrita, y por qué.

Cada acto, cada escena, cada acotación, cada línea del texto debía ser estudiada minuciosamente, tratando que funcionaran de tal manera que el público entendiera la situación del relato y se transportara a otro tiempo y lugar, era aquí donde debíamos empezar a darle sentido al texto.

Meyerhold llamaba a este primer análisis la construcción de “el piso de la obra” ya que es donde la imaginación empieza a volar, donde se empieza a crear todo un rito que se va a plasmar en el escenario y que va a dejar un mensaje claro y contundente para el espectador, pues la obra es para el teatro solamente la materia prima, el resto lo hacen el director y su equipo.

Aquí es importante aclarar que cada director tiene su forma de abordar el trabajo de mesa, de analizar un texto teatral, por ende, cada espectáculo bajo dirección diferente va a ser diferente pues cada uno interpreta a su manera y muestra lo que desea mostrar, en *El Avaro*, muchos directores enfocan su análisis en las muestras de mezquindad y egoísmo de Harpagón, otros en cambio centran su mirada en el desarrollo del enamoramiento de las jóvenes parejas, es por esto que el análisis de la obra se torna fundamental para entender cada personaje, cada parte del texto. Así se instaura un común acuerdo en equipo para

empezar a ensayar, por esto se dice que la obra escrita es una cosa y cuando se lleva a la representación es otra.

Para iniciar activamente el proceso de análisis del texto debíamos primero, leer la obra cuidando que la historia fuera entendida por todo el elenco. Ubicar qué tipo de acción global es la que mueve la fábula, de qué drama o conflicto fundamental son instrumentos, la trama y los personajes. ¿Por qué luchan, qué conflicto o pugna entre comportamientos se está representando? Lo ideal aunque no del todo esencial era que la respuesta se expresara en verbo activo puesto que el drama y la actuación se basan en la acción, en el hacer. No debe decirse al actor “estás enamorado” sino “ama”, es decir “Protégela” “búscala”.

Así mismo y a medida que se iba desarrollando el trabajo de mesa con Dixon establecíamos los sucesos de la fábula, el suceso de partida, el suceso principal, la línea de sucesos, el lenguaje abordado por el autor, luego planteábamos un tema a desarrollar, es decir definíamos la premisa de la obra, buscábamos el conflicto a resolver en la escena, realizábamos la investigación del contexto (época, tiempo, lugar, situación social y política), después hacíamos el estudio de todos y cada uno de los personajes desde el protagonista hasta los figurantes, su función y los roles que desempeñaban, luego estudiábamos cada escena como partitura individual, los diálogos, monólogos, soliloquios y las acotaciones, las circunstancias dadas, la situación planteada.

Por ultimo pensábamos en la estética y el estilo, pues era de acuerdo a las preferencias del director que estos temas debían ser trabajados. De esta manera hacíamos un desglose desde lo macro hasta lo micro, a cada actor le correspondía de ahora en adelante trabajar en su parte y de esta forma hacer parte de un todo. Comenzamos por encontrar el tema de la obra y para esto seguimos investigando, inmersos en la poesía de Moliere.

UNA CONSTANTE E INCANSABLE BÚSQUEDA DEL “MAC’GUFFIN”

Para encontrar el tema de la obra preferí recurrir en mi individualidad a utilizar un término muy común en el cine. El *MacGuffin*, esta expresión fijada por *Alfred Hitchcock* (1899-1980) es un elemento de la historia que captura la atención del espectador, hace que los personajes avancen en la trama argumental motivándolos al desarrollo de la fábula, los actores principales sacrifican todo por obtener dicho elemento pero este en realidad carece de relevancia por sí solo. El *MacGuffin* no es lo importante en la historia narrada, se vuelve un componente que denota un hilo conductor pero que no trasciende, es el objeto deseado por el héroe, sin embargo no es la clave de la historia.

Un ejemplo de *MacGuffin* se da en *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino (1963-), el contenido del maletín que deben recuperar Vincent Vega y Jules Winnfield para su jefe, Marsellus Wallace, nunca es revelado, sin embargo es crucial para el avance de la historia. De cualquier modo no es irrelevante en el desarrollo de la película, que sea una u otra cosa no modifica la trama.

Durante todo el proceso de montaje de *El Avaro* nos preguntamos cual era ese *MacGuffin*, aquello que tanto cuidaba Harpagón, y que le era indispensable. Harpagón cuidaba algo... su precioso tesoro, su dinero, pero: ¿realmente para Harpagón era tan importante su dinero? O ¿el dinero simplemente para Moliere era un hilo conductor, un *MacGuffin*?

Aunque en casi todos los análisis que se han hecho de esta obra, concluyen que Harpagón es un viejo codicioso, usurero, tacaño, mezquino, roñoso, interesado y egoísta, nosotros acordamos que Harpagón y todos los personajes estaban en busca de algo, de lo máspreciado que pueden tener en sus vidas, de un *MacGuffin* que los hiciera vivir, buscar, actuar, sin importar lo que realmente fuera.

Así designamos el **Tema** de la obra “*Lo máspreciado*” esa búsqueda constante del *MacGuffin*, una búsqueda constante de la felicidad, una persona avariciosa como Harpagón conoce muy bien el valor de las cosas sean materiales o no, como el tiempo, los detalles, los valores, una rosa.

Para Stanislavsky el *MacGuffin* era ese *Superobjetivo* que tenía que alcanzar el héroe; pues bien, nuestro *Superobjetivo* como actores era lograr a través del drama enfrentarnos a nuestra naturaleza, a nuestras acciones y a nuestras mentiras y al final del drama sacar a relucir la verdad, cada uno tenía su interpretación de *MacGuffin* en su mente en el momento de enfrentarse al texto de Moliere, todos buscábamos una especie de arrojo y decisión cruel que nos condujera paradójicamente a la felicidad.

¿Qué es lo máspreciado que hay en el mundo?

¿El dinero, el amor, la amistad, el trabajo, la comida? Esta comedia, no es solo el estudio de un hombre vicioso, sino casi una defensa de la avaricia, como *Don Juan* es casi una defensa del libertinaje. Es difícil odiar a Harpagón, es tan inteligente, tiene gustos tan sublimes, es tan despierto al verdadero valor de las cosas, es un hombre apasionado, y decir que su pasión está mal enfocada es no entender nada, justamente pocos de nosotros entendemos el verdadero valor de las cosas y la pasamos despilfarrando lo más precioso. Harpagón sabe vivir, y ama la vida y los demás se enloquecen a su lado porque son más torpes que él.

Llegamos a la conclusión en este punto, que no se trataba de juzgar a *Harpagón*, tampoco de justificarlo, pero sí de entender y sumergirnos un poco en su mundo tan amplio, por esta razón en uno de los primeros encuentros con Dixon, cada uno llevó un objeto que salvaríamos de nuestra casa si se estuviera incendiando, lo más valioso para nosotros materialmente.

Descubrimos que éramos tan avaros como Harpagón.

En el momento de hablar de nuestro objeto que nadie nos reconoció y supimos que en Harpagón la avaricia es un estilo de vida, es simplemente un hombre apasionado que aprecia de corazón lo que lo rodea.

ESQUEMA COMPARATIVO DE LA CANTIDAD DE APARICIONES DE LOS PERSONAJES DENTRO DE LA OBRA

Para continuar con la comprensión del Avaro realizamos un cuadro comparativo en donde se mostraba la aparición de cada uno de los personajes a lo largo de toda la historia, todo esto para entender la responsabilidad que cada uno tenía frente al montaje. Este cuadro nos ayudó mucho para clarificar la relación que se debe establecer con el *partenaire*, saber con quienes tengo el mayor número de escenas para estudiar el comportamiento que sostengo con uno y cómo difiero con el otro.

Aunque mi personaje era el de Anselmo, que para la representación fue adaptado y se convirtió en Doña Anselma, (cosa que no interfería en la lógica de la historia), no era menos importante que el resto. Al principio no lo vi así, luego entendí que ningún personaje es pequeño, que todos cumplen una función específica dentro de la obra, y que tanto como el protagonista deben ser estudiados y representados con la mejor disposición.

Este esquema interfirió positivamente en los ensayos, era útil en el momento de entender con qué personaje me encuentro mayor número de veces y viceversa en toda la historia, y así determinar con quién debo ensayar más tiempo para pulir la relación.

EL AVARO	ACTO I					ACTO II					ACTO III									ACTO IV						ACTO V						
Escenas	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6
Harpagón			X	X	X		X	X		X	X				X	X	X	X	X			X	X	X		X	X	X	X	X	X	X
Cleantes		X		X		X	X				X						X	X	X	X	X	X	X	X	X							X
Elisa	X	X		X	X						X					X	X	X	X	X	X									X	X	X
Valerio	X				X						X	X																	X	X	X	X
Mariana													X	X	X	X	X	X	X	X	X	X								X		X
La Fleche			X			X	X		X																X							X
Anselmo																															X	X
Frosina							X	X	X				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X							X	X	X	
Maese Simón						X																	X									
Maese Santiag											X	X	X												X			X	X	X	X	X
Tía Claudia											X																					
Brindavoine											X							X														
La Merluche											X								X													
Comisario																											X	X	X	X	X	X
Escribano																											X	X	X	X	X	X

Pudimos establecer también la importancia de los personajes por orden de aparición, teniendo en cuenta que el texto completo hacia un total de 32 escenas:

Harpagón:	22	Valerio:	8	Brindavoine:	2
Cleantes:	15	La Fleche:	6	La Merlucha:	2
Frosina:	15	Comisario:	6	Tía Claudia:	1
Elisa:	14	Escribano:	6		
Mariana:	11	Anselmo:	2		
Maese Santiago:	9	Maese Simón:	2		

Después de tener claro, qué personaje le correspondía interpretar a cada uno por orden del director, teníamos que definir la acción que movía la trama de la comedia. Un trabajo que iba espesando con el paso de los ensayos, todo se iba tornando más complejo en cada encuentro, pero mucho más interesante.

LAS ACCIONES FÍSICAS

Todo era muy evidente para nosotros quienes nos creíamos unos eruditos sobre el arte, el teatro y la comedia, Harpagón un viejo avaro, al cual solo le importa el dinero, quiere casarse con una joven que podría ser su hija, y desea casar a su hija con un viejo rico para obtener alguna dote por ella... ¡buff! Todo lo veíamos así de simple, pero que inocentes, que ingenuos, simplemente especulábamos, no podíamos penetrar en la vida de aquellos personajes, hacía falta arrojo y decisión.

“Es simple” decía nuestro director. “Solo deben buscar la **Acción** en la obra, la acción de cada escena, de cada personaje, de cada situación, sumergirse en la época y encontrar la acción del juego teatral”.

¿Simple?

¿Qué quieren los personajes? ¿Cuál es su objetivo?

Si la acción es lo que mantiene el interés del espectador ¿Por qué es tan complicado descubrir cuál es la acción del personaje? Y más aún ¿Cuál es la acción de la obra?

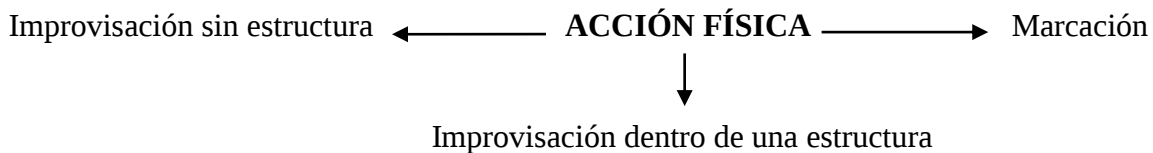
Pues bien, Mamet dice *“la acción no es más que el intento para conseguir el objetivo, para conseguir algo”*⁸.

El *Clímax*, que es el punto máximo de la obra, es la *Acción*.

Esta acción siempre debe ser representada en verbo activo, esto hace que el actor este vivo en escena, por ejemplo: suplicar, golpear, gritar son mejor que esperar, aguantar, hablar. De esta manera se logra el objetivo propuesto mucho más fácil y rápido además de que se entiende.

⁸ MAMET DAVID, *Verdadero y falso*. Ediciones del bronce, Barcelona, 2003. Pág. 68

La acción es una intención puesta en movimiento, es un impulso que se manifiesta y que afecta al otro en tiempo presente, no debe ser del todo improvisada, pero tampoco totalmente marcada y mecánica, en los dos casos sería un caos.



En el esquema anterior podemos ver dos extremos, (Improvisación sin estructura y Marcación) si las acciones físicas de una obra son trabajadas a la ligera e improvisadas sin ningún tipo de estructura el resultado será un caos, de igual forma si llegamos al extremo opuesto que es trabajar la acción física desde la marcación nuestros logros desafortunadamente también van a ser desconcertantes, el medio más acertado para llegar a encontrar una acción física que funcione bien sea para el desarrollo de la situación o la caracterización del personaje es improvisar dentro de una estructura determinada dada por el director.

En el curso de los ensayos el maestro recurría a ejercicios muy convencionales para encontrar dichas acciones físicas; en la primera escena del primer acto (Elisa y Valerio) los actores debían jugar a que acababan de hacer el amor, esto inmediatamente producía una sensación totalmente diferente en los dos personajes y la escena adquiría fluidez

Poco a poco se fue esclareciendo el texto.

Acto I, Escena I. Elisa y Valerio. Elisa quiere tener un plan para *convencer* a Harpagón de que Valerio es un buen hombre. Valerio quiere que ella *confíe* en él.

Como ven, se expresan claramente dos verbos activos, de aquí surgieron miles de ideas para realizar con mayor habilidad las situaciones de las escenas.

La destreza de la interpretación de la acción consiste en realizar un acto físico, debe ser así de simple, el actor en ningún momento debe estar pensando en la emoción del

personaje ni en sentimentalismos baratos, decía Everett, la intención de *-hacer-* aquí y ahora es la parte fundamental de la creación.

Stanislavski trataba de revivir los impulsos interiores para darle paso a la acción, creaba acciones verdaderas, reales motivadas en las circunstancias hipotéticas del texto. Llamaba al conjunto de acciones físicas la *“vida del cuerpo humano”* en el papel.

En *El Método de las Acciones Físicas*, Stanislavski llega a una conclusión muy importante, *“no solo lo interior suscita lo exterior sino que también se produce lo inverso”*. Para dominar lo interior es mucho más fácil hacerlo siguiendo la línea de lo exterior, la línea del cuerpo humano hacia la línea del espíritu humano, es decir, desde lo físico hasta lo psíquico, afirma que es mucho más factible a través de las acciones y actitudes del hombre, penetrar el mundo interior de la imagen y dominarla.

Para que las acciones tuvieran sentido era necesario formularse preguntas como: ¿qué quiero como personaje, qué quiero lograr? Y después: ¿qué hago para lograrlo? El “quiero” y el “hago” están estrechamente relacionados.

*“En realidad actuar sin deseo es imposible. Pero precisamente la acción determina el comportamiento del hombre y su conducta”*⁹

Los seres humanos todo el tiempo estamos accionando, *“La vida es acción; por ello nuestro arte vivo creado por la vida misma, es preferentemente activo y dinámico”*¹⁰

MOVIMIENTO + INTENCIÓN = ACCIÓN FÍSICA

Sin la intención es solo un movimiento ambiguo y general.

⁹ KNÉBEL OSIPOVNA MARÍA, *Poética de la Pedagogía Teatral*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1991. Pág. 115

¹⁰ STANISLAVSKI KONSTANTIN, *El Trabajo del Actor Sobre su Papel*, Editorial Quetzal, Moscú, 1988. Pág. 105

*“Buenos días” dentro y fuera del escenario, puede ser una invitación, una despedida, una disculpa, un rapapolvo; no quiere decir nada en resumen. Su significado vendrá dado por la intención del que lo dice hacia el que lo escucha*¹¹.

Uta Hagen en *El Arte de Actuar* menciona:

*“Las acciones desde las mayores hasta las más pequeñas pueden definirse y dividirse exactamente en tres: las acciones globales del personaje para vencer los obstáculos con el fin de satisfacer los objetivos globales; la acción principal para vencer el obstáculo principal y lograr el objetivo principal; y por último, la acción inmediata para vencer el obstáculo inmediato y lograr el objetivo dentro de los compases individuales de la escena”*¹²

Así pues cada uno de los actores debía actuar de acuerdo a como lo planteaba Uta Hagen, el propósito era encontrar acciones que le ayudaran a desarrollar en primer lugar el objetivo general, en Harpagón, obtener lo máspreciado, después lograr su objetivo principal que sería aumentar su caudal, y el objetivo inmediato que consistía en recuperar su dinero (escena VII acto IV).

Cada uno de nosotros aunque construyó las acciones para lograr sus objetivos, hacía falta organización en las mismas, la tarea a continuación era construir *partituras de acciones físicas* para enriquecer, tanto el trabajo de creación de personaje como el de la puesta en escena.

¹¹ MAMET DAVID, *Verdadero y falso*. Ediciones del bronce, Barcelona, 2003. Pág.54

¹² HAGEN UTA, *El arte de Actuar*, Árbol editorial, México D.F, 1989, Pág. 168

PARTITURAS DE ACCIONES FÍSICAS

Durante los ensayos estudiábamos de manera retroalimentaría, en el trabajo de mesa, asimilamos todas y cada una de las líneas del texto, y así empezamos a construir en conjunto partituras de acciones físicas las cuales podíamos implementar para entender mejor el conflicto y la situación de la escena, por ejemplo:

Acto I Escena I: Elisa y Valerio.

- Elisa sola, *lee* un documento matrimonial entre ella y Valerio.
- Lo guarda en un mueble de madera bajo llave.
- Entra Valerio con unas copas de vino.
- El sitio está expuesto al público, pasan criados, husmeando.
- Este juego es hasta el parlamento 7 y 8 donde Elisa cambia.
- Él le besa la mano y el cuello, le ofrece un regalo.

Así elaboramos las partituras físicas de todas las escenas y de la obra en su totalidad, para enriquecer la puesta y darle sentido a los sucesos de la fábula, de ésta manera comprendimos que las escenas se tornaban más fluidas cuando eran acompañadas de una acción, de una *acción física*.

Finalmente a cada una les dimos un nombre que abarcara la esencia de los temas propuestos, facilitando el trabajo en el momento de definir el conflicto, las circunstancias dadas, y la caracterización de los personajes.

BAUTIZAR LAS ESCENAS

Dar un nombre a cada escena era un labor aparentemente fácil, sin embargo nos dimos cuenta que el trabajo era agotador, en la medida en que necesitábamos encontrar un nombre que capturara la esencia de lo que la escena planteaba, en pocas palabras la premisa que encerraba el dialogo, nuestro director coincidía con nosotros, en que al bautizar las escenas nos apropiábamos y apersonábamos más de cada una de ellas, puesto que así cada uno las sentía de su propiedad, eran como una especie de retoños de los cuales nos hacíamos responsables.

Este ejercicio ayudó a actuar un objetivo claro, es decir, si la escena se llama “*los temores de Elisa*”, el actor determinaba cómo debía vencer tales temores, o quizá, se preguntaba si podría aferrarse a ellos, o tal vez era su labor dejarlos al descubierto, en fin, si cada uno nombraba sus escenas era posible que rápidamente la escena fluyera y tuviera sentido.

Los nombres fueron deducidos a partir del lenguaje utilizado, se pensaron verbos activos para que la acción a la hora de la representación fuera concreta.

- Acto I Escena I “*Los temores de Elisa*”
- Acto I Escena II “*Confesión de amor*” o “*¿Qué hacemos?*”
- Acto I escena III “*Desconfianza*”
-

Bautizar las escenas es muy importante para entenderlas ya que hay un tema preciso para actuar, es ese tema lo que el actor quiere comunicar.

Cuando la escena estaba comprendida dentro del trabajo de mesa, continuamos con el estudio de las acciones físicas pero esta vez desde la práctica, para desarrollarlo cada uno debía encontrar una tendencia física en su personaje.

TENDENCIA FÍSICA, DESCUBRIÉNDOLA EN EL PERSONAJE

De igual forma que con las escenas, el trabajo con los personajes era arduo y constante, cada uno debía imaginar su personaje y determinar una tendencia física que lo caracterizara, es decir, si el personaje es temeroso: se comporta como un imán y mantiene pegado a las personas, o a la pared, (Mariana). Si es altivo, saca pecho todo el tiempo, comportándose con las señoritas de una manera más especial, (Valerio).

En el escenario es importante que cada vez que dichos personajes tengan *parteneire*, desarrollen con éste su tendencia física, así comprenderemos mejor su personalidad.

Esta tendencia es en relación con el espacio y las personas que lo rodean, se debe manifestar durante el desarrollo de las escenas en las que aparece el personaje y evidenciar aún más en momentos culminantes o determinantes.

Nuestro director nos entregó una lista de tendencias físicas a las cuales podíamos recurrir a la hora de estudiar nuestro personaje, sin embargo nos dijo que existían un sinnúmero de opciones de las que nos podíamos valer para la construcción de la vida del cuerpo humano.

Algunas tendencias físicas

- Una manera determinada de acostarse.
- Una manera determinada de sentarse.
- Comportarse similar a un animal.
- Una entrada.
- Una salida.
- Cinco movimientos abstractos.
- Nos halan de una parte del cuerpo.
- Dos partes del cuerpo van a desprenderse de él.

- Una parte del cuerpo con movimiento propio.

Sin embargo este término (*Acción Física*), no fue del todo entendido por elenco, empezamos a creer que todos los textos debían estar acompañados de un movimiento, y prácticamente llegamos al punto de ser caóticos en el escenario.

Luego nos dimos cuenta de lo equivocados que estábamos (todos), la tarea había sido mal enfocada, pues desvirtuamos la idea de acción física para realizar la interpretación. Hasta que un día el director dijo:

LA ACCIÓN ESTÁ EN LA PALABRA

Todas las acciones físicas que durante el ensayo habían sido ejecutadas quedaban reducidas a nada, debíamos de alguna manera transformarlas para llevarlas de lo físico corporal a la intención que le correspondía a cada una de las frases del texto de Moliere. Ya en este punto el director, que había hecho un extenso trabajo en la lectura, no se interesó más por las acciones físicas, nos explicó que si el texto era logrado, de manera tal que el público entendiera y disfrutara las frases de Moliere, la obra era lograda, fue así como empezamos un complejo trabajo para encontrar la *acción* desde la *palabra*.

Aristóteles en su poética, habla de la acción: “*Agon. Movimiento mediante la palabra*”¹³, cuando él habla de acción, lo hace mediante la palabra; es más atractivo e importante enfocarse en cómo se dicen las frases, que resolver escenas de mucho texto solo mediante las acciones físicas.

María Osipovna Knébel, menciona que debemos *querer* decir el texto, saber a *quién* se lo decimos y *por qué* lo decimos, tenía que existir una motivación interior para pronunciar las frases del autor. Era lo que constantemente replicaba *Dixon*.

¹³ ARISTÓTELES, *Poética*, Editorial Gredos, Madrid, 1974.

“Nosotros tenemos que encontrar los mecanismos que motiven las palabras escritas por el autor. Debemos querer pronunciar nuestros pensamientos. Para lograrlo necesitamos descubrir la acción de los versos, encontrar el estado emocional necesario, saber a quién y por qué le decimos algo. Solo entonces podemos lograr la verdadera acción verbal. De lo contrario será únicamente una declamación y repetición del texto, carente de emoción”¹⁴

Nuestro director era fiel a las palabras de Knébel, debíamos *querer* decir el texto, pero además teníamos que encontrarle el sentido a cada frase, ya que caímos durante los ensayos en la recitación de textos planos y vacíos.

Basándonos ahora en esta proposición empezamos a dedicar todos nuestros ensayos a la palabra, dándonos cuenta de que nuestros más grandes problemas actorales recaían directamente en nuestra forma de hablar.

Como lo afirma Knébel:

“La palabra con el comienzo cercenado, con el final sin pronunciar, la caída de letras y sílabas aisladas eran comparadas por Stanislavski con un cuerpo monstruosamente deformado”¹⁵

Es decir, nosotros hacíamos una deformación monstruosa del texto de Moliere, debíamos buscar el sentido de cada texto para que la obra cobrara vida encontrar esa chispa faltante. Enfocamos nuestra energía en decir bien el texto, pero ¿Qué significaba decir bien el texto? ¿Qué era lo que teníamos que encontrar específicamente en el texto de Moliere?

En esta búsqueda intermitente realizamos toda clase de juegos vocales que ayudaban al actor para que las frases fueran entendidas, al mismo tiempo mejorábamos la dicción, entonación, proyección, modulación, le dábamos sentido a las palabras, que era lo

¹⁴ KNÉBEL OSIPOVNA MARÍA, *Poética de la Pedagogía Teatral*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1991. Pág.140

¹⁵ KNÉBEL OSIPOVNA MARÍA, *El Último Stanislavski análisis activo de la obra y el papel*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1996. Pág. 136

que el director quería, que el texto fuera transmitido al espectador con intención, teniendo en cuenta una comunicación constante con el *parteneire*.

Los siguientes ejercicios eran utilizados en el transcurso de las clases para mejorar algún problema en particular, estaban enfocados en un actor, pero el grupo en conjunto debía entender el objetivo de la tarea.

TAREAS PARA EJERCITAR EL APARATO FONADOR

1. Decir el texto palabra por palabra, marcando pausas largas después de cada palabra, haciendo que todas sean importantes.

Este ejercicio era utilizado para comprender en qué parte del texto o de la frase debía ir la pausa correcta, para que éste adquiriera lógica y pudiera revelar la idea contenida en el texto.

2. Cuando hay dos palabras iguales en el mismo texto, jugar que la segunda es más importante “no, NOOO”.

Debíamos decir mucho más fuerte la segunda palabra, para que la idea de la frase fuera más explícita.

3. Contar la escena en tercera persona, para entenderla, explicando cada suceso y reaccionando a cada cosa.

Este ejercicio se realizaba con el compañero o con el grupo, debíamos explicar lo que estaba ocurriendo en la escena, la situación, los acontecimientos, lo que yo estaba sintiendo, lo que había hecho y lo que debía hacer. Con esta tarea sabíamos si nuestros compañeros entendían o no nuestra percepción de la obra y de nuestro personaje, para posteriormente realizar correcciones.

4. Leer el texto por ideas en una sola respiración, siendo la última palabra la más importante y la que se debe emitir con más fuerza y al proyectarla dejarla arriba.

Debía entenderse cada frase, pero además de esto era indispensable que el público escuchara las palabras del actor, este ejercicio apoyaría el estudio de la proyección del texto.

5. Decir los textos sin puntos, pues en la vida uno cierra cuando no tiene nada más que decir, pero en la obra es diferente cuando uno encuentra un punto debe dejar arriba para seguir hablando, se está pensando y se debe continuar.

Para no jugar tonitos decía nuestro maestro, la entonación correcta no debía nunca estar supeditada a los signos de puntuación pues los oyentes no necesitan escuchar una melodía rítmica sino entender la obra y vivir con los actores.

6. Para no banalizar palabras importantes de un texto, reemplazar dichas palabras por una palabra vulgar, como *hijueputa*, según la intención del personaje, luego de entender el sentido apropiado, decir las palabras del texto sin olvidar la intención, amor, pasión, dinero, matrimonio, culpable, etc.

*“Una mala acentuación desfigura el sentido de la frase, pues el acento ha de resaltar la palabra principal de la frase del compás. En la palabra principal de la frase segregada se encuentra el espíritu de la frase, el momento fundamental del subtexto”*¹⁶

Este último ejercicio tenía que ver con el acento que debía otorgársele a cada palabra, puesto que son las palabras las que transmiten las ideas, pensamientos, sentimientos, imágenes, conceptos, y demás, se debe adquirir la virtud de acentuar el texto correctamente.

A cada palabra debíamos darle color y valor, teniendo en cuenta la situación como si fuera la vida real, aquí marcamos un ejercicio que fue el más importante durante el proceso,

¹⁶ KNÉBEL OSIPOVNA MARÍA, *El Último Stanislavski, análisis activo de la obra y el papel*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1996. Pág. 138

teniendo claro cómo debíamos decir el texto, ahora articulamos la acción en la palabra con la acción física.

LAS ANALOGÍAS

Para no jugar tonitos, ser muy claros y limpios en las palabras, nuestro director nos hablaba ahora de las analogías, de esta manera encontraríamos una nueva luz al final de este estrecho camino.

