

**REFLEXIONES SOBRE TRES DIFICULTADES INTERPRETATIVAS
ENCONTRADAS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL MONTAJE DE LA
ROSA TATUADA DE TENNESSEE WILLIAMS**

Sistematización del proceso creativo de la obra “*La rosa tatuada*”

Autores:

**David Andrés Paier Reina
John Mario Noguera Guevara**

Tutor:

Lic. Douglas Salomón

**Proyecto de monografía presentado al Programa de Licenciatura de Arte Dramático, FAI-
Universidad del Valle. como requisito para la obtención del título de Licenciado en Arte
Dramático.**

SANTIAGO DE CALI - COLOMBIA

2021

CONTENIDO

1. UN DESEO HECHO SEMILLA.....	5
1.1. INTRODUCCIÓN	5
1.2. JUSTIFICACIÓN	10
2. TENNESSEE WILLIAMS, EL HOMBRE QUE TRANSFORMÓ EL SUFRIMIENTO EN POESÍA DRAMÁTICA.....	13
2.1. BIOGRAFÍA.....	13
2.2. INFLUENCIAS	24
2.3. OBRA Y CINCO PIEZAS CLAVES PARA COMPRENDER SU TEATRO	31
3. EL SURGIR DE LA ROSA	47
3.1. LABORATORIO DE CREACIÓN	47
3.2. BITÁCORA	49
3.3. REFLEXIÓN FINAL DEL PROCESO ACADÉMICO.....	184
4. TRES ESPINAS ENCONTRADAS EN EL JARDÍN DE LA CREACIÓN	188
4.1. LA PAUSA ESCÉNICA.....	188
4.2. LA Tensión MUSCULAR EN ESCENA	206
4.3. EL JUEGO ESCÉNICO	217
5. CONCLUSIONES	248
6. BIBLIOGRAFÍA	253
7. ANEXOS	258
7.1. ENTREVISTA A FELIPE PÉREZ.....	258
7.2. ENTREVISTA A FRANCISCO CASTILLO, ESTUDIANTE-ACTOR DE LA <i>ROSA TATUADA</i>	260

Síntesis: sistematización del proceso de creación durante el montaje escénico *La Rosa Tatuada* del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams. En ella se abordan los conceptos de "**Tensión escénica**", "**Pausa escénica**" y "**Juego escénico**" como temas de investigación que nacen a partir de las experiencias vivenciadas y las dificultades interpretativas halladas en medio de la experiencia creadora. La investigación se transforma en un acto pedagógico que busca apoyar o resolver, a través de diferentes propuestas metodológicas de trabajo, las falencias que presenta el actor en alguno de estos tres campos anteriormente mencionados.

Palabras clave: *Tensión, Pausa, Juego, Sistematización, Experiencia, Tennessee Williams, Rosa Tatuada, Pedagogía, Teatro, Cuerpo, Voz.*



¿Lo que es recto? una línea puede ser recta o una calle, pero el corazón del hombre, oh, no, está curvado como un camino a través de las montañas.

- Tennessee Williams.

1. UN DESEO HECHO SEMILLA

1.1. INTRODUCCIÓN

Cuando nos encontrábamos en el quinto semestre académico de nuestra Licenciatura en Arte Dramático, tuvimos la oportunidad de presenciar la muestra académica de *Entradas y Salidas* del grupo que en ese entonces se hallaba en tercer semestre. La muestra estaba a cargo del docente Felipe Pérez, quien para abordar dicha tarea había seleccionado las obras *Un Tranvía Llamado deseo* y *La Gata sobre el Tejado de Zinc Caliente* del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams; autor que para aquel momento resultaba desconocido y ajeno para nosotros. Sin embargo, este primer acercamiento generó en nosotros una inclinación hacia él y su teatro, pues el lenguaje teatral e interpretativo que usaba en su pieza era similar al tipo de código o género teatral de nuestro agrado. Personajes al borde de un colapso emocional, situaciones de alta confrontación y sucesos prácticamente imperceptibles se hacían presentes dentro de la obra de Williams, y nosotros simplemente nos encontrábamos maravillados. No habíamos visto antes escenas de este autor y mucho menos un docente que las haya abordado, así que esta experiencia fue simplemente innovadora y cautivante. Deseamos, después de aquel primer encuentro, abordar este tipo de teatro en alguna ocasión, ya que su interpretación se caracteriza por ser realista y psicológica, algo que desde los primeros semestres nos ha llamado la atención. Pero pasaría tiempo, y algunos montajes, antes de tener la oportunidad de trabajar con este género y especialmente con un autor como Tennessee Williams.

Ya en sexto semestre, volvimos a encontrarnos de frente con Williams. Esta vez el docente Felipe Pérez junto con el grupo que en ese entonces estaba en quinto semestre decidieron trabajar la obra *De Repente el Último Verano*. Un montaje que podemos definir en pocas palabras como una experiencia de alta sensibilidad dramática. La puesta en escena, la estética, la fuerza interpretativa y la intimidad con el espectador, dieron origen a un espectáculo único y precioso. Estábamos hipnotizados con lo que presenciábamos, y cada vez

crecía más nuestro deseo y ganas de trabajar un teatro de esa categoría. El hecho de observar aquellos personajes torturados y al mismo tiempo biográficos para este autor, hacía que como intérpretes deseáramos encarnar seres con alta carga psicológica. Sin embargo, el montaje pasó y nosotros continuamos con nuestro camino artístico, conservando la ilusión de que en algún momento tendríamos la oportunidad de realizar algo semejante. No se trataba de trabajar directamente con Williams, sino con el género y el código interpretativo que este desarrollaba en sus piezas. Aunque para ser sinceros, si se presentaba la ocasión de abordar a este dramaturgo estábamos más que complacidos, pues tendríamos la posibilidad de interpretar lo que desde siempre habíamos anhelado.

Para el siguiente semestre, parecía que por fin nuestros deseos se hacían realidad. Nos encontrábamos en nuestro tercer montaje, y el docente que se nos había asignado fue Felipe Pérez. Con esta noticia y el corazón acelerado, esperamos emocionados nuestro primer encuentro con el director; esto podría tratarse de un momento importante para nuestras ambiciones personales, pues conociendo últimamente las obras que había abordado el docente, teníamos el presentimiento de que podríamos, finalmente, trabajar con el teatro que nos gustaba. Para nuestra suerte, y expectativa, Felipe Pérez propuso para el proceso de Montaje III, interpretar *La Rosa Tatuada* de Tennessee Williams.

El impacto que generó en nosotros aquella noticia fue de gran inmensidad, estábamos a punto de trabajar con un autor que ya conocíamos y por el cual ya sentíamos una inclinación previa, y por sobre todo con el código interpretativo que queríamos. La primera lectura del primer momento de la obra tuvo una fuerte repercusión en todo el grupo; estábamos ante una pieza dramática cargada de poesía y sensibilidad, y nuestros cuerpos reaccionaban ante ello. Podíamos ver en el rostro de cada uno la emoción que generaba la obra, estábamos todos de acuerdo con la decisión tomada respecto al montaje y sólo queríamos poder leer el texto completo para apreciar la belleza en las palabras Williams. Para cuando llegó aquel momento, ya estábamos tan empapados de la historia del dramaturgo, que sin duda habíamos creado un fuerte vínculo con él. Nos habíamos enamorado, de su trágica vida, de sus obras, de su

recorrido artístico y de la manera en cómo conseguía plasmar la fragilidad humana a través de sus palabras. Williams se convirtió rápidamente en nuestro dramaturgo favorito, y después de haber leído *La Rosa Tatuada* lo confirmamos una vez más. La obra retrata un universo italo-americano cargado de fuerza y pasión; la protagonista (Serafina) se une a la lista de personajes torturados que amaba crear Williams. Ella es una mujer fuerte y conservadora, que a partir de la pérdida de su marido se sumerge en una fuerte miseria y desilusión. En Serafina desaparecen las ganas de vivir con el paso de las escenas, y sólo conseguirá volver a sonreír cuando afronte su pasado y pueda nuevamente entregarse al amor. Todo es claro, complejo y poético en esta pieza del norteamericano; sin embargo, lo que más capturó nuestra atención fue que el final de la historia era diferente al que estábamos acostumbrados con el autor. Un final esperanzador donde el amor termina por ganarle la disputa al dolor. Nos encontrábamos emocionados, principalmente porque los textos y el código teatral que manejaba la obra era lo que queríamos.

Al finalizar la lectura todos estábamos en un estado de reflexión y silencio. Nos había gustado la obra, pero a su vez surgían algunas dudas como: ¿por qué el docente escogió esta pieza para un grupo tan numeroso?, ¿cómo se planea realizar la propuesta de escenografía si esto casi que parece una construcción cinematográfica? y ¿tendremos las bases interpretativas suficientes para poder encarnar estos personajes y sus conflictos sin aburrir al público? Todas estas dudas las fuimos resolviendo a partir de la metodología que propuso Pérez durante los ensayos, improvisaciones y la puesta en escena final. Lamentablemente el espectáculo no fue lo esperado durante la muestra académica; cometimos muchos errores de análisis e interpretación que terminaron por crear un contexto diferente al que planteaba la obra, y nosotros como actores nos sentíamos en conflicto porque, aunque se trataba de nuestro código interpretativo favorito, no logramos corregir ciertas dificultades que se presentaron en el proceso de creación.

Es por ello por lo que surge la idea de construir una sistematización de la práctica del montaje de *La Rosa Tatuada*, dado que sentimos necesario referirnos a nuestro proceso interpretativo

y así, a partir de nuestra reflexión e investigación abordar las dificultades principales que se presentaron en nosotros como actores. Este será un estudio pedagógico que buscará crear metodologías o consejos para aquellos intérpretes que han atravesado estas mismas dificultades y aún no han encontrado una guía para abordarlas. Cabe resaltar que la admiración por Williams y su obra fueron un factor trascendental para llevar a cabo la recopilación de datos y fotografías que duró cuatro (4) meses aproximadamente, y que terminó siendo de gran ayuda para el proceso de montaje.

Nuestro objetivo es entonces, compilar el proceso de creación de la obra *La Rosa Tatuada* llevada a escena por el grupo del Taller de Montaje III en el periodo Mayo-Septiembre de 2019. Esta sistematización será trabajada a partir de tres herramientas primordiales: la bitácora que se llevó a cabo durante los cuatro meses de creación; las fotografías tomadas durante el proceso de montaje y la entrevista realizada al director Felipe Pérez.

El lector de esta sistematización podrá encontrar la biografía del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams; sus influencias tanto personales como artísticas que tuvo a lo largo de su vida, y la forma en que estas influyeron de manera directa en su escritura. Además, hallará las fábulas de sus piezas más reconocidas y algunos comentarios sobre cómo estas obras eran el reflejo y autobiografía de la vida atormentada del autor. Finalmente, conocerá nuestras propuestas y planteamientos metodológicos que hemos creado para el actor a partir de los siguientes temas: *La pausa escénica*, *La tensión muscular en escena*, y *El juego escénico*. Temas que para aquel entonces se trataban de una dificultad para nosotros y que a través de esta investigación y reflexión hemos conseguido comprender con mayor profundidad.

1.2. JUSTIFICACIÓN

Una de las razones más importantes por las cuales llevamos a cabo esta sistematización del montaje de *La Rosa Tatuada*, es que (hasta donde tenemos conocimiento) somos el primer grupo teatral de estudiantes, que realiza una puesta en escena de esta obra. La cual en su momento le dio gran reconocimiento y prestigio a uno de los dramaturgos contemporáneos más importantes e influyentes a nivel mundial: el norteamericano, Tennessee Williams. Además, consideramos que es fundamental y apropiado abordar esta documentación de información y reflexión porque así, podemos realizar un proceso pedagógico en base a las dificultades interpretativas que encontramos durante nuestra experiencia artística. De esta forma crear una guía o metodología de trabajo que le permita a las futuras generaciones de actores encontrar planteamientos o consejos para resolver estas dificultades en caso tal de verse enfrentados a este mismo autor o género teatral, y presentar los mismos obstáculos que nosotros. Los temas, o para ser más precisos, las dificultades que tenemos planeadas trabajar son las siguientes:

- La tensión muscular en escena: esta es la primera dificultad con la que nos encontramos a la hora de trabajar con este género teatral y en nuestro montaje. “Sabemos todos que la tensión muscular tapa cualquier intento del actor de expresar una emoción verdaderamente sentida.” (Dixon, 2018). Es por este motivo, que consideramos que el cuerpo de un actor debe estar libre de cualquier tipo de tensión a la hora de entrar en el escenario, pues de lo contrario éste no estaría en completa disposición para interpretar su personaje o como dice Everett, taparía cualquier intento de expresar una emoción verdadera. Por las experiencias vividas a lo largo de nuestro proceso con *La Rosa tatuada*, hemos identificado la importancia de que el actor reconozca en qué lugar se encuentran sus tensiones a la hora de interpretar a su personaje, ya que de esta manera consigue no sólo darle más veracidad a este, sino que también demuestra mayor seguridad y calma dentro del escenario. Por lo anterior, estimamos que es importante tratar este tema dentro de nuestra

investigación, pues de esta forma podremos generar una mayor conciencia sobre este obstáculo en el intérprete, y así, crear ciertos consejos que le permitan a este mismo a aprender a enfrentarse a esta dificultad cuando se encuentren con este género teatral.

- La pausa escénica: esta es la segunda dificultad con la que nos topamos dentro de nuestro proceso y que hasta el día de hoy no logramos comprender con exactitud. Motivo por el cual, hemos decidido abordarla dentro de nuestro trabajo con el fin de encontrar una mayor claridad y respuesta sobre ella, ya que, a la hora de trabajar con los textos de nuestra obra, no se lograba evidenciar en qué momento correspondía agregar la pausa o silencio adecuado, y lo único que conseguíamos era fragmentar el texto y cambiar su sentido. Por esta razón, consideramos que es oportuno analizar y desarrollar este tema dentro de nuestro proyecto, pues es gracias a ella -a la pausa- que se puede obtener el control completo de las palabras, creando así, un mayor impacto en la interpretación del actor y en el espectador, algo que definitivamente no estuvo a nuestro favor dentro del espectáculo que representamos, y que como dice Nicolás Fontaine:

En relación al silencio, podemos decir que este método, lo necesita no solo en su parte analítica, como medio de distanciamiento en el estudio, para poder lograr tener objetividad e introspección. También en su estudio o análisis expresivo, puesto que lo que se desarrolla, es la memoria emotiva que es una suerte de conector de las vivencias del actor al servicio de las del personaje, una introspección histórica del actor, un buscador emocional que le entrega la vivencia correcta para el rol, la emoción más pura. Conocida como vivencias. (Fontaine, 2012)

- El juego escénico: esta es la tercera dificultad que nos encontramos dentro de la creación de nuestro montaje, y podríamos decir que también es una de las que más nos llevó a momentos de frustración y reflexión creativa. Encontrar juegos o acciones físicas acordes a la situación de la obra no era algo sencillo, y esto se debía al género teatral en el que nos encontrábamos, pues este obedecía a otras reglas y patrones muy diferentes a los otros géneros con los que nos habíamos topado en los semestres anteriores. El simbolismo de Tennessee nos obligaba a pensar en otras acciones físicas dentro del escenario, acciones que muchas veces no iban más allá de un gesto tan cotidiano como el de levantar un vaso, sentarse en una silla o simplemente insinuar algo a través de la mirada o un breve movimiento. Esto nos hacía pensar que no estábamos realizando nada dentro del escenario, y que sólo nos parábamos a recitar texto, algo realmente tormentoso y angustiante para nosotros que anteriormente veníamos de realizar un montaje cómico. Por este motivo, consideramos importante indagar en este tema, ya que de esta manera podremos encontrar una respuesta o consejo ante esta problemática, y así, permitirles a las próximas generaciones de actores, plantear sus escenas con diversas estrategias de juego; permitiéndoles descubrir, a través de esta investigación, algunas metodologías que les ayuden estar en constante acción dentro del escenario.

Cabe resaltar que este proceso de análisis y reflexión es a partir de las vivencias en nuestro montaje, por lo que estaremos refiriéndonos a la obra y a nosotros mismos de forma constante. También, el espectador debe ser consciente que este proyecto no busca crear un método único para resolver estos obstáculos, sino, servir como un apoyo y guía para los intérpretes que buscan un consejo o propuesta metodológica para tratarlos; reconociendo que al final, son ellos mismos quienes encontrarán su propio sistema para resolver sus dificultades interpretativas.

2. TENNESSEE WILLIAMS, EL HOMBRE QUE TRANSFORMÓ EL SUFRIMIENTO EN POESÍA DRAMÁTICA

2.1. BIOGRAFÍA

Thomas Lanier Williams III o más conocido por su nombre artístico Tennessee Williams¹, fue un destacado y talentoso dramaturgo norteamericano. Nació el 26 de Marzo de 1911, en Columbus (Misisipí) y falleció el 25 de Febrero de 1983, en Nueva York.

Contrario a lo que se piensa, su vida no estaría rodeada de éxitos y lujos, y aunque el dinero abundaba a su alrededor gracias a algunos de sus triunfos literarios, la verdad era que el sufrimiento y la insatisfacción que presenciaba no las cubría este mismo. Williams vivenciaría el fracaso la mayor parte de su tiempo, entregándose innumerables veces a los excesos para así poder afrontar sus derrotas personales. Muchos pensarían sobre él, que cada una de sus obras cuenta con un enorme prestigio, pero la realidad es completamente distinta a esto, pues muy pocas de sus piezas dramáticas alcanzaron a ser un triunfo escénico, y obtuvieron críticas favorables, un hecho que rápidamente llamaría nuestra atención; ya que no estamos delante de un escritor absolutamente galardonado como muchos creíamos, sino que simplemente se trató de un hombre que buscaba más allá del reconocimiento, la oportunidad para poner en su obra artística su propia vida y dolencias.

La profesión de escritor aparecería en Williams desde una edad muy temprana y esto ocurriría gracias a su madre, quien le regaló su primera máquina de escribir cuando él contaba con sólo 13 años de edad. Este simple detalle trazaría el futuro del dramaturgo para toda su vida,

¹ Su apodo “Tennessee” surge de sus amigos de la universidad, quienes al escuchar el marcado acento sureño del autor decidieron bautizarlo con este sobrenombre. Por otra parte, dentro de su libro *Memorias*, Williams explica que el origen de su apodo también se debe a sus raíces y linaje familiar. Entre sus antepasados se encuentran varias figuras políticas que estuvieron dentro del gobierno en el estado de Tennessee.

quien descubriría en las letras su más grande pasión y amor. Tennessee demostraría su habilidad innata para escribir durante su adolescencia, pues sacando a la luz breves cuentos y artículos consiguió llamar la atención de las personas que lo rodeaban y quienes lo considerarían como un prodigio de la literatura. A sus 16 años, Tennessee recibió una noticia que cambiaría su vida y lo impulsaría a tomar la vocación de escritor como su oficio de vida; su cuento *La venganza de Nitocris* sería publicado por la revista *Weird Tales* en 1928, permitiéndole obtener sus primeros reconocimientos y críticas favorables aun siendo él muy joven y sin experiencia.

Era evidente que en Tennessee existía un don para la escritura, y él al reconocerlo no dudaría en continuar escribiendo. Por este motivo, el autor decidió ingresar al programa de Periodismo en la Universidad de Misuri a sus 18 años, pero la vida le jugaría una mala pasada que lo obligaría a renunciar a sus estudios. La Gran Depresión² que llegaría a los EE. UU en 1931 haría que la situación económica y social fuera tan inestable que el autor optaría por trabajar en la *International Shoe Company* desempolvando zapatos para ayudar a su familia, comenzando así, un período de cuatro años donde no escribiría, hasta que tomara la decisión de renunciar para continuar con su profesión. Esta iniciativa le entregaría el primero de sus éxitos como dramaturgo; su primera pieza teatral ¡*Cairo, Shanghai, Bombay!* sería llevada a escena con total éxito por un grupo de teatro pequeño de Memphis llamado *The Rose Arbor Player*. Esto hizo que Tennessee descubriera su propio estilo literario y se encaminara como dramaturgo; sin embargo, sería por este mismo período cuando el autor experimentaría su primera derrota artística. Su segunda obra *Especie Fugitiva* fue representada con un devastador y lamentable resultado, lo cual desanimaría tanto a Tennessee que le haría considerar la muerte como una solución posible para huir de la decepción, pues para ese entonces y a lo largo de su carrera, él habría de considerar que escribir era su vida y que el fracaso en ello debía traducirse como su propia muerte.