Uta Hagen, en su libro “El Arte De Actuar” afirma que la analogía, o lo que ella llama sustitución “es *la extracción de recuerdos y experiencias personales de las cuales se sirve el actor para imaginar realidades que pone en el sitio de ficción de la obra*”.¹⁷

Stanislavski en “El Trabajo del Actor Sobre su Papel” opina que la analogía es:

*“la capacidad que tiene el artista para encontrar en su propio yo, el material creador afín al alma del personaje, en la que participan todos sus sentidos. Dicho material se compone de recuerdos personales, que se han grabado en la memoria afectiva, en la memoria intelectual, en la memoria sensorial, en la experiencia adquirida, en la vida misma, etc.”*¹⁸

María Osipovna Knébel dice en su “Poética de la Pedagogía Teatral” que “*la sustitución no es copiar episodios de la vida sino conjugar pensamientos, sentimientos, deseos y sueños, que llevan a la transformación de la misma para representarlos en la escena*”.¹⁹

En relación a este tipo de definiciones, la analogía o sustitución en el teatro la podemos utilizar como herramienta para la creación de la acción dramática, la creación del personaje o simplemente para empezar a entender las situaciones, sucesos, conflictos, relaciones, y demás circunstancias que plantea el texto dramático, de esta manera la

¹⁷ HAGEN UTA, *El arte de Actuar*, Árbol editorial, México D.F, 1989, Pág. 35

¹⁸ STANISLAVSKI CONSTANTIN, *El Trabajo del Actor sobre su Papel*, Pág. 57

¹⁹ KNÉBEL OSIPOVNA MARÍA, *Poética de la Pedagogía Teatral*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1991. Pág. 140

enfocamos en dos direcciones, a la primera denominamos. “*Experiencias recuerdos y/o vivencias del actor*”. Y a la segunda, “*Situaciones sencillas para descubrir y entender la escena o la obra en su totalidad*”.

La analogía no debe verse como una representación en la escena de un episodio de nuestra vida real, sino como la utilización apropiada de ciertos hechos reales para entender la pieza y crear una representación orgánica, natural y real de la misma.

La tarea consistía en mejorar nuestra capacidad de observación, para realizar analogías de personajes como *El Avaro*, a cada uno le correspondía estudiar el comportamiento cotidiano de una persona conocida que tuviera las características propias de un ser avaricioso y llevarlo a clase para su posterior análisis. Muchos lo llevamos a cabo con o sin éxito.

Otros en cambio se valieron de un recuerdo o una experiencia que habían tenido con un familiar en su infancia o adolescencia para ejecutar la tarea, en esto se basaba el primer punto del estudio de lo que significaba el término analogía.

Experiencias, Recuerdos y/o Vivencias del Actor

En este punto lo importante era la búsqueda que hacía el artista en sus experiencias, vivencias y/o recuerdos de algún suceso especial que servía para utilizar de manera indirecta en la construcción de la acción dramática o la creación del personaje, estos eran llevados a la escena para reemplazar un episodio de ficción de la obra.

Sin embargo este tipo de evocaciones no debían ser literales, es decir, si la escena era en la que Harpagon pierde su precioso tesoro, no podíamos evocar el sentimiento que tuvimos cuando perdimos a nuestra madre en un accidente de tránsito o algo similar, pues

esto tornaría la escena demasiado emocional, se perdería el sentido de verdad y la organicidad requerida por un momento como este, veríamos en el escenario un actor dejándose llevar por sus emociones y sentimentalmente exagerado (demasiadas sensaciones y sentimientos reunidos y descontrolados que no permitirían que el actor se desenvolviera con naturalidad sino que lo bloquearían y harían que éste se mostrara desenfrenado y atacado).

“No hay nada en el mundo menos interesante que un actor en el escenario envuelto en sus propias emociones. El mismo acto de luchar para crear un estado emocional lo saca de la obra”²⁰.

Lo que debíamos hacer era tratar de capturar la esencia de alguna experiencia vivida, algún acontecimiento personal del cual nos pudiéramos servir para recrear diferentes acciones físicas recordando un momento similar, pero no igual al que se planteaba en la obra, para que éste no afectara desproporcionalmente la acción de la escena y el contenido de la misma.

Podíamos remitirnos entonces al instante en que nuestra madre echó a la lavadora la muñeca que teníamos desde pequeños la cual apreciábamos mucho, pensar en que se volvió pedazos, y se destiño debido al detergente, recordar y escenificar qué hice yo al verla hecha trizas, qué sentí al tocarla, cómo reaccioné, si la aventé por la ventana, lloré, grité o golpeé a mi madre porque pensaba que estaba loca.

Sin que recordar esta reacción se vuelva caprichoso, es decir algo superfluo y banal inspirado por un simple antojo, o por un mal humor, lo importante era que mediante las acciones físicas nosotros podíamos reconstruir un momento particular en la escena que contribuiría al desarrollo de la obra.

²⁰ MAMET DAVID, *Verdadero y Falso*, Ediciones del Bronce, Barcelona, 2003 Pág. 17

De esta manera el público apreciaba un momento mágico en el escenario, observando a un actor limpio, claro, concreto, orgánico, y lo más importante, VIVO en las tablas, con la capacidad de transmitir situaciones reales y sinceras que ya habían sido experimentadas por él pero hacía notar bellamente a través de la sustitución.

El director reiteraba en las clases que esta herramienta NO pretendía que el actor se olvidara por completo de su profesión, que entrara en un estado de trance y psicosis del cual le sería difícil escapar, que tratara de ahogarse en un estado de ilusión y fantasía, que intentara avasallar al público con una energía desbordante, y poco creíble, sino que le diera sentido al texto, construyera una línea de pensamiento clara y precisa, recreara las circunstancias dadas de la obra de manera orgánica e “hiciera creer” al espectador, que lo que estaba ocurriendo sucedía *aquí y ahora*, mediante la acción física, entendiendo ésta como un intento para conseguir un objetivo concreto.

Como dice Mamet,

*“En la -vida real- la madre ruega por la vida de su hijo, el criminal ruega por su perdón, el amante reconciliador ruega para tener otra oportunidad. Esa gente no se preocupa de su estado y toda su atención recae en la persona a la que ruegan, esa obertura hacia afuera lleva al actor en la -vida real- a un estado de enorme sensibilidad y hace que su progreso sea emocionante de mirar”*²¹

De esta manera como actores no nos preocupábamos por llorar, reír, atacarnos en un estado de locura, ahogarnos de la desesperación para que nos creyeran, entre otras cosas. Nos importaba más entender que teníamos que HACER ALGO. La emoción vendría por añadidura sería un subproducto insignificante, no sería la clave del ejercicio.

²¹ MAMET DAVID, *Verdadero y Falso*, Ediciones del Bronce, Barcelona, 2003 Pág. 18-19

Este estudio acerca de las analogías en la primera parte nos ayudó mucho en la construcción del personaje, pero para seguir en la creación de escenas, empezamos a hacer análogas las situaciones.

Situaciones Sencillas para Descubrir y Entender la Escena, o la Obra en su Totalidad

Dixon en este punto hacía referencia específicamente a esos momentos de nuestras vidas cotidianas en los que mediante acciones físicas dejamos salir cualquier tipo de sensación, es decir, preguntarnos qué sentimos cuando pateamos una pelota, desgranamos un maíz, saltamos lazo, corremos, nos bañamos en una piscina, tomamos tinto, comemos un helado o simplemente fumamos un cigarrillo.

Debíamos hacer análogas este tipo de situaciones respecto a las ya planteadas por el autor en la obra para entender la escena, descubrir el personaje o comprender la acción dramática y la tarea escénica, pues estas nos arrojaban pequeños destellos de luz con los cuales se nos facilitaba en la interpretación el desarrollo de una idea clara para poder establecer un punto de vista con respecto a lo planteado por Moliere.

Lo que pretendía era que como alumnos entendiéramos que no hay que emocionarnos descontroladamente sino drenar esa emoción y ponerla en algo concreto, una *acción*.

Era propicio emplear las analogías o sustituciones mediante la búsqueda de momentos del pasado o situaciones sencillas para tener la sensación de realidad del instante mismo, para creer en las circunstancias dadas de la obra, en el tiempo y espacio en el que nos encontrábamos, la relación que establecíamos con los otros personajes, la línea de pensamiento y la línea de sucesos que construíamos con relación a la obra. De esta forma entrábamos en la acción dramática de una manera espontánea, orgánica y real, pero siempre esta acción debía estar justificada.

Las analogías que utilizábamos en el escenario, servían como instrumento para desenvolvemos como seres humanos, no como simples actores, así adquirimos madurez y temple, sin olvidarnos del escenario como un arte que se vale de acciones sencillas para transmitir ideas, reflexiones, pensamientos, imágenes y símbolos con un objetivo específico.

Las analogías debían ser tan sencillas como contundentes y concretas. Por ejemplo el actor que interpretaba a Harpagón, en la escena VII, final del cuarto acto, cuando le han robado el tesoro, y el personaje está desesperado, el intérprete logró que el monólogo fuera algo muy sutil y completamente creíble, al utilizar la analogía de cuando era niño, y le habían escondido un juguete que el apreciaba mucho, lo que hizo en escena fue *buscar* (acción), claramente vimos que el personaje estaba intranquilo, que le hacía falta algo, que para él era todo, la escena funcionó porque tenía su quehacer claro.

Cada detalle de un lugar, de un objeto, de una relación ya planteada por el autor de la obra, o cada necesidad y obstáculo que tenía mi personaje debía ser tratado de forma particular, nunca general, así este tipo de detalles ayudaban a enriquecer el momento de recurrir a la analogía en la realización de la escena.

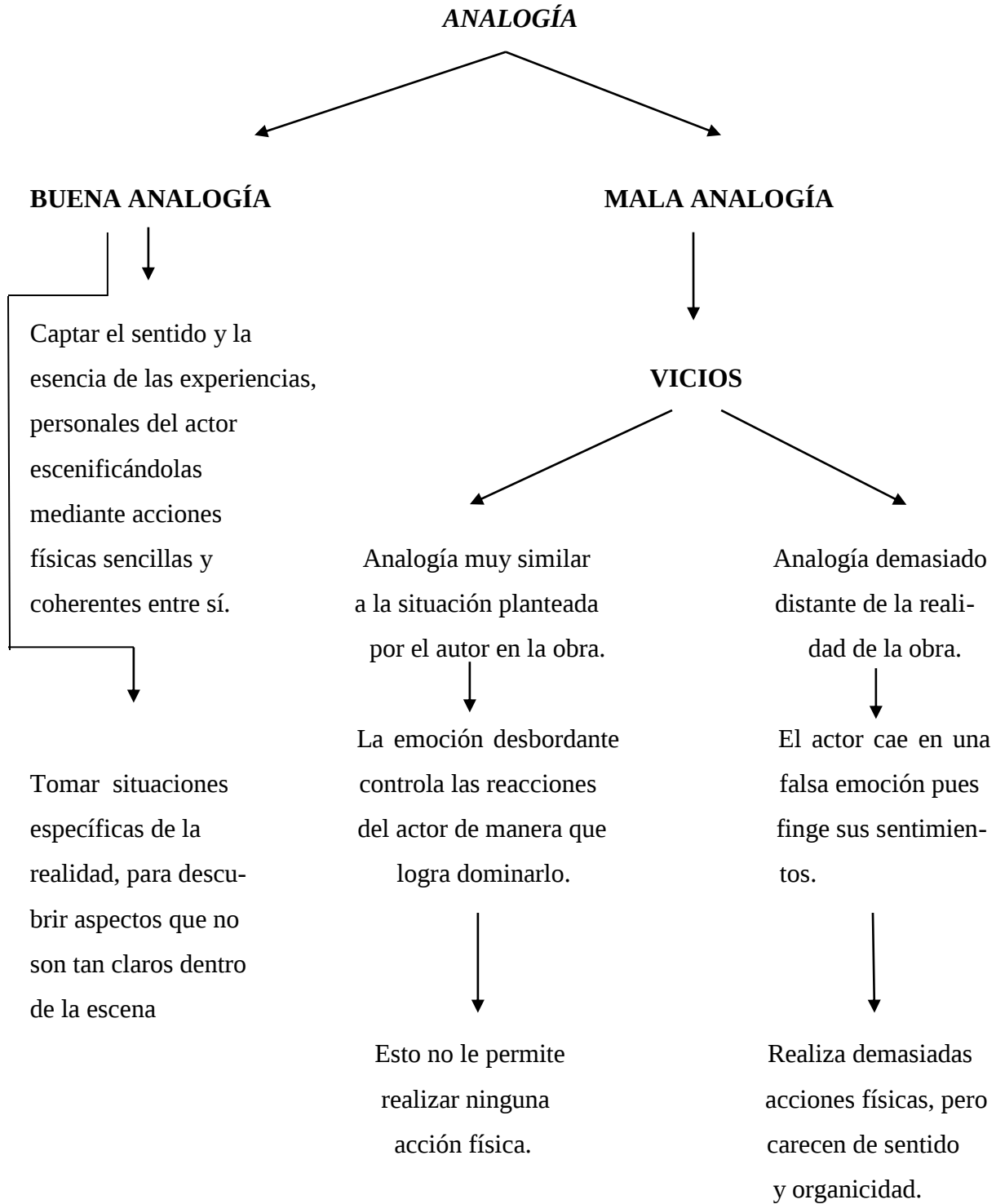
Lo ideal era buscar algo en la escena, una palabra, un gesto, un objeto, una imagen, un sonido, un olor, una sensación, que disparara el recuerdo de la situación que queríamos replantear, para que así la experiencia fuera evocada de manera calculada y precisa.

Para lograr una buena analogía en el proceso de creación de la obra, era indispensable que ésta no fuera ni muy similar a la situación planteada, ni muy distante de la misma, me explico, cuando la situación que escogemos para reemplazar la de la obra, se asemeja demasiado ésta pierde su contenido, y se convierte en pura emoción, se banaliza el sentido de la analogía, no da paso a la acción física concreta sino que se le da un sentido superfluo a las condiciones planteadas, el actor es segado por la emoción dejándose

dominar, y es entonces cuando la escena pierde todo el sentido de verdad. Por otra parte cuando la situación es muy distante, no se logra captar la acción que le da significado a la escena, pues se corre peligro de caer en una falsa emoción, y el actor puede estar fingiendo que recuerda dentro de sí, sin embargo nos damos cuenta de que realmente está forzando sus sentimientos.

Debíamos lograr un equilibrio entre estas dos partes para obtener una buena analogía, captar el sentido y la esencia de las experiencias y escenificarlas de manera sencilla mediante acciones físicas reales y concretas.

Entendimos que *Actuar* es *Hacer*, y debíamos *Hacer* para *Actuar*, de esta manera lográbamos ser creíbles, orgánicos, y lo más importante vivíamos en las tablas como seres humanos desnudos, con ansias de expresarnos y hacernos notar, creando como dice Stanislavsky la “*vida del espíritu humano*”



Este término fue la herramienta principal del trabajo con el texto, por medio de analogías lográbamos darle sentido a las palabras, ahora el texto era claro, y al principio todo parecía estar funcionando, muchas escenas tomaron forma y comunicaron la idea del autor y del director, pero otras eran incoherentes debido a que las acciones físicas eran poco creíbles e injustificadas, ¿Qué pasaba entonces? ¿Para que la obra funcionara la acción debía estar realmente solo en la palabra?

Seguíamos confundidos, en un mar de incertidumbres, cada vez creíamos entender menos, pero no era así, aunque faltaban muchas cosas la obra estaba tomando cuerpo, debíamos entender por qué funcionaban tan bien unas escenas y otras no, el problema recaía entonces en que nos emocionábamos demasiado.

¿EMOCIÓN O ACCIÓN EMOCIONANTE?

Las emociones son una serie de impresiones causadas por un estímulo, el cual actúa en el cuerpo libremente, eliminando las reacciones normales y medidas por los filtros racionales y premeditados. La impresión es lo primero, el pensar es posterior, y lo más tardío es la actividad de la abstracción.

Según el diccionario enciclopédico Lexis tomo 7, la emoción es una:

“Mutación afectiva intensa que aparece en el individuo de manera brusca en forma de agitación más o menos fuerte y acompañada de una conmoción orgánica – detención o aceleración de la respiración y de los latidos del corazón, contracción o dilatación de los vasos periféricos lo cual hace palidecer o enrojecer, cambios de las secreciones glandulares, etc.-, Se consideran emociones típicas la angustia, la cólera, el miedo, la

*sorpresa, la vergüenza. son especialmente fuertes y ante el cual fracasan los mecanismos de adaptación siendo su consecuencia inmediata el llanto, la rabia o la risa”*²²

Stanislasvki toma como base para consolidar su sistema, pasar de lo consciente a lo inconsciente, de esta manera “*el actor que está en la escena, a través de las acciones en el escenario, llega a un estado emocional que le permite ganar credibilidad en cuanto a su actuación*”²³, sin embargo, replantea el concepto, al final de sus estudios al crear “*El método de las acciones Físicas*” y al igual que David Mamet no cree que el actor debe llegar a sentir en escena sino que se debe ocupar del *hacer* únicamente, y la emoción pasaría a ser un valor agregado, un subproducto, es decir, si llega, complementa la escena pero no debe ser provocada desde un principio por el actor.

*“El gran drama en el escenario o en la calle no es la interpretación de los hechos con mucha emoción, sino la interpretación de los grandes hechos sin ningún tipo de emoción”.*²⁴

Es el público quien debe emocionarse con las actuaciones de ustedes, no deben verse como unos niños chiquitos tratando de encontrar falsas emociones en su interior, busquen qué hacer, ocúpense de que se les entienda lo que dicen, el resto lo resuelven las bellas frases de Moliere, replicaba nuestro director.

Buscamos con Everett todo el tiempo *la acción en la palabra*. Era claro que los actores no debíamos conmovernos de manera exagerada desde el principio para lograr conmover al espectador, que Harpagón cuando le roban el tesoro, no debía trastornarse, debía buscar. Emocionarse estaba vetado en nuestra clase y con razón, pues cada vez que un actor lo hacia la escena era tan inverosímil que ni siquiera era tenida en cuenta su participación en el momento de las correcciones.

²² CÍRCULO DE LECTORES, *LEXIS 22 TOMO 7*, Diccionario Enciclopédico VOX, Bogotá, 1976.

²³ STANISLAVSKI CONSTANTIN, *El Arte Escénico*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1968. Pág. 58.

²⁴ MAMET DAVID, *Verdadero y Falso*, Ediciones del Bronce, Barcelona, 2003 Pág. 25

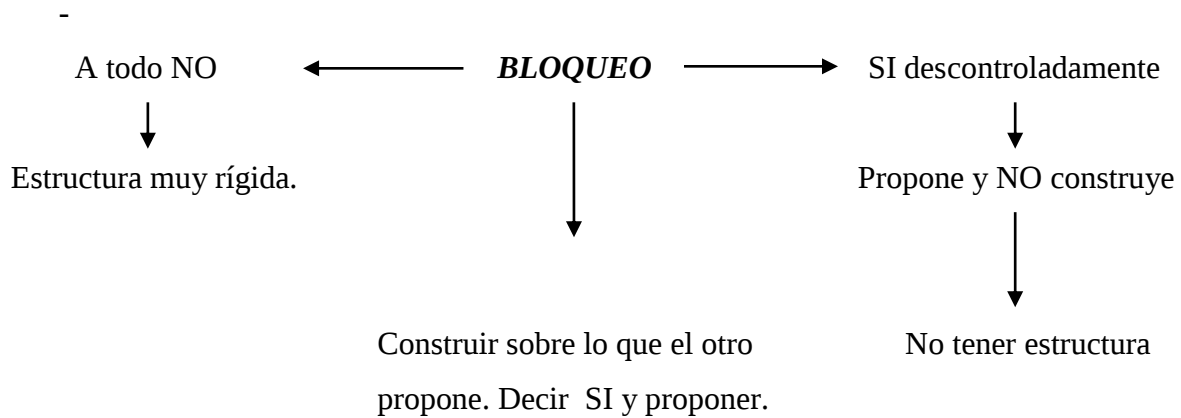
Sin embargo todo extremo es perjudicial, ahora nos encontrábamos actuando en las tablas con una frialdad inconcebible, no había juego ni destreza en el momento de ejecutar las escenas, los actores estábamos bloqueados no interactuábamos con nuestros compañeros, no comunicábamos la idea del autor.

BLOQUEO ACTORAL

El bloqueo es una manifestación interna consecuencia de una manifestación externa, que ocurre cuando el actor no confía en él mismo, ni en la propuesta de juego actoral planteada por su *partenaire*. Se puede manifestar de tres formas, bloqueo en la capacidad para proponer, en la actitud para desarrollar lo que le proponen o en el estado de creación como actor en cuanto a su personaje y línea de pensamiento, es decir, todo ocurría debido a la falta de confianza en el momento de estar en la escena, nos encontrábamos en un punto muerto, nadie proponía, a ninguno se nos ocurría nada para actuar, básicamente el problema era que estábamos bloqueados para la creación y la construcción de las ideas, estábamos sobresaturados de tanta información y no sabíamos cómo salir del meollo, para esto debíamos entender las causas de dicho bloqueo y así encontrarles una solución.

Los motivos más frecuentes de bloqueo actoral, son:

- Creer que todo es aburrido.
- Querer ser original.
- Decir no puedo.
- Ser muy exagerado.
- Culpar al otro.
- Tomar las cosas demasiado personal.
- Temer a lo obsceno.



Para que este bloqueo no se diera, era importante concentrar la energía y prestar atención a lo que ocurría, estar abierto para recibir la propuesta de mi compañero y responder de igual forma con algo nuevo. Como un juego de *Ping Pong*, sin dejar caer la pelota.

Energía no es empujar o tensionar, es estar listo pero relajado y con una intención muy definida, eso era lo que esperaba nuestro director, que estuviéramos listos, dijéramos el texto claramente y respondiéramos a los impulsos de nuestros compañeros.

Como consecuencia de este bloqueo, en la construcción de nuestros personajes caímos en el *cliché*, uno de los peores desaciertos en los que puede incurrir un actor, no solo no proponíamos, sino que además las pocas cosas que se nos ocurrían eran sinónimo de los estereotipos que la escuela tanto rechazaba.

¿TIPO O ESTEREOTIPO?

EL CLICHÉ ERROR

Un modelo o un personaje tipo, surge de la observación de las características propias de determinados grupos sociales o guetos, por ejemplo, el fanfarrón, el tirano, el burgués, el pícaro, el avaro, entre otros, la observación de dichos comportamientos lleva a la puesta en escena formas externas, con un contenido interno, es decir, acciones que ocurren por algo, de esta manera no se banaliza ni el personaje ni la situación. El *tipo* reúne una serie de rasgos morales y psicológicos prefijados por el público, a través de los cuales se identifica o identifica a su vecino, sin caer en la marcación, ni en la repetición, el espectador asemeja lo visto en la escena a algo que ya conoce.

El estereotipo o el llamado cliché, por el contrario es una copia exagerada y superficial de tales características, es una representación repetida frecuentemente que convierte algo complejo en algo simple, hace referencia a una frase, expresión, acción o idea que ha sido usada en exceso, hasta el punto en que pierde la fuerza requerida. Los personajes estereotipados son predecibles, con rasgos distintivos que se han quedado como imagen en la mente consciente del individuo, un ejemplo claro de un personaje cliché, es representar un diablo malvado con cachos y tridente. En las situaciones, también podemos encontrar clichés, por ejemplo, estar esperando a alguien, e incidir en mirar el reloj para denotar que llevamos mucho tiempo. En este punto para no caer en el cliché, los personajes fueron contruidos bajo el análisis de un personaje tipo, para *Harpagón* fue utilizado un señor tendero que vivía en un barrio estrato cuatro en Manizales-Caldas, la caracterización era llevada de un forma muy sutil, en la escena tres del acto uno cuando se encuentra con *La Fleche*, *Harpagón* entra con una actitud de sospecha, observando detenidamente a *La Fleche* y su alrededor, como cuando el viejo tendero recibe a alguien en quien no confía, está atento a su caja registradora y a las cosas que tiene a la venta.

Otra forma de estereotipo se da en el texto, lo cual es importante entender para darle sentido a las palabras. Ya estamos tan acostumbrados a escuchar frases como *te quiero*, *te odio*, *te deseo*, frases tan cargadas de emoción, que resulta muy difícil interpretarlas de una manera orgánica, y lo que hacemos es decirlas con un romanticismo excesivo, con gritos desesperantes o con una sensualidad inexplicable, por esta razón durante las clases para no caer en estos clichés empleábamos métodos como: distorsionar el sentido real de la oración, por ejemplo: cuando Valerio le dice a Elisa que la ama, fue imprescindible que el actor cambiara la intención, o el significado de la frase, él le *gritaba* que la amaba (gritar no es sinónimo de amor), le *gritaba* a todo pulmón que su amor por ella era tan grande que duraría toda la vida, lo *gritaba* y se alcanzaba a percibir en su tono un aire de frialdad, le importaba que ella le creyera, su objetivo era claro. Aquí entra a jugar un papel muy importante, otro tema muy trabajado por el elenco y su maestro:

EL STATUS

Status es una relación de dominio dependiendo de la situación en la que se encuentran las partes, es un estado en el que nos hallamos actualmente, saber quién tiene el poder sobre el conflicto en la historia. Esta relación está en constante cambio: en un segundo lo tienes todo, y en un abrir y cerrar de ojos no tienes nada y pasas a ser subordinado, es una relación de poder, donde subo o bajo al igual que mi compañero. Siempre se manifiesta en relación con otros, dentro de una estructura como ser social.

Empezamos definiendo más o menos que status teníamos nosotros como personas en nuestra vida en sociedad, según nuestro comportamiento especulábamos sobre cuál era *status* de cada uno. Algunos tenían *status* alto, otros bajo, y otros éramos simplemente igualados, esto en nuestra vida real, debíamos saberlo para darnos cuenta qué tanto interfería en el trabajo en escena, sin embargo lo esencial era que descubriéramos qué

status manejaba nuestro personaje en el desarrollo de la historia, y cómo cambiaba para darle paso al conflicto.

Que comprendiéramos este tema era indispensable para que el director continuara con nuestro proceso, nos acercábamos más a tener sentido de verdad en la escena, a través de la acción concreta que le dábamos a cada uno de los textos, y de la relación que establecíamos con nuestros personajes a través del *status*.

Una de las escenas que mejor funcionó al entender claramente qué significaba *status* fue la escena tres del acto uno (*Harpagón* y *La Fleche*), donde *Harpagón* desconfía enormemente del criado de su hijo (como desconfía de todo el que lo rodea) *Harpagón* quiere echarlo de su casa. Puesto que él es el dueño parece una tarea fácil, sin embargo *La Fleche* que es un lacayo astuto se vale de toda clase de trucos para oponerse a la orden de su amo haciendo que éste quede en ridículo ya que burla su autoridad. Aunque esto es usual en Moliere, vemos en esta escena el juego tan claro de dominio al que se enfrentan los personajes, como un juego de tenis.

Para esto, los personajes fueron objeto de un cuidadoso estudio, para entender el juego de *status* que debían llevar en cada escena.

LA COMPRENSIÓN DEL PERSONAJE

Los personajes son funciones y se desarrollan en relación con otros, de su carácter depende que la obra tenga consistencia, ya que de algún modo el público que asiste al teatro quiere identificarse con alguno de ellos. El personaje es acción. Actúan y reaccionan según lo que hacen los demás.

Era necesario a la hora de interpretar determinado personaje indagar a fondo sobre su vida, o al menos especular acerca de su biografía, tener claro lo que éste quería ganar,

obtener o lograr en el transcurso de la trama, para determinar los obstáculos que encontraba a su paso y cómo los vencía para alcanzar dicho objetivo.

Todo personaje tiene una transformación durante el desarrollo de la obra, es necesario que éste tenga punto de vista para que sea creíble su metamorfosis, decía nuestro maestro.

Los personajes de una obra se pueden clasificar de la siguiente manera:

- **Protagonista:** el que lleva adelante la acción. Al enfrentarse a los obstáculos que se interponen entre él y su necesidad dramática, genera conflicto, hecho fundamental, ya que el drama es conflicto. Harpagón (protagonista) debe enfrentar la rebeldía de sus hijos.
- **Antagonista:** puede ser uno o varios y son los que se enfrentan al protagonista durante el conflicto, es de carácter fuerte, pero no tiene por qué ser necesariamente malo en sentido moral, ya que todos los personajes tienen sus matices. (En las comedias no necesariamente debe haber un antagonista) sin embargo convenimos en que podría ser *Valerio*, o *La Fleche*, incluso en momentos *Harpagón* puede ser el que se opone a él mismo.
- **Personajes secundarios:** en algunas obras, los personajes secundarios no se desarrollan por completo, pueden ser planos. Tampoco sufren una transformación como lo hace el protagonista, pero hay obras en las que ocurre todo lo contrario, y son los secundarios los que evolucionan y ayudan a desarrollar la trama, estas obras suelen tener más ritmo y teatralidad. En *El Avaro*, los personajes secundarios resultaban ser los más cómicos y con los que el público disfrutaba más, como los criados *Merlucha*, *Maese Simon*, y por supuesto *La fleche*. Igualmente *Frosina* cumplía un papel culminante en el desarrollo de la trama.

Funciones de los personajes secundarios

Confidente: ayudante del protagonista o del antagonista, el protagonista cree en él y le confía sus pensamientos, así nos enteramos de lo que éste siente. Puede ser por ejemplo, el ama de llaves, la nana, los criados. (*Frosina*)

Catalizador: gracias a este personaje el protagonista inicia la acción. También le trae la información que le va a permitir resolver el conflicto. (*Valerio*)

Destinatario de la acción del héroe: aquél que se beneficia con la acción del protagonista. (*La Fleche*)

Opinante: opina sobre el protagonista, le da dimensión. Es la “corte” que gira alrededor del poderoso. (*Maese Simón*)

Temático: el autor se vale de él para que el espectador entienda cuál es la premisa de la obra. Representa el punto de vista del autor. Logra desentrañar complejidades técnicas para que el espectador pueda entenderlas. (*Comisario*)

Añade dimensión: utilizamos esta convención para dar calidez y momentos de ternura, suele funcionar bien porque oxigena el texto.

Da contraste: ayuda a definir unos personajes contrastándolos con él. (*Doña Anselma*)

Cable a tierra: representa el punto de vista del espectador. Se utiliza en las obras que expresan ideas políticas o filosóficas escépticas. Siempre es el que des cree. Es muy valioso porque cuando él cree, por fin también empieza a creer el espectador.

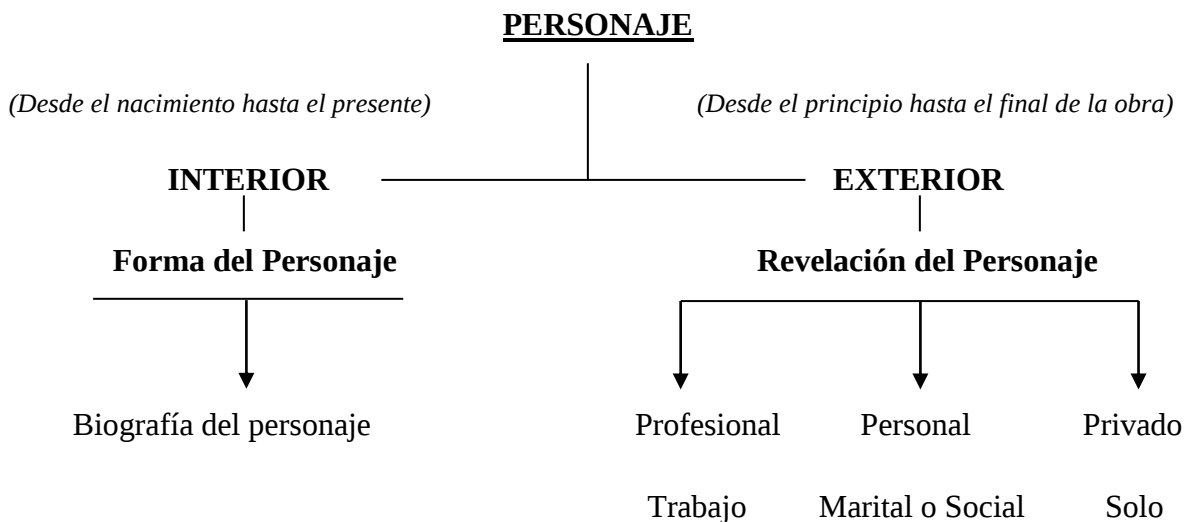
¿CÓMO ANALIZAR UN PERSONAJE?

Era necesario estudiar el personaje en su totalidad pues esto ayudaría a crear la acción de la obra a desarrollar la situación y a construir la línea de sucesos de la fábula, el trabajo de análisis fue constante, desde que empezó el proceso de montaje Dixon propuso separar los componentes de su vida en dos categorías básicas:

Interior y exterior.

La vida interior de un personaje es la que comprende desde el nacimiento hasta el momento en que comienza la historia. Durante este proceso sabemos quién es el personaje, si el texto no nos da muchas pistas, es necesario que nosotros le construyamos esa vida interior.

La vida exterior es la que se desarrolla desde el momento en que empieza la obra, hasta su conclusión. Aquí el personaje es revelado.



Analizar la vida interior del personaje nos permite conocer a fondo su pasado para poder darle una mejor interpretación en el presente, ya que su personalidad siempre va a estar marcada por su vida anterior, por eso es preciso saber todo este tipo de rasgos para comprender el modo de actuar del personaje. Esta construcción permite dominar el universo de motivaciones que lo llevan a ser lo que es.

Era necesario que su vida exterior fuera dividida en tres componentes básicos:

Profesional: ¿cómo se gana la vida? ¿Dónde trabaja? ¿Cómo se relaciona con sus compañeros de trabajo o con su jefe? Hay que ser capaces de definir las relaciones del protagonistas con las demás personas que lo rodean así obtendremos una mejor caracterización.

Harpagón vive de su caudal, en algún tiempo fue un terrateniente muy poderoso en París, es un viejo mezquino y desconfiado, cuida sus ahorros pues cree que estos son los que lo ayudaran cuando su vejez este muy avanzada, cree tener total autoridad con sus súbditos y empleados.

Personal: ¿Es soltero, viudo, casado, divorciado? ¿Cómo es su vida con su mujer si está casado? Si no ¿Cómo es su vida de soltero? ¿Es ordenado, pulcro, limpio?

Un viejo viudo, calculador, psicorregido en relación a las cosas materiales que lo rodean, tacaño, usurero, se siente profundamente solo se comporta como un niño en las relaciones afectivas.

Privado: ¿Qué hace el personaje cuando está solo?

Harpagón piensa en su futuro, en su bienestar, cuida de sus pertenencias pues teme a la soledad, quiere ser feliz y vivir bien.

Además de esto es preciso reconocer los rasgos físicos de nuestro personaje, jugar con la edad, encontrar sus atributos y defectos, sus vicios y manías entre otras.

Por último determinar el motivo (la razón por la cual el personaje quiere o necesita lograr el objetivo), la intención (situada como un impulso de su voluntad) y el objetivo (meta a lograr u objeto a tener) es decir lograr descubrir el *superobjetivo* del personaje.

PARA CONOCER LOS PERSONAJES

Debíamos resolver interrogantes tan sencillos donde éstos tuvieran pasado, presente y futuro, donde los humanizáramos y les diéramos vida terrenal. Según el maestro Dixon esto ayudaría a identificarnos con el *roll* que nos correspondía, por ejemplo:

- ¿Cuál es su sueño?
- Buscar una frase o palabra que identifique al personaje.
- ¿A qué le teme?
- Su debilidad.
- ¿Qué le duele?

Finalmente este ejercicio fue utilizado para hacer un pequeño prólogo antes de dar inicio a la obra. *Merlucha* presentaba a los personajes que iban a aparecer en el montaje, diciendo el nombre y el sueño que tenían, así cada uno salía al frente, decía una frase característica del texto y quedaba congelado en una posición que igualmente lo identificara.

Por ejemplo: *La Fleche*, quería conocer a *George Clooney* y tener un vestido de *Silvia Tcherassi*, luego decía: ¡*Mal haya la avaricia y los avariciosos!*²⁵ Y quedaba congelado al lado de *Harpagón* en una posición de burla hacia él.

²⁵ MOLIERE JEAN BAPTISTE POQUELIN, *El Avaro*, Acto I, Escena III.

MODELOS DE PERSONAJES

Buscar modelos de avaros en nuestra cotidianidad para aportar al personaje principal de la obra. Y no solo del avaro sino también de nuestros personajes, se convirtió en este punto del montaje en nuestra tarea primordial, sujetos que conocemos a los que podemos imitar, que tengan similitudes con nuestro rol en cuanto al comportamiento, estilo de vida, gustos, formas de expresión, entre otros.

Un modelo es algo que tiene características constantes, es una construcción de acciones que el público reconoce. Varios ejercicios para construir un buen modelo de personaje son:

EJERCICIOS PARA CONSTRUIR MODELOS DE PERSONAJES

GALERÍA DE PERSONAJES

Este ejercicio fue fundamental, ayudaba a entender el comportamiento y rasgos característicos del personaje ya que mediante la imitación lográbamos construir partituras de acciones físicas, orgánicas y veraces, era mediante la analogía que construíamos y le dábamos cuerpo a las frases del dramaturgo

Cada estudiante hacía un trabajo de observación en su entorno a alguien en particular, por ejemplo su maestra, su mamá, un indigente, un comerciante, alguien que esté muy cercano a él. Luego en clase trataba de hacer un dibujo lo más parecido a esta persona y lo relacionaba con su personaje de manera directa.

Aunque al principio debíamos llevar únicamente modelos de avaros, era sorprendente como todos los personajes tipo se parecían en cuanto a la esencia, pero eran muy disimiles en el momento de caracterización, uno podía ser un abogado avaricioso y el otro era simplemente un barrendero en las calles igualmente tacaño.

Para qué sirve

Mejoramos nuestra capacidad de observación del entorno, fijándonos en pequeños detalles que nos permitían ser concretos, construimos nuestros personajes basándonos en la cotidianidad de nuestras vidas, en imágenes reales y en situaciones cercanas.

Peligros

- Caer en una falsa imitación de la persona vista.
- Banalizar la representación del personaje.
- Buscar el chiste.

BAJAR TEXTO

Con un fragmento de un texto aprendido, realizamos la imitación de personajes reconocidos, por ejemplo mediante un monólogo de *Elisa* hablaba la actriz *Alejandra Borrero*, hasta que los demás integrantes del grupo descubrían quién era el personaje oculto.

Para qué sirve

Con este ejercicio trabajamos la capacidad de observación, de imitación y de limpieza en todos y cada uno de los movimientos, además la coordinación y disciplina en el momento de crear un personaje reconocido, afianzábamos nuestros conocimientos adquiridos en cuanto a la intención y sentido que se le debía dar al texto además de hacer un trabajo minucioso para la creación de gestos y expresiones que hicieran posible la caracterización propia del personaje observado.

Peligros

- Caer en el cliché de la imitación meramente corporal, gestual, o de la entonación del dialogo.

- No lograr realizar una analogía sensata del personaje que plantea el texto con el que escojo como actor para imitar, pues estos deben ser similares en su esencia, aquí yace lo más importante.

ANALOGÍA CON OBJETOS

Pensar en los personajes, y en qué objeto puede identificarlos, por ejemplo si el personaje mantiene de malgenio todo el tiempo puede hacerse la analogía con una olla a presión, o si es muy chismoso, se puede establecer una comparación con un teléfono o un megáfono, por ejemplo *Frosina*, realizamos la analogía con un espejo.

Peligros

- Caer en la ridiculización del personaje.
- No realizar una buena comparación que permita una mayor comprensión del personaje sino que bloquee al actor.

ANALOGÍA CON ANIMALES

Este ejercicio fue similar al de los objetos, pero aquí trabajamos animales, por ejemplo, estamos en el proceso de creación del personaje, si éste es un intrigante, puedo compararlo con una cacatúa, si por el contrario es dulce y tierno puedo hacer un conejo, si es fuerte y vigoroso puedo compararlo con un gorila. (Así se encontró el personaje de *Frosina*, que fue comparado con una gallina).

Peligros

- Tomar las analogías como un juego poco importante banalizando la situación del personaje.

- No realizar un buen estudio del personaje para poder hacer una analogía clara de la situación.

CONCLUSIONES

Actuar es cambiar de ritmo, es no distraerse, es tener puesta la atención en algo, actuar es accionar, es reaccionar, es crear la tensión justa de cada escena, es mantener el *status*, es crear un modelo de personaje que contribuya al desarrollo de la obra, es hacer conciencia de la relación que debo establecer con el espacio, con mi *partenaire*, con mi personaje. Actuar es mantener la violencia justa de la situación para vivir por un momento en el escenario. Actuar es un acto de salvajismo.

Después del estreno a pesar de todo nuestro trabajo, no fue muy afortunada la apreciación del público, según el concepto de los maestros de la escuela y el de nuestro propio director, Moliere no se representaba de esa manera, no entendimos qué es la comedia y cómo debe representarse, pero entonces ¿De qué manera se interpretaba a Moliere? ¿Existía una verdad absoluta para llevar a escena comedias tan bien escritas? Para ellos nosotros no habíamos entendido nada. Quedamos enterrados literalmente, desechos como si nos hubiesen arrebatado nuestro más precioso tesoro. Muertos.

Como *Harpagón* mismo lo dice: “*Todo ha terminado para mí, nada ya tengo que hacer en el mundo Es cosa hecha. Ya no puedo más, me muero, muerto estoy, estoy enterrado*” ...²⁶

Así nos sentíamos, derrumbados, pensábamos que todo el tiempo, esfuerzo y dedicación habían sido en vano, que nada había valido la pena, además porque la mitad del grupo perdió el semestre, entonces ¿será que no habíamos entendido nada?

²⁶ MOLIERE JEAN BAPTISTE POQUELIN, *El Avaro*, Acto IV, Escena VII. Pág. 38

No, claro que entendimos, muchas cosas aprendimos de ese montaje tan lleno de sacrificios, el proceso fue realmente valioso, quizá lo entendimos tarde, pero fue muy importante vivir un semestre tan cargado, tan repleto de dudas, de preguntas, de sin sabores, con un toque de perturbación y desasosiego.

El proceso fue en última instancia lo que nos impulsó a seguir adelante, ya que como escribe Dixon:

*“El rigor de una buena escuela de actuación es su capacidad, no de dar conceptos teóricos a sus estudiantes sobre varios dramaturgos, sino de inculcarles el hábito de adquirir la cantidad más grande de propuestas mediante la observación, de analizar estas propuestas de manera lúdica y abierta, y de poner a prueba estas propuestas en una gran cantidad de situaciones artísticas públicas, como en muestras académicas y presentaciones donde la mayoría del público no son artistas.”*²⁷

Y eso adquirimos, el hábito de proponer, de observar y llevar al juego teatral estas observaciones, poniendo a prueba nuestra capacidad de enfrentamiento con el otro, para entregarle a nuestro público siquiera un poco de vida en las tablas.

²⁷ DIXON EVERETT, *La Evaluación Artística y la Paradoja del Actor*, Artículo de revista, Entreartes, Pág. 81

CAPITULO III

PROCESO DE ANÁLISIS DE “*NUESTRO PUEBLO*” (1938)

DE THORTON WILDER (1897-1975)

DIRECTOR: EDUARDO EIMIL MEDEROS

Obra escrita en tres actos. Adaptación de Eduardo Eimil.

La acción se desarrolla dentro de los límites de un pueblo norteamericano. *Grover's Corner*, entre los años 1901 y 1913, pero traspasa las dimensiones del tiempo y el espacio.

Un narrador, filósofo bonachón de las cosas cotidianas, es el encargado de contar la historia del pueblo y sus habitantes, ordena y distribuye los sucesos, concentrándose en imágenes sencillas y cotidianas. (Para la adaptación contamos con tres narradores, dos mujeres y un hombre). Estos hacían retroceder o avanzar el tiempo de acuerdo a las necesidades de la fábula. Así, en la historia de la pareja protagonista, George Gibbs y Emily Webb, se ven episodios importantes de sus vidas, como el despertar de su amor, su matrimonio, y la muerte de Emily.

Emily, desde el mundo de los muertos, observa a los vivos. Se le concede volver a vivir un día cualquiera. Escoge el día en que cumplió doce años. Cada instante adquiere mucho más valor del que tenía cuando estaba viva. Siente el tiempo y la vida dolorosamente fugaz. Regresa con los muertos. Ya no quiere estar en ese mundo de seres humanos ciegos que malgastan el tiempo como si tuvieran millones de años por delante.

La historia se basa en un típico pueblo estadounidense. (Dice uno de los personajes, el Señor Webb “*Un pueblo muy común, si me lo preguntan. Con algo más de buen comportamiento que la mayoría. Probablemente mucho más aburrido que la mayoría*”). Muestra sus menudos problemas diarios, sus sencillos habitantes en cuya existencia ocurren

episodios variados, aquellos esenciales en la existencia humana, nacer, enfermarse, casarse y morir.

Con estos elementos, sin solemnidad alguna, en un escenario donde se suprime todo lo superfluo y dejando apenas lo elemental, logra Thornton Wilder transformar los lugares comunes del diario vivir en verdades esenciales de la existencia.

EL PROCESO DE LECTURA

Nuestro segundo montaje. *Eduardo Eimil* nos presentaba una obra sencilla, y nos contaba, que para escoger qué texto se quiere montar, era indispensable tener claro qué se quiere contar, por qué y para quién (no importaba que con el tiempo esta percepción del qué y por qué fueran sustituidas por unas nuevas, esto casi siempre ocurría) era básico saber que dicho texto mencionaba una idea clara sobre determinado tema, y que se deseaba poner en las tablas para lograr un impacto, dejar un mensaje, impresión, punto de vista, reflexión o simplemente divertir al público.

En la escogencia del texto se debían tener en cuenta los recursos de los cuales disponíamos, desde el grupo de actores, maquillaje, vestuario, iluminación, música, equipo técnico, utilería, espacio escénico en el cual se va a ensayar y a representar la obra que vamos a abordar, hasta el tipo de público al que va a ser dirigido el espectáculo, ya que esto contribuiría al análisis posterior que se hace del texto.

Después de hablarnos un poco acerca de cómo se debe escoger un texto para llevar a la representación, empezamos con la primera lectura de la obra, situación que fue clave para enamorarnos de Thornton Wilder y *Nuestro Pueblo*.

Algunos directores en el momento de hacer la lectura dramática prefieren leer el texto, otros en cambio reparten personajes al azar y escuchan, y unos terceros realizan las dos lecturas el mismo día para tener diferentes apreciaciones del cómo y de qué manera podrían empezar a empalmar el montaje.

Nosotros realizamos las dos lecturas, el director leyó primero solo, y luego designó papeles para que hiciéramos una lectura grupal.

Que obra tan especial, no era nada común, una obra desgarradora y profunda que habla de temas eternos. Preocupaciones del ser humano.

Así, comparábamos nuestra primera lectura con el primer encuentro de dos futuros enamorados, amantes o esposos, dicha lectura fue fresca, espontánea, inesperada, nos dejábamos llevar por las líneas, las palabras y la historia, nada estaba premeditado. Aquí empezaba a formarse una relación de profunda liberación del alma, y del sentir como actores.

Fluía nuestro momento creador como artistas, era nuestro primer acercamiento, y ya intentábamos formular preguntas, establecer nociones del espacio, imaginar escenas, analizar personajes, recrear situaciones, crear sentimientos, experimentar sensaciones y emociones, opinar y delimitar posibles problemas.

Ninguno de los integrantes del equipo había leído anteriormente esta obra, no conocíamos al autor y tampoco la habíamos visto representada, de esta manera ninguno estaba predispuesto en el momento de escuchar la historia, todos teníamos una primera percepción de la fábula y cada uno concebía e imaginaba un mundo posible para recrear el montaje.

Por supuesto, la lectura de este texto debía comprometer un arduo trabajo de imaginación por parte del elenco, la creación de un universo ficcional y una primera imagen de la puesta en escena y de los personajes dentro de ésta.

Quedamos estupefactos al escuchar este texto tan maravilloso, tan cargado de pasión, de sentimientos puros, empezamos a encontrarnos con un director muy humano, bondadoso que tenía otro punto de vista con respecto a la metodología para la enseñanza del teatro, era una experiencia nueva, pero sobre todo agradable.

Estábamos realmente entusiasmados, seguimos estudiando a Stanislasvki desde otro punto de vista, no tanto desde la acción física sino desde lo que él había planteado como *“el objetivo fundamental del arte “La creación de la vida del espíritu humano” implícita en el papel y en la encarnación artística de esta vida en una hermosa forma escénica”*.²⁸

En la misma semana realizamos todo tipo de lecturas, nos ubicamos en la época del autor e investigamos el siglo pasado en un período trascendental para el mundo, principios de 1900s, y así empezamos a trabajar, interpretando dicho texto dentro de unas costumbres y roles diferentes, llevamos vestuarios y escenografías que nos ayudaran, e inmediatamente intentamos improvisar.

Después de dos semanas de recrear situaciones cotidianas del hombre norteamericano en los años 1900s, sin utilizar todavía el texto del autor, el director expresó que necesitaba dar reparto. Para esto nos convocó a un *casting*.

²⁸ STANISLAVSKI KONSTANTIN, *El Arte Escénico*, Siglo Veintiuno Editores, Barcelona, 1968. Pág. 34.

DAR REPARTO

Para que el director decidiera quién iba a representar cada papel nos hizo un proceso de selección mediante un casting que seguramente lo dejaría satisfecho. Todos pusimos en escena el último monólogo de Emily Webb:

“Emily: (Al jefe de escena.) No puedo, no puedo seguir. Todo es tan rápido. No tenemos tiempo de mirarnos bien. (Estalla en sollozos. El Jefe de escena hace ademán a la señora Webb para que se marche.) No me daba cuenta. Así que todo eso estaba pasando y nunca nos dimos cuenta. Lléveme a la colina, a mi tumba. Pero antes: espere. Déjeme mirarlo una vez más.

¡Adiós! Adiós, tierra. Adiós, Grover’s Corners... Mamá y papá. Adiós al tic-tac de los relojes... y a los girasoles de mamá. Y a la comida, y al café. Y a los vestidos acabados de planchar... y a los baños calientes... y a dormir y despertarse. Ay, tierra, eres demasiado maravillosa para que la gente se dé cuenta. (Al Jefe de escena.) ¿Hay algún ser humano que se dé cuenta de lo que es la vida mientras la está viviendo... de cada minuto?”²⁹

La escena era demasiado fuerte, aun no la entendíamos, pero la analizábamos, tratando de comprender la intensidad de las palabras escritas por Wilder.

Pero cometíamos un gran error. Nos *emocionábamos demasiado*, el primer actor que se aventuró, estuvo bien, logró conmovernos, el segundo en menor medida pero tenía momentos de lucidez, el tercero si era un total desacierto, ya veíamos un actor desbordado en escena, bañado en lágrimas, pretendiendo hacer creer al espectador que lo que estaba sintiendo realmente salía desde lo más profundo de su ser. Un nuevo traspie, nos *Emocionamos*, simplemente eso ocurrió, nos *emocionamos* ¡y ya!, no pasó nada más.

²⁹ WILDER THORNTON, *Nuestro Pueblo*, Final del tercer acto.

Sin embargo para nuestro director no era tan grave, luego nos dimos cuenta que él, lo que quería era eso, que sintiéramos los textos, las escenas, los diálogos, que estuviéramos en una atmosfera, a principios de 1900s. Que no respiráramos otro aire que no fuera el de un pueblo sencillo y muy normal, pero acogedor.

¿Olvidaríamos en este montaje, el proceso que llevábamos respecto a encontrar acciones físicas, que ayuden al desarrollo de la obra dejando a un lado la emoción? ¿La emoción era lo más importante? ¿Una emoción descontrolada que llevara a un estado de shock al actor?

No. Eduardo no se había olvidado de las acciones físicas. Al contrario empezamos por ese camino. Nuevamente recurriendo a nuestro maestro Stanislavski.

SOBRE LAS ACCIONES FÍSICAS

El propósito de Stanislavski con el método de las acciones físicas era la aparición de *estados emocionales auténticos* en el actor, tomando como *elemento central: la acción*.

*En la escena siempre hay que hacer algo. La **acción**, la actividad: he aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor.*³⁰

En este contexto, se entiende por “*acción, a todo comportamiento humano tendiente a producir una modificación. Es su capacidad transformadora lo que la caracteriza. Esta transformación podrá operarse en el entorno, en otro sujeto o en el propio sujeto agente de la acción; pero siempre conducirá a la emoción*”.³¹

³⁰ STANISLAVSKI CONSTANTIN; *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Editorial Quetzal, Madrid, 1980. Pág. 145.

³¹ STANISLAVSKI CONSTANTIN, *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Editorial Quetzal, Madrid, 1980. Pág. 143

Las acciones físicas debían conducirnos en el escenario a una fidedigna emoción, cargada de un contenido espiritual y muy humano. Para lograr que dicha emoción surgiera y fuera lo más orgánica y real posible, debíamos trabajar nuevamente mediante las acciones físicas, pero encontrando lo que Stanislavski llama *Fe* y *Sentido de verdad*.

Citando a Stanislavski nuestro director decía:

“Lo que nos interesa a nosotros es lo siguiente: la realidad de la vida interior de un espíritu humano por una parte, y la creencia en esa realidad por la otra. ¡No nos interesamos por la verdadera existencia al natural de lo que en el escenario nos rodea, la realidad del mundo material! Esto es útil para nosotros solo en cuanto éste proporciona un fondo general a nuestros sentimientos”.³²

Debíamos creer con sinceridad en lo que ocurría en escena, creer en nosotros mismos como personajes y en nuestros compañeros, cada momento debía ser llevado a cabo con fe en la verdad de la emoción sentida sin olvidarnos de la acción física que debíamos estar ejecutando.

En las tablas teníamos que entender por verdad, únicamente la verdad escénica en momentos de creación artística, ser convincente para el actor mismo, su *partenaire* y el espectador que está en la sala, no importaba si estábamos trabajando con un estante que hacía las veces de alacena, habitación o puertas que se abrían, lo interesante era cómo creíamos en estas transformaciones del objeto.

De igual forma trabajamos en la creación de la vida del cuerpo humano, debíamos componerlo de acciones físicas vivas motivadas por un sentido interior de la verdad, por la fe en lo que estábamos haciendo.

³² STANISLAVSKI CONSTANTIN, *La Preparación del Actor*, Editorial La Pléyade, Buenos Aires, 1972. Pág. 121

Era importante no caer únicamente en la utilización de dichas emociones espirituales verdaderas por que se tornarían falsas y exageradas, lo realmente esencial era recurrir a las acciones físicas para despertar dichas emociones y que éstas fueran reales y concretas.

La mejor explicación de esto la hace Stanislavski:

“Si le dicen a un actor que su papel está lleno de acción psicológica, de fondos trágicos, comenzará de inmediato a contorsionarse, a exagerar su pasión, a “hacerse pedazos”, a ahondar en su alma y violentar sus sentimientos. Pero sí en cambio le dan a resolver algún sencillo problema físico y lo rodean de interés y condiciones afectivas, comenzará por ejecutarlo sin alarmarse o sin pensar si quiera profundamente si lo que está haciendo acabará en psicología, tragedia o drama. Acercándose de esta manera a la emoción, eviten toda violencia, y el resultado es natural intuitivo y completo.”³³

Después de esta investigación y de comprender un poco cómo debíamos abordar la emoción y la confluencia que debía existir entre ésta y la acción física, el trabajo consistía en que cada uno se sumergía en la época en la que se desarrollaba la obra, costumbres, economía, política, sociedad. ¿Qué hacía la gente normal en su cotidiano vivir? Y presentaba 20 acciones físicas que posiblemente el personaje ejecutaría dentro de algún momento en el desarrollo de la situación de la escena.

Cada acción escénica debía estar justificada internamente, ser lógica, consecuente y factible en la vida real. El actor no debía actuar las pasiones y los personajes, debía actuar bajo la influencia de las pasiones y el carácter de los personajes.

Ahora nos sentíamos en tierras movedizas, si para Everett caer en la emoción era un pecado mortal, Eduardo hoy nos pedía que sintiéramos al máximo las emociones de nuestros personajes, que no dejáramos de sentir el estado de realidad y espiritualidad que

³³ STANISLAVSKI CONSTANTIN, *La Preparación del Actor*, Editorial La Pléyade, Buenos Aires, 1972. Pág. 140.

nos movía para actuar, las pasiones internas debían de manifestarse en su totalidad y el realismo que la obra planteaba debía ser mágico, de esta manera lograría conmover y atormentar al espectador.

La acción física no es más que una muestra del fuego que debe estar corriendo por las venas del actor en un momento determinado, experimenten sensaciones con sus cinco sentidos, sientan todo, destrúyanlo todo y luego vuelvan a experimentar, pero nunca dejen de sentir en el escenario, ésta, es una obra maravillosa, ustedes tienen que tener mucho calor humano para lograr representarla, deben quererse entre sí, y llegar a ser mejores personas. La soberbia en mi trabajo no funciona, decía nuestro maestro, y aunque en el momento no entendíamos del todo su planteamiento, una vez más nos tirábamos al agua con mucha ilusión para conocer una nueva cultura teatral (Eduardo Emil es de origen cubano, realizó en este país sus estudios de actuación y dirección escénica)

Las 20 acciones físicas tales como: arreglar flores, transportar carbón, arar, bordar, sembrar, pasear en bote, jugar tiro al blanco, recolectar frutas o rezar, no tenían ningún sentido si no iban acompañados de una acción interna, que hiciera orgánico el movimiento.