² La Gran Depresión, también conocida como crisis de 1929 fue un período a principios del siglo XX en el cual el mundo entero estuvo bajo una profunda crisis económica y social, que perduró aproximadamente por una década. Entre sus principales causas o detonantes se encuentra la crisis financiera de Estados Unidos, causada por la caída de la bolsa de valores.

Pero después de un tiempo alejado de las letras, y ya con 28 años, Williams recibiría una noticia que le devolvería la esperanza por su oficio. Una de las *Becas Rockefeller*³ había sido entregada al autor por el talento literario que había mostrado tiempo atrás, otorgándole de esta manera la posibilidad de viajar a Nueva York para comenzar su carrera como escritor profesional. Esta oportunidad le ayudaría a Tennessee a conocer a su futura representante Audrey Wood en 1940, una mujer con la que entablaría su relación laboral más larga y quien lo ayudó a adentrarse en el medio teatral. Ya estando en la cuna del teatro moderno norteamericano, el dramaturgo consiguió un contrato fijo con el *Theatre Guild* donde comenzaría a trabajar en su nueva pieza dramática *Batalla de Ángeles* con la triste suerte de terminar por convertirse en un nuevo fracaso, pues la crítica consideraba inoportuna y atrevida su representación. Esta nueva decepción afectaría tanto a Williams que lo haría refugiarse en Cayo Hueso (Miami) un lugar que se convertiría con el tiempo en su espacio predilecto para descansar después de sus devastadores fracasos y para escribir la mayor parte de sus textos dramáticos. Su estancia en aquella isla fue clave para reconstruir su obra, y esto con el propósito de poder ser llevada a escena sin ninguna clase de censura u obstáculo. Pero cuando Tennessee entregó la segunda versión de *Batalla de Ángeles* un año después del fatal incidente, su representante decidió rechazarla, ya que consideraba que la pieza había perdido su verdadera esencia. Este nuevo golpe, haría que el dramaturgo perdiera su contrato con el teatro y vagara por la ciudad de Nueva York en busca de nuevos empleos que le permitieran conseguir una estabilidad económica y con suerte que lograra seguir escribiendo.

Como puede evidenciar el lector por la sucesión de los hechos, la carrera profesional del dramaturgo no iniciaría con el pie derecho, y esto ocurría por diferentes razones, entre ellas el hecho de que la sociedad de ese entonces no estaba preparada para el estilo transgresor y poco recatado de Williams, lo cual generó que muchas de sus representaciones no obtuvieran las mejores críticas. Pero a pesar de la frustración que traía cada una de estas decepciones, Tennessee no dejaba de escribir y de poner su propio sello dentro de sus obras. Él prefería crear una revolución literaria a permitirse ser sometido por los cánones establecidos en el

³ Las Becas Rockefeller nacen a partir de la fundación privada Rockefeller, la cual fue fundada en el estado de Nueva York en 1913 por Standard Oil, John D. Rockefeller, John D. Rockefeller Jr y Frederick Gates, con el propósito de entregar ayudas económicas a personas de escasos recursos y así promover el bienestar de la humanidad en todo el mundo.

teatro de su momento. Sin embargo, su carrera apenas estaba comenzando y sus verdaderos frutos aparecerían tiempo después.

Para 1944 y después de conseguir diferentes empleos, entre ellos: ascensorista en el hotel de San Jacinto, mesero en *The Beggar 's Bar*, acomodador en el cinema *Stand Theatre* de Broadway y editor en *La Metro*⁴, Tennessee logró mejorar su situación económica y pudo volver a escribir nuevamente. Cada uno de sus antiguos empleos habían enriquecido el mundo interno del dramaturgo y lo habrían inspirado para crear muchas de sus nuevas piezas con el tiempo, donde reflejaba la sociedad americana que él había tenido la oportunidad de vivenciar en medio de su escasez monetaria. Una de estas obras sería *El Zoo de Cristal*, la cual estaría bajo la dirección de Eddie Dowling y Margo Jones y sería representada en Broadway en el *Playhouse Theatre* en 1945. La pieza vería la luz del éxito desde su primera representación, consiguiendo críticas acogedoras que le permitieron a Williams obtener el premio a mejor obra estadounidense en una producción original de Broadway, a la edad de 34 años.

El nuevo triunfo que había conseguido Tennessee no le trajo la felicidad que él esperaba, por el contrario, comenzaría a hundirse en una profunda depresión por no saber si conseguiría mantenerse en la grandeza, pues recordaba con angustia sus pasados fracasos, los cuales acostumbraban a venir después de un nuevo triunfo. Esta situación hizo que Williams comenzara a ingerir alcohol y drogas con bastante intensidad, pues era sólo de esta manera como conseguía sentirse tranquilo. Luego de un tiempo y habiéndose vuelto dependiente de aquellas sustancias, el dramaturgo viviría una nueva derrota, una de sus piezas favoritas *Me tocaste* no consiguió obtener gran repercusión en el medio teatral y terminaría por ser retirada de los teatros, sin volver a ser representada desde entonces. Esto haría que Tennessee se aislara en Cayo Hueso por segunda vez, con el fin de lidiar con su inestabilidad mental y para dedicarse a la escritura de dos nuevas obras, las cuales serían *Verano* y *Humo* que

⁴ El estudio de cine Metro Goldwyn Mayer (MGM), es una compañía estadounidense de producción y distribución de películas y programas de televisión.

finalmente se uniría a la lista de decepciones artísticas del dramaturgo, y *Un Tranvía Llamado Deseo*, su obra magna y con la que obtendría no sólo su primer Pulitzer, sino también uno de sus primeros contratos con una productora cinematográfica en Hollywood en 1947, quienes consideraron la pieza como una cruda y contundente metáfora a la condición humana.

Con uno de sus triunfos más importantes en toda su carrera artística, Tennessee gozaba de una estabilidad económica inimaginable por él mismo tiempo atrás, y además se encontraba posicionado como uno de los más reconocidos dramaturgos norteamericanos del momento. Pero aun teniendo todo a su favor, los miedos del pasado seguían atormentando al autor. Cada vez aumentaban las dosis de droga y alcohol para poder conseguir la tranquilidad, era como si cada éxito le trajera más malestares que dicha. Williams se había acostumbrado tanto al fracaso y la frustración al punto que cuando vivenciaba una derrota se podría recuperar más rápido que cuando obtenía una victoria.

Un año más tarde, el autor tendría que soportar dos nuevos golpes en su carrera, el primero lo causó su obra *El Zoo de Cristal*, ya que después de haber gozado durante tanto tiempo de éxitos en las taquillas de Broadway y haber sido clasificada por la crítica como la una pieza perfecta, esta había salido de cartelera debido a su última gira donde no fue bien acogida por el público. Por otro lado, su segundo golpe sería a causa de la mala dirección que recibiría su obra *Verano y Humo* que como ya habíamos mencionado anteriormente, se trataría de uno de sus nuevos fracasos. Es así como Williams tomaría la decisión de retirarse una vez más de los teatros y ampararse en la comodidad de su casa en Miami, donde pasaría un año hasta volver a escribir una nueva pieza dramática. Durante este período el dramaturgo viajaría a Roma, lugar en donde la belleza del paisaje acompañada de su febril pasión daría vida a su obra *La Rosa Tatuada*, una pieza que estaría dedicada al amor de su vida, Frank Merlo. *La Rosa Tatuada* proclamaba el amor que sentía Tennessee por el mundo, la vida y su pareja. Merlo, o como lo llamaban sus amigos más íntimos “el caballito”, sería quien cambiaría la vida del dramaturgo a lo largo de su relación. Aunque esta misma era una constante montaña rusa de emociones, en ella nunca faltaba el amor y la pasión entre ambos hombres. Tennessee amó a Frank como no llegó a amar a otro hombre en su vida y Merlo amó a Williams de la

manera más pura y honesta sin importarle los engaños y locuras por parte del escritor. Ambos compartieron de un dulce y amargo amor durante largo tiempo, hasta que al italiano se le diagnosticó cáncer de pulmón y pocos meses más tarde fallecería a causa de este. Tennessee pasó los últimos días de vida de Frank a su lado y pese a que ya no estaban juntos, él decidió desistir de las labores de su oficio para dedicarse completamente a Merlo hasta su muerte en 1963. Cuando esto sucedió, el dramaturgo comenzó una temporada de gran depresión que se prolongaría durante siete años y que se traduciría como el decaimiento de su carrera artística. Pero antes de llegar a este punto de la historia, debemos regresar a Roma y así continuar con el orden de los sucesos. Ya con su nueva pieza dramática considerada como uno de los más bellos elogios al amor, el dramaturgo volvería en 1950 a Nueva York con el fin de ver el éxito que auguraba su nueva obra.

Animado y dispuesto a continuar escribiendo nuevas piezas teatrales, Tennessee comenzaría a asistir a los ensayos de *Camino Real*, un montaje que estaba bajo la dirección de Elia Kazan⁵, con el objetivo de ayudar en el proceso de creación y corrección de la puesta en escena. Pero la obra sería aplacada por los críticos, quienes se mostraron despiadados y mordaces contra la pieza. Pese a esto, con el tiempo la obra se convertiría en un ícono que incitaba al teatro contemporáneo a liberarse de las cadenas que el realismo le había impuesto, otorgándole a Williams el título del “revolucionario”. Pero no sería sino hasta 1954 cuando el dramaturgo realmente lograría consolidarse como uno de los fundadores del teatro contemporáneo norteamericano; y esto gracias a la creación de su obra *La Gata sobre el Tejado de Zinc Caliente*, pieza que el mismo Tennessee consideraría su mayor muestra de oficio, y que le otorgaría nuevamente el Pulitzer y el premio de la Crítica Teatral de Nueva York.

⁵ Director de teatro y cine estadounidense. En 1944 obtuvo el premio de la crítica por su puesta en escena *The Skin on our Teeth* del dramaturgo Thornton Wilder. Para 1947, Kazan había fundado el Actor's Studio junto a Robert Lewis y Cheryl Crawford. Luego, en 1948 ganó su primer Oscar como director con su film *La barrera invisible*. Años más tarde volvería a conseguir el premio de la academia con su película *Un tranvía llamado deseo*. Kazan, se convertiría en un gran referente en el mundo cinematográfico y teatral de los años 50, al punto de que en 1998 recibiría un reconocimiento honorífico por su larga trayectoria artística.

Sin embargo, la inestabilidad emocional del dramaturgo no permitiría que las cosas marcharan con tranquilidad. Tennessee viajaría nuevamente a Italia donde pasaría una larga temporada sin escribir y comenzaría a ingerir Seconal⁶ con Martini, una mezcla que se convirtió en su más grande vicio y con la cual consiguió volver a escribir. Ya para 1959 y después de haber lidiado con una nueva derrota escénica a causa de su obra *Orfeo Desciende*, Tennessee escribiría uno de sus últimos éxitos literarios, *De Repente el Último Verano*, una obra con la cual consiguió hablar sobre su propia inclinación sexual y que tendría gran acogida por el público y las críticas de Broadway, al punto que el autor conseguiría vender su pieza a Sam Spiegel⁷ por una suma de cincuenta mil dólares.

Pero después de aquel triunfo, vendría la decadencia artística del dramaturgo. Para 1963, y tras la trágica muerte de su gran amor, Williams perdería el control de su vida. Intentaría estar con otros hombres con el fin de superar a su expareja y poder hacerle frente a la depresión que lo invadía, pero nada de esto le permitió recuperarse de su dolor por Merlo. Lo único que conseguiría salvar a Williams serían unos fuertes medicamentos que comenzó a administrarle un médico al cual llamaban “Dr. Euforia”⁸, y que se especializaba en pacientes con altos niveles depresivos. Gracias a esto, el dramaturgo pudo retornar a su cotidianidad y continuar con su oficio. Pero, aunque su carrera ya se había visto fuertemente deteriorada por los últimos sucesos, el nuevo fracaso que tendrían sus tres piezas dramáticas (*Tragedias payasadas*, *Reino de la tierra* y *En un Bar de Tokio*) solamente confirmarían el declive de su profesión, creándose un panorama tan desalentador para Tennessee que lo llevó directamente al manicomio debido a su gran deterioro emocional.

⁶ “El secobarbital (*Seconal*) es un medicamento perteneciente a la clase de los barbitúricos. El secobarbital deprime la actividad cerebral; su acción inhibitoria sobre el sistema nervioso es generalizada. Es útil en el tratamiento sintomático de la angustia y de la ansiedad. Se usa como sedante y como hipnótico. Deprime el centro respiratorio, por lo tanto, su administración debe ser controlada y su venta posible sólo bajo receta.” (Wikipedia, 2007)

⁷ Productor de cine estadounidense de origen polaco. En 1927, trabajó por un corto período para Hollywood. Más tarde en 1931, Spiegel trabajó adaptando películas de Universal Studios en Berlín. Con el tiempo, Sam se mudó a los Estados Unidos y ahí trabajó de la mano de grandes directores, entre ellos Elia Kazan, con quien tuvo la suerte de conseguir un Oscar a mejor película por *On the Waterfront*, en 1954. Posteriormente volvería a ganar ese mismo premio por su trabajo en *El puente sobre el río kwai* (1957) y *Lawrence de Arabia* (1962) ambas dirigidas por David Lean.

⁸ El nombre original del doctor no se encuentra en los registros biográficos del autor. Sólo se hace mención de él a través de este nombre. Tennessee conoció a este médico a través de un colega que había sido paciente de este y lo había ayudado a salir de su crisis emocional gracias a su tratamiento poco ortodoxo. Williams fue paciente del Dr. Euforia durante muchos años hasta su reclusión en el manicomio.

Luego de estar una temporada en tratamiento psiquiátrico, Tennessee, quien ya contaba con 58 años de edad, sería dado de alta y volvería por última vez a su hogar en Cayo Hueso, donde se mantuvo alejado del mundo dramático durante algunos años hasta volver a recobrar parte de su tranquilidad. Con el tiempo Williams retomaría la escritura de nuevas piezas teatrales sin mayor éxito, terminaría con su libro *Memorias* y se pondría en la misión de crear una nueva adaptación de la obra *La Gaviota* de Antón Chejov, autor al cual admiraba y consideraba su mayor referente literario; sin embargo, nunca consiguió culminar esta labor, ya que para 1983, Williams se enfrentaría de forma absurda ante la muerte. Estando en el Hotel Elysée y hallándose bajo los efectos del alcohol y algunos fármacos que le ayudaban a combatir sus problemas emocionales, Williams intentó abrir un frasco de gotas para los ojos con la ayuda de sus dientes, con el fatal resultado de terminar atragantándose con la tapa del medicamento y acabar asfixiándose.

Con esto hemos logrado relatar cada uno de los sucesos que atravesó el autor a lo largo de su carrera; tratamos de conservar un orden cronológico con el fin de que el espectador consiguiera apreciar cada detalle de una manera sucesiva, comprendiendo el surgir e inicio de una genialidad literaria hasta llegar a su deterioro y lamentable desenlace. Pero la historia no acaba aquí, ya que guardamos un hecho importante para el final, y este es, la relación de Williams con su hermana menor Rose; quien sería el referente para la creación de muchos de sus personajes y al mismo tiempo, la persona por la que más llegaría a sufrir a causa de las injusticias que ella misma tuvo que vivenciar por su condición mental. Rose, fue condenada a diversos tratamientos psicológicos desde muy niña con el fin de curar su inestabilidad emocional y comportamientos agresivos; sin embargo, y como el mismo Williams lo diría en sus memorias, lo que acabaría con la normalidad y paz mental de su hermana fue la incompreensión por parte del mundo hacia su real conflicto, la sexualidad. Tennessee sabía que la frustración sexual era un tema que cobijaba su vida y la de su hermana, pues desde pequeños su madre no les permitió interactuar con normalidad con los jóvenes, creando de esta manera un trauma que afectaría la vida de sus hijos. Por un lado, Williams se volvería un hombre lujurioso a una edad adulta y por otra parte su hermana padecería de problemas

de comportamiento y malestares físicos que iban a terminar por desencadenar un sin número de problemas mentales, que la llevaron a ser internada en el psiquiátrico un sin número de veces. Esta situación hizo que la madre de Williams tomara la decisión en 1943 de realizarle una lobotomía a Rose, pues los médicos aseguraban que de esta forma ella iba a recuperar su estabilidad mental. Pero la operación no tuvo éxito, y, por el contrario, la joven terminaría por mostrarse taciturna, retraída y con nuevos problemas psicológicos, algo que Tennessee nunca le perdonaría a su madre.

El sufrimiento que atravesó Rose lo vivió el dramaturgo al mismo tiempo, quien buscaba a través de sus piezas la oportunidad de hablar sobre los crudos tratos que presencié su hermana y a su vez poder crear la imagen de ella con la oportunidad de darle en sus obras el final feliz que ella no consiguió en su vida. Rose fue la única mujer por la que Tennessee se llegó a preocupar durante toda su vida y aunque no consiguió salvarla de su sufrimiento y alejarla de la oscura sombra que invadía su mente, sí logró hacerla feliz cuando ambos estaban juntos; de hecho, en sus memorias Williams señala que el último viaje que realizó con su hermana por Nueva York en 1975 le permitió ver la tranquilidad en sus ojos por una última vez, e incluso consideró que Rose podría volver a obtener una vida normal por fuera de los psiquiátricos, pues entendía que su hermana era feliz entre las calles y paisajes de la ciudad en lugar de aquella cárcel de cuartos deprimentes y medicamentos degradantes a la que había sido inducida. Pero con el tiempo, Williams fallecería y su hermana seguiría recluida en el psiquiátrico hasta su muerte en 1996.

Tennessee Williams se convirtió en un icono para Norteamérica, sus obras se extendieron por cada rincón de los EE. UU y con el tiempo el resto del mundo comenzó a notar la importancia y genialidad de este autor. Tennessee había cambiado las concepciones del arte dramático a través de sus historias, las cuales poseían la belleza, el dolor y el misterio de la esencia humana. Sus piezas dramáticas cuentan con una carga de símbolos y metáforas que para ese entonces el público no estaba acostumbrado, y el sólo hecho de poder plasmar en escena los conflictos humanos más íntimos, acabaría con un teatro y cine acostumbrado al pudor escénico, la estética realista y los finales felices; para dar paso a un nuevo estilo

artístico que contaba con conflictos internos, crítica social, frustraciones sexuales, violencia sin censura y símbolos escénicos. Williams utilizó su propio sufrimiento y lo transformó en piezas delicadas, demostró ante cada dificultad que había venido al mundo a entregarse a su propio arte, y que incluso en los peores momentos no habría de bajar su lápiz. Nos enseñó que cuando se está destinado a cambiar los esquemas de una sociedad y del arte, lo último que se debe hacer es renunciar, porque entonces se estaría traicionando al propio destino, y para un artista esto no puede ser una opción, ya que antes de traicionarse a sí mismo y sus ideales, este preferiría morir. Tennessee nos cambió cómo artistas, nos tocó con la sensibilidad de sus obras y su pluma sensible manchó con la tinta de la poesía nuestros espíritus, le damos las gracias porque más allá de enseñarnos su talento y genialidad literaria, nos ayudó a comprender que, pese al sufrimiento, el arte, y para ser más precisos, el teatro, siempre debe de existir.



2.2. INFLUENCIAS

El libro de memorias escrito por el mismo Tennessee Williams es una carta abierta en donde el autor se muestra totalmente desnudo, dando a conocer al público las partes más oscuras y relucientes de su vida, tanto personal como profesional. Este libro ha sido para nosotros una fuente directa a la hora de escribir. Por lo tanto, gran parte de lo redactado aquí ha sido sustraído de dicho ejemplar.

Desde temprana edad, la vida de Tomas Lanier Williams ha estado rodeada de fantasía y literatura. Cuando tenía tan solo 8 años, le fue diagnosticada una enfermedad llamada difteria con complicaciones. Dicha enfermedad lo llevo al encierro obligatorio en un centro de salud, por alrededor un año. Acostumbrado a los juegos con su hermana y su niñera negra, se ve impulsado a crear sus propios juegos en soledad. Para ese entonces, el pequeño Tomas ya se había leído *La Ilíada* de Homero. Con ayuda de su imaginación crea un juego con cartas de naípe, en donde las cartas negras <Troyanos> y rojas <Aqueos> son ejércitos adversos. Las cartas con figuras eran reyes, reinas, príncipes y las de números eran simples soldados del ejército. Su forma de enfrentarlos era muy sencilla, pero no menos creativa. Chocaba dos cartas en el aire y la que cayera encima de la otra sería el ejército vencedor.

Por cuestiones laborales, el padre de Tennessee Williams se ve obligado a cambiar de residencia con su familia, hacia la ciudad de Misisipi. Estando allí instalados y con la edad de 12 años, Tennessee y su hermana Rose emprenden la tarea de hacer nuevos amigos. Dicha misión no les resulto tan fácil, puesto que en San Luis el estatus social y la buena acomodación económica primaban. Así que para compensar sus horas libres y solitarias, Tennessee Williams empieza a escribir sus primeros poemas y cuentos.

A la edad de 16 años escribió un relato llamado “La venganza de Nitocris”. La revista *Weird Tales*, lo publica en 1928. Este sería su primer relato publicado. Dándole con esto, un impulso motivacional para no abandonar las letras.

Consideramos pertinente nombrar al primer amor de la vida de Tennessee Williams, Hazel. Puesto que fue ella una fuente de inspiración a la hora de realizar sus primeros escritos y el referente principal para crear personajes de sus cuentos más maduros.

“*The New Yorker* lo censuro, pero yo lo reincorpore al cuento cuando apareció este en *Hard Candy*, y creo que acerté, pues el personaje de la chiquilla estaba basado en Hazel de niña, incluso en el detalle del viejo coche, el <eléctrico>”. (Williams, 2008, pp. 56).

Tennessee Williams al ingresar a la universidad, continúa escribiendo algunos relatos cortos. Más adelante consigue un trabajo en una fábrica de zapatos, la cual le da tiempo suficiente para escribir un cuento por semana y enviarlo a la revista de relatos cortos *Story*. Pero es solo hasta la primavera de 1934; después de darse cuenta de que Hazel se casaba con un joven, en donde empieza a escribir empedernidamente todas las noches, venciendo el sueño a punta de café cargado.

El dramaturgo Tennessee Williams, encontró en su familia una gran fuente de inspiración para la creación de sus personajes. Sus obras en la mayoría de los casos han sido tildadas como autobiográficas. En ellas ha dejado ver el carácter de su familia, costumbres, tradiciones, circunstancias y demás. Encontramos constantemente en sus obras, la creación de personajes femeninos, esto se debe a que su crianza estuvo rodeada de mujeres, como lo fueron su madre Edwina, su hermana Rosa, su abuela Rosa O. Darkin y su niñera. La única figura masculina fue su abuelo Darkin, un clérigo con quien siempre mantuvo una relación muy cercana.

Su madre Edwina es la influencia personal más marcada del autor. Pues toda su educación estuvo dirigida por ella. El padre de Tennessee vivía en constantes viajes laborales razón por la cual Edwina y sus hijos se mudaron a vivir a casa de los abuelos. Luego de la separación Edwina aleja a sus hijos de su padre, mostrándole una imagen errónea de él. Al sentirse sola, refugia todo su apego en ellos, ejerciendo un carácter de dominio y sobreprotección.

Edwina, fue fuente de inspiración para la creación de madres en las obras de Tennessee Williams. Fue ella quien marco por completo al escritor, la vemos plasmada a su imagen y semejanza en el personaje, Amanda Wingfield de la obra *The glass menagerie*. En esta pieza dramática el autor hace un fiel retrato de su madre. Pues Amanda tiene todas las características de Edwina: Es una mujer elegante, estricta, educada, de origen sureño, protectora, muy religiosa y no se acostumbró a su nueva vida en la ciudad, además este personaje también sufría la ausencia de su marido.

Amanda es el personaje que cumple con todas las características de Edwina. Pero lo cierto es que, el autor toma a su madre, como referencia para crear otros personajes. Todos ellos se encuentran en circunstancias distintas, pero al igual que la señora Williams, llevan las riendas de su familia. También Cumplen con características que identifican la personalidad de Edwina. Dichos personajes y obras son:

The Rose Tattoo. Serafina de la Rose es una mujer que al igual que la señora Williams, debe encargarse de la crianza de su hija, puesto que su marido ha fallecido. Serafina toma una postura sobreprotectora idéntica a la que Edwina tomo con la crianza de Tennessee, Darkin y más aún Rosa. Por otro lado, Serafina al igual que la madre de Tennessee, no se acostumbra al entorno en el que vive.

Suddenly, Last Summer. En esta obra, vemos nuevamente la ausencia de la figura paterna. También se percibe en Violet Venable, la elegancia de Edwina, característica de una dama sureña. Otra conexión directa, es que, en esta obra, Violet le practica una lobotomía a Catherine Holly con la intención de que esta calme el estado en el que se encuentra, luego de haber presenciado tan grande suceso. El mismo procedimiento que Edwina realizo a su hija Rosa, con la intención de calmar los episodios violentos por culpa de la esquizofrenia. Al final de la obra Violet termina enloqueciendo, ficción no muy alejada de la vida real, pues Edwina también fue internada en un psiquiátrico.

This Property Is Condemned. Esta obra, escrita en un solo acto, nunca fue representada en el escenario, pero años después se llevó a la pantalla por medio de una serie televisiva. La única relación, pero no menos importante, que tiene el personaje de Hazel Star con la madre de Tennessee, es la manipulación que esta ejerce a sus hijos.

“Así, se puede afirmar que Hazel representa a una Edwina decadente que ha perdido su estatus y, en consecuencia, su conciencia moral, y a la que solo le preocupa salir adelante económicamente. Se trata de una versión miserable y desagradable del carácter de la señora Williams, y el único vínculo que tiene con ella es que desea planificar y controlar a sus vástagos.” (Durán Manso, 2014, pp. 27)

Por otro parte, no cabe duda el gran aprecio que el dramaturgo sureño tuvo por su hermana Rose. Puesto que los dos padecían la misma enfermedad, la relación con su hermana siempre fue muy cercana. Pasaban horas paseando por las calles y como si esto no fuera suficiente, sus pláticas continuaban en la habitación hasta largas horas de la noche. Es Rosa y su relación con ella, otra de las principales influencias a la hora de escribir sus obras.

Puesto que la obra *The glass menagerie*, es una obra autobiográfica, es aquí donde aparecen varios de los seres más cercanos al autor. El relato *Portrait of a Girl in Glass*, fue la base para escribir la obra *The glass menagerie* y Rose fue un referente a la hora de construir el personaje, Laura Wingfield. Aun así el autor aclara en su libro *Memorias*, que, para conocer mejor su hermana, el cuento *Portrait of a Girl in Glass* es el más acertado, dejando claro con esto la influencia de su hermana en sus escritos.

“Pero ustedes no conocen a Rosa, ni llegaron a conocerla como no sea a través de estas páginas, pues la Laura de El zoo solo coincidía con mi hermana en su insalvable <diferencia>, la que Amanda, aquel hurón de mujer, se negaba a creer que existiera. Solo podrán conocer un poco más a Rose a través del relato <Portrait of a Girl in Glass>” (Williams, 2008, pp. 196).

La locura, un tema que obsesione al autor, se presenta nuevamente en la obra *A streetcar named desire*, por medio del personaje, Blanche DuBois, inspirado en gran parte por su hermana Rosa. También esa intensidad afectiva de Rosa, la vemos presente en Blanche. Otra de las relaciones directas entre el personaje de Blanche Dubois y la hermana del autor, es que ambas representan un peligro para el bienestar de la familia.

“y antes y después de nuestra pausa cervecera nos dedicábamos a mirar escaparates. La pasión de Rose, como la de Blanche, eran los vestidos.” (Williams, 2008, pp. 190).

No podemos dejar de lado, las características tan particulares que comparte Rosa con Catherine Holly, personaje de la obra *Suddenly, Last Summer*. Pues es en esta obra, como en muchas otras, donde el autor plantea nuevamente el tema de la locura, pero decide incluir un suceso tan particular de su vida personal. Como lo fue, la lobotomía practicada a su hermana en 1943. Hecho que marco a Tennessee de por vida y que pudo haber sido una de las causas que lo llevo al alcoholismo.

Sus primeras influencias literarias empiezan a ser trazadas por el poeta Hart Crane. Del cual empieza a aprender esa característica tan particular del lirismo, que más adelante sería tan llamativo en sus obras. El autor nunca abandono al poeta Hart Crane, siempre lo tuvo presente y guardaba gran admiración por él.

Un poeta como el joven Rimbaud es el único escritor, de los que ahora me acuden a la memoria, que logró escapar de las palabras para penetrar en las sensaciones del ser, a través de una juventud sacudida por la rebeldía, a la que daban elocuencia las noches de ausencia. Y también, a buen seguro, Hart Crane. Esos dos poetas tocaron un fuego que los consumió vivos. Y quizá solo por medio de una autoinmolación de ese género podamos, los que vivimos, ofrecerles a ustedes toda la verdad sobre nosotros mismos dentro de los límites razonables de un libro (Williams, 2008, pp. 386).

Tennessee afirma, que es Chejov es maestro del teatro naturalista y del relato corto. Sus textos están llenos de teatro “Anti teatral” es decir, un teatro que se caracteriza por no tener a menudo una trama casi visible, sino llena de insinuaciones. Es pues este autor ruso, no una fuente, sino una principal influencia para Tennessee Williams. Como el mismo lo afirma en su libro de memorias.

Aquel verano [1934] me enamoré de la obra de Antón Chéjov o cuando menos de sus numerosos relatos cortos. Ellos me iniciaron en un estilo de sensibilidad literaria con el que me sentía muy identificado en aquella época. Hoy considero que Chéjov se contiene en exceso. Aun así, sigo enamorado de la delicada poesía de su narrativa, y *La gaviota* continúa pareciéndome la más grande obra de teatro moderna, con la posible excepción de *Madre coraje*, de Brecht [...] Se ha dicho a menudo que mi mayor influencia literaria proviene de D. H. Lawrence. Pues bien, Lawrence tuvo sin duda un gran influjo empático en mi formación de escritor, pero como influencia le supera Chéjov, suponiendo que en mi obra haya existido influencia de carácter específico, de lo cual no estoy seguro todavía y probablemente nunca lo estaré (Williams, 2008, pp. 72).

D.H Laurence también hace parte de las influencias de nuestro autor. Pero no de la manera que lo ha encasillado a lo largo del tiempo, sino de una manera Inter discursiva. Tennessee aplica dotes sexuales a sus personajes, pero no alcanza una profunda comunión. Es más presente la figura de personajes inadaptados, marginados, desamparados, etc.

Para finalizar, podemos concluir que el teatro de Tennessee Williams ha estado influenciado en su mayor parte, por su vida personal. Pues es en sus escritos, donde constantemente vemos a personas de la vida real que han marcado su vida. También recrea constantemente situaciones o circunstancias que influenciaron en su camino, logrando dejarlas marcadas para siempre en el papel. Autores como Chejov, D.H. Laurence y Hart Crane han sido influencias que han ayudado a encontrar un estilo literario propio, proporcionándole al autor sureño, las bases necesarias para realizar sus primeros y más adelante lograr crear obras maestras.

La gente ha repetido hasta el hartazgo que mi obra es demasiado personal, y a ese cargo yo he replicado, con igual insistencia, que toda auténtica obra de artista tiene que ser personal, ya sea directa o indirectamente; que ha de reflejar, y refleja, los estados emocionales de su creador. (Williams, 2008, pp. 288).

2.3. OBRA Y CINCO PIEZAS CLAVES PARA COMPRENDER SU TEATRO

LA OBRA DE TENNESSEE WILLIAMS es amplia y rica en contenido, en ella se pueden encontrar textos legítimos e inéditos que el autor sólo llegaría a compartir con algunas personas privilegiadas, principalmente sus amantes, quienes fueron la inspiración de muchos de estos escritos y a quienes el autor dedicó en sus momentos de gran amor. Entre estos textos encontramos: *The Vengeance of Nitocris* (1928), el primer cuento del dramaturgo y el cual fue publicado en la revista *Weird Tales*; más adelante escribiría *Hard Candy: a Book of Stories* (1959), *Three Players of a Summer Game and Other Stories* (1960), *The Knightly Quest: a Novella and Four Short Stories* (1966), *One Arm and Other Stories* (1967), *Eight Mortal Ladies Possessed: a Book of Stories* (1974), que es posiblemente el único compilado de cuentos que fue traducido al español y que lleva por título *Ocho mortales poseídas*; y finalmente *It Happened the day the Sun Rose, and Other Stories* (1981). Como dijimos anteriormente, muchas de estas obras -que en realidad son cuentos- sólo llegaron a ser compartidas con un público bastante selecto y no llegaron a tener un gran reconocimiento en el resto del mundo; esto debido, tal vez, a que el autor prefería conservarlas como el resultado del éxtasis de sus amoríos, más allá de convertirlas en textos comerciales y que le concedieran mayor prestigio como escritor. Al igual que sus cuentos, el dramaturgo optó por hacer poco conocido su repertorio de poemas, pues siempre consideró no tener el talento necesario para ser un poeta de gran calidad y prefirió dejar este género literario para aquellos que sí lo poseían. Sin embargo, el autor dejó dos libros de poemas, *In the Winter of Cities: Poems* (1956) y *Androgyne, Mon Amour: Poems* (1977), los cuales son difíciles de conseguir hoy en día, a causa de su poca distribución y a que únicamente se encuentran en su lengua nativa.

En cuanto a novelas, Tennessee Williams escribiría: *The Roman Spring of Mrs. Stone* (1950), una novela que fue adaptada al teatro y más adelante, en 1961, fue llevada al cine por José Quintero con grandes resultados; luego realizaría *Moise and the World of Reason* (1975), un relato en el que Williams discute honestamente su propia homosexualidad, y finalmente, escribiría *The Bag People*, una novela de la cual no se tiene información precisa y que posiblemente el autor no consiguió terminar antes de su muerte.

Entre sus piezas dramáticas se encuentran: *¡Beauty Is the Word* (1930), *Cairo! Shanghai! Bombay!* (1935), *Candles to the Sun* (1936), *The Magic Tower* (1936), *Fugitive Kind* (1937), *Spring Storm* (1937), *Summer at the Lake* (1937), *The Palooka* (1937), *The Fat Man's Wife* (1938), *Not about Nightingales* (1938), *Adam and Eve on a Ferry* (1939), *Battle of Angels* (1940), *The Parade or Approaching the End of Summer* (1940), *The Long Goodbye* (1940), *Auto Da Fe* (1941), *The Lady of Larkspur Lotion* (1941), *At Liberty* (1942), *The Pink Room* (1943), *The Gentleman Callers* (1944). Para esta época, se forma la estructura definitiva en el teatro de Tennessee; espacios ambientados en el sur de los Estados Unidos, mundos inmóviles y personajes al borde del colapso emocional. Para este período de consagración el dramaturgo escribiría: *You Touched Me* (1945), *Moony's Kid Don't Cry* (1946), *This Property is Condemned* (1946), *Portrait of a Madonna* (1946), *The Last of My Solid Gold Watches* (1947), *Stairs to the Roof* (1947),

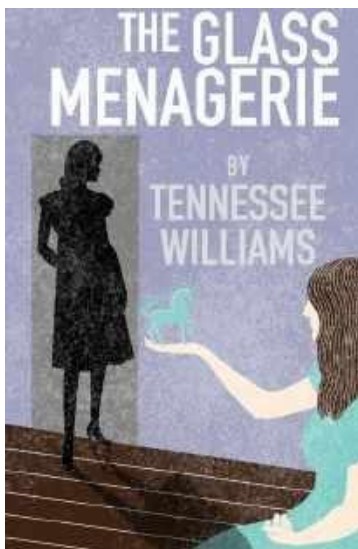
Ya llegando a su madurez creativa, Williams escribiría algunas obras igualmente afortunadas y que a menudo consiguieron ser adaptadas a la pantalla, entre ellas se encuentran: *Summer and Smoke* (1948), *I Rise in Flame*, *Cried the Phoenix* (1951), *Camino Real* (1953), *Talk to Me Like Rain and Let Me Listen* (1953), *Hello from Bertha* (1954), *Lord Byron's Love Letter* (1955), *Three Players of a Summer Game* (1955), *The Dark Room* (1956), *The Case of the Crushed Petunias* (1956), *Orpheus Descending* (1957), *A Perfect Analysis Given by a Parrot* (1958), *Garden District* (1958), *Something Unspoken* (1958), *The Purification* (1959), *And Tell Sad Stories of the Deaths of Queens* (1959), *Period of Adjustment* (1960), *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (1963), *The Eccentricities of a Nightingale* (1964), *Grand* (1964). Luego, en los años posteriores a la muerte de Merlo, se asiste a un lento declive de la inspiración del autor, retomando la forma breve del acto único dentro de sus piezas, y sus dramas originales son sometidos a una serie de revisiones con las que intenta frenar los fracasos cada vez más frecuentes; para esta etapa final Tennessee escribiría: *Slapstick Tragedy (The Mutilated and The Gnädiges Fräulein)* (1966), *The Mutilated* (1967), *Kingdom of Earth / Seven Descents of Myrtle* (1968), *Now the Cats with Jewelled Claws* (1969), *In the Bar of a Tokyo Hotel* (1969), *Will Mr. Merriweather Return from Memphis?* (1969), *I Can't*

Imagine Tomorrow (1970), *The Frosted Glass Coffin* (1970), *Small Craft Warnings* (1972), *Out Cry* (1973), *The Two-Character Play* (1973), *The Red Devil Battery Sign* (1975), *Demolition Downtown* (1976) y finalmente *This Is (An Entertainment)* (1976), pieza con la cual culminaría su trabajo como dramaturgo.

Pero aquellas obras que le otorgaron el mérito de ser un autor destacable, y que le permitieron obtener gran reconocimiento, premios y elogios por parte de la crítica y el público son: *El Zoo de Cristal* (1944), *Un Tranvía Llamado Deseo* (1947), *La Rosa Tatuada* (1951), *La Gata sobre el Tejado de Zinc Caliente* (1955) y *De Repente el Último Verano* (1958).

A continuación, realizaremos un resumen de estas obras destacadas, esto con el fin de profundizar en el estilo dramático del dramaturgo y también lograr comprender los temas y críticas que abordaba dentro de sus piezas. De esta manera conseguiremos obtener un mayor conocimiento sobre el teatro de Tennessee, sus personajes, símbolos, referentes y recursos escénicos, pues no podemos pretender adentrarnos en el análisis de una obra de este autor sin antes haber conocido las piezas claves que rigen su propia imprenta y género teatral.