Pero a pesar de nuestros esfuerzos e intentos por recrear una emoción genuina y experimentar a través de las acciones físicas esa verdad escénica, todo era un caos, un poco difícil de sobrellevar, caíamos en una simple y llana emoción sin sentido ni estructura. Para comprender mejor este tema era indispensable continuar con la investigación de conceptos como:

LA EMOCIÓN Y LOS SENTIMIENTOS

Nuestro director nos decía en cada uno de los ensayos, (que por cierto, todos eran prácticos, de pie, improvisando) “*Deben tener un término medio*”. No exaltarse demasiado pero no dejar de sentir la escena.

En la escuela cubana todo lo que hagas debe tener una medida exacta de emoción, así tu obra sea en un 100% movimiento corporal, tu sinceridad de representación debe ser pulcra, no puedes abandonarte y dejar de sentir, es falta de respeto hacia el público.

Esta emoción y estos sentimientos interpretados por el actor son una base sobre la que se construye un edificio, en todos los tipos de teatro, tanto el absurdo, el kabuki, el naturalista, realista, existe un sentido de verdad por tanto existe la emoción.

Dentro de todos estos mundos, por muy distintos que sean hay que creer que todo es posible y probable para que estos vivan y tengan sinceridad, *Otelo, Hamlet, Romeo, Rey Lear, Tío Iván* son personajes que tenemos que hacerlos existir, para eso debo *creer* en ellos siendo convincente dentro de la representación.

Toda la naturaleza espiritual y física del actor debe concentrarse en lo que está ocurriendo, en el alma de la persona a la que está representando.

En escena debíamos suscitar los sentimientos y de esta manera llegar a la emoción, sin embargo comprendimos que los sentimientos no se pueden fijar, porque son efímeros y pasajeros, era necesario encontrar algo tangible y solido que provocara dichos sentimientos y por lo tanto conllevara a la emoción, como las *acciones físicas*.

La experimentación de estas acciones llevó a la realización del prólogo de la obra que consistía en representar en cinco minutos la vida del pueblo sus quehaceres y ocupaciones, creyendo plenamente en las acciones que se ejecutaban.

Cada cosa que hacíamos debía ser real en nuestra vida imaginaria, no debíamos *parecer* sino *ser*. Era aparentemente claro, pero difícil de elaborar, había ahora que mezclar estas acciones físicas estudiadas durante nuestro primer montaje con la creencia en lo que sentíamos en el momento de estar realizándolas, despertar nuestra memoria inconsciente a través de nuestra memoria consciente. Para seguir entendiendo este proceso interminable estudiamos dos conceptos claves para encontrar tan anhelada verdad escénica.

LA MEMORIA EMOCIONAL Y EL SI MÁGICO

El desarrollo de esta parte del método, para Eduardo fue contundente en el proceso de montaje.

Preocupado por encontrar una vía para la aparición de estados emocionales, Stanislavski planteaba al actor trabajar sobre recuerdos personales, y luego mecanizarlos, para que por un medio automático, a través de la simple conexión con las imágenes del pasado, apareciese un estado emocional verdadero en el escenario.

Así como existe una memoria sensorial, de impresiones captadas por los cinco sentidos (recordamos olores, sabores, texturas, colores, sonidos etc.) también existe una memoria de las emociones.

El actor entonces debe buscar en su pasado personal una situación análoga a la que vive el personaje en la ficción, revivir esa situación y, una vez encontrado el sentimiento, traerlo al presente de la escena.

Estábamos cada vez más confundidos ¿Esto no significaría buscar conscientemente la emoción desgarradora? ¿No sería acaso comenzar por los resultados?

En múltiples oportunidades aconseja Stanislavski no pensar en el sentimiento, sino solamente en lo que lo hace surgir, dentro de las condiciones que originaron esa experiencia. ¿Hay en la memoria emotiva una búsqueda consciente de la emoción? Si el arte de la actuación pretende basarse en la mecánica natural de los sentimientos, la memoria emotiva iría en contra de este proceso natural, ya que en la vida cotidiana las emociones no aparecen como resultado de una búsqueda consciente de las mismas, sino que son siempre la consecuencia de algún estímulo.

La memoria emotiva, es un recurso sumamente efectivo, Stanislavski organiza ejercicios para que el actor reviva, mediante la evocación consciente de recuerdos personales, determinados estados emocionales. Dirige la búsqueda, en primera instancia, a las imágenes sensoriales del recuerdo sobre las que deberá concentrarse en detalle, puesto que el actor *no puede pensar en generalidades*. Se trata de recordar el suceso que provocó la emoción, no en términos de relato cronológico, sino de los sentidos que participaron en él. En el momento de aparición del estado emocional con mayor intensidad, el actor deberá mantener la concentración sensorial, ya que de lo contrario perderá el control y se dejará arrastrar por la experiencia emocional. La finalidad de este entrenamiento no es sólo lograr la aparición de la emoción, sino también controlarla y dominarla.

La memoria emotiva fue de gran ayuda para muchos, sobre todo para la intérprete del personaje protagónico Emily Webb, quien tuvo que recurrir a este recurso para lograr en escena la verdad de la situación, controlando acertadamente sus sentimientos evocados, ella no pensaba directamente en el sentimiento sino en lo que lo hacía surgir, y las condiciones en las que se encontraba mientras vivía dicha experiencia, así que la pregunta fue respondida, no estábamos empezando por los resultados, éstos estaban apareciendo a su debido tiempo como fruto de nuestros anteriores esfuerzos.

Igual que la memoria emotiva hablábamos del *SI mágico*, otro de los términos desarrollados por Stanislavski el cual utilizamos como palanca para hacer avanzar nuestras

escenas desde el plano de la imaginación, convirtiendo la obra en realidad teatral, para recurrir a esta herramienta era necesario que como actores tuviéramos una imaginación sin límites y que no nos cohibiéramos en cuanto a nuestra interpretación, debíamos constantemente estimular nuestras facultades imaginativas para que estas se convirtieran en imaginación creadora.

Eduardo Eimil prefirió entonces buscar actuaciones sinceras a través del *Si mágico*, ya que esta técnica transfiere al actor del mundo de la realidad a un mundo en el que solo su labor creadora puede ser realizada, Stanislavski quería que el actor se preguntara ¿Qué haría yo si estuviera en tales circunstancias?, con esto la representación cobraría vida, pensaba Eimil, el actor no tenía que recordar episodios trágicos de su vida, sino que tenía que imaginar cómo solucionaría los acontecimientos si estuviera siendo parte de ellos.

El "*si mágico*", que es el "*si*" condicional, es el que le permite al actor ingresar en la ficción y sostenerse en ella con verdad. En el caso particular de nuestra obra nos preguntábamos: que haríamos "*si*" estuviéramos en el coro de alguna iglesia, "*si*" fuera la loca del pueblo, "*si*" me fuera a casar, etc. El *Si Mágico* funcionaba como el encargado de enviar el primer impulso para que se desarrollara el proceso creador, despertando en nosotros como artistas la actividad interna y externa. Es decir que a partir del "*si*" como actores creábamos la ficción y comenzábamos a actuar sobre ella.

Pero si el "*si*" es el encargado de dar comienzo a la creación, son las "*circunstancias dadas*" las encargadas de desarrollarla decía Stanislavski. Sin ellas el "*si*" no puede adquirir su fuerza de estímulo, las circunstancias dadas son según el maestro:

“La fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y régisseurs, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería,

la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación”³⁴

Así, las *circunstancias dadas* y el *sí mágico* nos ayudaban a crear el estímulo interior, que era requerido por nuestro director, mediante el *sí mágico* controlamos nuestras emociones y creamos situaciones verdaderas para contribuir al desarrollo de la escena.

El trabajo con el *Si mágico* nos dio un respiro, empezamos a crear a partir de algo concreto, obteniendo una representación sincera y orgánica. A medida en que íbamos avanzando en el proceso de montaje y que nuestro director organizaba de manera muy concreta los sucesos de la fábula, nos encontramos con un nuevo planteamiento. *La Teoría del Distanciamiento*, recurso propuesto por Bertold Brecht hacia 1930. Utilizado de la mejor manera por Thornton Wilder para evitar un tipo de emoción desenfrenada por parte del público.

LA TEORÍA DEL DISTANCIAMIENTO

En sus trabajos Brecht se ha preocupado por los públicos gustosos de pensar, en lugar de los que se involucran demasiado en la historia. Para lograr que el espectador piense objetivamente en la fábula, más que se sienta afectado por la misma, utiliza un proceso llamado *distanciamiento*, con esta teoría se impide que el espectador se identifique instintivamente y confunda el drama con la realidad.

Nuestro director nos dejaba claro que aunque Brecht no estaba de acuerdo con la catarsis y la identificación, no significaba que rechazara la emoción, esta emoción era utilizada pero no debía distraer al espectador en mayor medida, debía conducirlo a formularse preguntas esenciales acerca de la existencia y las problemáticas del ser humano.

³⁴ STANISLAVSKI CONSTANTIN, *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Editorial Quetzal, Madrid, 1980. Pag.192

Thorton Wilder hace que sus actores dejen lo que están haciendo en medio de la obra, para explicar lo que viene a continuación, dar su opinión, criticar, comentar y juzgar acerca de lo que ocurre en la escena, y como Brecht, utiliza este recurso para “*mantener el espejo por delante*”³⁵ diciéndole al público: usted está en un teatro, sentado en una silla, viendo una historia de ficción.

La actuación se convierte así en un proceso de aprendizaje que se distingue por la imitación y la crítica. Los actores no deben limitarse a recrear en su actuación unos patrones dados, sino que deben criticarlos.

Los actores, conforme a sus necesidades pueden reproducir técnicamente su actuación, controlándose a sí mismos y su manera de actuar. Se distancian de sí mismos y del objeto de su representación, entran en conflicto con los intereses comerciales, en el ámbito social y económico. El ejercicio didáctico transmite, de forma directa, ideas sociales al actor y no solo mediante la representación en común. El teatro de Brecht es un teatro social, de los grandes conflictos del ser humano, pero Brecht no llora con sus personajes, sino que muestra el problema alertando al público frente a las contradicciones del mundo.

El propósito de Eduardo al acentuar este concepto era impedir que el espectador fuera totalmente hechizado por los actores, permitiéndole tener una distancia prudencial, puesto que si éste se identificaba en su totalidad con Emily Webb la reacción sería demasiado emocional y por ende no permitiría preguntarse y sorprenderse de los hechos comunes y corrientes, los tornaría extraordinarios.

Este efecto se lograba con los tres narradores puestos en escena, ya que ellos aterrizaban al espectador en el momento justo diciéndoles: ¡Ey! Estás viendo una función de teatro, no tienes por qué trastornarte de esta manera. Así, el espectáculo lograba integrar un mar de sensaciones, transmitiendo al público lo que era justo, una reflexión acerca de lo

³⁵ BRECHT BERTOLD, *Diario de Trabajo*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1977. Pág. 158

que es la vida y las preocupaciones del ser humano, una farsa sombría sobre el nacer, el vivir y el morir.

Era claro que los momentos que eran íntimos de los personajes en la historia, como el primer encuentro a solas de George Gibbs y Emily Webb, o la escena en la cual el señor Webb aconseja a George sobre cómo debe ser llevado su matrimonio, debían ser tratados buscando siempre la verdad escénica, tenía que existir un juego constante entre el distanciamiento y la búsqueda del alma del espíritu humano como la planteaba Stanislavski.

Un poco confusos ensayábamos, y aunque muchas veces no entendíamos, la obra vivía cada vez que la pasábamos y eso nos tranquilizaba, en el final, caímos en la mecanización de la acción y la obra ya no era clara, no era interesante, empezamos de nuevo a hacer ejercicios para despertar en los actores esa atención perdida, la capacidad de acción-reacción, y el interés por cada parlamento y la relación que debía establecer con su partenaire.

Siempre los actores tienen que accionar, hay obras de solo texto o diálogos de solo texto, pero van cargados de pequeñas acciones o pequeños destinos físicos (desabrocharse, rascarse, vestirse, beber etc.) esto es independiente de la acción interna que debe ser la que halle la gran o pequeña acción o destino físico, los grandes destinos físicos en una obra generalmente son muy pocos, ejemplo, matar, suicidarse, ahogarse, cosas muy grandes, el resto son cosas de pequeños destinos físicos.

Estos ejercicios ayudan al actor a recuperar esa frescura que debe tener en la escena y a lograr la calma y la destreza para estar atento y reaccionar al mismo tiempo.

EJERCICIOS PARA MEJORAR LA CAPACIDAD DE ATENCIÓN EN EL INTÉRPRETE

Buscar un objeto en el escenario.

El actor coloca el objeto en el escenario sale un momento y el director cambia de sitio el objeto. El actor sabe dónde está y se toma su tiempo para encontrarlo, cuando ya casi lo descubre ¡oh sorpresa! su objeto no está en el sitio donde esperaba, se le agota el tiempo, el actor cambia totalmente cuando se da cuenta que el objeto no está donde lo había dejado y es aquí cuando realmente empieza a buscar.

El despertar

Cada uno debe despertar en su cama con una situación clara, con algo que tiene que hacer ese día. Por ejemplo el día en que te van a ejecutar, en que estas de aniversario con tu esposo, día en que presentarás un casting, realizar acciones físicas, que muestren que ese día es importante.

Tres llamadas.

Se trata de tres llamadas que recibo casi al mismo tiempo, una después de la otra, mientras realizo una acción física, ej. Ducharme, me llama mi novio, el arrendatario, y mi suegra, cómo reacciono con cada uno, sin olvidarme de la acción, este ejercicio es para observar e incentivar la capacidad de cambio del actor, su tono de voz, su tono corporal, su léxico

Relaciones.

El director escogía a una pareja de actores les planteaba una relación, hermanos, novios, amantes, madre e hija etc. Luego a cada uno le trazaba un objetivo concreto que tenía que obtener del otro, y al otro le ponía una situación clara de porque no podía acceder a lo que le pedían. Por ejemplo X y Y son hermanos X necesita que Y le de sangre para llevar a la

clínica y dársela a su madre que está muriendo, Y se niega, X insiste, e insiste, Y evade y reacciona haciendo cualquier cosa para que X deje de insistir, X debe lograr lo que desea, finalmente Y confiesa que no puede donar sangre por que tiene SIDA.

En la sala equivocada

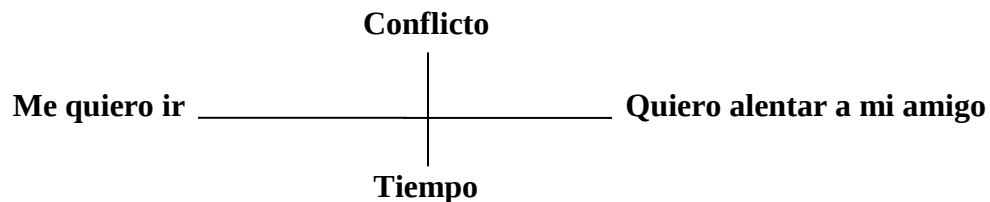
Un profesor llega al aula de clases y desde el momento en que pone un pie dentro de la sala empieza a regañar a sus alumnos y a insultarlos, se para en frente se pone unas gafas y se da cuenta de que esta en una reunión de directivos de la universidad.

¿Cuál es su reacción?

Esta misma situación ocurre todas las veces que el director crea pertinente. ¿Cómo se acomoda el actor a la situación?

Situaciones de decisión, y conflicto

Estoy de viaje a España a hacer un posgrado en dirección, becado. Tengo el tiempo justo para llegar al aeropuerto. Me llama mi mejor amigo me dice que se le ha muerto su madre y que se va a suicidar. El taxi llega a recogerme pita y me afana. ¿Qué debo hacer?



Lo interesante de estos ejercicios es observar el cambio, la transición o el descubrimiento del otro elemento que me intensifica el conflicto, cómo mis ojos, tono de voz, pensamiento y movimientos, se modifican al sentir con mi memoria emotiva ésta

capacidad de creer en lo que pasa y sentirlo es lo que nos hace buenos, regulares o malos actores

Retomando estos ejercicios Eduardo lograba que todos actuáramos de una manera tan exacta y puntual cuidando de que cada uno fuera orgánico y sincero, nos volvimos a soltar, las tensiones quedaron atrás y solucionamos la obra más rápidamente, estábamos listos para el estreno, había sido un proceso muy rápido pero los actores estábamos tranquilos, confiábamos en nuestro director y en nosotros mismos.

Las últimas palabras de Eduardo fueron: justifiquen cada uno de sus movimientos, respondan preguntas tan sencillas como: de dónde vengo, para dónde voy y expliquen estas respuestas desarrollando una pequeña acción física concreta.

No olviden darle vida a la acción llenarla de sentido, sorprender al director, sorprenderse a sí mismos y sorprender al público.

CONCLUSIONES

Fue un excelente montaje, la obra de Thornton Wilder se logró de la mejor manera, todos estuvimos satisfechos, el director, los actores, la escuela, y por supuesto el público.

Un proceso bien trabajado y bien logrado, aprendimos un poco el arte de actuar, la paradoja de sentir y al mismo tiempo distanciarse, no sufrimos el papel por el contrario nos divertimos, sin embargo quedaba un sinsabor, un gran vacío, nosotros los actores ¿Estábamos actuando bien? ¿Aprendimos a actuar durante la realización de este montaje? ¿Logramos poner la vida en el teatro y representarla de la manera justa? O ¿Será que nuestro director era el que debía llevarse todos los créditos?

Siendo objetiva con el proceso, creo que el director sabía lo que hacía, él tenía claro desde que empezamos lo que quería lograr con la puesta en escena de *Nuestro Pueblo*,

teníamos un excelente director invitado que además no podía darse el lujo de fracasar en la realización de esta puesta.

El personaje de Emily Webb fue un gran acierto, el público salía consternado de la sala preguntándose qué era vivir y morir, la caracterización de las pasiones del alma resultaron creíbles y orgánicas, el esfuerzo, tiempo y dedicación invertidos por el colectivo había arrojado buenos frutos además de haber consolidado y estructurado el grupo como una unión fraternal.

Todos agradecemos a Eduardo por su constancia y buen trato, por dedicar su tiempo libre para orientarnos hacia la dirección correcta, por permitir equivocarnos y conducirnos hacia nuevas exploraciones, finalmente entendimos que el teatro no debe ser más que teatro, que a pesar de que logra conmover al espectador, y nos brinda como actores una especie de regocijo y paz interior, debe estar lleno de verdad, en la medida que el público siente un tipo de autenticidad en la actuación de los personajes, pero lleno de fantasía para decirle al espectador, que lo que está viviendo en la sala es la destreza de unos pocos hombres ordinarios convirtiéndose en héroes extraordinarios.

ENCONTRANDO A STANISLAVSKI

Como podemos ver en los dos procesos trabajamos con el método del maestro Stanislavski, que comprende dos grandes fases, la primera *“el trabajo con el yo”* el entrenamiento del actor, y la otra *“el trabajo con el papel”*, esto, en una puesta. Stanislavski enumera tres etapas en su sistema, la primera y con la cual trabajamos con Eimil es la *Memoria de las Emociones*, en donde se enfatiza el uso de la *memoria emotiva* para crear un personaje, aquí el actor recuerda algún evento personal, y a partir de éste genera una genuina emoción en relación con alguna escena de la obra en particular.

En la segunda etapa Stanislavski incorpora a esta primera la concreción de otro método para activar la imaginación del actor, hablaba del *“como si... mágico”* que es cuando un actor siente que una situación no lo conmueve tal como está presentada en el libreto y se le pide que haga lo que la escena le sugiere: *como si... “momento”* para que la escena se le convierta en algo vivo. Las facultades imaginativas del actor hará que despierte en él una emoción equivalente a aquella que la escena requiere, por ejemplo, tu entras a escena *como si* entraras a un cementerio, o tu reaccionas a tu compañero *como si* te estuvieran apuntando con un arma en la espalda.

Finalmente Stanislavski incorpora a esta etapa, el estudio de los problemas físicos del actor, siendo esta su prioridad en el desarrollo de su sistema, aunque cabe resaltar que las tres etapas integran un todo continuo, cada una es vital para la otra.

“Nunca se le debe hablar al actor de sentimiento”, ha dicho Stanislavski innumerables de veces, el elemento primordial, el poder motivador de la actuación, el sistema en su totalidad, está en la acción, y no solo acción psicológica sino también la acción física, si ensayamos lo psicológico o lo actuamos estamos forzando la acción, debemos combatir lo

*psicológico desde el punto de vista de la vida física, de manera tal de no vulnerar la emoción.*³⁶

Para Everett Dixon en el montaje de *El Avaro*, como ya lo mencione anteriormente la acción estaba en la palabra, alternaba el estudio de la entonación de la voz y el sentido del texto con la acción física puesta en la escena.

Así, aunque los dos planteaban el método de Stanislavski para abordar el montaje, en los dos procesos el desarrollo del mismo fue totalmente diferente, en *Nuestro pueblo* logramos un mejor empalme del elenco debido a que encontramos en la memoria emotiva una gran ayuda para generar credibilidad y organicidad en la escena.

Con Dixon en *El Avaro* a través de la acción nos demoramos un poco más entendiendo que la acción está en la palabra y en el cuerpo y que ambas partes tienen que lograr un estado de compatibilidad para alcanzar veracidad en la escena. Sin embargo las analogías planteadas fueron de gran ayuda, siempre manejábamos el texto trazando el “como si”, el cual era fundamental entender el para qué y por qué se movía o se desplazaba el personaje.

³⁶ CLURMAN HAROLD. *La Dirección Teatral, notas sobre la puesta en escena*. Editorial Grupo Americano, Madrid, 1990. Pág. 152

CAPITULO IV

PROCESO DE ANÁLISIS DE *IFIGENIA EN ÁULIDE* (435)

DE EURÍPIDES (480-406)

DIRECTOR GERMÁN ROMANO BARNEY

La obra

En el relato de *Ifigenia* vemos claramente el dilema en el que se encuentra Agamenón, padre de *Ifigenia* y jefe del campamento aqueo, quien tiene su ejército esperando para partir hacia la guerra de Troya, pero no pueden hacerlo porque la diosa Artemis ha detenido los vientos y pide a cambio el sacrificio de *Ifigenia*.

Agamenón se rehúsa a tal determinación en el momento, pero luego tiene que aceptar pues su tropa está en peligro. Manda a llamar a *Ifigenia*, engañándola tanto a ella como a su madre diciéndoles que prontamente *Ifigenia* va a celebrar nupcias con Aquiles.

Clitemnestra e *Ifigenia* se disponen y parten a Áulide para empezar los preparativos, Agamenón se arrepiente de su decisión y envía una carta diciéndole la verdad a su esposa e hija, pero esta carta es interceptada por Menelao, hermano de Agamenón y esposo de Helena, el más interesado de que se llegue a Troya pues va a recuperar a su esposa. Ha llegado *Ifigenia* a Áulide y tanto ella como su madre se enteran del cometido, y reprochan a Agamenón por esto.

Agamenón está arrepentido y quiere retractarse, pero ya es tarde, *Ifigenia* con valentía decide inmolarse para beneficio de su pueblo y bienestar de los dioses.

“Vamos a montar *Ifigenia en Áulide*, esta obra me apasiona, y confío en que ustedes me van a responder de la mejor manera para que logremos escenificar una *Ifigenia* que se salga de los parámetros tradicionales de tragedia griega” decía nuestro director antes

de empezar a leer. Pero ¿Cuáles eran los parámetros tradicionales sobre los cuales se montaba la tragedia griega?

Tercer montaje. Un director apasionado, que en la práctica resolvería sus cuestionamientos acerca de qué quería al montar *Ifigenia*, un director un claro respecto a la estética que pretendía abordar, que se aventuraba con propuestas, eso era lo que mantenía cierta tensión durante el proceso. Un director lleno de ideas nuevas para nosotros, totalmente diferente a los anteriores, mientras que Eduardo Eimil tenía muy claro lo que quería, Barney exploraba y buscaba un código que establecer para llevar a cabo el montaje, mientras que Everett Dixon hacía con un clásico como Moliere un arduo y extenso trabajo de mesa, Barney pedía que nos aprendiéramos los textos para empezar a trabajar afirmando que en la práctica es donde más se aprende. Si Eduardo hacía casting para dar reparto, Germán nos daba la libertad de escoger nuestro personaje en común acuerdo de grupo. Una nueva metodología, una obra difícil y un proceso de nunca acabar que se renovaba constantemente. Al principio, temerosos, luego nos tranquilizamos, dejamos que las cosas pasaran sin pausa pero sin prisa.

Es simple, dijo Barney, la regla es una sola *“Todos proponen, a ninguna propuesta se dice que no, todo se prueba en escena y yo decido”*

Así fue como empezamos. Probando. Leímos entre todos la versión de la editorial Gredos de *Ifigenia*, cada uno escogió qué personaje interpretar en la lectura, cuando finalizamos quedamos con la sensación de no entender y aunque muchos conocíamos la historia, creíamos que la versión no era la más acorde con nuestro lenguaje, fue entonces, después de mucho discutir sobre qué versión era la indicada para estudiar, y de que muchos lleváramos diferentes editoriales, que decidimos readaptar *Ifigenia*. De las editoriales Gredos, Alianza y Clásicas, escogimos entre todos el mejor parlamento para llevar a la escena y así construimos una *Ifigenia* a nuestra manera, que por lo menos entendimos, y con la cual nos sentimos más familiarizados.

Después de este trabajo en el que nos llevamos un par de semanas, a medida en que íbamos reescribiendo *Ifigenia* investigábamos acerca de la tragedia griega, para entender la época, costumbres, circunstancias, situaciones y estructuras sobre las cuales íbamos a trabajar.

INVESTIGACIÓN ACERCA DE LA TRAGEDIA GRIEGA

Empezó como una adoración a los dioses mitológicos de la antigua Grecia, principalmente a Dionisos. “*Mientras las demás religiones tenían rituales o liturgias que se limitaban a la repetición de unos actos, los adoradores de Dionisos mimaban mitos y leyendas cada vez o al menos con ciertas variaciones*”³⁷.

Para Aristóteles:

“*Es pues la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante temor y compasión lleva a cabo la purgación de tales afecciones*” (19b/24/26)³⁸.

La vida de los griegos está marcada por la clara diferencia entre los hombres y las mujeres, lo domestico siempre iba separado de lo político y lo político siempre estaba dominado por los hombres. Claramente esta condición de mujer sumisa y de hombre poderoso la vemos durante todo el relato de *Ifigenia*, y aunque el análisis de la obra se realizó de manera personal, pues el director no estaba de acuerdo con invertir demasiado tiempo en trabajo de mesa, sino que era participe de que el análisis debía hacerse durante los ejercicios de improvisación, llegamos a la conclusión de que las creencias religiosas eran las causantes de la tragedia y que la vida de su hija, aunque pareciera, no estaba en manos del rey, sino del pueblo y la vez de la diosa Artemis. Con Germán revisábamos

³⁷ DE SANTOS JOSÉ L. ALONSO, *La Escritura Dramática*, Editorial Castalia, Madrid, 1998. Pág. 435.

³⁸ ARISTÓTELES, *Poética*, Editorial Gredos, Madrid, 1974.

documentos que versaban sobre las tragedias y que explicaban las diferentes circunstancias divinas que llevaban a los griegos a asesinar, sacrificarse o llevar a cabo una venganza siniestra, pero nos quedábamos cortos a la hora de efectuar la puesta, como dice *Santiago García*, “*el teatro es un juego entre lo absolutamente actual y presente y lo permanente en la historia*” y a nosotros nos hacía falta esa parte, la que tenía que ver con la actualidad, ya que si no es de esa manera, sin una idea, un pensamiento o convención actual y diferente no iba a funcionar nuestro montaje de *Ifigenia en Áulide*.

Después de entender un poco, y darnos cuenta de que estábamos actuando de manera tan general como repudiaba Stanislavski.