EL Zoo de Cristal:



“Cuando se vive intentando cumplir las expectativas de los demás, cuando se dejan atrás los sueños para complacer al otro, o se oculta lo que realmente se es, se vive un encierro similar al de un animal en cautiverio.” (Cerezo, Loli, 2015) Esta frase nos ayuda a encerrar el conflicto principal de esta pieza dramática ganadora del premio a mejor obra estadounidense en una producción original de Broadway. Tennessee consigue con *El Zoo de Cristal* reflejar el conflicto social al que son sometidos muchos jóvenes por las convicciones y deseos de los padres. Dentro de esta pieza nos enseña la ausencia de una figura paterna dentro del núcleo familiar, una madre que educa y manipula a sus hijos con el fin de encontrar una mejor estabilidad económica, una hija que sufre una terrible timidez la cual le impide poder relacionarse con su entorno y por ello se ha inducido a un profundo encierro, y finalmente un hijo que ha arriesgado sus sueños por mantener la economía de su familia, siendo infeliz y encontrando en el cine una posibilidad de huir de su realidad. Todas estas situaciones que aborda la obra son el vivo reflejo de una sociedad norteamericana atormentada y la esencia de un sufrimiento humano silencioso e íntimo.

En *El Zoo de Cristal* la acción transcurre en el hogar de los Wingfield donde Tom, el hijo mayor de la familia, es el narrador de la historia y al mismo tiempo es partícipe de ella. Gracias a él, el espectador entiende mucho de las situaciones internas que atormentan a los demás integrantes de la familia y a su vez hila cada acontecimiento hasta el desenlace de la obra. Amanda, la madre y cabeza del hogar, quien siempre vela por la estabilidad de su familia, lo único que consigue es desestabilizarla cada vez más con sus decisiones. Ella desea que sus hijos consigan una vida más digna de la que llevan, y por ese motivo durante toda la obra persuade a su hijo para que conserve su trabajo y busque la manera de obtener mejores ingresos, y lo mismo hará con su hija (Laura), a quien presiona siempre para que consiga un hombre con buen dinero. Amanda, teme que sus hijos cometan sus mismos errores cuando ella era joven, en especial Laura, quien su impedimento físico la ha llevado a sólo dedicar tiempo a un pequeño zoológico de cristal y abstraerse del resto del mundo. La madre busca apoyo en Tom para conseguirle una cita a Laura y de esta manera poderle conseguir un mejor porvenir. Por esta razón cuando Tom lleva a casa a Jim (amigo de la escuela de ambos hermanos), Amanda deposita en él todas las esperanzas suyas y de su familia, sin saber que Jim estaría comprometido y que su hija estaría condenada a estar sola con sus figuras de cristal.

La obra es cruel, pero no por ello hay que restarle valor, ya que como sabemos la vida puede llegar a tornarse así de cruda. Williams nos regala una pieza digna de elogios, donde consigue mezclar todos los elementos de su pieza de una forma tan precisa, que el espectador no dudará ningún momento en verse reflejado con alguno de los personajes, pues todo se trata de una bella metáfora de nuestra propia realidad.

Un Tranvía Llamado Deseo:



La obra magna de Williams y con la cual consigue su primer Pulitzer. *Un Tranvía Llamado Deseo* es a consideración de muchos la mejor obra del autor, pero esto se debe posiblemente a su gran reconocimiento a nivel mundial y a su historia. Esta pieza y su puesta en escena estaba destinada a ser un éxito desde el momento en el que Elia Kazan⁹ aceptó ser su director y más adelante un poco conocido pero soberbio Marlon Brando¹⁰ sorprendería con su

⁹ Director de teatro y cine estadounidense. En 1944 obtuvo el premio de la crítica por su puesta en escena *The Skin on our Teeth* del dramaturgo Thornton Wilder. Para 1947, Kazan había fundado el Actor 's Studio junto a Robert Lewis y Cheryl Crawford. Luego, en 1948 ganó su primer Oscar como director con su filme *La barrera invisible*. Años más tarde volvería a conseguir el premio de la academia con su película *Un tranvía llamado deseo*. Kazan, se convertiría en un gran referente en el mundo cinematográfico y teatral de los años 50, al punto de que en 1998 recibiría un reconocimiento honorífico por su larga trayectoria artística.

¹⁰ Actor estadounidense, considerado uno de los mayores íconos y referentes interpretativos de la historia del cine. En 1944 comenzó a asistir a la escuela Dramatic Workshop, embrión del Actor 's Studio, donde recibió clases de Stella Alder. Para 1947 y gracias a su protagonismo en *Un tranvía llamado deseo*, Brando conseguiría el reconocimiento del gremio teatral y su carrera se impulsaría al estrellato. En 1954, obtuvo el Oscar por la película *La ley del silencio* del director Elia Kazan. Más adelante, en 1972, volvería a ganar el premio de la academia por su personaje Vito Corleone en *El Padrino*, un filme de Francis F. Coppola. Todos estos reconocimientos, le permitieron a Brando consagrarse como uno de los mejores intérpretes de su época.

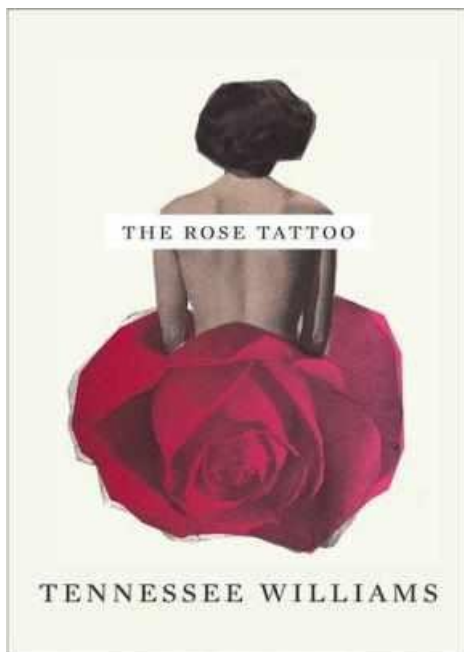
aparición protagónica. *Tranvía* se convirtió en un hito en la historia del teatro contemporáneo estadounidense y esto más allá de su montaje fue gracias a la magia de Williams, quien consiguió con su pieza hablar del rechazo, la inmigración, el choque de culturas, la locura, la condición humana, la violación y el machismo, temas que hasta ese entonces eran censurados en el teatro y cine del siglo XX, y que su aceptación por parte del público convirtió a Tennessee en un transgresor y revolucionario del arte dramático.

La obra transcurre en un barrio Nueva Orleans donde Stella se encuentra esperando la visita de su hermana menor Blanche. Ambas hermanas vienen de una familia adinerada que lo fue perdiendo todo con la muerte de los principales pilares de esta. Stella ahora está casada con un obrero de nacionalidad polaca (Stanley), y ambos viven juntos en un barrio de inmigrantes. Blanche, que llega a la casa de su hermana con motivo de vacaciones, se encuentra atormentada por una dependencia absoluta hacia el alcohol y por la triste noticia de que la reconocida plantación familiar, que ambas hermanas heredaron, se ha perdido por una mala administración. Su llegada acompañada de ciertas mentiras que oculta a su hermana comienza a afectar el matrimonio de Stella y Stanley, creando constantes peleas entre ambos, que dejan a la luz la naturaleza salvaje y machista del hombre. Sin embargo, poco a poco Stanley descubre las mentiras de Blanche y comienza por su parte a confrontarla de manera violenta; él consigue descubrir que la verdadera razón por la que ella se encuentra en su hogar es porque fue despedida de su anterior empleo como maestra a causa de una aventura sexual que mantuvo con uno de sus estudiantes. Además, Stanley obtiene información de que Blanche mantenía relaciones con extraños en un hotel a las afueras de su vivienda en el Sur de los EE. UU. Todo esto produce un fuerte y caótico desenlace entre ambos personajes, donde la mujer termina por ser violada y perdiendo completamente su cordura. Blanche finalmente es internada en una institución mental y el matrimonio a pesar de los abusos y delitos por parte del hombre consigue volver a su inquietante normalidad.

En *Un Tranvía Llamado Deseo* encontramos diferentes elementos autobiográficos por parte del autor, entre ellos su personaje Blanche, quien él mismo dentro de sus memorias menciona que se trata de su alter ego, pues la célebre frase de su personaje "Siempre he dependido de la amabilidad de los extraños" es algo que lo definía al él como persona. Además, el problema de alcohol de su personaje junto con su irrefrenable deseo sexual y su inestabilidad mental

hacían parte también de su propia personalidad. Williams adoptó el nombre de su obra gracias a una línea de tranvías en EE. UU cuya parada final estaba en la calle Deseo. Por otra parte, el personaje de Stanley estaba inspirado en un boxeador mexicano que el dramaturgo conoció y del cual estuvo enamorado, demostrando de esta manera que sus piezas y en especial esta tienen una fuerte referencia a su vida personal y su propia realidad social.

La Rosa Tatuada:



“A Frankie, en pago de Sicilia” (Williams, 1975)

El elogio a un amor que se hace cenizas y vuelve a arder. La diferencia en esta obra de Williams a comparación de las anteriores radica en su esperanzador final, el cual no tiene tintes de tristeza o crueldad sino por el contrario, se presenta como un desenlace lleno de felicidad y la promesa de un nuevo amor junto una vida que está por nacer. Con la *La Rosa*

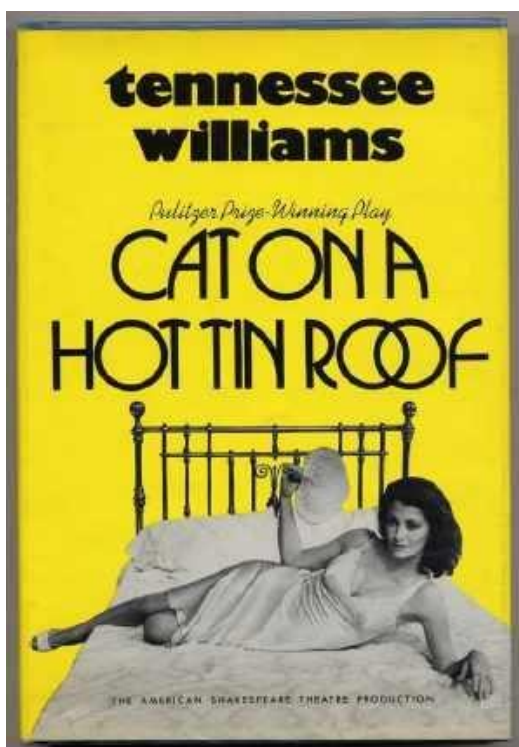
Tatuada Tennessee proclama su amor por la vida, y esto se debe al momento de felicidad que estaba atravesando cuando escribió su pieza. Inspirado por los cálidos paisajes europeos y el amor puro que invadía su cuerpo, Williams da vida a una de sus obras más bellas y simbólicas de su repertorio. En ella podemos encontrar temas tales como: la soledad, la locura, el deseo reprimido, las pasiones ocultas, el fracaso de los ideales, la inmigración y la religión, todo esto acompañado de una atmósfera asfixiante que poco a poco se diluye por la fuerza de la esperanza, el amor y en especial la vida.

La Rosa Tatuada se centra en la historia de Serafina Delle Rose, una mujer siciliana inmigrante que ahora reside en un pueblo de Luisiana. La mujer, quien después de la muerte de su marido (Rosario) y la pérdida de su futuro hijo ha decidido encerrarse en su hogar con su hija Rosa y las cenizas de su esposo, ahora sólo vive de los recuerdos de un pasado que ella misma añora y que le impide volver a ser feliz. Todo en la vida de Serafina se vuelve una tragedia y ella misma se entrega a este dolor, con la única esperanza de que su hija se mantenga virgen y protegida de los hombres; sin reconocer que este mismo deseo hará que la relación con su hija se deteriore, pues la pequeña comienza a sentirse atraída hacia un joven marinero con el cual busca desahogar su represión sexual. Sin embargo, todo cambia cuando Serafina se siente renovada por la llegada de un torpe, gracioso y amable camionero llamado Álvaro Mangiacavallo, quien al igual que la mujer comienza a sentirse atraído por una enorme fuerza sexual que los va consumiendo a ambos poco a poco, al punto que el camionero decide tatuarse una rosa en el pecho, exactamente como el difunto esposo de la mujer. Pero la cúspide llega cuando Serafina descubre que Rosario le había sido infiel durante un año con otra mujer, y es ahí cuando comienzan a aflorar los deseos reprimidos de la mujer, la cual tiene que elegir entre el sexo y la muerte, entre la vida y el exilio. Y ella elige vivir para volver a ser feliz.

Definitivamente Tennessee consiguió enamorarnos con esta obra, cada parte de ella está cargada de una enorme potencia poética que enriquece los momentos de la pieza; desde la descripción de la primera acotación hasta la aparición final de la música está sumamente cuidada y premeditada por el dramaturgo. En *La Rosa Tatuada*, cada elemento es un símbolo que se convierte en una metáfora, la cual refuerza la tragedia o comedia que sucede dentro de la escena. Esta pieza que por mucho es considerada como una obra menor del dramaturgo,

es sin duda una de las obras principales de Williams y es posiblemente la única en donde podremos apreciar un dramaturgo que respira felicidad y amor, en medio del caos en el que vivía.

La Gata sobre el Tejado de Zinc Caliente:



Un matrimonio deteriorado, una ambición familiar latente, un cúmulo de secretos escondidos a través del alcohol y una constante lucha por mantener el equilibrio en un tejado de zinc caliente son algunos de los temas que nos presenta Williams dentro de su pieza dramática. La obra se desarrolla a lo largo de una noche calurosa donde una familia sureña se ha reunido con el objetivo de celebrar el cumpleaños del patriarca (Big Daddy), quien sufre sin saberlo de un cáncer terminal. Uno de sus hijos (Brick) sufre constantemente la pérdida de su mejor amigo y decide ahogar su dolor mezclando alcohol con los recuerdos de un pasado ya lejano,

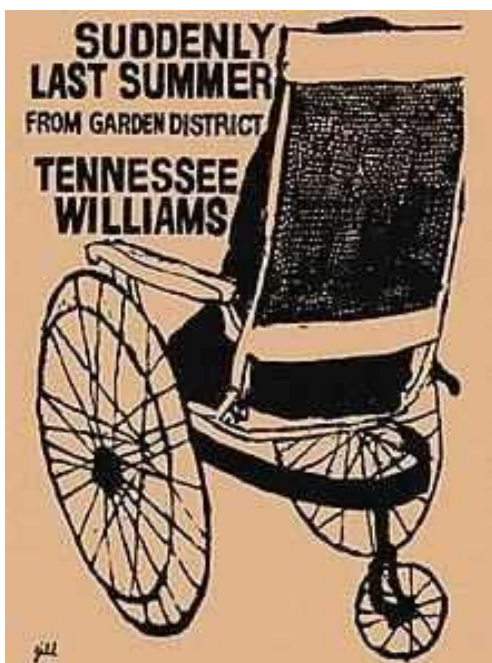
sin admitir que en el fondo carga con un secreto que no le permite recobrar su felicidad. Por otro lado, su esposa (Maggie), hace lo posible para mantener en equilibrio un matrimonio disfuncional con el propósito de no perder la comodidad que ha encontrado en las riquezas de Brick. Sin embargo, lo más interesante de la pieza ocurre desde el inicio, cuando se devela que el verdadero motivo por el cual está reunida la familia es para conocer quién será el futuro heredero de las tierras de Big Daddy. Es aquí donde comienza la disputa entre la familia, y cada personaje expone sus verdaderos intereses, dejando de lado cualquier clase de moralismo por alcanzar su propia satisfacción. El único que no se involucra en este enfrentamiento es Brick, pues no siente mayor interés por los bienes de su padre a diferencia de su hermano Gooper, quien hará lo posible para mantenerlo alejado de la herencia y apoderarse de ella. Pero el esfuerzo del hermano se verá obstaculizado cuando el padre descubre que le han estado mintiendo sobre su enfermedad y, además, con la sorprendente noticia del embarazo de Maggie, lo cual devuelve la estabilidad en el hogar, pues Big Daddy siempre había querido que Brick tuviera un hijo como prueba de la estabilidad de su matrimonio y deseo de vida. De esta manera él conseguiría entregarle su herencia a su hijo a pesar de los problemas con los que este acarrea.

El factor importante en esta pieza son las mujeres que habitan en ella, ya que en ellas se puede reconocer dos paralelos importantes. El primero se presenta en Edith (esposa de Gooper) quien es el vivo reflejo de una sociedad conservadora y acostumbrada al machismo. Edith sigue toda clase de moralismos anticuados y se rige a partir de ellos; el ejemplo más claro es cuando juzga a Maggie por no tener hijos y por ende ella no puede ser feliz. Por otra parte, está Maggie, una mujer que representa todo lo contrario a Edith, exceptuando su fuerte carácter. Ella no se queda callada, se enfrenta a su esposo y lo confronta constantemente a pesar de las consecuencias. Maggie acepta su lugar como la cabeza del matrimonio y en ningún momento se permite ser sometida por las reglas de la sociedad en la que se encuentra rodeada. Ella es una gata y tal como lo dice: “No existe nadie más resuelto a salvarse que una gata sobre un tejado de zinc caliente...”, y es porque ella se salva; salva su comodidad y salva a su esposo dándole una esperanza de vida.

Realmente no nos asombra que esta obra alcanzara el éxito, y es que su enorme impacto social demostró que la realidad de Norteamérica no es la de un eterno final feliz, sino que en ella se encuentran familias descompuestas, ambiciones por el dinero que sobrepasan al verdadero amor y la represión de moralismos obsoletos a los cuales ya nadie estaba obedeciendo, además tal como lo mencionó Vargas Llosa "Pocos dramaturgos modernos han sido capaces de proyectar en un escenario, con tanta eficacia, la violencia de la vida moderna y las tremendas fracturas de la sociedad norteamericana encarnadas en historias y personajes de absorbente consistencia (...). Tragedias como las que deshacen las vidas de Margaret, Brick, Skipper y Big Daddy seguirán siendo la historia secreta de este país, el talón de Aquiles de su prosperidad y de su fuerza". Tennessee escribió no sólo su pieza favorita sino una de las obras contemporáneas más importantes del siglo XX, y como él mismo dice en sus memorias:

De mis piezas, es la más próxima de ser a un tiempo una obra de arte y una muestra de oficio. En mi opinión, no sólo está muy bien montada, sino que todos sus personajes resultan divertidos, verosímiles y conmovedores. Y también responden al honorable canon aristotélico según el cual una tragedia debe ofrecer unidad de tiempo y espacio y, con eso, consistencia argumental ... Un acto sucede de forma inmediata al anterior, cosa que no se ha logrado, que yo sepa, en ninguna otra pieza del moderno teatro americano. (Williams, 1975)

De Repente el Último Verano:



De Repente el Último Verano se centra en descubrir el verdadero motivo de la muerte de Sebastian, hijo de una rica viuda (Sr. Venable), quien falleció en condiciones extrañas durante su último viaje en Cabeza de Lobo junto a su prima Catherine. La Sr. Venable quien ha estado pagando el psiquiátrico de Catherine después del horrible incidente, contrata a un famoso psiquiatra (Dr. Cukrowicz) con el fin de que ayude a la joven a recrear el momento de la muerte de su hijo y confiese lo sucedido, pues de lo contrario someterá a su joven sobrina a una lobotomía. Sin embargo, cuando Catherine comienza a narrar la sucesión de los hechos, se descubre que Sebastian realmente fue devorado por unos jóvenes caníbales y que debido a esto ella comenzó a sufrir de alucinaciones. El Dr. Cukrowicz o también llamado “Dr. Azúcar” considera que Catherine tal vez dice la verdad y que la lobotomía no es necesaria; sin embargo, la Sr. Venable no puede creer en esta versión y se aferra al hecho de que su hijo realmente falleció a causa de una insuficiencia cardiaca, ya que él había estado presentando problemas del corazón desde hacía algunos años. Es por esta razón que obliga al doctor a regresar a Catherine nuevamente al psiquiátrico y que sea sometida a la operación.

Turbia, fascinante, traumática, simbólica y perversa son algunas de las palabras que definen esta obra de Williams y que al mismo tiempo pueden crearle una idea al lector de lo que puede esperar dentro de ella. *De Repente el Último Verano* es uno de los más grandes aciertos de Tennessee durante su carrera, y es que el dramaturgo la escribe en un tiempo donde el desequilibrio emocional acompañado de los excesos por las drogas era tan profundos y constantes, que sólo encontraba una forma de darles alivio y era a través de las letras. La obra es una joya de arte desde el punto en que se le observe, todo en ella son detalles, sutilezas y símbolos, no hay necesidad de ver la puesta en escena para que el espectador recree en su mente cada imagen que está descrita en ella, y aunque es una pieza de corta extensión, en ella se abordan temas fuertes y autobiográficos que pueden impactar al lector. Williams consigue hablarnos sobre su homosexualidad de forma poética y abierta, también expone el conflicto que atravesó Rose durante su largo tratamiento psicológico, porque sería ilógico no pensar que Catherine no es el reflejo del tormento mental que sufrió su hermana e incluso él mismo.

Sin una vida tan atormentada y llena de conflictos como la de Tennessee, es muy probable que muchas de sus piezas no hubieran visto la luz del éxito o del fracaso. Contar con la oportunidad de conocer la historia de Williams, imaginar las calles empapadas de anécdotas que sólo él transitó y fantasear con el sin número de representaciones que vivenció a lo largo de su carrera, nos llena de constante emoción y curiosidad. Aquella poesía, que él mismo llevaba tan arraigada en su esencia y escritura, es ahora contagiada en nuestros espíritus investigativos, y esta es nuestra manera de expresar el profundo respeto que sentimos hacia él. Queremos finalmente, concluir este capítulo con unas breves palabras que aún continúan resonando dentro de nosotros y que pertenecen al mismo autor, quien sobre su profesión ha mencionado lo siguiente:

¿Qué es ser escritor? Yo diría que es ser libre.

Ya sé que hay escritores que no son libres, que trabajan asalariados, lo cual es una cosa muy distinta. Es posible que profesionalmente sean mejores escritores, tomando lo mejor en su sentido

convencional. Están al tanto de las exigencias de los éxitos comerciales y satisfacen a sus editores, y es de suponer que también a su público.

Pero no son libres, y por tanto no son lo que considero un auténtico escritor.

Ser libre es haber alcanzado el objetivo de tu vida,

Significa toda clase de libertades.

Significa la libertad de pararse cuando uno lo desea, de ir donde le apetezca y en el momento que le apetezca; significa ser viajero aquí y allá, un viajero que pasa por muchos hoteles, triste o contento, sin obstáculos ni demasiado pesar.

Significa libertad de ser. Y como observó alguien muy sabiamente, si uno no puede ser uno mismo, ¿qué sentido tiene ser nada en absoluto? (Memorias, 1975)

Esperamos encontrar nuestra propia libertad a través de las palabras que componen este proyecto, y así mismo descubrir nuestra propia esencia y autenticidad pedagógica e investigativa.

3. EL SURGIR DE LA ROSA

3.1. LABORATORIO DE CREACIÓN

El director Felipe Pérez planteó una metodología de trabajo a partir de la sensibilidad y simbología que le producía la obra *La Rosa Tatuada* y el autor Tennessee Williams. Pérez propuso iniciar con la superstición de los estudiantes, pues consideraba que de esta forma comenzaríamos a acercarnos al género de la obra y a cultivar una mayor sensibilidad dramática. Además, el director desde la contención y la psicología del personaje hizo que abordáramos la pieza de Williams, ya que estos eran los elementos interpretativos que destacaban en el teatro de este. También, propició una creación cooperativa, con el fin de que el grupo se apropiara del montaje y adquiriera un sentido de pertenencia por el mismo, sin necesidad de que fuera él, quien tomara las decisiones finales.

- Acercamiento al autor desde la superstición, sensibilidad, contención y artistismo:
- Ejercicio de superstición. La tarea consistía en traer al escenario una propuesta de superstición que conociéramos o que hayamos escuchado de otras personas. La idea era plasmar el misticismo y la fe que existe en la superstición, sin recaer en lo anecdótico.
- Historia surreal. Ejercicio cuyo propósito era desarrollar la imaginación de nosotros como intérpretes. La historia sólo podía ser construida a partir de sentencias surreales e imaginarias. El pensamiento crítico o racional estaba por fuera de la actividad.
- Vestirse con clase. Este ejercicio buscaba que desarrolláramos nuestro buen gusto y poesía interna. La idea era vestarnos con la mejor ropa que tuviéramos en nuestros hogares, y luego hiciéramos un recorrido por la universidad; de esta manera podíamos entrar en una sintonía diferente con nuestro entorno y le permitíamos a nuestro espíritu introducirse en un estado de poesía y artistismo diferente al cotidiano.

- Lectura de *La Rosa Tatuada*. Obra propuesta por el maestro para la muestra final de Montaje III.
- Ejercicio de improvisación. El director nos permitió trabajar con alguna escena de la obra a partir de la improvisación. La idea era apropiarnos del texto a través de nuestras palabras y coloquialidad. Las escenas tenían la oportunidad de ser llevadas y plasmadas fuera del salón con el propósito de capturar la esencia de estas.
- La zona de hechos. Esta actividad era más de carácter teórico, su objetivo estaba en crear una estructura de acciones y pasos para hacer más claro los sucesos y propósitos que tenía cada personaje en la escena.

Cabe destacar que todos estos ejercicios se realizaban a partir de una interpretación realista y contenida. El mismo Pérez nos decía “es como si estuvieran haciendo cine”.

- Reparto de personajes:

- El director nos dejó como ejercicio realizar un escrito del personaje que deseábamos representar y a su vez plasmar las razones por las cuales creíamos que éramos aptos para el personaje y las motivaciones que teníamos para querer abordarlo. Luego de ello, teníamos que proponer todo el reparto de la obra, es decir, a cada uno de nuestros compañeros le íbamos a asignar un personaje que nosotros consideráramos adecuado para ella o él. Con esto el docente podía tener una idea más clara de la elección que debía hacer.

- Acercamiento técnico al texto:

- Ejercicio de decir el texto completamente de memoria sin saltar siquiera una palabra así esta en nuestro contexto colombiano no se usara. Esta dinámica se aplicó en las improvisaciones.

3.2. BITÁCORA

20/05/2019

El primer encuentro de este nuevo semestre comenzó con la llegada del docente Felipe Pérez y su ritual de limpieza y purificación de la energía dentro del salón de trabajo. Cada uno de los integrantes del grupo se posicionó cerca de las paredes del espacio y estando en aquella ubicación se comenzó el trabajo de limpieza, donde cada uno debía recoger la energía negativa del salón y arrastrarla hasta el centro del lugar, para que posteriormente esta misma fuera lanzada hacia arriba en un pacto común. El propósito de este ritual era poder encontrarnos con un espacio libre de energías negativas que dificultaran el proceso de creación artística, ya que como nuestro docente comentaba, el arte surge en un espacio propicio y libre de obstáculos energéticos.

Ya con un espacio disponible para la creación, comenzamos a caminar por el escenario en un pacto común grupal, en esta misma dinámica y concentración, el grupo debía, en mutuo acuerdo, seguir a un compañero. Este integrante seleccionado, ahora se convertiría en el líder del grupo, y su objetivo era el de proponer juegos de activación corporal; el resto de los integrantes seguirían con precisión cada uno de los ejercicios propuestos. Luego de algunas rondas de juegos y cambios de líder, volvimos a caminar por el salón de forma libre, pero conservando el pacto común, ahora, teníamos que llegar al centro del escenario y en un acuerdo grupal saltar al mismo tiempo. Luego de esto, y ya estando corporal y mentalmente activos pasamos a formar parejas con el objetivo de dar inicio a un nuevo ejercicio de improvisación y creatividad. La indicación fue la siguiente: estando cada uno enfrente de su respectiva pareja, alguno de los dos participantes debía comenzar a narrarle al otro una historia onírica, llena de símbolos, metáforas y situaciones surrealistas sin permitir que el realismo o raciocinio entrara en la narración. La idea era que, hacia el final del ejercicio cada pareja lograra construir un relato a dos voces donde el elemento fantástico e irreal estuviera

presente. De esta manera, se buscaba desarrollar nuestra imaginación y al mismo tiempo encontrar recursos visuales/orales a través del simbolismo.

Finalizando el ejercicio anterior, continuamos ahora con la realización de un círculo, en donde se buscaba dar inicio a la nueva dinámica. Estando todos concentrados y mirándonos mutuamente, alguien al azar o seleccionado de antemano por el docente, debía lanzar una palmada hacia alguno de nosotros; luego, quien recibía la palmada debía buscar un nuevo objetivo y lanzar la energía nuevamente. El objetivo del juego era trabajar nuestra concentración, atención y pacto grupal, aunque al inicio tuvimos algunos incidentes por nuestra atención, con el paso del ejercicio conseguimos entrar en una misma sintonía de disposición y concentración. A esta actividad se le añadieron algunas variaciones:

- A dos palmadas: el grupo tenía que estar pendiente de una palmada que se encontraba rotando en todo momento hacia la derecha, mientras que la segunda palmada se estará lanzando deliberadamente entre cada uno de los participantes.
- Con nombre: antes de lanzar la palmada se debe decir el nombre de la persona a la cual se la quiero pasar.
- Con el nombre anterior: ahora se debe decir el nombre de la persona que pasó la palmada anteriormente y lanzarla a otra persona.
- Combinados: se debe decir el nombre de la persona que pasó la palmada y decir el nombre del participante al cual va a ser lanzada.

Terminada esta dinámica, logramos identificar nuestras carencias de coordinación y concentración grupal, y pese a que conseguimos encontrar un mismo ritmo de trabajo, con cada variación se hacía más complicado mantenerlo. Es por esto, que nos vamos con la idea de que debemos trabajar más en grupo y menos de una forma individual. El profesor terminó la clase leyendo el programa de curso y anunciando que el autor que trabajaríamos durante este periodo será Tennessee Williams con su obra *La Rosa Tatuada*, pero que por ahora no debemos buscar la pieza, sino que tenemos que dejar que ella se acerque a nosotros con el paso de cada clase, hasta que llegue el mágico momento de leerla.

22/05/2019

El día de hoy fue dedicado exclusivamente al trabajo de mesa junto con el docente. Durante este proceso se presentó de manera oficial la obra que íbamos a trabajar, y se hizo énfasis en el trabajo previo de investigación antes de abordar este texto dramático. Nuestra primera tarea consistía en conocer los antecedentes del texto, el contexto del autor, las características del teatro norteamericano y las influencias del dramaturgo. Debemos tener presentes todos estos datos para así entrar en el mundo de la obra y del autor. Por otra parte, tenemos que empaparnos del teatro de Williams, y por este motivo debemos leer sus demás obras, pues sólo así conseguiremos comprender su estilo y temáticas sociales que abordaba dentro de este. Además, el maestro recomendó hacer un análisis detallado del estado del arte de *La Rosa Tatuada*, con el fin de conocer cuántas veces ha sido representada la obra y quienes la han interpretado. También, tenemos que realizar una investigación de la cultura italiana y norteamericana en los años 50, por lo que el docente nos entregó algunos referentes audiovisuales para tener un primer acercamiento a esta. Entre las sugerencias se nombró la película *Green Book* y *Malena*. Por último, el maestro nos dio dos referentes teóricos con los cual trabajaríamos este semestre nuestra técnica interpretativa; uno sería Stanislavski y el otro Meyerhold. Antes de finalizar la clase, el docente nos dejó como tarea realizar una historia donde la superstición estuviera involucrada, así podríamos tener nuestro primer acercamiento al género simbolista.

24/05/2019

El día de hoy iniciamos la clase con las escenas de superstición. Se nos dio cierto tiempo para organizar el espacio y que cada uno estuviera en la dinámica de las escenas. Sin embargo, sólo tres escenas alcanzaron a ser representadas antes de que el maestro decidiera interrumpir

la actividad para dar algunas observaciones sobre lo que había observado. Algunas de sus correcciones fueron las siguientes:

- Hace falta arte y asumir más rigor.
- Para crear una superstición hay que tener absoluta fe sobre lo que está sucediendo en el entorno donde surge esta.
- Falta crear circunstancias dadas.
- Se debe tener más espiritualidad y tomarse más en serio la situación que acontece, es decir, asumir ese momento de mayor clímax con profunda fe y sin parodia.
- Buscar la aparición del dramatismo dentro de la escena. El dramatismo no quiere decir llorar, sino estar dentro de las circunstancias dadas y en la situación.
- Las supersticiones deben ser más dramáticas y menos anecdóticas.
- Encontrar la estética y lo artístico dentro de nuestra puesta en escena. Oscar Wilde, por ejemplo, su vida era una puesta escénica totalmente artística.
- Plasmar el espíritu humano en la escena propuesta.

Después de las apreciaciones, el maestro nos comentó que para la próxima semana realizaría una actividad con la cual podremos comprender de una forma más acertada el concepto de dramatismo y teatralidad. Para este ejercicio debemos traer la mejor vestimenta que tengamos, es decir, ropa elegante con la que nos sintamos cómodos y al mismo tiempo atractivos. Así, podremos observar cómo la gente reacciona a nuestra apariencia y al mismo tiempo reconocer cómo nos sentimos frente a la mirada de otros. De esta manera, afirma el docente, vamos a saber qué es la teatralidad. Con la dinámica clara, pasamos ahora a realizar una lectura de la primera escena de la obra, con el propósito de que seguido a ella se realizara una breve improvisación. Durante esta lectura, nos sentimos atraídos por la belleza de las palabras del dramaturgo y la poética descripción del entorno que rodeaba esta primera escena; fue aquí donde sentimos la magia y potencia dramática de Tennessee Williams. Al realizar la improvisación tuvimos en cuenta sucesos, acontecimientos, circunstancias dadas y motivaciones. Pero, aun así, nuestra puesta en escena no fue correcta, por lo que el maestro nos hizo algunas correcciones:

- Se debe tener en cuenta el pasado, presente y futuro, pese a que no esté escrito en el texto, este siempre está presente en el escenario.
- No es necesario justificar cada acción realizada, la gente también debe tomarse el tiempo para pensar en lo que observa.
- Las obras se estructuran no como nosotros queramos, sino como el autor lo describe y desea.
- Hay que tomarse el tiempo de encontrar cada detalle y acción dentro del texto.
- Realizar una línea de hechos, donde se haga un orden de cada acontecimiento y acción.

Para comprender la línea de hechos, el maestro tomó de ejemplo esta primera escena y la dividió de la siguiente manera:

1. El cantante.
2. Los carros.
3. Hay tres niños en actitud de reposo.
4. Los niños son llamados desde dentro.
5. Pasa un avión.
6. Diálogo entre los niños.
7. Los niños son llamados nuevamente.
8. Se ilumina la casa y aparece la protagonista vestida como “Madame Butterfly”
9. Aparece Rosa por la parte izquierda con dos luciérnagas.
10. Aparece Asunta.

Con este esquema nos quedaba mucho más claro cómo tenía que estar estructurada la escena y que acción sucede primero. Por último, se nos dio nuevamente la indicación de no leer la obra y de que debíamos seguir trabajando en las supersticiones. El maestro Felipe Pérez se despidió con la siguiente frase: “Hay que ensayar, cuando ensayan entienden más lo que hacen y actúan”



Fotografía tomada por Mario Noguera
Grupo del Taller Montaje III

27/05/2019

Comenzamos nuestro encuentro realizando un calentamiento para activar nuestros sentidos. En un círculo en el centro del salón, comenzamos a relajar el cuerpo, pero dejando nuestra mirada proyectada hacia un punto en el horizonte. Luego de unos minutos, y ya con el cuerpo completamente relajado, cerramos los ojos y empezamos a imaginar un lugar íntimo en el cual nos sintiéramos cómodos. Pasados cinco minutos, abrimos nuestros ojos y conservamos aquella sensación de tranquilidad y calma que nos transmitía aquel lugar; empezamos a mirar nuestros compañeros con el propósito de transmitirles esa comodidad y así comenzar a desplazarnos a un mismo tempo-ritmo grupal. Estando todos caminando por el espacio, se nos dio la indicación de que debíamos dividirnos en dos grupos de seis estudiantes y pararnos a cada lado del espacio, justo donde estaban las paredes, conservando la mirada al frente. Cada grupo debía estar acomodado de tal manera que, al desplazarse en una línea recta, ninguno se chocara entre sí. Cada integrante tendría que caminar en un mismo tempo, el objetivo era llegar a la pared de enfrente sin tocar a nadie del otro grupo y luego devolverse de espalda de la misma manera. Aunque al inicio fue muy difícil la coordinación del

desplazamiento y el pacto común, después de algunos intentos conseguimos desplazarnos de un lado a otro sin chocarnos; todo se trataba de calma y concentración. No contento con nuestro logro, el docente nos indicó que en medio del recorrido y por pacto común, uno de los integrantes debía parar, mientras que el resto tenía que continuar con el desplazamiento. Pasados cuatro intentos y sin éxito alguno, el maestro optó por cambiar a una nueva dinámica.

Volvimos a realizar un círculo y se nos dio el aviso de que una persona debía sentarse a la vez, en caso tal de que dos fueran los que se sentaran al mismo tiempo, el ejercicio debía volver a comenzar. A comparación de la actividad anterior, esta se consiguió realizar en un tiempo menor, esto posiblemente a que ya habíamos entrado en una dinámica de escucha grupal y atención. Terminado este ejercicio, ahora debíamos buscar a un compañero y narrarle de forma breve y fluida lo que habíamos realizado el fin de semana, con la condición de que este tiene la posibilidad de tocarnos el hombro para obligarnos a repetir la última frase de la historia. Además, se le añadió una nueva variación al ejercicio donde nuestro compañero al tocar dos veces nuestro hombro nos hacía narrar la historia negando cada suceso. Al finalizar esta dinámica, el maestro nos dijo: La repetición es el arte del actor; seguido de esto comenzamos a presentar nuevamente nuestras escenas de superstición.

Las correcciones recibidas fueron las siguientes:

- Mejoraron las supersticiones, pero aún están muy anecdóticas.
- Falta colocar más fe y que en cada escena se aborde la creencia.
- Cuando existe la fe uno respeta las tradiciones.
- Los actores son como chamanes que abren las puertas a otro mundo.
- Falta crear una mejor atmósfera y causa.
- Crear más circunstancias dadas; el espectador debe saber que ya ha pasado algo antes (carga dramática y suceso de partida).
- Cuando se habla de realizar una estructura o línea de hechos, se debe entender como una forma de encontrar y descubrir los impulsos para el desarrollo de la escena.

Dentro de este esquema conseguimos no sólo realizar una estructura de la obra sino también justificar la entrada de cada personaje.

- Deben encontrar el impulso apropiado para cada situación, esta vez estuvieron bien, pero aún falta desarrollar las escenas porque la puesta en escena continúa fría y carente de justificaciones.
- Deben entender que están jugando de otra manera y en otro código dramático.

Para finalizar la clase se dio la indicación de que debíamos estructurar nuevamente los hechos y encontrar los impulsos necesarios que justifiquen nuestra aparición y movimientos en la escena. Por otra parte, se entregó un primer reparto para la primera escena que consistía de la siguiente manera:

Acto I, Escena I:

(Reparto 1)

Cantante, Johan Lucumi.

Salvatore, Mario Noguera.

Bruno, Stiven Ospina.

Viví, Francisco Eliecer.

Serafina, Alejandra Gironza.

Asunta, Daniela Rodríguez.

Rosa, Jessica Castillo.



Fotografía tomada por Mario Noguera
Jhoan Lucumi



Fotografía tomada por Andrés Paier
Stiven Ospina, Francisco Castillo y Mario Noguera

(Reparto 2)

Cantante, Andrés Paier.

Salvatore, Alejandro Cano.

Bruno, Víctor García.