*“Cuando un actor sufre para sufrir, cuando ama para amar, cuando esta celoso y pide perdón para estar celoso y pedir perdón, cuando todo esto lo hace simplemente porque está en la obra y no por que lo haya experimentado interiormente y haya creado la vida de su papel en el escenario, entonces se encontrará en una situación sin salida, y su única solución será actuar en general”*³⁹

Todo lo que estábamos haciendo era contar la historia de *Ifigenia* como una partida de aficionados, no había sentido de verdad, y no era creíble lo que ocurría en la escena. ¿Qué faltaba para que la obra saliera de manera orgánica? ¿Debíamos pensar en la tragedia que se representaba hace miles de años y treparnos en unos coturnos para lograr veracidad y sinceridad en la puesta?

En un mar de confusiones nos encontrábamos, y como alumnos todos coincidíamos en que era muy difícil montar tragedias griegas, dos integrantes del montaje decidieron abandonar el proceso, y los que continuamos estábamos temerosos del resultado, pues durante las clases era muy complicado ponernos de acuerdo, en un momento llegué a pensar que hacía falta el trabajo de mesa del cual tanto se había valido *Everett*, puesto que

³⁹ STANISLAVSKI CONSTANTIN, *El Arte Escénico*, Siglo Veintiuno editores, Madrid, 1968. Pág. 37-38.

cada uno estaba actuando por su lado y no había unidad y comunión en las tablas. Hasta que el director encontró una luz y la solución se vio venir.

Debemos encontrar una convención, meter la tragedia griega escrita por Eurípides hace miles de años dentro de una cultura actual, no tan alejada de nuestra realidad, para contar una historia desde la concreción y no desde la especulación, y fue así como en la sexta semana de ensayos improvisando, Barney dijo: La solución es enmarcar el texto estableciendo una analogía con la vida de las mujeres musulmanas en la actualidad, así se nos hará más fácil trabajar en la fábula. Pensamos, que tanto *Ifigenia* como su madre Clitemnestra son sometidas al yugo patriarcal como lo son las mujeres del medio oriente.

De esta manera empezamos a sumergirnos en el medio oriente investigando acerca de sus costumbres y estilos de vida, enfocándonos en la visión del género femenino, así descubrimos una cultura tan sumisa, vulnerable y obediente que tratamos de entender el fondo y el contenido más allá de los paradigmas establecidos por los medios de comunicación en nuestro país.

LAS MUJERES MUSULMANAS

En la cultura musulmana las mujeres solteras deben vestirse de forma que el cuerpo, quede cubierto desde el cuello a los codos y a las rodillas, y conducirse de modo que no se entre en contacto físico con ningún hombre, que no sea su padre o su abuelo hasta el momento de casarse, para nosotros ésta debía ser la conducta tomada por *Ifigenia*, una joven sumisa que obedecía a su progenitor, así que todas las mujeres de la obra, es decir tanto *Ifigenia* como Clitemnestra y las mujeres del coro, adoptamos el velo como parte esencial del vestuario, Ifigenia y Clitemnestra llevaban Burkas, y las coreutas, hijabs.

El velo es una prenda sencilla con la que millones de mujeres conviven en su vida diaria por costumbre, pero también es un símbolo de enorme importancia que tiene un

milenario significado religioso, sexual, social y político y que todavía es considerado por millones de creyentes musulmanes como un símbolo de piedad, modestia o pureza.

*“La población musulmana debe obedecer las leyes del libro sagrado del Corán donde el profeta ordena cómo deben comportarse y vestirse, las mujeres deben bajar la mirada y actuar con modestia, no deben mostrar su belleza ni adornos, deben cubrirse con el manto cuando salgan o estén entre hombres. En la mayoría de los países islámicos las mujeres apenas tienen derechos, no pueden trabajar, no pueden votar, ni siquiera conducir, es un sometimiento al cual ya muchas están acostumbradas y según sus creencias deben obedecer órdenes del profeta”*⁴⁰

La cultura del medio oriente influyó bastante en la calidez de la representación, ahora veíamos la figura de una *Ifigenia*, entregada a los designios de los dioses y satisfecha con su papel en la vida, así mismo ocurría con Clitemnestra, era una esposa sumisa, atenta y que respetaba ante todo la orden de las divinidades, vivía por su esposo y a la vez moría por su familia y su pueblo. Y aunque al final las dos intentan suplicar por sus derechos, saben que todo su esfuerzo es en vano, pues el destino es que muera *Ifigenia* para que el ejército aqueo vaya en busca de Helena y su rapto sea por fin vengado.

Para comprender el conflicto de la obra debíamos entender la cultura de la Grecia antigua, los griegos se interesaban casi exclusivamente por la política y la guerra. Siempre encontramos en ellos problemas dinásticos y de herencia. La función de las mujeres era la de asegurar las generaciones para que los hombres pudieran seguir transmitiendo su cultura. Así debía interpretarse el rol de *Ifigenia* y su madre, pues todos estaban en una situación ambigua debían decidir entre el sacrificio de una persona como *Ifigenia* o el de miles, el pueblo aqueo, debían decidir entre el ser social o el ser individual.

⁴⁰ PHILLIPS CHRISTOPHER, *Seis Preguntas de Sócrates*, Editorial Taurus, Bogotá, 2005. Pág. 72, 76.

El matrimonio era una transacción pública hecha entre varones adultos. La única historia de amor concebible en Grecia era la de un matrimonio exitoso desarrollado en condiciones ideales.

El matrimonio supuesto que se iba a realizar entre *Ifigenia* y Aquiles era un conflicto entre el estado y la ética, un esfuerzo en vano por hacer lo correcto que se iba desvaneciendo. El hecho de que Agamenón no sacrificara a cualquiera sino a su propia hija para el beneficio del pueblo constituía un valor importante de conflicto latente entre el estado y la moral.

Todos estos conflictos que se desarrollaban durante la obra eran indispensables para que el montaje tomara cuerpo, cada vez era muy importante que Agamenón entendiera que su deber era el pueblo y que como rey debía cumplir con los designios de los dioses.

En el proceso de escenificación cobró un valor muy importante el uso de la máscara, pues nuestro director tenía en su imaginario un mundo poco convencional para desarrollar la tragedia, fue entonces cuando empezamos a encontrarnos con el manejo de máscaras en el teatro.

EL USO DE LA MÁSCARA

Nuestro director pretendía hacer algo diferente a lo que se estaba haciendo en la escuela, que rompiera con los parámetros naturalistas y realistas, quería color, música, vestuario, efectos luminotécnicos y una actuación impulsada por el uso de la máscara. Que todo fuera muy llamativo y suntuoso. Empezamos por encontrar la musicalidad de la obra, el coro debía ser un coro de mujeres cantadoras. Trabajamos con algunos estudiantes de la facultad de música de la Universidad del Valle y ellos nos ayudaron a componer la melodía de los coros, esto le daba fuerza al espectáculo, pronto estaban listas cinco canciones que resumían las apreciaciones opiniones y juicios de las coreutas.

La calidad de la actuación que pedía nuestro maestro había sido poco explorada durante nuestra estadía en la facultad, comprendimos poco a poco que la energía con que se debían decir los textos, recaía más en el trabajo corporal y gestual, que en buscar la psicología del personaje o el monólogo interior, las clases se convirtieron en talleres de manejo de máscaras neutras, balinesas y de comedia del arte, todo esto en función de una puesta en escena poco realista y para nada naturalista, tratando que el actor despertara su imaginación creadora encontrando otra forma de estética teatral.

Teniendo en cuenta el cuerpo como primer medio de expresión, realizábamos improvisaciones sin texto, las máscaras neutras servían para que los personajes tuvieran un movimiento corporal impecable, y nuestros cuerpos contaran, sin necesidad del discurso, el relato de *Ifigenia*.

“La máscara logra transportarte a otro mundo, se introduce dentro de ti indagando desde lo más profundo de tu ser para transformarlo en la escena y representar así lo que quieres transmitir al espectador”, decía nuestro director con mucho ímpetu durante las clases.

Sin embargo y después de este intenso trabajo, decidimos que los personajes debían utilizar un tipo de máscara maquillada sobre el rostro de cada actor, de esta manera el director recurrió a un maquillaje compacto que le diera una nueva y diferente expresión facial a cada personaje inspirándose en el teatro árabe para lograr los gestos y ademanes que necesitaba, Agamenón y Menelao utilizaban unas largas barbas hechas en lana por los mismos actores, las cuales complementaban el maquillaje extravagante, que daba en los rostros una apariencia de poder y jerarquía. El viejo y el mensajero utilizábamos máscaras de teatro balines, las mujeres del coro llevábamos grandes y suntuosas pelucas hechas en resortes y nuestro maquillaje resaltaba la mirada penetrante de unas mujeres justas. Las indicaciones de nuestro maestro, constantemente hacían referencia al manejo corporal y a la

gesticulación que debíamos adoptar para que la representación fuera creíble. Y a pesar de tanto esfuerzo faltaba unidad.

CONCLUSIONES

Este proceso se fue en un abrir y cerrar de ojos, encontramos momentos valiosos durante la puesta, pero el resultado no fue el esperado, todos habíamos trabajado corporalmente para que la función resultara viva, cargada de energía con otra visión de estética teatral, pero fallamos en el manejo del texto, en la intención con que debíamos decir las frases, olvidamos a Dixon y el texto no fue comprendido por el espectador, no había organicidad por parte de los actores, ni ellos mismos se creían lo que estaban haciendo, fue la evaluación de los maestros del programa, un poco decepcionados de nuestros vanos esfuerzos nos preguntábamos en dónde habían quedado los brillantes actores que interpretaron *Nuestro Pueblo*, dónde estaban los protagonistas de esta majestuosa obra, qué había sido de ellos, será que entonces era logro exclusivo de Eduardo Eimil el resultado de dicha puesta, nadie comprendía nada, ni los maestros, ni nuestro director, ni siquiera nosotros mismos, estábamos sumergidos en una profunda tristeza, no entendíamos qué había pasado con todo el trabajo de preparación corporal que habíamos realizado para escenificar *Ifigenia*, qué había ocurrido con nuestro trabajo de máscaras y dónde habían quedado las extenuantes tardes de ensayo con los estudiantes de música.

Con tantos sinsabores teníamos la sensación de que el proceso era lo que importaba, tratábamos de rescatar lo que habíamos aprendido acerca de tragedia, cultura musulmán Grecia antigua y lo mejor el uso y manejo de máscaras.

Barney sin embargo no nos desamparó explicó que el proceso había estado lleno de aciertos así que el resultado no le importaba en gran medida, nosotros continuamos con nuestros deseos de entender *la vida del cuerpo humano* y pasamos a nuestro cuarto y último montaje. Para despejar ideas muertas que había dejado el desarrollo de esta tragedia.

CAPITULO V

PROCESO DE ANÁLISIS DE “*TODO TIENE SU FINAL*” (2008) OBRA ESCRITA EN EPISODIOS FRACTALES NARRANDO LA VIDA Y OBRA DE ÁNDRES CAICEDO (1951-1977)

El teatro debe ser tomado como una relación de amor pasional

Nuestro nuevo director siempre mencionaba que el arte debe ser llevado a la cama. Vivir con él, dormir con él, y ser tomado como una relación de pareja, debes estar enamorado de la obra para poder acercarte de manera acertada a ella y poder establecer una bella comunión.

El primer encuentro director-actores fue inesperado. Douglas hablaba acerca de Andrés Caicedo y de la profunda admiración que sentía por este escritor caleño con el cual había compartido una parte considerable de su infancia. Durante toda la clase nos contó acerca de su experiencia con este muchacho irreverente, atrevido y arrasador con su medio. Debíamos enamorarnos de Caicedo para empezar a representar y a realizar nuestro montaje.

Pero ¿De qué obra nos enamoraríamos, sino no había dicho texto? ¿Qué obra montaríamos de *Andrés Caicedo*? ¿Quizá Los Diplomas, Que Viva la Música, El Atravesado, Angelita y Miguel Ángel, Angelitos Empantanados, Noche sin Fortuna o cualquiera de las otras historias encantadoras de este joven escritor?

Esperábamos que nuestro maestro nos diera un título, un nombre, pero nada de esto ocurrió, hacia el final de la clase, nos dijo: “*Haremos entre todos un montaje que cuente la vida y obra de Andrés Caicedo*”

Nuestro cuarto montaje. Y todos teníamos la sensación de empezar de cero, de no saber nada, de simplemente seguir especulando, pero sabíamos que aunque no había un guión específico, montar a un escritor como Caicedo iba a ser sencillamente espectacular, una rumba, algo mágico y sin duda una experiencia inigualable.

Fue así como comenzamos a investigar acerca de este escritor que en su momento causó gran sensación en el público caleño, un literato adolescente que escribía para adolescentes, un joven alegre que vivía una vida desenfrenada, en medio de la droga, el alcohol, la literatura, el arte, el cine y el ocio, un melómano por excelencia, en fin un ser ansioso e insaciable de nuevas emociones.

Un joven que escribe literatura para leer en los baños del colegio como decía Guillermito Lemos, literatura para jóvenes con tendencia suicida y delincuencial, para jovencitos rebeldes y revolucionarios que leyeran porque les interesaba ese mundo, esa vida, ese inmiscuirse en la vida de otros y no simplemente porque tenían que cumplir con la tarea de la clase de español en el colegio.

Un autor que se interesaba por escribir acerca de los problemas existenciales de los adolescentes, un intelectual precoz que se enamora de la mujer de uno de sus mejores amigos, una especie de poeta maldito consumido por la sociedad y por sus pensamientos, distanciado de su familia, un personaje inseguro, que creía que la gente joven podía corromperlo también. Que no podía huir de su mundo nefasto, de su círculo vicioso lleno de drogas, rumba y alcohol. Un genio incomprendido que no para de escribir y que narra en cada uno de sus personajes una de las facetas de su vida, creyente fielmente en que cada día que pasa puede ser el último, que ningún día tiene reemplazo, y por supuesto que el ingenio se acaba a los 25 años.

Un escritor que mete en su cerebro 60 pastillas de fenobarbital antes de cumplir 26, porque su razón esta extraviada, porque su genialidad se le acababa, un ser único al cual muchos de nosotros empezamos a admirar, a aterrarnos de su cruel y atroz existencia, además del estilo y estética que plasmaba en cada uno de sus textos. Era indispensable entender la vida y obra de este autor, comprender su mundo sus necesidades, establecer comparaciones directas con sus escritos y el mundo que lo rodea, para esto iniciamos un extenuante trabajo acerca de la ciudad y sus contratiempos, de la Cali enamorada, atrevida

y rumbera, la investigación nos llevó a conocer grandes enigmas de esta ciudad sonriente, los cuales desarrollamos dentro del montaje.

CALI, LA SUCURSAL DEL CIELO

“La ciudad se llama Cali. La ciudad tiene su río. Un río que la parte amargamente como una inmensa navaja. Un río maltratado por la gente. Un río igual a cualquiera. Un río con pastos nuevos en algunas orillas, o con basura en las más abundantes, y andenes en las más cercanas.

Un río con aguas negras. Y algunos gamines que se bañan en ellas y hacen buchecos alegremente. Y uno que pasa por allí con cualquier amigo y nos lamentamos de que a ellos no les pase nada. Se lamenta uno a ratos de ser burgués y se avergüenza de la realidad. Un río que corre recordando sus mejores días. Un río que se pasea inadvertido, aunque no lo reconoce. Una ciudad con calor propio, y calles angostas, y andenes en mal estado...

Una ciudad con toda clase de barrios. Y estos barrios con toda clase de gente. Y esta gente dispuesta a hacer los trabajos que usted quiera.

Desde administrador del Campestre hasta gerente de Carvajal y Cía. Y desde empleado de cualquier banco hasta maestro en la prostitución... no importa de qué sexo.

Una ciudad con parques desteñidos y sus parejas acariciadoras sentadas en las bancas donadas por el Club de Leones.

Una ciudad con teatros de todas las categorías y también de clases más bajas”⁴¹.

⁴¹ FOUGET ALBERT, *Mi Cuerpo es una Celda Autobiografía* Andrés Caicedo, Editorial Norma. Santiago de Chile 2000. Pág. 25

Cali es Cali, lo demás es loma...

Cali la ciudad caníbal. Esta es la Cali de Caicedo, la sucursal del cielo, la Cali de los años 60, donde imperaba la rumba, la salsa, el sabor, la calle mocha, el parque de las piedras, el nortecito de los suicidas, el grupo de la orilla, los traquetos, los clubes sociales, el charco del burro, el parque Versailles, las unidades residenciales...

Los jóvenes personajes de Caicedo son una especie de autorretrato osado de su personalidad irreverente, viven en una total anarquía luchando siempre contra el sistema, las reglas, la autoridad, la tradición y la obediencia que los hace ser sombras de sus padres y espejos de una forma de vida que pierde fuerza y se transforma con las ideas y movimientos estudiantiles, musicales, ideológicos y políticos originados por una contracultura que florece con el paso del tiempo y va arrasando con lo que encuentra en su camino.

Sus textos narran historias particulares, colectivas y extraordinarias donde la música como contenido paralelo propone el acercamiento a las diferentes melodías que se fecundan en la ciudad y predominan en el corazón de la muchachada que crecía y se levantaba en las calles de los años 60.

Los jóvenes fueron explosión y revelación. Nada debía “quedarse en el interior”, todo debía expresarse, pues la novedad está en lo más profundo de cada cual. La exploración de nuevos caminos en la poesía, la novela, la música, el teatro, el cine, el periodismo, los comics, el sexo, la droga, el alcohol, la velocidad y la anarquía como escape a las presiones y cohibiciones, permitió entrar en un submundo, un campo de guetos y de suburbios extraños que alimentaban la tendencia suicida de Andrés Caicedo y paradójicamente su amor y obsesión por la literatura y el cine

La música recogió la nueva manera de pensar, de sentir y de vivir de la juventud: rebeldía, insubordinación, rebelión, ganas de vivir al extremo, de aventurar y de tenerlo todo al mismo tiempo, como lo había dicho *James Dean*: “*Vive rápido, muere joven y deja*

un bonito cadáver”, marcaron la pauta en el pensamiento de los jovencitos y jovencitas de la época.

Para la juventud vivir no es obedecer ni seguir las reglas, vivir es proponer circunstancias extremas, intensas y descomunales, ir tras los ideales personales sin importar donde se encuentren.

*“La vida se convierte en actividad incesante donde los únicos que importan son los enloquecidos, los que están locos por vivir, locos por conversar, locos por salvarse, deseándolo todo al mismo tiempo, los que jamás bostezan o enuncian un lugar común, pero que arden, arden y arden como fabulosas y amarillas bengalas romanas que estallan como arañas a través de las estrellas, mientras en su centro ves un burbujeo azul en el que todo el mundo se sumerge”*⁴²

El rock domina las mentes de los adolescentes insatisfechos e inconformes, los *Rolling Stones*, se convierten en ídolos, su música se alza como consigna y Andrés Caicedo es el seguidor número uno de *Mick Jagger*.

"I got the blues", "Les only Rock'n roll butt I like it", "Heartbreaker" "The last time", "Play with Fire", y "On with the Show", son algunas de las canciones que el escritor cita en su libro *“Qué Viva la Música”*. Y aunque al principio de su obra vemos a un escritor influenciado casi que totalmente por el *rock and roll*, así mismo como en su vida, al final de su obra nos encontramos un Andrés apasionado por la rumba, el baile, las salsa, las calles del sur, *Richie Ray y Bobbie Cruz, Hector Lavoe, Willie Colón, Ismael Rivera*, en pocas palabras *“La Fania All Star”*.

Si al principio encontramos un Caicedo rockero ahora este extravagante personaje explora una nueva faceta de su personalidad, de norte a sur, de rock a salsa, del Charco del Burro al río Pance, de la marihuana a las pepas, un ser inestable e insaciable, que

⁴² KREIMER JUAN CARLOS, VEGA FRANK. *Contracultura para principiantes*, Editorial Era Naciente, Buenos aires, 2006. Pág. 7

claramente y a pesar de pertenecer a ella, odia la burguesía de la época, y prefiere relacionarse con Clarisol y Guillermito, un par de niños de 9 y 14 años, sumergidos en las drogas y el alcohol, que no tienen ningún tipo de restricción respecto a su vida desenfrenada, que al amanecer deben drogarse para vivir su día en una especie de adormecimiento o sedación, y al finalizar, deben drogarse para quedar como hipnotizados y no sentir el cansancio que emana de sus cuerpos.

Que fascinación por este mundo que vivió Andrés, que deleite era leer algo tan cercano a nosotros, era nuestra vida, nuestra rumba, nuestra salsa. La tragedia griega nos había saturado un poco, nos había trastornado, y confundido, pero ahora lo que lograba la literatura de Caicedo era unirnos como grupo, mandarnos a las calles de Cali, al barrio Obrero, al río Pance, a la tertulia, al teatro Calima, a la avenida sexta, al San Fernando viejo, en fin a conocer la Cali de hace medio siglo, la Cali que no nos había tocado, pero de la cual se conservan algunos vestigios y de la que nuestros padres eran los protagonistas, la Cali grande, la Cali vieja, la Sucursal del Cielo.

Pero a pesar de todo, quedaban dudas acerca de lo que había logrado Andrés Caicedo en el paso de su vida.

¿Por qué era tan importante para la literatura caleña un escritor que murió tan joven? Debíamos investigar acerca de la vida de este pequeño y atrevido literato para poder abordar su obra de manera acertada y veraz, debíamos averiguar con la gente cercana los amigos y familiares, tuvimos una entrevista con Luis Ospina, y conversaciones con Jhon James Urrego (Pajarito) otro de los que fueron amigos cercanos, realizamos encuestas en la calle preguntando si conocían a Caicedo.

Necesitábamos adentrarnos en el mundo de Andrés Caicedo, pues el interés de nosotros y nuestro director era reseñar la vida del literato para rendirle un homenaje en conmemoración a los treinta años de su muerte.

¿QUIÉN FUE ANDRÉS CAICEDO?

Andrés Caicedo un irreverente escritor, poeta, cineasta, melómano, existencialista, que se inmiscuye en un universo citadino, en la vida urbana, para plasmar en sus textos una especie de suburbio infernal, una urbe avasalladora. Un adolescente que no quiere dejar de ser, un niño que no quiso traspasar las fronteras de su juventud, que siente que está alcanzando la madurez y le da vergüenza, por eso se suicida a los 25 años, pues se niega a ser parte de un país de viejos.

Un escritor que criticó y denunció las condiciones sociales de un pueblo, de un país. Todas las producciones de Caicedo son historias de adolescentes escritas por un adolescente, escribe sobre la violencia, la droga, la locura, el amor, el narcotráfico, el despertar sexual, la música, el cine, el teatro, el existencialismo, la decadencia de un pueblo, la autodestrucción, la indiferencia, la muerte, la pobreza, el devenir de los seres humanos sumergidos en sí mismos, todo esto para librarse de la represión de la burguesía.

Los críticos lo catalogaron como un escritor desadaptado, trágico, desesperado y rebelde por que se opuso al sistema y alcanzó la decadencia de la especie humana, de la sociedad caleña. Él mismo construyó un personaje de sí mismo en *“El cuento de mi vida”*. Muere con sus ideas vigentes, logrando plasmar en su obra su sentir, su vivir, su YO interior.

Se pueden decir muchas cosas de Andrés, se puede criticar negativamente a este escritor, incluso se puede destruir su literatura diciendo que es un tanto aficionada y un poco sin estructura, y con todo esto nosotros estábamos inmersos en un universo paralelo, teníamos la misma edad de Andrés Caicedo pero con la singular diferencia de que él a sus 24 años ya había escrito un sinnúmero de cuentos, de obras, de novelas, había hecho cine, creado un cineclub, y nosotros, estábamos empezando a conocerlo, a conocer su mundo de fascinaciones y atractivos, y paradójicamente de la misma manera estábamos empezando a conocer Cali.

Fue de esta manera como en la primera semana de encuentros con nuestro director nos dedicamos exclusivamente a hablar sobre la ciudad de Sebastián de Belalcázar y las anécdotas de su gente, así afianzábamos nuestras apreciaciones a las ya establecidas por nuestro director.

Cada uno de nosotros debía recordar una anécdota muy propia de la ciudad para contarla en clase, esto nos ayudaría a construir las escenas, nos daría unas pequeñas luces para iniciar nuestro proceso, decía nuestro director.

LA GENTE DE CALI

Todos teníamos algo que contar, todos queríamos hablar de esta fascinante ciudad, pero de la misma manera todos queríamos escuchar a Douglas, a nuestro maestro, era él quien había tenido la fortuna de conocer a Andrés y por ende era el más indicado para compartir su experiencia.

Nos contó que aunque en ocasiones Caicedo se comportaba de manera muy introvertida, realmente todo lo que ocurría a su alrededor lo pensaba y estructuraba para plasmarlo en el papel. Nos habló de dos jóvenes que marcaron el transcurrir de la vida de Caicedo, Clarisol y Guillermito Lemos, dos hermanos precoces que vivían una vida desenfadada y arrolladora, mucho menores que Andrés pero con la necesidad de experimentar nuevas aventuras, amantes de cualquier tipo de drogas, insatisfechos con la sociedad en la que les había tocado vivir, quienes ayudaban a Andrés en sus momentos de soledad proporcionándole una buena dosis de seconal, Valium 10 o de marihuana.

Douglas nos contó momentos en los cuales tuvo la oportunidad de conversar con Andrés, situaciones que tenían que ver con el compartir de experiencias, llamándole la atención la capacidad de recepción del adolescente y la dificultad para interactuar con sus amigos más cercanos por su incapacidad para expresarse.

Después de escuchar a nuestro docente, otros contamos nuestras anécdotas, sabíamos que estas historias ayudarían a recrear la puesta y a descubrir situaciones verosímiles para llevar a la escena. Julián Mauricio contó cuando lo atracaron en “Puertas del Sol” un barrio en “Aguablanca”, a una cuadra de la casa de Cintia en donde yo estaba, a los tres nos tocaba la historia, y después de haberla vivido nos parecía cómica, a Julián le habían robado el celular en la esquina de la casa de Cintia, cuando ocurrió esto, él salió corriendo para donde ella a contarle, nosotras estábamos tomando aguardiente “Blanco del Valle” con toda la familia en la calle y cuando ella se dio cuenta de lo que había pasado le dijo al hermano que hiciera algo, Juan Carlos el hermano de Cintia, se armó y salió a buscar al ladrón, un vecino le dijo que había visto pasar al Mecato y al Pepón (los posibles ladrones) y Juan Carlos fue a buscarlos a la casa pues vivían a tan solo unos metros de donde nos encontrábamos, llegó allá a amenazar al papá del Mecato pero éste no le dio información, sin embargo Juan Carlos le dejó claro, que si no aparecía el Mecato en media hora y con el celular, volvería. De esta manera Juan Carlos se devolvió para la casa y a los 15 minutos llegó el Mecato pidiendo perdón, pero diciendo que ya había vendido el celular y que se había gastado diez mil pesos de la plata, y que si no daba la plata completa no le entregaban de nuevo el celular, yo inmediatamente saqué diez mil pesos y se los entregue, el Mecato se fue corriendo por el celular y en un abrir y cerrar de ojos ya estaba de vuelta con el aparato electrónico en sus manos, Julián y yo estábamos trastornados, y hasta ahora no entendemos cómo funciona la ley del barrio, es quizá por esa misma ley que hoy por hoy Juan Carlos yace en una tumba por que fue asesinado, es quizá por esa misma ley que hay tanta violencia en nuestro país, en nuestra ciudad, en nuestra Cali del alma. Pero para Cintia, su familia y su mamá esto es normal, es pan de cada día, ellos nos tranquilizaban diciéndonos que así era por allá, que frescos, pues finalmente acabamos tomando aguardiente hasta con los mismos ladrones.

A Douglas le impactó mucho la anécdota y nos pidió escribir un guión para montarlo para escenas independientes, (anexo N° 6) todos quedaron sin palabras frente a la

historia de Julián (quien fue el encargado de escribir el guión) y empezaron a surgir mundos imaginarios para el posible montaje, sabíamos que Andrés aunque no pertenecía a ese estrato social, ni vivía en la cultura del barrio, había estado un sinnúmero de veces dentro de los límites de “Aguablanca”, explorando, conociéndose, alimentándose de historias frescas para plasmar en sus libros.

Después de que todos contamos algo que nos había pasado, nuestro director pidió que para la próxima clase consiguiéramos a alguien que fuera bailarín de salsa para que nos enseñara a bailar.

Para esta labor, Brando Pérez un estudiante de la escuela y a su vez, un excelente bailarín de salsa profesional nos ayudó, así que todas las clases que vinieron a continuación empezaban con salsa. El calentamiento era bailar, todos estábamos felices, y Douglas satisfecho, aunque muchos no sabíamos bailar muy bien, aprendimos, y montamos dos coreografías que fueron parte del montaje.

Richie Ray, Bobbie Cruz, Héctor Lavoe, Rubén Blades, Cheo Feliciano, Ismael Miranda, Adalberto Santiago, Pete "El Conde" Rodríguez, Santos Colón, Ismael Quintana, Celia Cruz, Ismael Rivera, Justo Betancourt, Ramón Quian "Monguito", Andy Montañez, entre muchos otros, formaron parte de nuestra esencia en las tablas, era placentero bailar, y conocer más, acerca de la Cali de Andrés Caicedo, desde la salsa.

Aunque calentábamos bailando salsa, después cambiábamos abruptamente al rock, escuchábamos los Rolling Stones, Janis Joplin, Pink Floyd, The Doors, Jimi Hendrix, Led Zeppelin, The Beatles, tratando siempre de entrar en la atmosfera de la época de Caicedo, era una experiencia bastante agradable y totalmente diferente, un montaje nuevo, un director arriesgado que no se preocupaba tanto por el resultado, que quizá quería recordar viejos tiempos y que se volvía un adolescente a nuestro lado. “Que locura” era la expresión de muchos de nosotros al final de la clase.

Pero después de unas semanas nos empezamos a dar cuenta de que no había nada para mostrar en el montaje, excepto por el par de coreografías que estaban cada día mejor logradas.

No había montaje, y la preocupación se apoderó de la clase.

El director, tranquilo, pues sabía lo que quería y sabía que lo estaba logrando, los alumnos, asustados. Entonces, Douglas puso los puntos sobre las íes. Muchachos improvisen sobre lo que han leído, quiero que traigan escenas sobre la vida de Andrés, los cuentos, los guiones, sobre cualquier cosa relacionada con este personaje, busquen, imaginen, escriban y monten, entre todos construiremos el texto, y realizaremos la puesta en escena, con la ayuda de Juan Carlos Cuadros (Profesor de artes visuales de la Universidad del Valle) lograremos una excelente imagen, una fotografía cargada de luz, color, vida, así que tranquilícense.

Siempre piensen en contar la esencia de Caicedo, no simplemente la superficialidad de su mundo, adéntrense en lo más profundo de su ser, no juzguen su situación, mejor entiendan su estilo de vida y su forma de ver la sociedad que lo corrompe, de esta manera conocerán y entenderán objetivamente la vida desenfrenada que llevaba este autor, solo así recrearemos un Caicedo vivo, que no pasa de moda, que está inmerso en el entorno artístico de Cali y de su gente.

Fue entonces cuando empezamos a improvisar. Nos encontrábamos un poco temerosos pues en los anteriores montajes por lo menos nos sentíamos seguros del texto, de que nos tocaría un papel, pero aquí estábamos apenas encontrando una metodología para llevar a cabo la puesta.

LAS IMPROVISACIONES

Entendiendo por improvisación la facultad de inventar, de hacer algo de la nada, de crear al instante como cualidad del ser humano creativo, en un corto tiempo, para dejar un mensaje claro, utilizando como principales recursos la imaginación creadora y la intuición empezamos la tarea de construir escenas sobre la vida de Andrés, la familia, los amigos, Patricia, el cine club, el futbol, entre muchos otros temas, y aunque no sabíamos muy bien cuál era la estructura sobre la que íbamos a trabajar, cada uno montaba escenas o cuadros, lo importante era que todos trabajáramos sobre su vida y obra.

Las clases se convirtieron en una competencia por aparecer, por ser el protagonista de su propia escena, pues si cada uno no se preocupaba por realizar un cuadro era muy probable que no figurara en el montaje.

La infancia, la adolescencia, las drogas, su vida colegial, Patricia, Mayolo, La Cumbre, el Cineclub, la revista Ojo al cine, los Rolling Stones, La Fania, Silvia, su viaje a Los Ángeles, en fin, su corta pero desenfadada vida, que no sabíamos cómo y de qué manera la íbamos a contar, debía ser nuestra prioridad en esta parte del proceso, nosotros todavía sin entender, nos aventurábamos.

Todos nos encontrábamos un tanto exasperados, preocupados y aturdidos, llevábamos cualquier episodio de la vida de Caicedo, hubo una escena que construimos entre todo el grupo a la que llamamos "*Las Cagadas de Andresito*" anécdota que sacamos de su libro "*El Cuento de mi Vida*", era pertinente nombrar cada cuadro, pues esto nos permitía reconocer cada episodio y ubicarlo dentro de una estructura. Un día Andrés llamó a solicitar más de 50 taxis a nombre de su vecino German Azcarate, cuando se percató de lo que ha hecho se da cuenta de que toda la cuadra alrededor de su casa está inundada de taxis y todos le reclaman a su vecino por haberlos llamado, mientras él escondido debajo de la mesita del teléfono, ríe descontroladamente.

Tratando de reconstruir este acontecimiento nos vestimos de amarillo, y con unos leads en nuestras manos simulamos un taxi, recreamos la situación de cómo el vecino reaccionaba a los conductores de taxis pues él desconocía lo ocurrido, mientras Andrés reía dentro de su casa. Aunque era cómica la situación, nosotros no pudimos establecer una convención clara, que demarcara espacialmente el barrio de Caicedo, entonces fracasamos.

Luego tratamos de rehacer algún momento de la vida de Andrés en relación con el fútbol, una de sus pasiones, hinchaba a morir del Deportivo Cali, visitaba constantemente el estadio Pascual Guerrero, pero evadía algún problema mayor con las barras contrarias. Nosotros hicimos un enfrentamiento de barras entre el Deportivo Cali y el América de Cali en donde quisimos representar el pavor que sentía Andrés al presenciar dichos enfrentamientos a la escena la llamamos “Las Barras Bravas”. Pero de igual forma fracasó, porque además de la convención, el conflicto no era concreto entonces nos veíamos como una manada de niños ilustrando un posible encuentro de barras bravas a la salida del estadio.

En la misma sintonía tratamos de representar el día en que Mayolo descubre a Andrés con Patricia, en uno de los Festivales de Cine de Cartagena, situación que destruyó casi que por completo la relación Mayolo-Andrés, los actores expusieron la situación, más no supieron de qué manera tan profunda había afectado este momento, la vida de nuestro joven escritor.

Realizamos muchas improvisaciones sobre la familia de Andrés, como un día de campo en Silvia⁴³, en donde quisimos mostrar la sobreprotección de Nelly Stella (madre de Caicedo) para con su hijo, cuando unos niños le iban a arrebatar una pelota con la que Andresito jugaba, Nelly regaña a los niños y los echa del lado de su bebe.

⁴³ Municipio del Cauca, en donde veraneaba la familia de *Andrés*.

Tratamos de reconstruir también el día después de la muerte de Andrés, y el escándalo que armaron los amigos de Caicedo a la afueras del Cineclub después de proyectar “Los Olvidados” de Luis Buñuel, este hecho lo realizamos a manera de reportaje, contando la noticia de la muerte de Andrés y de la perdida tan grande para la literatura caleña y Colombiana.

Después de varias improvisaciones finalmente no sabíamos cómo, y de qué manera íbamos a estructurar nuestro montaje, el director sugirió un posible hilo conductor, el cual debía unir todas estas escenas, el único y posible hilo debe ser “La Muerte” dijo: amiga de Andrés, quien lo asechaba desde que tenía uso de razón como el mismo lo afirmaba, la muerte, que lo persigue y lo confunde, que lo trastorna y lo deja con la razón extraviada, la muerte que era su única salida y salvación, la muerte que para Andrés era la solución a su mundo inestable y borroso.

*“Nací con la muerte adentro y lo único que hago es sacármela para dejar de pensar y quedar tranquilo. Yo muero porque ya para cumplir 24 años soy un anacronismo y un sinsentido, y porque desde que cumplí 21 vengo sin entender el mundo”.*⁴⁴

Así fue como la muerte se metió atrevidamente en nuestra clase, toda la vida de Caicedo giraba en torno a la muerte, y nuestro director quería que este personaje fuera protagónico. La figura de la muerte se construyó basada en la película “El lado oscuro del corazón” de Eliseo Subiela. Queríamos mostrar una muerte amiga, consejera, rumbera, amante de la salsa, que entiende y nunca juzga a Andrés. Pero sin embargo y con todo este esfuerzo no estábamos satisfechos.

⁴⁴ Carta escrita por Andrés a su madre *Nellicita* como él llamaba de cariño. FOUGET ALBERT, *Mi Cuerpo es una Celda*, Autobiografía Andrés Caicedo, Editorial Norma, Santiago de Chile, 2000. Pág. 17

No había estructura y nosotros los actores estábamos desanimados, sin rumbo definido, a punto de colapsar. Nuestra única salida, nuestro refugio, El Director, pero éste se encontraba en la misma búsqueda, en la búsqueda de una estructura. Una convención.

Empezamos ahora investigando acerca sobre qué es estructura dramática, pues no teníamos texto y nuestro director partía de que ya conocíamos cómo abordar el papel. Fue una búsqueda constante de una estructura teatral para encuadrar la vida y obra del escritor caleño.

Según José Luis Alonso de Santos *“Estructura es la distribución equilibrada que forma un conjunto armónico y como la unión de las partes destinadas a configurar un todo consiste en la unión de partes distintas dentro de una entidad superior que les da valor y sentido”*⁴⁵.

ESTRUCTURA DRAMÁTICA

El texto teatral a partir de la puesta en escena es una reconstrucción de las intenciones del director para construir una hipótesis escogida por el equipo de trabajo escénico, según las necesidades e intereses del espectador.

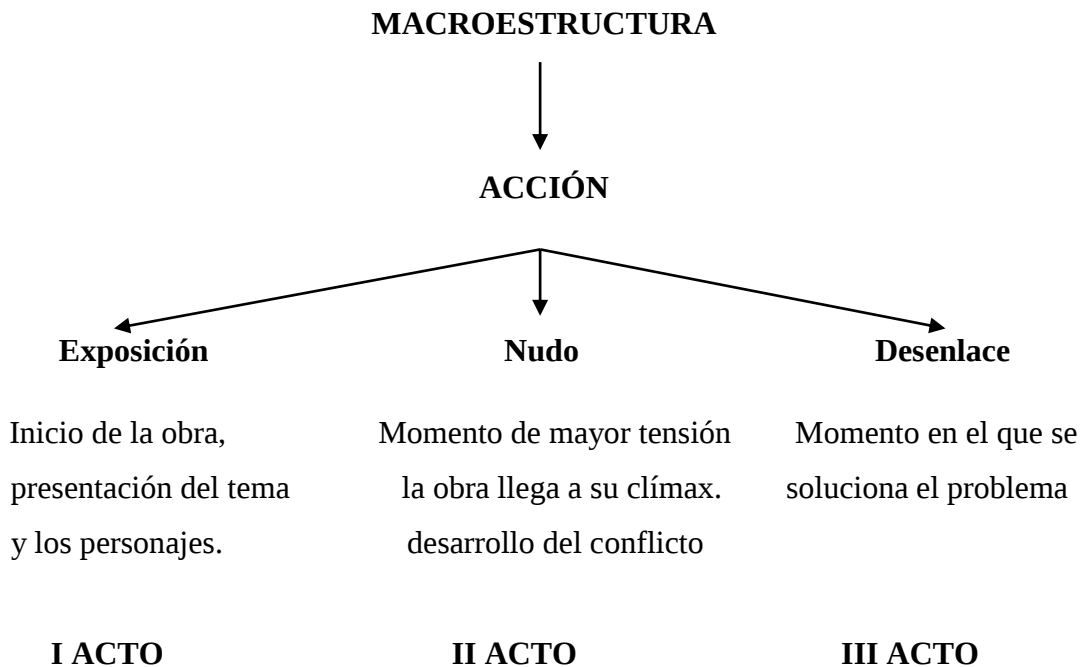
La estructura dramática no es más que la expresión de la personalidad de autor, por medio de su estudio analizamos la *forma* que dicho autor ha escogido para contar su historia. Esto supone que una misma historia puede ser contada de diferentes maneras, lo importante es que dicha estructura logre captar la atención del espectador y que éste se identifique con lo que ve en la representación. De esta manera nuestro reto era lograr que mediante la estructura que escogiéramos para contar nuestra historia el espectador quedara impregnado y enamorado de la vida y obra de este escritor.

⁴⁵ DE SANTOS JOSÉ L. ALONSO, *La Escritura Dramática*. Editorial Castalia, Madrid, 1998. Pág. 99

Aunque existen varias formas de montar un espectáculo (y cada director lo hace a su manera) lo primordial es que estas sigan un orden creciente y progresivo de interés, así tendremos un espectador activo que jamás se aburrirá al presenciar nuestro espectáculo.

Eso era lo que realmente nos interesaba captar la esencia del escritor para que el espectador se sintiera parte de la obra, y viviera con los actores un momento mágico al identificarse con la puesta en escena que estaba presenciando.

La acción por lo regular según la visión Aristotélica del drama, debe tener la siguiente estructura:



Pero nuestro director tenía claro que *no* íbamos a abordar un montaje con una estructura lineal, nuestra historia debía ser narrada de otra forma, sin embargo era pertinente conocer todas las posibles estructuras que existen dentro de la escritura dramática para poder escoger alguna o reinventar otra.

El contenido de la obra puede dividirse en:

Estructura Externa

Actos: Es una unidad temporal y narrativa, macro.

Cuadros: Parte del texto que está marcada por un cambio específico en la escenografía o el decorado.

Escenas: Parte de la obra que casi siempre está determinada por la entrada o salida de los actores. Cada vez que cambia el número de actores en escena, cambia la escena.

En el texto se presentan cuatro formas de expresión:

Diálogo: Es la conversación entre dos o más personajes.

Monólogo: Es el modo de expresarse cuando un solo personaje está hablando. Se llama también soliloquio.

Apartes: Son la expresión de los pensamientos del personaje o de sus reflexiones respecto de lo que está sucediendo.

Off: cuando se habla fuera de escena.

En la obra es importante mencionar que existe otro tipo de texto, el texto secundario o las llamadas **Acotaciones**, que pueden ser:

- Sobre la acción.

- Datos e indicaciones sobre el lugar en el que se desarrolla la acción: decorados, época, mobiliario, etc.
- Iluminación, con la que se expresan la hora del día, un espacio concreto, etc.
- Sonidos, para indicar o provocar diversos efectos.
- Sobre los personajes: vestuario, movimientos, gestos, tono de voz, intencionalidad expresiva, etc.

Al entender estas estructuras decidimos dividir la obra en cuadros y escogimos un tipo de narración fractal o episódica, jugando con el tiempo y el espacio, organizamos las escenas para darle un orden a la acción y al contenido de la obra. Durante las improvisaciones montamos diferentes cuadros que tomaron cuerpo cuando la estructura era clara para todo el elenco.

Los cuadros fueron los siguientes:

“Los Guetos”: este cuadro estaba conformado por cinco grupos que hacían parte de una corriente cultural de la época, quienes recibían la noticia de la muerte de Andrés Caicedo, cada uno reaccionaba de manera diferente, el primero era conformado por dos muchachas colegialas enamoradizas que esperaban ansiosas la llamada de un jovencito, en el segundo estaban un par de lesbianas drogándose quienes convivían en la misma casa, en el tercer gueto vemos un par de peladas desesperadas por que no las han recogido para ir a rumbear, en el cuarto episodio, está un bailarín que tiene una presentación de salsa y llama a su mujer para que lo acompañe, hasta que recibe la noticia, y en el último cuadro nos encontramos con tres jóvenes hombres enamorados entre sí que se piden perdón por un error del pasado, todos quedan congelados al recibir la llamada que les da la noticia de la muerte de Andrés.

“La Familia de Andresito”: esta escena se recreó en Silvia un día de paseo por el campo cuando Andrés era niño, y jugaba con su imaginación, las hermanas se burlan de los juegos de Andrés y los padres pelean por dejar claro quién tiene la autoridad en la casa.

“Recibiendo al Nuevo Alumno”: montamos la escena de “*Los Diplomas*” de Caicedo que lleva el mismo nombre, para mostrar la vida de colegio tan tormentosa que sufrió Andrés.

“Berenice”: nos basamos en el cuento “*Berenice*”, para representar uno de los muchos encuentros nefastos con prostitutas que había tenido nuestro cinéfilo a lo largo de su vida.

“La Traba”: esta escena fue un instante de la vida de Andrés en el que se encontraba en el “Parque de las Piedras” con Clarisol, Guillermito y otros amigos fumando yerba. Se muestra un Andrés Caicedo en búsqueda de nuevas experiencias y aventuras.

“Los Ángeles”: aquí reconstruimos el viaje que efectuó Andrés a Los Ángeles para presentar su guión cinematográfico a Roger Corman y cómo enfrentó el problema del idioma y la cultura en un país tan distinto al suyo.

Finalmente para engranar las historias decidimos jugar con la línea temporal del montaje, es decir: tomamos el último día de vida de *Andrés* que fue crucial en la historia, tanto de su familia como de la ciudad y las personas allegadas al escritor, el 4 de marzo de 1977 día en que decide tomarse 60 pepas, era el tiempo real de la obra, el tiempo presente, el resto de escenas hacían parte de los recuerdos o imaginaciones de este controversial escritor.

CONCLUSIONES

Aunque en la muestra académica el resultado no fue muy acertado, pues la imagen de la muerte definitivamente no funcionó, después entendimos que debíamos ser lógicos con la línea del tiempo, ya que no era clara y que si esto no funcionaba, el montaje no estaba listo.

Finalmente y para el periodo de repertorio decidimos que la muerte no debía ser personificada, y con la ayuda del director el actor protagonista, fue encontrando la muerte desde su interior, era algo que debía estar adherido al personaje desde su profundidad y no ser tomado como algo externo, pues esto desfiguraba totalmente la imagen de Caicedo.

En la muestra, el tiempo no tenía lógica y aunque se pretendió realizar un montaje con temporalidad a saltos, nada funcionó, se quería montar sobre una estructura fractal o episódica, pero el público quedó confundido, y en lugar de responder dudas acerca de la vida del literato, lo que logramos fue que la audiencia no se confundiera aún más.

Después, el director propuso dividir espacialmente el escenario en dos, en el lado derecho se ambientaba el cuarto de estudio de Andrés, y la relación tormentosa y deprimente que vivió con Patricia, una mesa con muchos libros encima, la máquina de escribir y un par de cervezas eran el lugar que ocupaba nuestro genio, papeles en el piso, un cajón de madera blanco que simulaba una cama, y una vieja silla, terminaban la escenografía de ese lado. El otro espacio que representaba casi el 70% del escenario, estaba vacío, era en el lado izquierdo donde el resto de los actores realizaríamos la representación de los recuerdos e imaginaciones del Andrés soñador, apasionado y crítico.

De esta manera logramos un montaje diverso, jocoso, atractivo, divertido pero a la vez, melancólico. Mostramos la vida del Andrés Escritor, el Andrés literato, lleno de ilusión, que en el día más esperado de su vida (ya que recibe el primer ejemplar de su libro

“Que Viva la Música”) se suicida, dejando un legado importante para las futuras generaciones de una ciudad que crecía a borbotones, de una ciudad egoísta que lo consumió tanto por fuera como por dentro, dejando obra, semilla y un sinnúmero de ideas por desarrollar.

El nombre de la obra fue muy acertado, *“Todo Tiene su Final”*, basándonos en la canción emblemática de Héctor Lavoe, canción que para nosotros significaba la vida de nuestro pequeño a la vez grande geniecillo, pues *“nada dura para siempre”* y la verdad él quiso durar poco.

“Tenemos que recordar que no existe eternidad”

Como un homenaje póstumo, hecho a este escritor empezó la vaga idea de un director ambicioso, que sabía lo que quería, quien se aventuró de una manera muy acertada con sus alumnos para lograr una obra de teatro que empezó sin ningún tipo de texto, pero con muchas ideas por perfeccionar.

Sencillamente Andrés Caicedo, fue un zolle total, montar su vida y parte de obra fue cautivador y placentero, nuestro último montaje dejó grandes recuerdos, viajamos a Caicedonia y a Armenia a presentar la obra estuvimos aquí en Cali en el Teatro La Máscara, y para nosotros fue un honor poder presentarnos en el Festival Internacional de Arte de Cali en el año 2009, rindiéndole un homenaje a nuestro héroe.

Construir sobre una idea, sin texto alguno, fue importante para el desarrollo del proceso, pues nos defendimos basándonos en la improvisación y en la Creación Colectiva. Y como la canción lo dice *“Todo Tiene su final”*, de esta manera culminamos este proceso, lleno de magia, diversión, salsa, rock y mucho trabajo.

Buenos recuerdos de una experiencia irrepetible.

TODO FUE UN PROCESO DE CREACIÓN COLECTIVA

La creación colectiva surge como un proceso de búsqueda de nuevos y propios estilos de dramaturgia de la escena teatral, sirve como un mecanismo para la creación de nuevos textos, estructuras, convenciones y estilos.

Como podemos ver los dos últimos montajes fueron enmarcados dentro de un proceso de creación colectiva, es decir, todos los miembros del elenco eran responsables del resultado, aunque no desaparecieran las diferentes instancias, autor, actor, director.

Si bien en *Ifigenia en Áulide* existía el texto escrito, trabajamos mancomunadamente para lograr lo que fue la puesta, el director daba pistas, pero eran los actores y músicos los que teníamos a nuestro cargo el montaje. Por otro lado en *Todo tiene su final*, el director la mayor parte del tiempo observaba nuestro trabajo para corregirnos, cada uno se aventuraba con una propuesta diferente para consolidar la idea, entre todos elaboramos el texto y desarrollamos la estructura de la fábula.

Fue muy fructífero realizar estos procesos pues en los dos se explotaba al máximo la creación e imaginación del actor, para lograr un objetivo claro y concreto. Pasamos de Stanislavski a Buenaventura, del análisis del texto y el trabajo de mesa para encontrarnos con el proceso de creación a flor de piel. Como actores estábamos más involucrados en el proceso. Durante la construcción de *“Todo Tiene su Final”* nos echamos auestas la labor de dramaturgos y directores además de actores, en *Ifigenia*, tuvimos que resolver la escena mediante la creación de una nueva convención que demarcara una época, una cultura en particular, además de la elaboración de las canciones y los bailes que hacían parte del montaje. Tuvimos que fantasear, imaginar, pensar, construir, escribir, redactar, montar y mostrar, hicimos un extenuante trabajo de creación del cual aprendimos que como actores debemos estar dispuestos a entregarlo todo en las tablas, ser capaces de improvisar, y crear universos inimaginables para otros.

ANEXOS

PROGRAMAS DE MANO Y PUBLICIDAD “EL AVARO” DE MOLIERE

Ficha Técnica

Dirección: Everett Dixon*

Asistente de dirección: Mauricio Benítez

Asistente de dirección, fotografía: Adrián Mauricio Toral

Asesor histórico y dramaturgico: Mauricio Doméñici*

Técnico: Sergio Cardona

Secretaria de Artes Escénicas: Myriam Valencia

Jefe departamento de Artes Escénicas: Mauricio Doméñici*

Director de programa académico: Gabriel Uribe*



El Avaro

de Jean-Baptiste Poquelin de Molière

Agradecimientos

Sintia Águila, Catherine Ávila, Esteban Bolaños, Jorge Bolaños, Julián Mauricio Gómez, Miryam Ibargüen, Joan Manuel Millán, Edwin Ramos, Yuli Ríos, Andrea Suárez, Liza Triana, Skai Velásquez, Sandra Vélez, Johan Montenegro, familia Cutiva, familia Páramo, Karen Rubio.

Universidad del Valle
Facultad de Artes Integradas
Departamento de Artes Escénicas
Teléfono: 3212300 / 3212302
<http://escenicas.univalle.edu.co>
Oficina de Extensión

*Docentes Facultad de Artes Integradas
Universidad del Valle

Dirección: Everett Dixon*

Octubre 11/ 12/ 13 de 2007

Caliteatro

El Avaro

Everett Dixon ha trabajado en el teatro como director, actor, traductor y maestro en cuatro idiomas. Hizo sus estudios en actuación y dirección en la Academia Rusa de Artes Escénicas (GITIS) en Moscú, donde trabajó con Piotr Fomenko. Su trabajo más importante con el Teatro Fomenko ha sido *La guerra y la paz: el principio de la novela*, invitado al XI Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá en 2006. Ha mantenido un contacto artístico constante con el teatro Fomenko hasta la fecha, viendo estrenos del teatro y compartiendo experiencias e impresiones artísticas. En Canadá, actuó extensamente en el teatro profesional inglés y francés. En Ottawa, montando obras con su propia compañía y haciendo giras en Francia. Trabajó tres años como profesor de actuación y dirección en la Academia Superior de Artes de Bogotá, donde montó tres obras. Con la Corporación de Arte Escénica estrenó *El Principito*, becado por el Instituto de Cultura y Turismo de Bogotá.

Actualmente es profesor asistente del programa de Licenciatura en Arte Dramático. Espectáculos como director: *Zoológico de Cristal*, de Tennessee Williams (2006), *Falsas confidencias*, de Marivaux (2006), *Alarcón y Ferret, Inc.*, adaptación de *Glengarry Glen Ross* de David Mamet (2006), *Con carne y sin pecado*, adaptación del Nobel caribeño Derek Walcott, al pacífico colombiano (2006), *La Casa de los Caracanes Rotos* de George Bernard Shaw (2005), *La Importancia de llamarse Ernesto* de Oscar Wilde (2005), *Sueño de una Noche de Verano* de William Shakespeare (2004), *Padres e Hijos* de Iván Turguéniev (traducción propia de la conocida adaptación de Brian Friel - 2003), *Galería* (Espectáculo Interactivo-creación colectiva en tres versiones, 2002-6), *Santa Juana* de George Bernard Shaw (2002).

Recientemente ha tenido dos invitaciones como director asistente para las óperas *Il Viaggio a Reims* de Rossini (2005) y *El Amor de las Tres Naranjas* de Prokofiev (2007) en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo - Rusia, bajo la dirección de Alain Maratrat, actor de Peter Brook.

El Avaro

¿Cómo formularíamos el ideal del Avaro? ¿Podríamos decir que el verdadero Avaro percata el genuino valor de las cosas? ¿El Avaro no será la persona que realmente entiende, en toda su profundidad, la esencia de cada cosa en sí, mejor que el mismísimo Platón? ¿Y si estamos de acuerdo que sabe el verdadero valor de las cosas, ¿podemos de allí concluir que penetra mejor la verdadera naturaleza de la generosidad que otros?

Hay algo en este personaje que es curiosamente amplio, por lo menos en su autosuficiencia optimista. Es un personaje capaz, y a los personajes capaces los aman porque los aman. Pero las palabras simplifican. El misterio del Avaro, y entonces el conflicto de la obra, sólo se dejará vislumbrar si no juzgamos a Harpagón, y tratamos de ver las cosas desde su punto de vista.

Reparto

Harpagón: José Antonio Osorio

Meriuzza, criado de Harpagón: Carlos Landazury

Eliza, hija de don Harpagón: Alexandra Páramo

Valerio, pretendiente de Eliza, mayordomo de Harpagón: Jhon Eyder Artunduaga

Cleantes, hijo de Harpagón, pretendiente de Mariana: Bray Salazar

Lafleche, criada de Cleantes: Joghis Arias

Maese Simón - Comisario: Camilo Jaramillo

Frosina, amiga de don Harpagón: Miren Valoyes

Misla Jacoba, cocinera de don Harpagón: Lina Riascos

Mariana: Nattalia Izquierdo

Don Anselmo, pretendiente de Eliza: Mauricio Benítez





EL AVARO
de Jean Baptiste Poquelin Molière
Dirección: Everett Dixon
15 de Noviembre de 2007
Valor Bono de Apoyo: \$1.500

5:00 pm

8:00 pm



**Universidad
del Valle**
Artes
Escénicas
Mauricio
Domenici



Reparto

Harpagón	José Antonio Osorio
Merluza, criado de Harpagón	Esteban Bolaños (I,II y III)
Eliza, hija de don Harpagón	Johan Montenegro
Valerio, pretendiente de Eliza, mayordomo de Harpagón	Alexandra Páramo
Chrontes, hijo de Harpagón, pretendiente de Mariana	Jhon Eyder Artunduaga
Laféche, criada de Cleantes	Bray Salazar
Maese Simón	Sandra Vélez
Frosina, amiga de don Harpagón	Julián Mauricio Gómez
Misla Jacoba, cocinera y cochera de don Harpagón	Miren Valoyes
Mariana	Sinía Angulo
Comisaria	Liza Triana
Asistente de la Comisaria	Skai Velázquez
Doña Anselma, hermana de don Ambrosio, pretendiente de Eliza	Julián Mauricio Gómez
	Johán Arias

La acción transcurre en la casa del señor Harpagón. Los textos en italiano son poemas de Francesco Petrarca. Los textos de las "mosas al pie" del criado Merluza son de la versión del Avaro de Letras Universales.