Viví, Yolima Andrade.

Serafina, Tatiana Parra.

Asunta, Angélica Alegría.

Rosa, Kelly Ruz.



Fotografía tomada por Mario Noguera
Tatiana Parra, Yolima Andrade y Kelly Ruíz



Fotografía tomada por Mario Noguera
Andrés Paier



Fotografía tomada por Mario Noguera

Andrés Paier, Yolima Andrade, Tatiana Parra, Alejandro Cano y Víctor García

Finalmente, el docente comentó que el ritual de la vestimenta elegante quedaba pospuesta para el viernes 31 de mayo, y que esta será la última semana dedicada a las escenas de superstición antes de adentrarnos en el trabajo con la obra; sin embargo, aún estaba en suspenso la lectura de la obra.

29/05/2019

Comenzamos nuestro encuentro haciendo un círculo en el espacio, con la mirada hacia el horizonte debíamos desplazarnos por el escenario con la intención de reconocer el entorno, por lo que cada uno caminaba despacio y observaba cada detalle. En el momento en que cada uno se sintiera confiado, debía cerrar los ojos y seguir caminando despacio sin chocarse con los demás integrantes. Si por algún motivo el miedo a chocarse invadía nuestra mente, se sugiere abrir los ojos para ubicarnos en el espacio y volver a continuar con nuestro recorrido. Después de esto, fuimos a buscar un objeto personal que pudiéramos manipular. Cada uno, en un lugar en el espacio debería recordar la rutina del día, empezando por lo que había hecho la noche anterior y terminando con lo primero que realizó al levantarse este día. Luego

mientras usábamos el objeto, teníamos que decir en voz alta lo que habíamos hecho, es decir, primero menciono la acción realizada y luego manipulo el objeto de una forma normal. Estos dos momentos eran distintos, pero aun así ocurrían a un mismo tiempo, eso es Tennessee Williams.

Por último, y en parejas, teníamos que contarle al otro un problema actual que nos afectara a ambos, sin importar que este fuera inventado. Esto se realizó con el objetivo de seguir trabajando en nuestra creatividad, improvisación y comprensión del dramatismo. Finalizada esta actividad pasamos ahora a presentar las escenas de superstición, donde recibimos las siguientes correcciones después de acabar con los ejercicios:

- Hay una nueva calidad de estructura, de una u otra manera se ha mejorado en la composición de la escena.
- Se debe aclarar el suceso de partida que los afecta a todos para ganar verdad, muy similar al ejercicio realizado hoy, donde cada acción tiene algo por dentro, es ahí donde surge la verdad.
- La primera escena resulta interesante por la atmósfera construida, pues se siente que aquella muerte afecta a todos. Aun así, hay una falla en las transiciones cuando se pasa de una acción a otra, ya que no es claro los movimientos. Hay una falsa espontaneidad para pasar de una estructura a otra, y esto se debe a la falta de ensayo.
- Mauricio Gómez tenía claros los impulsos y estructura, pero estaba vacío por dentro; carecía de movimiento interno.
- La estructura de Alejandro Cano y Tatiana Parra, estuvo bien porque las acciones justifican el texto, y este conseguía salir tranquilo.
- Lo anecdótico no funciona dentro de la improvisación.
- Recordar que hay que entrar afectado por la situación, en la escena de Jhoan Lucumi, por ejemplo, él no entra afectado por la situación que presenta su madre a causa de la brujería que vienen presentando.

Para finalizar la clase, el maestro nos recordó que el próximo encuentro sería el día en que realizaríamos la actividad de vestarnos elegantes, así que todos debíamos estar preparados para este día. Además, nos recordó que debíamos continuar investigando sobre el autor, sus referentes y estado del arte de la obra, ya que la próxima semana comenzaríamos a abordar la obra como tal y es importante llegar con bastante análisis realizado.



Fotografía tomada por Mario Noguera
Mauricio Gómez y Jhoan Lucumi



Fotografía tomada por Mario Noguera
Angélica Alegría

31/05/2019

Cuando llegamos al salón, se nos dio la indicación de que teníamos media hora para cambiarnos y arreglarnos. Entre trajes brillantes, relojes lujosos y zapatos limpios, estábamos listos. Para esta actividad nuestros compañeros: Víctor Suarez, Daniela Rodríguez, Andrés Paier y Alejandra Gironza estuvieron ausentes, puesto que se encontraban trabajando con el Festival de Teatro. Cuando salimos del salón podíamos notar que llamábamos la atención con facilidad, y ya cuando nos encontramos fuera de nuestra facultad, conseguimos reconocer la atención de ese público externo que nos miraba con detenimiento. Sin separarnos, hicimos

un recorrido por la Universidad, visitamos sitios tales como: Idiomas, Biblioteca Mario Carvajal, Administración Central, Facultad de Ciencias Naturales y Exactas y Facultad de Ingeniería; la idea era mirar la reacción de las personas al vernos vestidos de una manera elegante. Con esto nos dimos cuenta de que un pequeño cambio sin necesidad de que sea mucho más llamativo que el simple hecho de caminar, también es considerado un suceso. Algunas personas mostraron una mirada de extrañeza, al no entender que estábamos haciendo, mientras otros murmuraban “yo creo que van a hacer una obra de teatro, de seguro es una representación”. En cambio, otras personas sólo se reían o simplemente miraban y seguían sin ninguna novedad. Finalizamos nuestro recorrido en la plazoleta de ingeniería, donde el maestro nos comentó que tenía un viaje hacia Roldanillo y por ese motivo debía salir inmediatamente. Al dejarnos solos decidimos ir para el centro comercial de Unicentro, con el objetivo de seguir robando las miradas de las personas. Pero al entrar al centro comercial pasó algo totalmente distinto, lo que parecía llamar la atención dentro de la Universidad, en el centro comercial era algo más común. Sólo unas cuantas personas se quedaron viéndonos, mientras que los demás seguían derecho. Incluso llegamos a encontrar personas más elegantes que nosotros, las cuales llamaron nuestra atención. Por último, fuimos a tomar un café y hablamos sobre aquellas sensaciones producidas durante el ejercicio, donde llegamos a la conclusión de que “Menos es más” y que a veces vestirse con elegancia te convierte en un objeto de dramatismo que rompe con la cotidianidad.

Universidad del valle



Fotografía tomada por Felipe Pérez

Grupo del Taller Montaje III



Fotografía tomada por Mario Noguera

Mauricio Gómez

Centro Comercial Unicentro



Fotografía tomada por Angélica Alegría

Stiven Ospina, Francisco Castillo, Mario Noguera
Jhoan Lucumi, Mauricio Gómez y Alejandro Cano



Fotografía tomada por Mario Noguera

Tatiana Parra, Jessica Castillo, Yolima Andrade
y Angélica Alegría



Fotografía tomada por Ciudadano Caleño

Grupo del Taller Montaje III

05/06/2019

El día de hoy el docente Felipe Pérez no pudo asistir a la clase debido a sus labores académicas y laborales; en su lugar y con el objetivo de no perder la clase, él dejó en la fotocopidora la obra impresa. Todos hemos decidido sacar una copia y buscar un lugar cómodo y tranquilo para la lectura de la pieza. Encontrándonos detrás de la biblioteca comenzamos a sumergirnos en el mundo de *La Rosa Tatuada*, cada uno se apropió de un personaje dentro de la lectura, y entre risas, juegos y momentos de tensión fuimos descubriendo los personajes que habitaban en esta obra. Los dos primeros actos fueron leídos de una manera fluida y con atención completa, intentábamos descifrar cada suceso que aparecía dentro de la escena y al mismo tiempo nos dejábamos sorprender por la tragedia que acompañaban estos actos; sin embargo, pasado el mediodía la energía grupal se fue dispersando y la lectura se vio interrumpida por la falta de atención. Por este motivo decidimos dejar el tercer acto como trabajo individual de cada uno, y así continuar nuestro próximo encuentro con una actividad enfocada hacia el análisis y la estructura.

Antes de finalizar esta jornada y ya organizando nuestras pertenencias para ir a almorzar, nosotros dos comenzamos una pequeña charla sobre las primeras sensaciones que nos creó la lectura, entre algunos comentarios y opiniones, llegamos a un mutuo acuerdo de que este teatro estaba lleno de detalles, imágenes, símbolos y una tensión constante. Pero, aunque estábamos emocionados con nuestra nueva tarea, una pregunta empezaba a invadirnos, ¿Por qué el maestro Felipe escogió una obra con pocos personajes para un grupo tan numeroso?, y es que era cierto; a pesar de que en el texto algunos personajes acompañaban las escenas, estos no tenían una mayor participación con el paso de los actos y la carga dramática o el peso de la pieza recaía tan sólo en cuatro personajes. Algo que con el tiempo iba a empezar a preocuparnos.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Grupo del Taller Montaje III



Fotografía tomada por Mario Noguera

Grupo del Taller Montaje III

07/07/2019

Hoy la licenciatura se encontraba en su periodo semestral de admisiones y por este hecho el docente no consiguió asistir a la clase. Además, junto con el anterior compromiso se le sumaba un encuentro con el grupo que había dirigido el semestre pasado, pues su obra *De Repente el Último Verano* se encontraba en su tercer día de representación y el maestro debía dar algunas correcciones antes de la función. Esta pieza también pertenece al repertorio de obra de Williams, y, por ende, era un requisito para nosotros asistir a su representación, ya que así podríamos empaparnos más del autor y su género teatral.

Pero antes de pensar en la función que veríamos en horas de la tarde, ahora nuestra atención estaba centrada en nuestro propio montaje. Ya teniendo completo conocimiento del desarrollo de la trama en *La Rosa Tatuada* decidimos comenzar a abordar la primera escena de esta. Estando todos reunidos en un círculo, dividimos el grupo en dos partes y comenzamos a realizar un análisis grupal; la idea era entregar dos propuestas diferentes en

donde lográramos capturar diferentes detalles de la escena y así, al final llegar a un acuerdo de los sucesos y hechos que realmente debemos tener en cuenta en esta primera parte. Pero nuestra emoción y dedicación nos llevó a realizar las cuatro primeras escenas de la obra, y aunque nos dispersamos y réimos con otras situaciones, siempre conseguimos volver a nuestra labor creativa. De esta forma, al terminar nuestro encuentro ya teníamos material para nuestros ensayos y nuevas propuestas tanto para el vestuario como para la escenografía. Esperamos con ansias nuestro próximo encuentro con el docente para poder hablar de Tennessee, su mundo, obras, referentes y potencia literaria.

Referente para el montaje de la rosa tatuada.

Obra presentada: “De repente el último verano” Tennessee Williams.

Fechas de presentación: 05, 06, 07, de junio del 2019.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Escenario de la obra *De repente el último verano*



Fotografía tomada por Mario Noguera

Jhoan Zapata y Julieth Paz



Fotografía tomada por Mario Noguera

Karla Monroy, Miguel García y Camila Domínguez

Breve reflexión del espectáculo:

Sin duda alguna Tennessee Williams nos emociona con cada una de sus piezas dramáticas, y esta no fue la excepción a la regla. *De Repente el Último Verano* es una obra soberbia, en ella destaca un fuerte peso dramático que reposa sobre los hombros de sus personajes, quienes están al borde del colapso. Ya de por sí, el texto, el tema y el desarrollo de los personajes es llamativo, por lo que cualquier intérprete se sentiría emocionado de representar esta pieza, y esto es algo que se logró evidenciar en cada uno de los actores que participaron en la función de hoy. Cada uno de ellos entregó su energía y esencia en el espectáculo, obteniendo un resultado digno de aplausos y sonrisas por parte de nosotros los espectadores, quienes estábamos maravillados con la trágica historia, la creación de personajes, la puesta en escena y especialmente por cada uno de los diálogos que envolvían las escenas. Tennessee Williams

plasma un mundo complejo y delicado dentro de su obra, y los actores junto con el director consiguieron darle vida a este mundo de una manera verosímil, delicada y poética.

Constatamos que este teatro está lleno de arte, vida, sufrimiento y amor, pues no hay otra forma de definir a Williams y cada una de sus piezas dramáticas, que más allá de dramáticas, consideramos reales, carnales y desgarradoras, tal como lo es el mundo en sí mismo. Ver esta función nos llena de motivación para nuestro nuevo montaje y nos brinda nuevas perspectivas que no habíamos tenido aún en cuenta. La verdad, tenemos un gran reto y más después de haber presenciado esta función, pues no queremos defraudar a Tennessee realizando un montaje que no le hace honor a su obra. Consideramos fundamental comenzar a trabajar más en el desarrollo de nuestras escenas, pero de una manera más consciente y concentrada, evitando cualquier tipo de incidentes o distracciones que perjudiquen nuestros ensayos. Además, pensamos que sería oportuno seguir las instrucciones del director, pues con este espectáculo nos demostró que estamos en buenas manos y que su metodología de trabajo es la indicada para representar el teatro de Williams.

Por último, queremos agregar a esta reflexión de una manera libre y deliberada las siguientes palabras:

- Poesía.
- Estética.
- Símbolo.
- Pausa.
- Tensión dramática.
- Sucesos.
- Calma.
- Relación.
- Complicidad.
- Organicidad.
- Contención.
- Monólogo interno.

Al fin y al cabo, estas palabras no surgen de gratis, pues cada una de ellas tiene un mismo motor creador, la obra de Williams y sólo deseamos añadirlas aquí porque consideramos que cada una de ellas es un elemento que pertenece al teatro de Tennessee y que no debemos dejar pasar por alto.

Les agradecemos a Camila Domínguez, Johan Zapata, Miguel García, Esteban García, Karla Monroy, Julieth Paz y especialmente a Felipe Pérez por habernos regalado esta espléndida versión de *De Repente el Último Verano*. En nuestros corazones aún laten con fuerza las imágenes y palabras de esta sofisticada pieza.

10/06/2019

La clase de hoy fue dedicada a la lectura y análisis de la primera escena de la obra con la ayuda del director. En un círculo, y cada uno con la copia de la obra a la mano empezó la lectura. El maestro comenzó a leer detenidamente cada detalle que componía las primeras hojas de la pieza, atravesando desde el título, los personajes, el prólogo y deteniéndose en la segunda escena del primer acto. A continuación, expondremos un poco del análisis hecho por parte del docente en este primer momento.

Análisis de lectura:

- La obra presenta una gran carga de supersticiones y símbolos, un indicio de esto son aquellos momentos donde se menciona lavarse la cara con sal, cruzar los dedos y con ellos formar cachos y el texto de Asunta, donde afirma que “el viento se mueve”.
- Serafina es una mujer entregada a la religión católica, es fiel devota de la virgen, en cambio su hija Rosa tiende a una creencia más hacia el lado medicinal y racional. Esta diferencia de creencias puede deberse a que Rosa ha sido criada en Estados Unidos, mientras que su madre se crio y perteneció a una cultura italiana.

- Serafina es una mujer pasional, se encuentra muy enamorada de su marido Rosario, en ella habita un lado delicado y al mismo tiempo salvaje.
- Entre Serafina y Asunta existe una amistad desde hace tiempo, ambas tienen una gran confianza en la otra. Un detalle importante de esta primera escena es el atuendo que lleva Asunta, pues su aspecto espanta a los niños del vecindario cuando la ven a lo lejos, por lo que hay que buscar esa apariencia de brujería y misterio. También hay que tener en cuenta de que Serafina ve a Asunta desde lo lejos y luego le pide que se acerque.
- Asunta es en pocas palabras una yerbatera, su oficio en cuanto a conocer plantas y sus beneficios es muy concreto. Ella conoce sobre la medicina natural, es una mujer práctica y sabia.
- El marido de Serafina trabaja con la mafia, cómo dice Serafina “debajo de las bananas lleva algo más”.
- La superstición aparece como una circunstancia dada dentro de la escena, pero es más importante la tensión que Serafina presenta al saber que esa será la última noche del trabajo de su marido, para luego comenzar una nueva vida llena de lujos y pasión.
- “Excelencia”. Esto era un nombre que se le daba a las personas que tenían un cargo respetado o que trabajaban con el narcotráfico.
- Uno de los sucesos más resaltados dentro de la escena es cuando Asunta le dice a Serafina “es mejor que empieces a hacer un velo negro”, ya que presiente la futura muerte de Rosario y la tragedia que habrá de vivir Serafina.
- Stelle conoce la casa de Serafina, pues ella mantenía una relación en secreto con Rosario. Una frase que nos permite asumir esto es cuando Stelle se encuentra con Rosa y ella se refiere a la niña de la siguiente manera: “eres una rama del viejo rosal”, queriendo decir que ella es la hija de Rosario.
- El esposo de Serafina era un hombre muy apuesto. Stelle hace una comparación entre el aspecto de Rosario y Valentino, un hombre famoso de la época.
- Stelle es una mujer adinerada, su objetivo más allá de hacer una camisa, era conocer a la esposa de su amante.

Acabando esta primera parte sobre el análisis, ahora pasamos a identificar algunos de los sucesos que también tienen lugar en esta primera escena.

Sucesos escena primera:

- ¿Dónde se encuentra Rosa en el inicio de la acción?
- El camión cuando pasa por enfrente de la casa de Serafina.
- “Supe que había concebido el mismo día de la...” (este texto nuevamente apunta hacia la superstición y el símbolo)
- La llegada de Asunta.
- Serafina confiesa que Rosario trabaja con los hermanos Román.
- La llegada de Stelle.
- Stelle se fija en la foto que tiene Serafina de Rosario.
- Stelle ofrece más del precio acostumbrado por la camisa, para que Serafina la tenga lista para el otro día.
- El carnero de la vecina se escapa y llega a la casa de Serafina.
- Stelle se roba la foto de Rosario.
- El carnero es atrapado, pero en medio de ellos hay diferentes acontecimientos que revelan los miedos y supersticiones de Serafina, el comportamiento de Rosa y la aparición de la Strega otro personaje que usa Williams de manera simbólica y de crítica social.

Estos son algunos de los sucesos que hasta el momento han sido identificados en esta primera escena. El maestro aclaró que con el paso de las improvisaciones y el análisis activo del texto iremos descubriendo nuevos sucesos que nos ayudarán a comprender mejor este primer momento. Para él es importante la primera escena de una obra, ya que en esta se pueden observar los sucesos de partida y desarrollo de personajes, y tal como él mismo menciona, “si la primera escena de una obra es mala, el resto de la puesta en escena llegará a ser un fracaso”.

Continuamos la clase analizando los propósitos de los personajes y encontramos la siguiente información sobre estos:

Propósito de los personajes:

- Serafina: su propósito es celebrar el inicio de una nueva vida en América. (Sueño americano)
- Asunta: su propósito es vender sus productos.
- Rosa: su propósito es atrapar luciérnagas para darle un regalo a su papá.
- Stelle: su propósito es conocer la casa de la esposa de su amante y mandar hacer una camisa para este mismo.
- Strega: su propósito es atrapar al carnero.

Terminada la primera escena y habiendo llegado a diferentes acuerdos sobre los sucesos y propósitos de la escena, ahora el maestro decidió comenzar con la lectura de las siguientes escenas, no con la idea de hacer el mismo trabajo de análisis sino simplemente para seguir conociendo la obra y detenerse en aquellos momentos donde un suceso importante surgía.

Sucesos escena segunda:

- El suceso que marca el inicio de esta escena es la muerte de Rosario. Todos en el vecindario saben de la muerte del hombre excepto Serafina quien ha estado trabajando durante toda la noche en la camisa de Stelle. La mujer se entera de la muerte de su esposo al ver a los vecinos enfrente de su casa y escuchar los murmullos que estos producían. Inmediatamente Serafina se descompone ante la lamentable noticia.

Sucesos escena tercera:

- Serafina perdió el bebé.

- Serafina opta por cremar el cuerpo de Rosario. El cura del pueblo se opone ya que esto va en contra de las leyes morales de la iglesia; sin embargo, el médico argumenta que si se trata de la voluntad de la viuda debería hacerse lo que ella desea. (Lucha de ideologías)
- Llegada de Stelle. Este y la pérdida del bebé son los sucesos principales de la escena. La llegada de Stelle y el rechazo que recibe por parte de las otras mujeres del pueblo, infiere que todos sabían de su amorío con Rosario.
- Las mujeres protegen el honor de Serafina.
- Stelle fue quien involucró a Rosario en el narcotráfico.
- Un año atrás, en este mismo día del velorio, Rosario y Stelle se conocían. La camisa era para celebrar su aniversario verdaderamente.

Sucesos escena cuarto:

- Esta escena transcurre tres años después del trágico incidente.
- Rosa se está graduando del colegio. (Suceso de partida)
- Serafina se ha deteriorado con el paso del tiempo, su aspecto luce como el de una mujer que ha perdido la esperanza y se ha entregado al dolor. (Suceso de partida)
- Hay que tener en cuenta el fuerte contraste que aparece en esta escena, donde a diferencia de la primera Serafina ha perdido todo su brillo y amor por la vida.
- Nuevamente aparece el pudor de una sociedad conservadora cuando las vecinas consideran el hecho de ver a una mujer desnuda como un pecado.
- La Strega no es siciliana, puede ser inglesa o nativa norteamericana, ya que ella habla despectivamente de los sicilianos. Este personaje representa la xenofobia y el disgusto que muchos estadounidenses llegaron a sentir con la inmigración de los italianos a los EE.UU. La construcción de este personaje no debe tener como referente a un ser grotesco o perverso, sino al de una persona crítica, ultraconservadora y que vive sola porque no soporta la presencia de los demás.
- Jack es un marinero, tiene un aro de oro en su oreja porque para aquella época el poseerlo significaba que pertenecía a un rango mayor.

- Rosa ha cambiado durante el paso del tiempo, ahora es una adolescente salvaje, rebelde e inteligente, su sexualidad ha despertado y esto la hace sentirse más atraída por Jack. Pero su madre con el fin de proteger a su hija, ha tratado de arrastrarla a su sufrimiento. Por ese motivo, cuando se entera de la existencia del marinero opta por encerrar a Rosa por cuatro días, desnuda y sin comer.
- Serafina tiene miedo de que su hija la abandone, por eso prefiere conservarla encerrada y alejada de los hombres.
- Serafina sólo abre la puerta cuando se entera de que su hija se ha “cortado” las venas.
- Rosa hace esto con el fin de lograr salir.
- Rosa se arregla para su graduación, su madre al verla se conmueve por la belleza de su hija y le pide disculpas por su comportamiento. (Suceso principal, el cambio de una niña a una dama)
- Serafina es rechazada por su hija y vuelve a refugiarse en su dolor.

Propósito de los personajes:

- Rosa: su propósito es ir a la graduación para verse con Jack.
- Serafina: su propósito es proteger a su hija de los hombres y por ello decide encerrarla y evitar que vaya a la graduación.
- Señorita York: su propósito es interceder por Rosa para que asista a la graduación y hacer entrar en razón a Serafina sobre su comportamiento.
- Strega: su propósito es el de criticar, juzgar, desaprobar y narrar el proceder de los sicilianos.

Esta fue la última escena que trabajamos durante la clase, y como ejercicio para nuestro próximo encuentro debemos traer la improvisación de una de estas cuatro escenas. Luego de todo el proceso de lectura y retroalimentación de la mano del director, realizamos una breve exposición grupal sobre la información que habíamos recolectado sobre Tennessee Williams. Hablamos sobre su infancia, traumas, conflictos personales y carrera artística; también

abordamos el contexto en el que surgió *La Rosa Tatuada* y de la dedicatoria por parte de Williams hacia Frank Merlo. Por último, compartimos el estado del arte de la obra, donde podíamos apreciar que la pieza no había sido representada en muchas ocasiones, por lo que encontrar referentes, propuestas e imágenes sobre la puesta en escena era prácticamente nulo, a excepción de dos montajes contemporáneos que a partir del minimalismo crearon la atmósfera de la obra. De todas formas, el docente nos impulsaba a encontrar nuestra propia estética y a sentirnos motivados por tener la oportunidad de representar este espectáculo.

La verdad nos encontrábamos aún emocionados por el reto que representaba realizar esta pieza, pues el sólo hecho de poder pronunciar aquellas frases poéticas y cargadas de fuerza dramática nos llenaba de motivación y deseos por encarnar cada personaje. Sin embargo, algunos miedos y preguntas comenzaban a surgir; por ejemplo, ¿es este un teatro más enfocado hacia una interpretación estática y pausada?, ¿cómo vamos a llevar la cultura italiana a escena?, ¿debemos reconstruir el escenario tal como lo plantea el autor o encontramos una nueva propuesta?, ¿cómo representar la imagen y el símbolo en este teatro? y finalmente, ¿cómo mantener la atención del espectador en todo momento? Realmente se convertía en un gran reto llevar a escena esta obra y más que veníamos de haber representado una comedia. Tal vez, con el paso del tiempo y a través de los ensayos lo iremos descubriendo, por ahora finalizamos este día con una reflexión que hicimos sobre la motivación que llevó a Williams a plasmar en su obra una niña de quince años desnuda en una venta, y es que esto se debe posiblemente al tratamiento de Tennessee sobre las situaciones humanas que llevan a las personas al borde del colapso. Además, sobre esto también intuimos que es una provocación del dramaturgo hacia el teatro contemporáneo, el cual no salía de su pudor y zona de confort en la que veían a la vida.



Fotografía tomada por Andrés Paier
Francisco Castillo y Mario Noguera



Fotografía tomada por Andrés Paier
Francisco Castillo



Fotografía tomada por Mario Noguera
Grupo del Taller Montaje III

12/ 06/ 2019

La clase de hoy la comenzamos inmediatamente con las improvisaciones. El maestro nos dio treinta minutos para organizarnos y comenzar con las escenas. Para esta ocasión se presentaron dos escenas (Escena III - Acto 1 y Escena IV - Acto 1) antes de que el docente detuviera la actividad por nuestra tardanza con el orden y la preparación de las escenas. Algunas de las correcciones recibidas durante la retroalimentación fueron las siguientes:

- Entender el análisis activo. Leer el *Último Stanislavski*.
- Los textos están forzados y fríos. No hay perspectiva de la palabra ni matices.
- La improvisación debe resultar fresca y espontánea.
- Hay que tener en cuenta las circunstancias y sucesos en medio de la escena. Recordar la línea de hechos para estructurar las escenas.
- ¿Cuáles son los objetivos de los personajes?
- ¿Cómo se llega a cada suceso?
- No hay que tener afán con cada suceso. Hay que permitir que ese acontecimiento pase a través de nuestro cuerpo.
- Valorar el super-objetivo.
- Una improvisación bien hecha tiene: propósitos, sucesos, miradas, complicidad y ensayo.
- Durante el análisis activo los propósitos pueden cambiar.
- Por ahora se está trabajando en la aproximación del texto.
- Trabajar las escenas en espacios diferentes para lograr abrir los textos y la situación. (como si estuviéramos en escenas independientes). Así mismo conseguiremos acercarnos a una estética y búsqueda del sentido artístico.
- Tener claro el suceso de partida y principal en la escena. Cada acción surge a partir de las circunstancias dadas que nos entrega el texto.
- Pensar en comunicar el propósito al otro. Relacionarnos más a través de la mirada y los impulsos.
- Espontaneidad: llevarla al límite.

- Ensayar más, lo que sucedió hoy es un claro ejemplo de la ausencia de ensayo y buen gusto. No se puede perder tanto tiempo en la organización de una escena.

Después de estas observaciones generales, el maestro se enfocó en hablar sobre las escenas representadas, sobre las cuales comentó lo siguiente:

Escena III - Acto I:

- Suceso de partida: Velorio. Muerte de Rosario y Serafina enferma.
- ¿Cómo un médico prepara una noticia de muerte?
- Importancia en la pausa del médico antes de dar aquella noticia.
- El médico debe ser más práctico. Su propósito después de dar la noticia es irse. Es un personaje de alto estatus por su profesión. Es gringo.
- Línea de hechos o también llamada zona de sucesos: esto es un apoyo para tener claro cada uno de los momentos que aparecen en una escena.
- Propósito de los personajes.
- Médico: su propósito es dar la noticia del bebé e irse.
- Cura: su propósito es impedir que el cuerpo de Rosario sea incinerado.
- Asunta: su propósito es hacerse cargo del velorio.

Escena VI - Acto I:

- Suceso de partida: Rosa se ha graduado con las mejores calificaciones.
- Jack: su propósito es conocer a la mamá de Rosa, para formalizar la relación.
- Rosa: su propósito es que su mamá acepte a Jack.
- Circunstancias dadas: Rosa al notar que su madre no está en casa comienza a seducir a Jack.
- Hay dos momentos durante la escena. El primero es cuando Rosa comienza a seducir a Jack sutilmente y de una forma delicada. El segundo momento se encuentra cuando la joven comienza a acorralar al hombre y aflora su lado salvaje y caliente.

- La aparición de la madre con su aspecto desesperanzador es otro suceso durante la escena. Contraste y cambio de ritmo, ya Rosa procede a preocuparse por su madre.

Hay que aclarar que esta escena sólo se realizó hasta el momento en el que Rosa descubre a su madre.

Cuando el maestro finalizó con las correcciones, procedimos a hacer la lectura de estas dos escenas para marcar nuevos sucesos y acciones de la escena. Estos aportes ya se encuentran complementados dentro de las correcciones anteriores, por lo que no es necesario repetirlos. Esta segunda lectura nos permitió reconocer algunos elementos que no habíamos tenido en cuenta antes, y nos ayudó a nutrir algunas ideas que ya teníamos en mente. El maestro al finalizar la clase de hoy hizo énfasis en la estética de la obra y en el ensayo; debemos pensar en cómo llevar a escena cada detalle mencionado en la pieza y al mismo tiempo reflexionar en nuestro método de trabajo, el cual no estaba funcionando hasta el momento.

17/06/2019

Comenzamos nuevamente la clase con la presentación de escenas. Como en esta ocasión las improvisaciones estaban en diferentes espacios de la facultad, decidimos organizarnos de una manera funcional para que el maestro no notara ningún indicio de desorden. Para esta clase se presentaron cuatro escenas (Escena I - Acto 1, Escena IV - Acto 1, Escena II - Acto 3, Escena III - Acto 3) antes de que el director detuviera la actividad para darnos correcciones. Esta vez sólo se recibieron comentarios y observaciones en general puesto que pronto se terminaría el ensayo de hoy. Algunas de las apreciaciones recibidas fueron las siguientes:

- Hay que buscar la naturalidad a través de nuestras palabras. Contextualizar el texto a nuestro propio entorno y forma de hablar. Pero para que esto sea posible, tenemos que conocer la escena primero y haber memorizado su estructura.

- La improvisación no se puede hacer sin antes haber identificado las circunstancias dadas, suceso de partida, suceso principal y sucesos secundarios que hacen girar las relaciones de los personajes.
- La improvisación parte de la investigación, es decir, no se puede dejar por fuera ningún tipo de suceso por más pequeño que sea.
- Suceso: es un giro, un cambio de relación que afecta a absolutamente todo. No podemos pasar por encima de ningún suceso.
- No hay estructura en las escenas. Aparecieron momentos importantes dentro de ellas pero ninguna está estructurada correctamente.
- El hecho de permitir que las escenas sean representadas en cualquier espacio no es gratuito. Esto es con el propósito de que las circunstancias del texto y las palabras salgan con mayor organicidad y naturalidad.
- Para que las improvisaciones logren un enfoque correcto no hay que actuar. Sólo tenemos que pasar el texto por nosotros, es decir, reconocer cuál es el objetivo del personaje y luego convertir este objetivo en un propósito personal, como si se tratara de la cotidianidad. En pocas palabras, debemos ser nosotros mismos durante la representación y no fingir ser alguien más.
- Debemos recordar que estamos trabajando una obra de Tennessee Williams y no de William Shakespeare, no podemos pretender actuar como el teatro de Shakespeare, pues Williams obedece a otro código teatral donde el intercambio de miradas tiene un peso mucho mayor que el de la actuación dirigida al público.
- Continuar con la lectura del *Último Stanislavski*.
- Estamos buscando la creación del espíritu humano, del alma humana, de la encarnación del personaje a partir de nuestra propia vivencia y esencia. La creación del personaje es un acto creador entre el autor y el actor, por ende, aquel ente dramático debe pasar por nuestra vida y permitírnos interiorizarlo.
- Hay que dilatar más el juego y la pausa. Hacer un ritual antes de llegar a la improvisación. Sin sentir prisa por decir un texto debemos encontrar primero la fuente de donde surgen esas palabras, el impulso natural y espontáneo.
- Se está jugando un afán falso. Si en la improvisación no hay puerta, entonces hay que evitar tocar una puerta que no existe.

- Los cinco primeros minutos de una obra son definitivos para sentirse atrapado o no por ella.

Cuando las correcciones finalizaron, el maestro se despidió y nos recomendó que continuáramos ensayando, no debíamos perder el rigor y los avances que hemos conseguido durante las últimas clases. Después de este encuentro comenzamos a notar la importancia de la pausa en el teatro de Williams, teníamos que ir con calma y sin afán, disfrutando de cada texto y permitiendo que este surja a su debido tiempo.

- **Acto I, Escena I.** Asunta, Kelly Ruiz. Serafina – Jessica Castillo. – Rosa – Alejandra Gironza



Fotografía tomada por Mario Noguera
Kelly Ruíz, Jessica Castillo y Tatiana Parra



Fotografía tomada por Mario Noguera
Kelly Ruíz y Jessica Castillo

- **Acto III, escena III.** Álvaro, Alejandro Cano. Rosa, Alejandra Gironza. Serafina, Daniela Rodríguez



Fotografía tomada por Andrés Paier
Daniela Rodríguez, Alejandro Cano y Alejandra Gironza



Fotografía tomada por Andrés Paier
Daniela Rodríguez, Alejandra Gironza y Alejandro Cano

- **Acto III, escena II.** Jack, David Paier. Rosa, Kelly Ruíz.



Fotografía tomada por Mario Noguera
Andrés Paier y Kelly Ruíz



Fotografía tomada por Mario Noguera
Kelly Ruíz y Andrés Paier

- **Acto I, escena IV.** Serafina, Tatiana. Rosa – Alejandra Gironza. Profesora, Daniela. Personas afuera, Francisco Eliecer, Jessica Castillo, Angélica.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Francisco Castillo, Angélica Alegría, Jessica Castillo y
Jhoan Lucumi



Fotografía tomada por Mario Noguera

Tatiana Parra y Daniela Rodríguez

19/06/2019

El día de hoy tuvimos un conversatorio desde las 10:00 hasta las 11:30 de la mañana, luego de esto nos desplazamos hacia el salón para realizar un trabajo de mesa y análisis con el maestro. Comenzamos leyendo algunas citas de *El Último Stanislavski* y luego procedimos a hacer reflexiones sobre lo leído, de las cuales resaltamos los siguientes puntos:

- No se puede pasar por encima de los hechos, pues de lo contrario estaríamos incumpliendo con el esquema de la zona de hechos. Para estructurar una acción o suceso, se debe conocer cada uno de los hechos dentro de la escena. Los hechos son considerados como cada detalle que aparece en la escena, por ejemplo: la bocina de un camión, el sonido de un loro, el canto de un gallo, etc.
- Cuando se habla de valorar un hecho, se refiere a que todos los actores en escena reaccionan y escuchan ese hecho.

- Hay que desenredar el texto, volverlo una línea larga de hechos para poder encontrar una estructura coherente y ordenada, de esta forma la escena se vuelve rica en contenido y análisis.
- Se pueden realizar las acciones físicas y juegos que deseemos, siempre y cuando estemos dentro de la zona de hechos y ningún suceso sea pasado por alto.
- Hay que hacer todo lo que diga el texto, es decir, respetar la visión del dramaturgo. No estamos estudiando la estética sino la poética de un autor.
- La espontaneidad es un recurso que se agota. Regularmente cuando improvisamos y vamos descubriendo el texto, obtenemos mucha espontaneidad, pero cuando nos vemos obligados a aprendernos un texto y a repetir las mismas acciones constantemente, esta espontaneidad se pierde y se convierte en algo mucho más formal y técnico.
- El actor debe descubrir quién es él en escena. El primer camino para actuar es conocerse a uno mismo, reconocer cuando se está equivocado y aceptar el error. Permitirnos conocernos a nosotros mismos es ser coherentes y respetar a los demás.
- Los grandes actores como Al Pacino o Robert De Niro son buenos porque hacen sólo libretos en los cuales ellos pueden alcanzar su propia naturaleza.
- Referentes para continuar con nuestra formación interpretativa: *La palabra en la creación actoral* de María Knébel y la película *The Master* protagonizada por Joaquín Phoenix.

Finalizadas todas estas reflexiones y recibidas las nuevas sugerencias de trabajo por parte del maestro, dimos por finalizado nuestro encuentro. En esta ocasión, sentimos que realmente podíamos encontrar un método de ensayo y trabajo más sencillo al que estábamos acostumbrados, de esta manera lograríamos desarrollar con mayor precisión nuestras escenas. Por otra parte, llegamos a la conclusión de que el teatro de Williams se trata de un teatro lleno de sucesos que no podemos pasar desapercibidos, por tal razón tenemos que conseguir implementar cada elemento dentro del texto a nuestra improvisación, y sólo así podremos encontrar una correcta estructura y análisis; incluso, podemos empezar a abrir los textos de cada personaje y así encontrar sus intenciones.

21/06/2019

La clase comenzó inmediatamente con la presentación de las improvisaciones, esta vez organizamos un mapa de presentación, en el cual se señalaba los lugares de la facultad donde se iban a desarrollar las improvisaciones, permitiendo de esta manera obtener mayor organización y conciencia del tiempo. Para el final de la clase conseguimos representar cinco escenas (Escena I - Acto 1, Escena VI - Acto 1, Escena I - Acto 2, Escena II - Acto 2 y Escena I - Acto 3) y procedimos luego a recibir las correcciones por parte del maestro.

Acto III, Escena I. Álvaro – Andrés Paier. Serafina – Yolima Andrade.

- La improvisación estuvo muy acertada. Los actores encontraron su propia esencia y trabajaron a partir de su propia cotidianidad.
- Hay que cuidar algunos detalles dentro de la escena, como por ejemplo el hecho de que el niño juegue a las escondidas, pues este lo hace por fuera de la casa de Serafina y no dentro.
- El suceso del tatuaje necesita un mayor desarrollo. No se puede enseñar el tatuaje y ya; hay que crear un antecedente o preparación para llegar a este momento. Este es uno de los sucesos más importantes de la escena.
- Cuando Serafina observa el tatuaje, en el texto aparece una acotación que la actriz debe respetar. Sin embargo, en este caso los actores omitieron este hecho y la acción resultó diferente. Hay que valorar más este momento.
- El suceso del perfume estuvo bien valorado, pero sería mejor que se revisara este momento en el texto y se diera un mejor desarrollo del juego.

Acto II, Escena I. Vendedor - Mauricio Gómez. Álvaro – Jhoan Lucumi.

- Hace falta las circunstancias dadas.
- El escándalo inicial está muy bien, pero hay que tener cuidado con algunas palabras que no pertenecen a nuestro contexto cultural, como “tano”, una palabra que, en Puerto Tejada, lugar donde vive el actor Jhoan Lucumi, no es utilizada.
- Hay un problema con el lugar escogido para la puesta en escena, y es que la situación no se desarrolla fuera de la casa sino en su interior. Hay que replantear el lugar.
- Los actores deben crear una pausa cuando Álvaro amenaza al Vendedor de golpearlo, pues este hecho tendría una fuerte repercusión en el futuro para Álvaro. Hay que recordar las pausas que aparecen dentro del texto y no apresurarse por decir todo de corrido, pues de esta manera sólo conseguimos que las frases pierdan su sentido. Jhoan Lucumi, debe trabajar en las pausas del texto para su próxima improvisación.
- Álvaro debe hacer una pausa cuando entra a la casa, esto le permite a Serafina cargarse para llorar con él. Si los actores van muy rápido no se construye aquella atmósfera emotiva y cómica entre ambos personajes.
- Hace falta valoración y calma.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Jhoan Lucumi y Mauricio Gómez



Fotografía tomada por Mario Noguera

Jhoan Lucumi y Daniela Rodríguez

Acto I, Escena I. Serafina – Daniela Rodríguez. Stelle – Alejandra Gironza.