Ficha Técnica

Dirección	Everett Dixon
Asistente de Dirección, Fotografía	Adrián Mauricio Tovar
Asesor Histórico y Dramatúrgico	Mauricio Domenici
Vestuario	Grupo de Montaje V
Técnico	Sergio Cardona
Secretaría, Artes Escénicas	Miryam Valencia
Jefe, Artes Escénicas	Mauricio Domenici
Director, Programa Académico	Gabriel Uribe

Agradecimientos: Catherina Ávila, Jaime Bolaños, Jorge Bolaños, Miryam Ibarbuen, Joan Manuel Millán, Edwin Ramos, Yoli Ríos, Andrés Suárez, Alberto Velázquez, Claudia Andrea Vélez, familia Montenegro, familia Cutiva, familia Angulo, familia Páramo.

El Avaro

de Molière

Muestra Académica.
18 de junio de 2007

Dirección: Everett Dixon

La Obra

¿Cómo formularíamos el ideal del Avaro? ¿Podríamos decir que el verdadero Avaro percata el genuino valor de las cosas? ¿El Avaro no será la persona que realmente entiende, en toda su profundidad, la esencia de cada cosa en sí, mejor que el mismísimo Platón? Y si estamos de acuerdo que sabe el verdadero valor de las cosas, ¿podemos de allí concluir que penetra mejor la verdadera naturaleza de la generosidad que otros?

Hay algo en este personaje que es curiosamente amplio, por lo menos en su autosuficiencia optimista. Es un personaje capaz, y a los personajes capaces los aman porque los aman. Pero las palabras simplifican. El misterio del Avaro, y entonces el conflicto de la obra, sólo se dejará vislumbrar si no juzgamos a Harpagón, y tratemos de ver las cosas de su punto de vista.

Jean Baptiste Poquelin de Molière (Paris ?? - 1673)

Dramaturgo francés, creó el Illustre-Théâtre (1643) y dirigió un grupo de cómicos ambulantes que interpretaron sus primeras comedias, inspiradas en la comedia dell'arte italiana. Instalado en París (1658) y protegido por Luis XIV, creó y dirigió numerosas obras en prosa y verso, actuando en ellas, desde la comedia burlesca hasta el drama psicológico: *Las preciosas ridículas* (1662); *Tartufo* (1664); *Don Juan* (1665); *El Misántropo* (1666); *El Avaro* (1668); *El burgués gentil hombre* (1670); *El enfermo imaginario* (1673). Durante una representación de esta última se enfermó y murió poco después en el mismo teatro.

Hay algo en la dramaturgia de Molière que es profundamente generoso. Su estructura dramática se construye de manera consumada desde el esquema básico de la escena hasta la línea filosófica de los interlocutores. Es un autor que debe estudiarse en la escuela, y debe seguir estudiándose toda la vida. Su autenticidad, basada en una profunda reflexión sobre sí mismo como persona y sobre las contradicciones su época, genera un material que no se agota nunca.

El Director

Everett Dixon ha trabajado en el teatro como director, actor, traductor y entrenador. Hizo sus estudios en actuación y dirección en la Academia Rusa de Artes Escénicas (GITIS) en Moscú, donde trabajó con Piotr Fomenko. Su trabajo más importante con el Teatro Fomenko ha sido *La guerra y la paz: el principio de la novela*, invitado al XI Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá en 2006. Ha mantenido un contacto artístico constante con el teatro Fomenko hasta la fecha, viendo estrenos del teatro y compartiendo experiencias e impresiones artísticas.

En Canadá, actuó extensamente en el teatro profesional inglés y francés en Ottawa, montando obras con su propia compañía y haciendo giras en Francia. Trabajó tres años como profesor de actuación y dirección en la Academia Superior de Artes de Bogotá, donde montó tres obras, y montó con la Corporación Arte Escénica *El Principito*, becado por el Instituto de Cultura y Turismo de Bogotá.

Es actualmente Profesor Asistente del Programa de Licenciatura en Arte Dramático. Espectáculos como Director: *Zoologico de Cristal* de Tennessee Williams (2006), *Falsas Confidencias* de Marivaux (2006), *Alarcón y Ferrer, Inc.*, adaptación de *Glenngerry Glen Ross* de David Mamet (2006), *Con carne y sin pescado* adaptación del Nobel caribeño Derek Walcott al pacífico colombiano (2006), *La Casa de los Corazones Rotos* de George Bernard Shaw (2005), *La Importancia de Llamarse Ernesto* de Oscar Wilde (2005), *Sueño de una Noche de Verano* de William Shakespeare (2004), *Padres e Hijos* de Iván Turguénev (traducción propia de la conocida adaptación de Brian Friel - 2003), *Galería* (Espectáculo interactivo-creación colectiva en tres versiones, 2002-6), *Santa Juana* de George Bernard Shaw (2002).

Más recientemente ha tenido dos invitaciones como director asistente para las óperas *Il Viaggio a Reims* de Rossini (2005) y *El Amor de las Tres Naranjas* de Prokofiev (2007) en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo, Rusia, bajo la dirección de Alain Maratrat, actor de Peter Brook.

PROGRAMAS DE MANO Y PUBLICIDAD “NUESTRO PUEBLO”

DE THORNTON WILDER

Elenco
Mairen Valoyes.- Jane Stimson y Narradora
Skay Velásquez.- Louella Soames y Narradora
Julián M. Gómez.- Howie Newsome, Pofesor Willard,
Sacerdote y Narrador.
Sintia L. Angulo.- Joe Crowell y Rebecca Gibbs
Bray M. Salazar.- Frank Gibbs
Lisa Triana.- Julia Gibbs
Jose A. Osorio.- Charles Webb
Alexandra Páramo.- Myrtle Webb
Yoghis S. Arias.- Emily Webb niña
Sandra Velez.- Emily Webb adulta
Esteban Bolaños.- George Gibbs niño
John Eyder Artunduaga.- George Gibbs adulto

Trabajo Coral
Maestra Claudia Velez

Luces
Maestro Armando Collazos

Diseño de vestuario
Erick Eimil Mederos

Dirección
Maestro Eduardo Eimil

NUESTRO PUEBLO
DE THORNTON WILDER



El autor.

Thornton Wilder nació en Wisconsin, Estados Unidos, el 17 de abril de 1897. En 1920 se graduó de arqueología en la Universidad de Yale, pero su gran afición por la literatura lo llevó a convertirse en uno de los más importantes escritores norteamericanos del siglo XX. Fue ganador tres veces del prestigioso premio Pulitzer: en 1928 por la novela “El puente de San Luis Rey”, en 1938 por “Nuestro Pueblo” y en 1943 por “La piel de nuestros dientes” respectivamente.

La influencia de Wilder es tan amplia que se le considera, junto a Eugene O'Neill, una suerte de “padre” del “Teatro Norteamericano”. Resonancias de las temáticas recurrentes en sus obras, así como de sus búsquedas formales, pueden encontrarse en las obras de autores de la talla de Tennessee Williams o Edward Albee, por solo mencionar dos ejemplos.

La obra.

Nuestro Pueblo, (“Our town”), es la más conocida obra de Thornton Wilder y una de las que más satisfacciones le proporcionó a lo largo de su vida. Desde el momento de su estreno en 1938 tuvo un rotundo éxito, siendo enormemente popular tanto en Estados Unidos como en Europa. De hecho, es muy posible que todos los días, en algún lugar del mundo, esta obra esté siendo representada por algún grupo de teatro.

Las razones que hacen de esta obra una preferida de todos los tiempos y un icono del teatro mundial hay que buscarlas en los temas que trata. Cuando uno se enfrenta por primera vez a ella tiene la impresión de que es una obra absolutamente simple. No ocurren demasiadas cosas. La acción dramática, el conflicto, los puntos de giro, todas características imprescindibles en un texto teatral, aquí son siempre muy leves, o no existen en absoluto. El autor se limita a mostrarnos la vida cotidiana de un pueblo de la “América profunda” a principios del

siglo XX. No es sino hasta el tercer acto que nos encontramos un cambio drástico en la historia que esta obra narra.

Sin embargo, a pesar de esa aparente sencillez argumental, Nuestro Pueblo es una obra desgarradora y profunda que habla de temas eternos que son preocupaciones esenciales del ser humano.

El montaje.

Nuestra versión de la obra potencia la propuesta que ya estaba presente en el texto mismo de trabajar con elementos del distanciamiento. El uso de narradores, los movimientos escenográficos hechos por los actores a la vista del público y la constante voluntad de recordarle a los espectadores que se encuentran presenciando una obra de teatro, son algunos de los recursos que empleamos con este propósito.

Mi encuentro con la FAI y con mis estudiantes de Montaje se concretan en este espectáculo que hoy les presentamos. Con esta obra, gracias a ella, nos hemos conocido, hemos aprendido juntos, nos hemos reído y también- aunque en realidad han sido pocas veces- hemos llorado.

Les doy las gracias a todas las personas, aquí en el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Valle, y fuera de ella, que han hecho posible el montaje de esta obra; principalmente a mis doce alumnos: Mairen, Yoghis, Jose, Bray, John Eyder, Sandra, Alexandra, Skai, Lisa, Sintia, Julián y Esteban. Ojalá que de la relación estrecha con los temas que esta obra propone surja en nosotros- y en los espectadores- una conciencia especial acerca del sentido de la vida y la importancia de las pequeñas cosas cotidianas, que nos permita detenernos, al menos de vez en cuando, a apreciar la belleza de nuestra existencia.

Eduardo Eimil Mederos

Nuestro Pueblo

Ficha Técnica

Trabajo Coral: Claudia Vélez*

Luces: Armando Collazos*

Productora de la temporada: Carol Hurtado

Diseño de vestuario: Erick Eimil Mederos

Dirección: Eduardo Eimil Mederos

Universidad del Valle
Facultad de Artes Integradas
Departamento de Artes Escénicas
Teléfono: 3212300 / 3212302
<http://escenicas.univalle.edu.co>
Oficina de Extensión

* Docentes Facultad de Artes Integradas,
Universidad del Valle

Temporada
de Teatro 2008



Nuestro Pueblo

de: Thorton Wilder

Dirección: Eduardo Eimil



La Obra

Nuestro Pueblo ("Our Town") es la más conocida obra de Thornton Wilder y una de las que más satisficieron la proporción a lo largo de su vida. Desde el momento de su estreno en 1938 tuvo un rotundo éxito, siendo enormemente popular en los Estados Unidos como en Europa. De hecho, es muy posible que todos los días, en algún lugar del mundo, esta obra esté siendo representada por algún grupo de teatro.

Las razones que hacen de esta obra una prototipo de todos los tiempos es un hecho del teatro mundial hoy que basan en los temas que trata. Creado uno se cuenta por primera vez a ella tiene la impresión de que es una obra absolutamente nueva, sin contar demasiadas cosas. La acción dramática, el conflicto, los puntos de giro, todos los elementos que la hacen una obra tan humana, aquí son siempre muy leales, o no están es absoluto. El tema se trata a nosotros la vida cotidiana de un pueblo de la "América profunda" a principios del siglo XX. No es una historia diferente a la que nos encontramos en nuestra ciudad en la historia que es la vida misma.

Sin embargo, a pesar de ser aparentemente sencilla, Nuestra Poble es una obra desgarradora y profunda que habla de temas elementales que son preocupaciones esenciales del ser humano.

Reparto

Juan Stanton y Nandora	Alvaro Velasco
Eduardo Santos y Nandora	Ariel Velasco
Elvira Nescora, Profesor Willard, Cancionero y Narrador	Jalila Maudite-Gómez
Joe Crescent y Rebecca Gibbs	Stella Angala
Frank Gibbs	Ray, Mamie Solano
Jalila Gibbs	Lina Titana
Charles Webb	Jose Antonio Obando
Myrtle Webb	Alexandro Pizarro
Emily Webb-Gibbs	Angela Ariza
Emily Webb-Gibbs	Graciela Wiler
George Gibbs-Gibbs	Daniela Beltrán
George Gibbs-Gibbs	John Eder Arzuaga



PROGRAMAS DE MANO Y PUBLICIDAD “*IFIGENIA EN ÁULIDE*” DE EURIPÍDES



IFIGENIA EN AULIS

De Eurípides

La obra

Perteneciente al llamado ciclo trágico de las obras que conocemos de Eurípides, *Ífigenia en Áulis* nos sitúa en el momento en que la amada griega se dispone a zarpas para la guerra de Troya, donde irán con el propósito de rescatar a la bella Helena, quien ha huido con su amante Paris abandonando a su legítimo esposo Menelao rey de Esparta y hermano de Agamenón rey de Micenas. Agamenón el Atreida, general de las tropas griegas, ha ofendido a los dioses desmintiendo, según en el bosque que a esta la as consagrado, la diosa en representación ha detenido las viento por lo cual las naves griegas no pueden llevar al océano. El oráculo del divino Calisto sentencia que la condición impuesta por la diosa para dejar zarpas las naves, es el sacrificio de Ífigenia, hija mayor de Agamenón y de la reina Clitemnestra. Agamenón, poseído por el deseo de poder, en primera instancia acepta el sacrificio y envía una angustiosa carta a Clitemnestra pidiendo que traiga a la princesa Ífigenia para efectuar su matrimonio con Aquiles rey de los aliados micénicos e hijo de la diosa Leto. Agamenón se complacía pero ya es demasiado tarde; el desprecionamiento de los hechos trágicos es inevitable.

Reparto

DIRECCIÓN: Ramona Germán Barmey D.
CORIFEO: SANDRA VÉLEZ
CORO: SANTIAGO ORDOÑEZ
LISA TRIANA
SKAY VELASQUEZ
ALEXANDRA PARANO
JOGHIS SUDIN ARIAS
MIREN VALOYES
IFIGENIA: CINTHYA ANGULO
SKAY VELASQUEZ
AGAMENON: JULIAN MAURICIO GONZALEZ
MENELAO Y AQUILES: BRAY MARCELO SALAZAR
EL VIEJO: ESTEBAN BOLAÑOS NIÑO
CLITEMNESTRA: MIREN VALOYES
ALEXANDRA PARANO

LOS MÚSICOS

COMPOSICIÓN Y ARREGLOS: CAROLINA VALENCIA
PIANO: CAROLINA VALENCIA
CORO: DIANA SOFIA QUIROYES
VIOLA: ALBA ROSA BALLESTEROS
VIOLA: CINDY MUÑOZ PINILLA
GUITARRA: JULIAN D. TOVAR
ASESOR VOKAL: GUSTAVO HERNANDEZ
PERCUSIÓN: KEVIN ROJAS

TRAS ESCENA: JHON EDUARDO CORREA
RICARDO PINSON, ANDRÉS SANBOVAL
MAQUILLAJES: JULIO CESAR GARCIA
LUCE: SERGIO CARDONA
JOSE ANTONIO OSORIO
CONSOLA DE SONIDO: ANTONIO OCHOA

AGRADECEMOS

Por su preciosa colaboración a los profesores Claudio Velez y Felipe Pantoja; también al señor Rodrigo Vidal director de la cinemateca universitaria; a nuestros amigos José Antonio Osorio, y Jhon Oider Arduana, Carlos Albarrán, y Martín Giraldo, como a aquellas del grupo "el fono" milena ocho y Ricardo Ruiz.

PATROCINADORES






APOYAN



















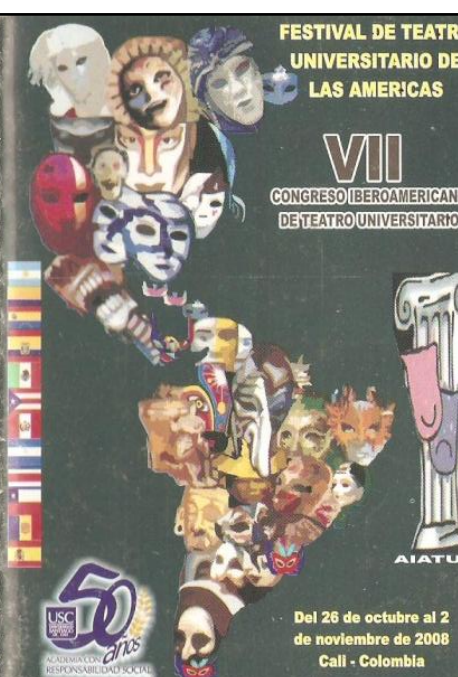


Tel: 518 3000 Ext. 361 - 387 Bienestar Universitario
Coordinación de Cultura teatrodelasamericas@gmail.com

**FESTIVAL DE TEATRO
UNIVERSITARIO DE
LAS AMERICAS**

VII

CONGRESO IBEROAMERICANO
DE TEATRO UNIVERSITARIO



**Del 26 de octubre al 2
de noviembre de 2008**
Cali - Colombia

DOMINGO 26 DE OCTUBRE 				
Hora	Lugar	Obra	Universidad	Nacionalidad
8:00 AM	Hostal La Merced Calle 7 No. 1 - 65 Centro Histórico Tel: 489 4046	Recepción y acreditación de las delegaciones participantes	Inscritas al festival	Países participantes
4:00 PM	Instituto Departamental de Bellas Artes Sala Beethoven	Inauguración Protocolo Concierto: Banda Departamental de Bellas Artes	Instituto departamental de Bellas Artes - Cali	Colombia
5:00 PM	Instituto Departamental de Bellas Artes Sala Beethoven	Obra: ESPEJO Teatro de objetos Grupo: Profesional Titirindeba Dirección: Ricardo Vivas	Instituto Departamental de Bellas Artes	Colombia
8:00 PM	Caliteatro	Función de Inauguración Ifigenia en Aulide Autor: Eurípides Director: Germán Barney	Universidad del Valle	Colombia

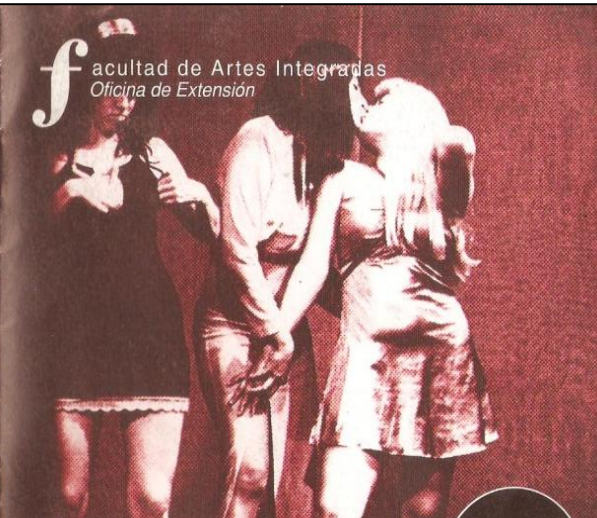
**PROGRAMAS DE MANO Y PUBLICIDAD "TODO TIENE SU FINAL" DE
ANDRÉS CAICEDO STELA**



"TODO TIENE SU FINAL"
Andrés Caicedo

Dirección: Douglas Salomón
Diseño Teatral: Juan Carlos Cuadros
Último montaje IV
Teatro La Máscara
Sábado 20 de Diciembre
6:30 pm

 Universidad del Valle



INFORMES:

Escuela de Arquitectura
Tel. 3212379 - 3212308
tai-arq@univalle.edu.co
<http://arquitectura.univalle.edu.co>

Escuela de Comunicación Social
Tel. 3212123 - 3212241
com-soc@univalle.edu.co
<http://comunicacionsocial.univalle.edu.co>

Escuela de Música
Tel. 3212271 - 3212317
qmusica@univalle.edu.co
<http://escuelademusica.univalle.edu.co>

Departamento de Artes Escénicas
Tel. 3212302 - 3212300
escenica@univalle.edu.co
<http://escenicas.univalle.edu.co>

Departamento de Artes Visuales y Estética
Tel. 3212309 - 3212300
dartevis@univalle.edu.co

Departamento de Diseño
Tel. 3212275 - 3212375
tai-dis@univalle.edu.co
<http://diseno.univalle.edu.co>

Cinemateca
<http://cinemateca.univalle.edu.co>

facultad de Artes Integradas
Oficina de Extensión

 Universidad del Valle / Cll 13 # 100-00 Cali
Facultad de Artes Integradas / Edificio 316
Oficina de Extensión / espacio 2008
Telefax: 3315278 / 3336409
tai-ext@univalle.edu.co

 Universidad del Valle

Programación de actividades de extensión
Febrero - Agosto

2009

Abril

TEMPORADA DE TEATRO EN EL TEATRO LA MÁSCARA
 Cra. 10 No. 3-40 San Antonio / Hora: 7:30 p.m.


3 y 4 de abril
 "Todo tiene su final" de A. Caicedo
 Dir. Douglas Salomón

Coordina: Departamento de Artes Escénicas

13 al 17 de abril (inscripciones a los 3 talleres)


LABORATORIO DE ARTES VISUALES PARA NIÑOS
 "CONOCIENDO A DA VINCI"


TALLER DE FOTOGRAFÍA PARA NIÑOS


TALLER DE FOTOGRAFÍA BÁSICA

Coordina: Departamento de Artes Visuales y Estética

TEMPORADA 1er ENCUENTRO ARTÍSTICO DE EGRESADOS DE ARTE DRAMÁTICO


22 de abril
 "Los músicos de Bremen" adaptación cuento de los hermanos Grimm
 Grupo: En obra negra


23 de abril
 "Morir o no morir" de Sergio Belbel
 Grupo: El Cielo Producciones


24 de abril
 "Historias del sexo sentido", texto del grupo
 Grupo: Artescénicas


28 de abril
 "La hora del diablo" de Fernando Pessoa
 Grupo: La banda de Freddy


29 de abril
 "El lisiado feliz" de Martha Márquez
 Grupo: Teatroas


30 de abril
 "Un enemigo del pueblo" de Henrik Ibsen
 Grupo: Teatro del Valle

Coordina: Departamento de Artes Escénicas




11 de marzo
INAUGURACIÓN SALA DE TEATRO UNIVALLE
 (auditorio 4)

Presentación de la obra:
 "Ojos bonitos cuadros feos" de Mario Vargas Llosa
 Dir. Douglas Salomón
 Hora: 5:30 p.m.

Coordina: Departamento de Artes Escénicas


28 de marzo al 20 de junio
DIPLOMADO DISEÑO DE JARDINES
 Sábados de 8:00 a 12:00 m. y de 2:00 a 6:00 p.m.

Coordina: Especialización en paisajismo
 Escuela de Arquitectura


30 de marzo al 3 de abril
SEMANA DE LA MÚSICA

Coordina: Escuela de Música

TEMPORADA DE TEATRO UNIVALLE
 Sala de Teatro Univalle
 Hora: 5:30 p.m.


18, 19 y 20 de marzo
 "Limas de Cicilia" de L. Pirandello
 Dir. Everett Dixon


25, 26 y 27 de marzo
 "Todo tiene su final" de A. Caicedo
 Dir. Douglas Salomón


1, 2 y 3 de abril
 "El público" de García Lorca
 Dir. Gabriel Uribe


16, 17 y 18 de abril
 "Biodiversibar"
 Escrita y dirigida por: Armando Collazos

Coordina: Departamento de Artes Escénicas



"TODO TIENE SU FINAL"

Andrés Caicedo

"Todo tiene su final" de Andrés Caicedo

Reparto

John Eyder Artunduaga: Andrés Caicedo

Angie Skai Velásquez: Patricia, puta, rumbera, "Makanaki" y amigo.

Joghis Arias: Clarisol, puta, Vicky.

Alexander Jiménez: Papá, Miguel Angel, amigo, "flaco".

Cinthya Angulo: Narrador, "Cabeza de llama".

Julián Gómez: Andrés niño, "Gafufo", gringo, gay y amigo.

Lisa Triana: Carmen, "Indio", rumbera, bailarina.

Sandra Vélez: Bailarina, mamá de Andresito, "Sarco", puta, lesbiana y Angelita.

Alexandra Páramo: Berenice, lesbiana, "Care-niña" y Pilar.

Miren Valoyes Ibargüen: "La muerte",

"Media lengua", Candelaria, María, joven.

Bray Salazar: Carlos Felipe, Mayolo, amigo.

Brando López: Coreógrafo.

Larry Rojas: Bailarín.

John Eduard Sevillano: Bailarín

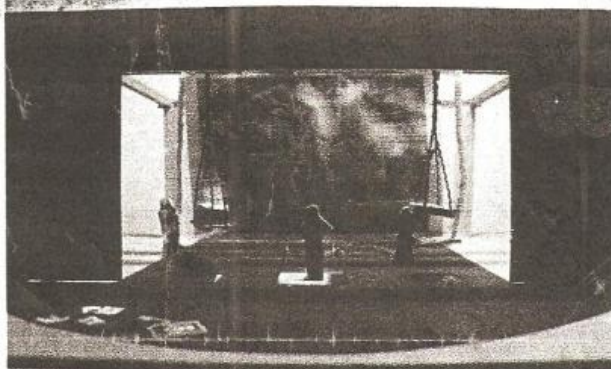
Robinson López: Técnico.

Edwin Aguilar: Asistente de dirección.

Juan Carlos Cuadros: Diseño teatral y fotografía.

Douglas Salomón: Dirección.

Departamento de Artes Escénicas
Facultad de Artes Integradas



Maqueta "Todo tiene su final", 2008. Juan Carlos Cuadros



"El precio del
Arte al costo
de la vida"
D.S.



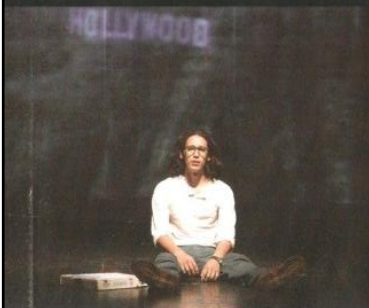
- "Esos no son hombres, son artistas:
Edgar Allán Poe, Luis Buñuel,
Alfred Hitchcock..."
- "Al fin y al cabo son hombres.
Maricón!"



Todo tiene su final

La obra:

A la manera de una autobiografía la obra es la composición escénica de algunos momentos de la vida de Andrés Caicedo, contada desde la fractalidad como forma dramática. Esta suerte de obra intenta la combinación de registrar los rasgos propios del escritor y episodios de su literatura. Es también y sobretodo una obra triste de extraño fulgor alegre.



PROGRAMACIÓN

Sala de Teatro Univalle
Marzo - Abril de 2009

Marzo 18, 19 y 20
CECÉ
Autor: Luigi Pirandello • Director: Everett Dixon

Marzo 25, 26 y 27
TODO TIENE SU FINAL
Autor: Sobre textos de Andrés Caicedo
Director: Douglas Salomón

Abril 1, 2 y 3
EL PÚBLICO
Autor: Federico García Lorca • Director: Gabriel Uribe

Abril 16 y 17
BIODIVERSIBAR • Director: Armando Collazos

Miércoles 22 Abril
MORIR O NO MORIR • Grupo: El Cielo Producciones

Jueves 23 Abril
LOS MÚSICOS DE BREMEN • Grupo: En Obra Negra

Viernes 24 de Abril
EL LISIADO FELIZ • Grupo: Teatroas

Martes 28 Abril
LA HORA DEL DIABLO • Grupo: La Banda de Fredy

Miércoles 29 de Abril
HISTORIAS DEL SEXO SENTIDO • Grupo: Artescénicas

Jueves 30 de Abril
UN ENEMIGO DEL PUEBLO • Grupo: Teatro del Valle

ENCUENTRO ARTÍSTICO EGRESADOS
Arte Dramático Univalle

TEATRO UNIVALLE 1 temporada 2009
ENCUENTRO ARTÍSTICO
Egresados Arte Dramático Univalle

Todas las funciones 5:30 pm

Departamento de Artes Escénicas
Jefe Depto: Mauricio Domenici
Facultad de Artes Integradas
Jefe Dep.to: Mauricio Domenici

TEATRO UNIVALLE

I TEMPORADA 2009



Todo tiene su final

(Inspirado en textos de Andrés Caicedo)
Dramaturgia: Colectivo de montaje
Director: Douglas Salomón

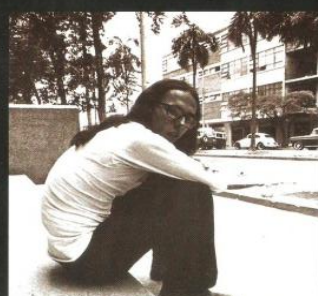
Sala de Teatro Univalle
Marzo 25, 26 y 27 de 2009 • 5:30 p.m.

Departamento de Artes Escénicas
Facultad de Artes Integradas

EL AUTOR

Andrés Caicedo

El 4 de marzo de 1977, horas después de recibir por correo el primer ejemplar de ¡que viva la música!, la novela que se transformaría en el libro de culto colombiano por excelencia, Andrés Caicedo tomó sesenta segundos. Murió recostado sobre su máquina de escribir. Tenía veinticinco años. Andrés Caicedo fundó el exclusivo Cineclub de Cali, la revista Ojo al Cine, escribió guiones para cine, cuentos, novelas, teatro, e infinitas cartas publicadas hoy en día en forma de libro. Andrés Caicedo buscó la celebridad aunque solo fuera reconocida por unos pocos buenos amigos.



EL DIRECTOR

Douglas Salomón

Maestro vinculado al departamento de artes escénicas de la Universidad del Valle desde el año 1989. En los últimos años ha dirigido las siguientes obras: Calígula de Albert Camus, pensamientos de guerra de Orlando Mejía, el jardín de los cerezos de Antón Chejov, Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès, muertos sin sepultura de Jean Paul Sartre, ojos bonitos cuadros feos de Vargas Llosa, Tristán & Isolda de Marco Antonio de la Parra, y todo tiene su final, inspirado en textos de Andrés Caicedo. Actualmente está dirigiendo Salome de Oscar Wilde.

EL GRUPO

Actores:
John Eyder Artunduaga, Skai Velásquez, Sandra Vélez, Mairén Baloyes, Bray Salazar, Alexander Jiménez, Lisa Triana, Alexandra Páramo, Joghli Seudin, Cintya Angulo, Julián Gómez, Brando Pérez y Larry Rojas.

Fotografía y diseño teatral: Juan Carlos Cuadros
Profesor Artes Visuales- Univalle

Coreografía: Brando Pérez

Técnicos: Robinson López
Marlyn Montoya

Diseño de luces: Robinson López

Asistente de dirección: Edwin Aguilar

Agradecimientos: Mauricio Domenici, Ramiro Arbeláez, Sandro Romero



La presentación de esta agrupación es posible gracias a la vinculación de:







Agradecimientos: Al personal administrativo y técnico de Comfandi y del Centro Cultural Comfandi.






Asociación para la Promoción de las Artes - Proartes
Calle 5 No 7- 02 - Tel: (2) 8851179 - 81
proartes@proartescali.com
Cali - Colombia

CONSULTE LA PROGRAMACIÓN DEL
XIV FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE DE CALI EN:
www.festivaldeartedecali.com

XIV FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE DE CALI

Cali, Colombia. Septiembre 17 al 27 de 2009
Las artes y el cine se encuentran

TODO TIENE SU FINAL
Dramaturgia y Dirección: Douglas Salomón
Producción: Departamento de Artes Escénicas- FAI / Universidad del Valle
Homenaje a Andrés Caicedo



Centro Cultural Comfandi
Miércoles 23 de septiembre de 2009
8:00 P.M.

Patrocinador Oficial:

Evento Patrocinado:









El Autor

Andrés Caicedo

El 4 de marzo de 1977, horas después de recibir por correo el primer ejemplar de "Que Viva La Música", la novela que se transformaría en el libro de culto colombiano por excelencia, Andrés Caicedo tomó sesenta pepas de Seconal. Murió recostado sobre su máquina de escribir. Tenía veinticinco años y ya dejaba para nuestro futuro placer un sorprendente puñado de obras inéditas, que en el transcurso de treinta años se han ido publicando.

Andrés Caicedo fundó el exclusivo Cineclub de Cali, la maravillosa revista Ojo al Cine, escribió el alma de los adolescentes en toda su literatura, realizó un film inconcluso "Angelita y Miguel Ángel", dirigió obras teatrales, escribió dramas, guiones para cine, crítica e infinitas cartas publicadas hoy en forma de libro.

Andrés Caicedo buscó la celebridad aunque solo fuera reconocida por unos pocos buenos amigos.

La Obra

"Todo Tiene Su Final" es un homenaje al escritor, guionista, poeta y cinéfilo que fue Andrés Caicedo. Es también nuestra profunda admiración por su tenaz obra publicada desde su adolescencia a la manera de los grandes escritores. Hacemos una semblanza al joven escritor que sigue influyendo con especial fascinación a las nuevas generaciones de jovencitos.

La composición de la obra se estructura a partir de la carta que Andrés escribió a su novia Patricia Restrepo, el 4 de marzo de 1977, día de su muerte. Este episodio de la carta se produce de forma fractal para dar espacio escénico a algunos pasajes de su literatura y de su propia vida.

Ficha Técnica

ACTORES:
John Eyder Artunduaga, Sikai Velásquez, Sandra Vélez, Mairén Baloyes, Bray Salazar, Alexander Jiménez, Lisa Triana, Alexandra Paramo, Joghis Seudin, Cintya Angulo, Julián Gómez, Brando Pérez y Larry Rojas.

FOTOGRAFIA, DISEÑO DE AFICHE Y ASESORIA ARTISTICA:
Juan Carlos Cuadros

COREOGRAFIA: Brando Pérez

TECNICOS:
Robinson López y Mar Montoya

DISEÑO DE LUCES: Robinson López

PRODUCCIÓN:
Departamento de Artes Escénicas-FAI Univalle.

DIRECTOR: Douglas Salomón.

El Director

Douglas Salomón - Licenciado en Arte Dramático de la Universidad del Valle. En su proceso de formación fue alumno del maestro Enrique Buenaventura. Se ha desempeñado en los campos de la actuación, la dirección y la docencia, figuran entre las obras más destacadas su actuación en Macbeth bajo la dirección de Helios Fernández, El Ángel de la Culpa y La Gaviota bajo la dirección de Alejandro González Puche, y el papel actoral del doctor Coppelius, en la monumental obra en tres actos del ballet clásico de Coppelia, realizado por Incolbalet bajo la dirección de la maestra Gloria Castro. En los últimos años ha dirigido las siguientes obras: Los Diplomas de Andrés Caicedo, Regreso al Desierto de Bernard Marie Koltès, Woyzeck de Georg Buchner, El Principito de Antoine de Saint Exupéry, Calígula de Albert Camus, Pensamientos de Guerra de Orlando Mejía Rivera, El Jardín de los cerezos de Antón Chejov, Muertos sin sepultura de Jean Paul Sartre, Roberto Zucco de Berna Marie Koltès, Todo tiene su final de Andrés Caicedo, Ojos Bonitos cuadros feos de Mario Vargas Llosa, Salome de Oscar Wilde, y en la actualidad dirige con el teatro a la deriva Días Felices de Samuel Beckett. Ha publicado artículos en revistas y la editorial de la universidad del Valle le publicó el libro Ideas para un teatro escolar.



MEMORIAS



El Avaro: acto I, escena III
Cleantes: Bray Marcelo Salazar
La Fleche: Joghis Seudyn Arias

El Avaro: acto V, escena VI
De derecha a izquierda
Frosina: Mairén Valoyes
La Fleche: Joghis Seudyn Arias
Cleantes: Bray Marcelo Salazar
Valerio: Jhon Eyder Artunduaga



Nuestro Pueblo: acto I
De derecha a izquierda
Emily Webb: Joghis Seudyn Arias
George Gibbs niño: Esteban Bolaños



Nuestro Pueblo: prologo de la obra

De derecha a izquierda

Rebeca Gibbs: Cinthia Angulo

George Gibbs niño: Esteban Bolaños

Dr Gibbs: Bray Marcelo Salazar

Sra Gibbs: Lisa Triana

George Gibbs adulto: Jhon Eyder A

Howie Newsome: Julián Gomez

Emily Webb adulta: Sandra Velez

Jane Stimson: Mairén Valoyes

Sra Webb: Alexandra Parámo

Señor Webb: Jose Antonio Osorio

Emily Webb: Joghis Seudyn Arias

Sra. Soames: Skai Velasquez

Ifigenia en Áulide: coro

De derecha a izquierda

Mujer 1: Mairén Valoyes

Mujer 2: Joghis Arias

Corifeo: Sandra Velez

Mujer 3: Lisa Triana

Mujer 4: Skai Velasquez

Mujer 5: Satiana Ordoñez



Ifigenia en Áulide: súplica de Ifigenia frente a

Agamenón

De derecha a izquierda

Ifigenia: Cinthia Ángulo

Agamenón: Julián Gomez



Todo Tiene su Final: escena “La Traba”

De derecha a izquierda

Clarisol Lemos: Joghis Seudyn Arias

Guillermito Lemos: Julián Gomez

Mujer 1: Skai Velasquez

Hombre 1: Alexander Jimenez

Todo Tiene su Final: escena “La familia de Andresito”

De derecha a izquierda

Andrés Caicedo niño: Julián Mauricio Gomez

Vicky Caicedo: Joghis Seudyn Arias

Carlos Alberto Caicedo: Alexander Jimenez

Nelly Stela: Sandra Velez

Rosario Caicedo: Alexandra Parámo



Todo Tiene su Final: escena grupal “Recibiendo al Nuevo Alumno”

Sacada de su obra “Los Diplomas” para recrear la vida de colegio de Andrés Caicedo

1. Escena escrita por *Julián Mauricio Gómez Ocampo*, para el proceso de análisis de montaje de *“Todo Tiene su Final”* cuenta la anécdota del robo de su celular en *“Puertas del Sol”*, un barrio de *Aguablanca* en *Cali*, ésta escena ayudó en la caracterización de los personajes, y la construcción de las relaciones en escena.

ALCATEL ot-c 701 ZAPOTE

Personajes:

JULIAN (*mejor amigo de Cintia*)

JUAN CARLOS (*hermano de Cintia*)

CINTIA (*hermana de Juan Carlos*)

JOGHIS (*novia de Julián*)

DOÑA OFELIA (*madre de Cintia y Juan Carlos*)

MECATO Y PEPÓN (*vecinos de Doña Ofelia*)

DON EPIMENIO (*papá de Pepón*)

KELLY (*amiga de trabajo de Julián*)

CRISANTOS (*vecino del barrio*)

SEÑORA 1, 2

ESCENA I

(Micro bus a gran velocidad, lleno de pasajeros, da brincos bruscos)

JULIAN: Hagamos de cuentas que estamos en la montaña Rusa

KELLY: Venga le llevo el maletín

JULIAN: No, tranquila no pesa nada. Ve, pero ¿vos vivís cerca de la dirección?, eso es “Puertas del Sol III”

KELLY: Si yo vivo por la Cr. 26ª1 con 106ª

JULIAN: Entonces espere, es masomenos (*más o menos*)... a dos cuabras de donde mi amiga. Pero yo estando por ahí me ubico, es Cr 26ª1 # 108-25

KELLY: Vea cuando nos bajemos yo llamo a mi mamá para que me ubique, es que yo casi no salgo por´aca (*por acá*)

JULIAN: No pues pa`eso (*para eso*) llamo a mi amiga pa`que (*para que*) me ubique, pero no, cuando nos bajemos buscamos la dirección, yo viendo me acuerdo

KELLY: Pero por´ahi (*por ahí*) es muy peligroso, mejor vamos a la fija

JULIAN: Ve y hace cuanto te viniste del Tolima

KELLY: De Acacías hace un año, porque acá estaba mi mamá y mi marido, pero el ya se había venido un año antes, a probar suerte; y yo me vine con el niño

JULIAN: ¿Vos tenés un hijo?

KELLY: Si, se llama Alejandro tiene dos añitos. Pero la demora fue que llegara para que se acabaran las cosas. Él se devolvió y yo ya había conseguido trabajito como impulsadora en JGB, de ahí pase donde estoy ahora impulsando los guantes plásticos

JULIAN: Veinte años es que tenés cierto. Ve y vos estas estudiando

KELLY: Diecinueve y no, no estoy estudiando, no me queda tiempo por el trabajo y pues yo prefiero la platica, la necesito mas

JULIAN: Pero ahí está el detalle, si no estudias como vas^a a (*vas a*) conseguir un trabajo donde ganes buena plata y te dejen estudiar, pa^o eso (*para eso*) tenés ya que estar estudiando algo, pero como lo vas^a a^o cer (*vas a hacer*) si no tenés tiempo ni plata, necesitarías como una ayuda inicial, pero quién te la daría?... nooo, cagada

KELLY: Si, mejor dejemos los santos quietos, a mi antes me toca darle a mi mamá; aproveche uste (*usted*) que tiene ese privilegio, aproveche la ayuda de sus papas pa^o que (*para que*) salga adelante, pero cuando sea famoso se acuerda de mí. Y si tiene tanto interés para que estudie yo aprendo lo que uste (*usted*) me quiera enseñar. [*Parándose para bajarse del bus*] ¡Timbre!

ESCENA II

JULIAN: Bueno busquemos, 108^a, esta es la 26^a1, metámonos por esta, no se me hace conocida, vea yo llego a la avenida y me ubico

KELLY: Por^o aquí (*por aquí*) no será, pa^o eso (*para eso*) que todas estas cuadras son iguales. Llamemos a mi mamá de ahí del asadero

JULIAN: No, pues pa^o eso (*para eso*) yo llamo a mi amiga

KELLY: Dígale que está en *Rico Pollo*

JULIAN: Buenas, minutos a Comcel por favor. Alo, qui^o hubo (*que hubo*) Cintia, estoy en Rico Pollo. Bajo derecho hasta la primera cuadra antes del puente. Bueno yo llego, chao. Cuánto es? Gracias. Ya me ubique metámonos por esta

KELLY: Pero el número no da, dígale que salga a recogerlo al asadero mejor

JULIAN: No, eso es por^o aca (*por acá*), sigamos y cruzamos por la otra que ahí si debe dar

KELLY: Pero mire que por^o aca (*por acá*) tampoco da el numero

JULIAN: Espere salgamos a la avenida otra vez que por aquí si tiene que ser, es que esta es la avenida, si no da, ya me rindo

KELLY: Pero por esta cuadra pasamos al principio, llame pa^o que (*para que*) lo recojan, haga caso, no sea tan terco. Qué hora es ya? No espere no vaya a sacar su celular, yo saco el mío que es feíto. Las ocho y media

JULIAN: Me rindo, llamemos de ahí de esa casa. Buenas noches minutos a Comcel por favor. No esa Cintia nunca contesta ese hijuemadre celular, voy a llamar a mi novia que esta con ella. Hola, Chonclis, cómo estas, yo un poquito embolatado, pero ya llego, me pasas a Cintia porfa. Hola, si estoy en la avenida, haaa, es esa, si, es que se me hacía muy allá esa cuadra, pero ya la vi, ya llego.

(De la nada entran dos negros a la casa donde Julián esta llamando, uno saca una navaja y se la pone en el pecho, el tiene el celular en la mano)

MECATO: Pásame el celular, no te vas a hacer (vas a hacer) chuzar

JULIAN: Si, claro, lléveselo

(Ladrones se van victoriosos con toda la calma del mundo)

A jueputa, ¿ustedes los conocen?

SEÑORA 1: Yo no los conozco, esos deben ser de la 100

SEÑORA 2: Si ve mijá que peligro y uste (usted) con esa puerta abierta para que se le metan

SEÑORA 1: No no no esto por aca (por acá) si está muy podrido

KELLY: Era la segunda vez que pasaban

JULIAN: Vamos, vení rápido, lleguemos donde mi amiga. Haaa jueputa yo soy muy salado, hace quince días me robaron otro celular, un L6i, ahí saliendo a la quinta por Santa Librada. No ahora me voy a ganar a mis papás, me imagino la cantaleta, hace una semana que me regalaron ese teléfono. Por aquí si es.

ESCENA III

Cuadra con bullicio y alboroto en vísperas del cumpleaños de Doña Ofelia, equipo a todo volumen. Sale Cintia muy arreglada, un borracho, botellas en el piso. Cintia se aleja un poco para salir a recibir a Julián y Kelly.

CINTIA: Qui'ubo (que hubo) Mauro

JULIAN: Hola Cintia, me acaban de robar el celular en la esquina

CINTIA: Haaaaa, espérate

ALBIN: Sobrina venga le presento a mi mujer

CINTIA: Juan Carlos, le robaron el celular a Mauro

JUAN CARLOS: A dónde?

CINTIA: En la avenida

JUAN CARLOS: Ya vengo muchachos

(Entran a la casa, baja Joghis maquillándose)

JOGHIS: Hay Juli, que te paso

JULIAN: Nooo, otra vez me robaron el celular

JOGHIS: Haaaa jueputa, pero no te hicieron nada

JULIAN: No me sacaron un cuchillo y ya. Ve te presento una amiga

KELLY: *[pálida, asustada, tímida]* Mucho gusto Kelly

JOGHIS: Hola, Joghis, y a vos también te robaron

KELLY: No menos mal

JULIAN: De buenas que no se me robaron la billetera. Es que esos manes llegaron ahí salidos de la nada, cuando vi ya tenía el cuchillo en el pecho

CINTIA: Tranquilo Mauro que ese teléfono se lo recuperamos, si fueron los de por aquí, pero si fueron los de la 100 ahí si perdió porque ellos son enemigos

KELLY: A mí también me robaron el celular en estos días, pero claro que no era tan bonito como el de él y uno que hace, es mejor darlo a hacerse matar por un aparato d'esos *(de esos)*

(Baja Juan Carlos metiéndose una pistola 7.65 con funda en su cintura)

JUAN CARLOS: Vamos a la avenida [*sale a paso ligero y decidido*]

JOGHIS: Hay no Juli, venga, usted que v´acer (*va a hacer*) por allá

JULIAN: [*nervioso*] Pues a reconocerlos [*sale detrás de Juan Carlos*]

JUAN CARLOS: Para qué lado cogieron

JULIAN: Hacia el puente

JUAN CARLOS: Como eran

JULIAN: Eran dos negros, uno más bajito y flaco que el otro, el otro si era altico asi como vos y trozudito

JUAN CARLOS: En que andaban, a pie o en ciclas (bicicleta)

JULIAN: Haaa, espérate no me acuerdo bien... es que del susto ni les puse cuidado, pero yo creo que sí, si andaban en cicla

JUAN CARLOS: Y como era la cicla

JULIAN: No de eso si no me acuerdo

JUAN CARLOS: Uno de ellos tenía trencitas

JULIAN: No sé uno era calvo el otro tenía un buso manga larga con capucha. Haaa ya, uno tenía un buso verde manga larga, el que me cogió, el otro tenía el buso blanco

JUAN CARLOS: Eso es lo de menos, ellos se cambian

(Salen a la esquina esta Crisantos un vecino sentado en un muro fuera de su casa)

JUAN CARLOS: Entonces que Crisantos

CRISANTOS: Entonces que Pechuga

JUAN CARLOS: Ve a quien has visto pasar por aquí, [*a Julián*] hace cuanto fue

JULIAN: Hace como 10 minutos

JUAN CARLOS: [*a crisantos*] Aurita

CRISANTOS: Por que Pechuga que paso

JUAN CARLOS: No es que le bajaron el celular al primo y usted sabe quienes son los que camellan por´aca (*por aca*) por la avenida

CRISANTOS: Y como eran los manes

JULIAN: Dos negros uno altico cuajadito, el otro más flaco y andaban en bicicleta

CRISANTOS: ¿En bicicleta? seguro. ¿No recordas si uno tenía una hebilla de correa grande?

JULIAN: No, no me acuerdo

CRISANTOS: Pues por acá acabo de pasar el Pepon y el Mecato, pero iban a pie

JUAN CARLOS: Yo sabía que eran ellos. [*a julian*] Veni devolvámonos

CRISANTOS: Ve pero ellos siguieron derecho

JUAN CARLOS: No, ellos dan la vuelta, uste (*usted*) sabe cómo es la vuelta, ellos siguen derecho de puro paro y luego dan la vuelta, se cambian y lo venden; en la buena parcero. [*a julian*] Veni que el Pepon vive aquí a la vuelta. Y como era el teléfono, porque si uno v´aser (*va a hacer*) reclamo tiene que saber por lo que va, sino pierde

JULIAN: Es un Alcatel zapote de tapita, pequeño, de los nuevos

(Pasan por la mitad de la calle de la cuadra de la fiesta, ya apagaron el equipo y la gente está alterada por el robo)

DOÑA OFELIA: Que paso mijo

JUAN CARLOS: Fijo, fue el Pepón y el Mecato

DOÑA OFELIA: Hay no no no, que vergüenza con Julián, ya no puede venir nadie por´aca (*por acá*) porque lo atracan, es que esto por aquí si está podrido

JOGHIS: Hay doña Ofelia, llame a Juan Carlos, él está armado

DOÑA OFELIA: Siquiera mija tiene con que defenderse, si fuera sin nada ahí si me angustio

(Juan Carlos y Julián siguen se les une un tío Fernando, amigos, Joghis, Cintia, Doña Ofelia. Llegan a la puerta, Juan Carlos toca, sale un hombre adulto negro, desarrapado, tatareto y mal encarado)

JUAN CARLOS: Esta el Pepón

DON EPIMENIO: No esta

JUAN CARLOS: Lo estás escondiendo o que

DON EPIMENIO: Si le digo que no está, es porque no esta

JUAN CARLOS: Vea el Pepon le acaba de robar el celular a mi primo, uno zapote de tapita, dígale que salga o lo saco

DON EPIMENIO: Y pa' que (*para que*), le estoy diciendo que no está, yo no le alcahueteo a nadie, yo trabajo honradamente y me gano mi plata, yo no le alcahueteo a nadie

JUAN CARLOS: Vea ese man la está cagando en el barrio, está robando a la gente conocida y necesito que aparezca ya [*saca la pistola*]

DON EPIMENIO: Y uste (*usted*) porque me viene a sacar arma a mí, yo no tengo nada que ver a mi no me venga a amenazar en mi casa, uste (*usted*) cree que yo estoy solo o que

(Pasan dos policías en una moto, ven la aglomeración de gente, saludan, el de atrás se baja empuja la moto que esta medio varada, la moto quieta acelera, policía se sube y se van)

JUAN CARLOS: Listo Llame su banda pues, aquí los espero, yo no soy traído de nadie ni le como a nadie, llame al que sea que aquí le doy la cara, yo solo, con el que sea me agarro, me la rompo con cualquiera y nos vamos es matando, y me hace aparecer yá al Pepon [*carga el arma*] o algo pasa aquí pues

DON EPIMENIO: A mi uste (*usted*) no me esté amenazando, me... respete que yo soy un adulto cerio que no me meto con nadie. [*Saca un celular viejo del bolsillo se retira un poco para llamar, hace movimientos bruscos mientras habla*] Ya lo hice llamar para que venga a dar la cara

DOÑA OFELIA: No qué vergüenza ya no puede uno invitar a nadie al barrio, con este criadero de ratas dándole mala fama al barrio, es que debería darle vergüenza de esos hijos,

una manada de rateros y robando la misma gente del barrio a la familia de uno, claro es que se ponen a tener muchachos y los tiran a la calle a que se críen solos, claro como no se van a volver rateros y todavía le alcahuetea escondiéndolo. Ha ese muchacho que yo le he dado de comer porque aquí aguanta hambre, que lo he recibido en mi casa, para que salga con estas, es que ojala no tenga que lamentar la tenida de esos ladrones con lágrimas.

(Joghis llama de su celular al de Julián, le contestan y se lo da rápidamente)

JULIAN: Halo, pana, vea, devuelva ese teléfono que la vuelta está caliente [*le pasa el teléfono a Juan Carlos*]

JUAN CARLOS: Halo, vea pana, me traen ya ese teléfono, yo sé quién sos vos, y que aparezca si no pasa algo, porque yo no soy traído de nadie y esplomeo al que sea. Nos vemos donde quiera mijo, yo no como de ninguna, me la rompo con cualquiera, llegue con los que quiera, donde quiera, yo solito los atiendo. Donde nos vemos los dos solitos si sos parao (*parado*), en donde quiera mijo pa'que (*para que*) vea, yo no le como de ninguna a nadie. Yo no soy el más malo, pero tampoco soy el más guevon y mi zona se me respeta y mi familia más. Mijo donde sea ya le dije, dígame pues en donde, con los que quiera y como quiera: puño limpio o plomo parcero. Colgó

JOGHIS: [*a Julián*] Se me acabaron los minutos

JULIAN: [*sacando plata*] Porfa anda recárgalo para llamar otra ves

JUAN CARLOS: No sé quién era el que me estaba hablando, pa'mi (*para mi*) que son de la 100, pero la madre si no era el Mecato el que hablaba al fondo diciéndole al otro que me aletiará. [*a Julian y Joghis*] Váyanse para la casa que esto de pronto se pone caliente

(Julián y Joghis se alejan un poco pero siguen de cerca la situación. Pepon parece sentado en el andén en frente de Don Epimenio un negrito con trenzas, camisilla, chanclas y pantaloneta)

JUAN CARLOS: [*lo empuja*] Pásame el celular

PEPON: [*asustado y desafiante*] Cual celular

JUAN CARLOS: [*lo empuja más duro*] Me viste la cara de pendejo o que

PEPON: [*se pone de pie*] Ya perdió

JUAN CARLOS: [*de un empujón lo tumba y le apunta*] Me aparece o aquí pasa algo, te esplomeo, yo no soy traído de nadie y a mí me respetas culicagao (*culicagado*)

PEPON: Ya lo vendimos, nos dieron 50 lucas y las partimos

(*Llega Mecato en bicicleta, viste diferente tiene gorra, otro buso y una hebilla de correa grande*)

JUAN CARLOS: [*a Mecato*] Anda y me traes ya el teléfono

MECATO: Tranquilo primo guarde eso que uste (*usted*) no tiene la vida comprada, uste (*usted*) sabe que nosotros somos del ruedo de la calle y hábleme fino. Yo vi al pelao que no era de por aquí y lo apretamos, pero ya vendimos el teléfono

JUAN CARLOS: Vos no me estas entendiendo o que, que me aparezca ese teléfono ya, si no pasa algo

MECATO: Tranquilo primo lo vendimos en 50, pero ya nos gastamos 10 en fritanga

JUAN CARLOS: [*coge a Pepon*] Pásame la plata. [*A Mecato dándole 20*] Anda tráelo

MECATO: Y los 10, uste (*usted*) sabe que andábamos camellando y estamos pelados

JUAN CARLOS: [*a Julián*] Dame 10. [*a Mecato*] Tene y me lo llevas a la casa

(*Mecato se va en la bicicleta con Pepon y el resto regresan a la casa de Doña Ofelia, encienden de nuevo el equipo a bajo volumen y toman cerveza*)

JULIAN: Huy esos manes estaban irreconocibles, si no dicen que ellos eran yo no los reconozco nunca, hasta pensé que estabas aletando a los que no eran, pero ya que me iba a hachar para atrás.

MECATO: Vea primo

JUAN CARLOS: Julián vení, revísalo que este completo

JULIAN: Si este es

MECATO: Ahí está todo, la sim, la memoria, las fotos

JULIAN: Huy pero ve esto no alumbra, nooo me lo dañaron, esto prendía, nooo me lo dañaron

JUAN CARLOS: [*le pega en la gorra a Mecato entre risas y recocha*] Y ya sabes hombre, fíjate bien a quien es qué vas a robar

MECATO: [*reído*] Y yo que iba a saber que era primo suyo, yo vi al man y de una pille que no era del barrio, porque a lo bien uno no roba a su gente. Lo vi pagoso con ese celular en la mano y yo andaba era camellando en mi avenida, hasta la policía estaba en la esquina, pero uste (*usted*) sabe cómo es primo yo no como de policía, lo encime con mi navaja, suave, le quite el teléfono y suerte. Vos vieras la cara que puso, vio el cuchillo y se paniquio [*a Julian*] sí o no primo

JUAN CARLOS: [*reído*] verda verda (*verdad*), y que hizo

MECATO: No pues ya que iba ser (*iba a hacer*), nada, ya estaba encimado

JUAN CARLOS: Y no salió detrás

MECATO: No con ese susto quedo fue pasmao (*pasmado*)

JUAN CARLOS: [*reído*] Si es que el primo no es de por'aca (*por aca*), pero miralo bien, reconoselo. [*a julian*] Pana la próxima vez que le pase esto por aca, diga que uste (*usted*) es primo de Juan Carlos o Pechuga, y vera que lo dejan sano. [*a Mecato*] Un guaro o que

MECATO: Hágale primo, pero uno no más, no ve que uno no puede tomar en horas laborales

(*Julián los mira consternado, lamentado por su celular, no sabe cómo actuar ante esta situación si reírse o enojarse, si quedarse o irse*)

Por: JULIAN MAURICIO GOMEZ OCAMPO