- En la obra, Stelle roba la fotografía de Rosario porque él es el amor de su vida, por ese motivo no se puede llevar a escena un retrato que no contenga la fotografía de un hombre, pues de lo contrario se estaría dando un mensaje erróneo. Aunque Alejandra Gironza jugó el suceso de la foto como si fuera la imagen de su amante, esta acción se vio falsa porque realmente no había la foto de una persona, yendo en contra del análisis hecho con anterioridad.
- Cuando se está negociando la camisa con Serafina, se debe encontrar un impulso interno o pausa que permita a Stelle crear esa necesidad de ofrecer más dinero. No hay que llevar el personaje de Stelle por la línea de la locura en este momento, sino más por el de una mujer adinerada que desea a su amante y no le importa tener que ofrecer más dinero.
- Alejandra Gironza debe desarrollar más el juego cuando se refiera al esposo de Serafina. Cada vez que Stelle habla sobre Rosario se debe crear una tensión en el ambiente, permitiendo que el espectador encuentre el verdadero subtexto en las palabras de la mujer.
- Falta desarrollar el super-objetivo de la escena. Stelle quiere tener algo de Rosario para que la reconozcan como la mujer de él, ella desea ser la esposa oficial.
- Se debe valorar más el primer momento en el que se encuentran Stelle con Serafina, pues no se está presentando cualquier persona en este momento. Este encuentro entre amante y esposa debe cargar más tensión.
- Se le recomienda a Alejandra Gironza tener como referente a Marilyn Monroe. Debe lucir como una mujer bella, de un estatus alto y de carácter seductor.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Daniela Rodríguez



Fotografía tomada por Mario Noguera

Daniela Rodríguez

Acto I, Escena VI. Jack – Mario Noguera. Rosa – Kelly Ruiz. Serafina – Angélica Alegría.

- Contextualizar la obra en nuestro propio contexto social. Si en el texto dice “los espero en el muelle”, se debe reemplazar este diálogo con una idea similar que pertenezca a nuestro contexto en Cali, ya que en nuestra ciudad no hay muelles.
- Los actores entran al escenario y dicen “está oscuro”, pero el espectador está observando que realmente la escena se encuentra iluminada, esto genera que la improvisación pierda verosimilitud. Se debe valorar el hecho de que la mamá no está en la casa.
- Falta análisis de las circunstancias dadas. Es el grado de la hermana de Jack, por ese motivo él tiene que estar muy bien vestido. El diploma que lleva Rosa tiene que ser el acta de graduación, este debe verse grande y llamativo.
- Se deben identificar las pausas dentro del texto y no apresurarse con las acciones.

- Angélica Alegría consiguió una imagen correcta de Serafina. Tenía la esencia del dolor y el abandono al que se ha sometido el personaje. El vestuario que seleccionó también le ayudó a construir esta imagen.
- Hay que encontrar una justificación para el texto “cada vez que me acerco, te alejas de mí”, ya que dentro de la improvisación no tuvo ningún propósito. Aún no entienden el subtexto o motivación que posee la frase.
- ¿Dónde está el pañuelo que se menciona en la escena?, no crean este juego y pasan por encima uno de los hechos de la estructura.
- Mario Noguera, quien estuvo interpretando a Jack, no identifica los cambios, giros y circunstancias de la escena. Volver al análisis y zona de los hechos.
- Faltaron las rosas que ambos personajes llevan para Serafina.
- Falta crear un impulso cuando los jóvenes abandonan la casa y dejan nuevamente sola a Serafina.



Fotografía tomada por Andrés Paier

Kelly Ruíz y Mario Noguera



Fotografía tomada por Andrés Paier

Kelly Ruiz, Jhoan Lucumi, Víctor García, Francisco Castillo,

Angélica Alegría y Mario Noguera

Acto II, Escena I. Padre Leo – Francisco Eliecer. Serafina – Jessica Castillo.

- Jessica Castillo, quien interpretó a Serafina, se desahogó muy bien en la escena, se ve su desesperación y el colapso emocional del personaje. Sin embargo, la emoción le impidió abrir de una forma correcta los textos y esto hizo que muchas de las acciones del texto fueran omitidas por la actriz. Hay que recordar que los silencios son fundamentales en este teatro y que su uso nos permite valorar más los hechos dentro de la escena.
- Francisco Eliecer, quien interpretó al Padre Leo, debe encontrar una postura más cómoda y natural para su personaje. Una propuesta donde se sienta cómodo y evite utilizar vestuarios pomposos que den una imagen incorrecta del personaje. El Padre Leo no puede desesperarse como Serafina, su actitud es otra por la manera en que ve la vida, si él se desespera pierde el objetivo de la escena que es evitar que Serafina cree un escándalo en el pueblo y su reputación se vea afectada.
- No hay que pasar por encima de los sucesos. Tienen que jugar más las circunstancias dadas de la improvisación y apoyarse en los elementos que tienen a su alrededor para incluirlos dentro de la propuesta. En el momento de la representación un estudiante iba caminando por el lugar, y al escuchar los gritos salió corriendo; en cambio la extra
- que estaba dentro de la situación no valoró este hecho y siguió caminando normal.



Fotografía tomada por Mario Noguera
Jessica Castillo y Francisco Castillo



Fotografía tomada por Mario Noguera
Francisco Castillo y Jessica Castillo



Fotografía tomada por Mario Noguera
Jessica Castillo

Aquí finalizaron los comentarios por parte del maestro, se nos dieron ánimos para continuar ensayando y presentando nuevas escenas. Parecía que estábamos encontrando poco a poco el camino correcto para la creación de una escena, pues el ejercicio de la zona de hecho nos ha ayudado a tener en cuenta cada elemento que está en el texto. Nuestros avances y correcciones nos motivaban, y al parecer todos estábamos comprometidos con la obra porque trabajábamos la mayor parte del tiempo en ella, pero una nueva situación nos dejaba algo inquietos y era el hecho de que muchas de las escenas no tenían grandes juegos y esto nos hacía sentir estáticos en las improvisaciones, era como si nuestro mayor juego fuera el de reaccionar y relacionarse a partir de miradas. ¿Cómo podemos encontrar juegos que nutran la escena sin necesidad de perder la esencia de la escena y afecten el teatro de Williams?, tal vez tengamos que seguir ensayando y así mismo descubrir las acciones dentro de la situación.

26/06/2019

En este encuentro continuamos con nuestra dinámica de presentar improvisaciones. Pero ahora la idea era volver al salón y representar las escenas en el escenario, teníamos que traer a escena la energía y sensaciones que habíamos conseguido durante nuestros ensayos y representaciones en las zonas externas. Para esta oportunidad se presentaron únicamente dos escenas (Escena I - Acto 3 y Escena II - Acto 3) antes de que el maestro interrumpiera la actividad por la falta de análisis y observación. Esto hizo que leyéramos la escena final (Escena II - Acto 3) en conjunto para entender el análisis que debemos hacerles a las improvisaciones.

Al leer, logramos reconocer que los actores que interpretaron la escena estaban omitiendo el suceso de partida, lo cual les impedía entender los propósitos de sus personajes y el verdadero sentido de la escena. Al corregir este error, se les pidió a los mismos actores volver a representar la escena, esta vez teniendo en cuenta únicamente el suceso de partida y dilatando la acción antes de llegar al primer texto. Cuando terminaron, nosotros como espectadores logramos percibir que este suceso les permitió verse más fluidos en escena.

Luego de este análisis, el docente continuó la clase dando las correcciones principales de esta escena observada.

Acto III, Escena II. Rosa - Tatiana Parra. Jack - Stiven Ospina

- **¿Cómo el texto te permite ponerte en acción?** Se tiene que descubrir a partir del texto aquellas maneras de ponernos en acción. En el texto encontramos todas las respuestas que necesitamos, hay que aprender a analizarlo para formular mejor los sucesos de partida y así mismo el desarrollo de la escena.
- **¿Cómo surge el texto de Rosa “Ven aquí”?**, ¿por qué Rosa dice esto?, antes de llegar a este diálogo debe haber una preparación previa, se tienen que desarrollar ciertas acciones antes de llegar al suceso. Ejemplo:

Rosa le dice a Jack “Ven aquí” para romper la tensión en la que se encuentran ambos personajes. Pero antes de decirle esto, ella tiene que mirar a su alrededor para comprobar que de verdad se encuentran solos.

- No pasar por alto los hechos y elementos que están propuestos en la escena. El sonido de Serafina y Álvaro haciendo el amor tiene que estar presente hasta donde lo indica el dramaturgo y este debe ser un sonido cargado de placer y pasión.
- Stiven Ospina debe preguntarse qué haría él en la situación que atraviesa su personaje, pues de esta manera encontrará el camino hacia una interpretación más sincera y cálida, sin necesidad de actuar algo que no es o siente. Hay que apuntar a ser nosotros mismos cuando interpretamos un personaje.
- Se necesita de un impulso para abrir cada texto dentro de la escena. Stiven debe tener claro el verdadero propósito de su personaje y así mismo encontrará los impulsos que necesita para decir los textos.
- Jack: su propósito es irse, él no quiere acostarse con Rosa porque puede ir preso si alguien se entera de que ha estado con una menor de edad.
- Trabajar esta escena a partir de la siguiente estructura o zona de hechos:

Zona de hechos:

1. Se va el camión de Álvaro
2. Rosa mira alrededor si hay alguien en la casa.
3. Lo besa
4. Sigue el texto, “Es la noche más feliz y triste”
5. Rosa y Jack escuchan los gemidos de Serafina.
6. Jack es solidario con la vergüenza que siente Rosa por los gemidos de su madre.
Luego él se siente incómodo.
7. Orgasmos de Serafina.
8. Silencio incómodo.
9. Jack coquetea con Rosa haciéndose el difícil.
10. Un gallo canta.

11. Jack utiliza el canto del gallo como una excusa para tratar de irse.
12. Rosa lo retiene amenazándolo.
13. Rosa lo acusa de no sentir amor por ella.
14. Jack se defiende argumentando que no se siente cómodo con lo que paso anteriormente.
15. Pausa para que se calme Rosa.
16. Jack decide alejarse de ella y comienza a mostrar una actitud distante e indiferente.
17. Rosa es concreta. Rosa le pide que le haga el amor.
18. Vuelve a cantar el gallo. Ambos personajes se confrontan y expresan sus sentimientos.
19. Rosa - orgullo de mujer.
20. Rosa desarrolla un plan para verse con Jack y consumir el acto.

- Suceso de partida: Álvaro y Serafina están haciendo el amor.
- Rosa: su propósito es poder hacer el amor con Jack para tener un bebé.
- Jack: su propósito es irse del lugar a pesar de que desea a Rosa. Conflicto por su profesión de Marinero porque le impide estar con Rosa.
- Suceso principal: Rosa le dice a Jack que desea un bebé.
- Con toda la información anterior y con una estructura más clara, es necesario ahora que se dilate el juego. No hay que tenerle miedo a las pausas y las miradas, al fin y al cabo, estas siempre tienen que estar presentes durante toda la escena.

Con esto concluimos la clase de hoy. Nos quedó como reflexión el hecho de que necesitábamos seguir analizando mejor cada escena, pues aún no logramos descubrir todos los subtextos que ocultan los diálogos de Williams, pero sentimos que vamos por un buen camino. Algo que reconocimos durante esta clase, es que todos los sucesos y propósitos dentro de una escena pueden verse afectados por un nuevo análisis e investigación, por esa razón debemos continuar leyendo la obra hasta encontrar los sucesos correctos.

28/06/2019

Nuevamente iniciamos nuestro encuentro con la presentación de las escenas. Esta vez se presentaron cuatro escenas (Escena III - Acto 1, Escena V - Acto 1, Escena I - Acto 2 y Escena I - Acto 3), cuando se terminaron las improvisaciones pasamos a recibir los comentarios y correcciones del maestro.

Acto I, Escena III. Médico – Víctor José. Padre Leo - Francisco Eliecer. Asunta – Angélica Alegría. Stella – Alejandra.

- Esta escena necesita tener la atmósfera de velorio.
- Dejar que el texto se acerque primero a uno como persona antes de pensar en la creación de un personaje.
- Hay que mantener las pausas como en el inicio de la escena. No hay que preocuparse por el tiempo que se lleve entre cada acción o transición, simplemente hay que permitirle al texto surgir con naturalidad y valorar los hechos.



Fotografía tomada por Andrés Paier

Víctor García, Francisco Castillo y Angélica Alegría



Fotografía tomada por Andrés Paier

Francisco Castillo

Acto II, Escena I. Vendedor – Stiven Ospina. Álvaro – Andrés Paier. Serafina – Tatiana.

- Entender el propósito crea la perspectiva. Por ese motivo, esta escena ha resultado ser la más acertada, pues cada actor comprende el propósito de su personaje y permite que este se desarrolle a través de la improvisación.
- Las pausas dentro de la estructuran están en el lugar indicado y respetan cada uno de los hechos de la escena.
- Los actores han creado las tensiones necesarias dentro de la improvisación y han valorado cada acción, demostrando su ensayo.
- Hay que continuar trabajando en el resto de la escena, ya que esta improvisación sólo se realizó hasta donde Serafina afirma que Álvaro tiene el cuerpo de su marido.



Fotografía tomada por Mario Noguera
Tatiana Parra



Fotografía tomada por Mario Noguera
Tatiana Parra, Stiven Ospina y Andrés Paier



Fotografía tomada por Mario Noguera
Tatiana Parra y Stiven Ospina

Acto I, Escena V. Flora – Jessica Castillo. Serafina – Yolima Andrade. Betsy – Alejandra Gironza.

- Esta escena es un gag. La presión que ejerce Jessica Castillo con su personaje de Flora está muy bien.
- El propósito de Flora era claro, apurar a Serafina para que le ceda la blusa y poder irse de fiesta.
- Lo único que hace falta dentro de la improvisación es encontrar la relación entre Flora y Betsy. También hay que hacer más notorio el contraste o choque de ideales entre las mujeres y Serafina, ya que a comparación de ella las otras dos mujeres son más libertinas, un hecho que durante la escena molesta a Serafina.
- Hay que valorar el momento en el que los hombres pasan cerca de la casa de Serafina, pues esto le da impulso a Serafina para estallar ante el comportamiento de las mujeres.
- El momento en el que Flora comienza a decirle a Serafina la verdad sobre su difunto esposo es crucial y está bien alcanzado por las actrices, pues a Serafina la desestabiliza escuchar que su marido le fue infiel mientras que Flora disfrutaba de decirlo con el fin de que Serafina comprenda que su marido no fue un ángel como ella cree.



Fotografía tomada por Mario Noguera
Jessica Castillo y Alejandra Gironza



Fotografía tomada por Mario Noguera
Yolima Andrade, Jessica Castillo y Alejandra Gironza

Acto III, Escena I. Serafina - Jessica Castillo. Álvaro – Lucumi

- “Con estas improvisaciones descubro que cada vez empiezan a entender más la estructura de las escenas”.
- Para que las escenas estén mejor, ahora se necesita terminirlas y no dejarlas incompletas; hay que llegar hasta el suceso principal y desarrollar el resto de la improvisación.
- Jhoan Lucumi y Jessica Castillo realizaron una buena improvisación de la escena. Pero aún están muy acelerados con los textos, por lo cual se les recomienda seguir trabajando las pausas y la valoración de los sucesos dentro de la escena.



Fotografía tomada por Andrés Paier

Jessica Castillo



Fotografía tomada por Andrés Paier

Jessica Castillo y Jhoan Lucumi

Con esto dimos por terminadas las correcciones. Antes de finalizar con la clase, el maestro nos dejó como trabajo empezar a estructurar la distribución del espacio e ir construyendo una escenografía en conjunto, esto con el objetivo de presentar una propuesta para la próxima clase. También, debemos comenzar a preocuparnos por los elementos materiales que aparecen dentro de las escenas; además, ya teníamos que empezar a memorizar el texto que realmente aparecía dentro de la obra. El semestre pasado nos enfrentamos a un montaje de Shakespeare y esto nos exigía mucho juego y acción; sin embargo, este código teatral nos trajo dificultades para este nuevo proceso, ya que no estamos teniendo la calma y pausa

necesaria que requiere la pieza. Debemos continuar buscando nuestra naturalidad en escena y centrarnos en la acción y el propósito del personaje.

Cada vez estaba aumentando la exigencia en la elaboración de las escenas y esto nos daba un poco de inseguridad, pues éramos conscientes de que aún teníamos problemas encontrando las pausas en el texto y al mismo tiempo el abrir las frases dentro de la situación. Además, ahora debemos preocuparnos por la cultura italiana, la cual habíamos dejado a un lado durante el proceso de improvisación; al parecer, un largo camino comenzaba en la creación de nuestro montaje. Habíamos tenido toda la libertad de llevar las escenas como deseáramos, siempre y cuando respetáramos la estructura de esta, pero ahora debíamos limitarnos a lo que estaba en el texto.

03/07/2019

El día de hoy comenzamos con el trabajo de las escenas y el texto aprendido. En esta primera oportunidad se presentaron tres escenas (Escena I - Acto 2, Escena II - Acto 3, dos veces) y luego se procedió a las correcciones de cada trabajo.

Acto, Escena. Vendedor – Mario Noguera. Álvaro – Andrés Paier. Serafina – Tatiana.

- La propuesta de Mario Noguera para el personaje del vendedor fue afortunada. Este personaje es de un estilo fuerte y rápido, una persona que no se queda callada y siempre está buscando la estrategia de venta. Aunque Mario construyó a su personaje con acento paisa, este recurso funcionaba muy bien dentro de la escena. La próxima vez se debe buscar llegar a esa misma naturalidad y seguridad desde las características reales del personaje en la obra.
- No hay que perder las pausas que se habían construido en la pasada representación. Hay que seguir construyendo esa relación entre Álvaro y Serafina en ese primer

encuentro. No importa que la escena sea larga hay que ir con calma y respetando las pausas.

Acto III, Escena II. Jack- Alejandro Cano. Rosa – Kelly Ruiz.

- La escena tiene una estructura correcta. Aunque el texto aún no está aprendido de memoria se ve cada una de las intenciones dentro de la escena.
- Los personajes tienen propósito y los actores encontraron la naturalidad representándose a ellos mismos a través de sus personajes.

Acto III, Escena II. Jack – Mario Noguera. Rosa – Yolima Andrade.

- Mario Noguera debe encontrar el propósito de su personaje en esta escena. Acordarse de que Jack desea a Rosa, pero su profesión le impide estar con ella por la edad que tiene.
- Yolima Andrade está muy bien dentro de la escena, se le cree cada texto y acción.
- Las pausas están bien; sin embargo, la escena no llegó hasta su final. Seguir trabajando en esta escena y los textos, pues aún no hay precisión en ellos.

Estos fueron los comentarios y correcciones que recibimos el día de hoy. El director no quiso extenderse mucho en esta parte porque era consciente de que apenas estábamos adaptándonos a los nuevos textos. De todas maneras, las estructuras que conservaban las escenas funcionaban hasta el momento, por lo que el compromiso para la siguiente clase era llevar más texto memorizado y más escenas que estuvieran completas sin importar su extensión. También nos recomendó que tuviéramos en cuenta que hay muchas escenas de profunda intensidad emocional, así que debemos cambiar esa emoción por acción e intención. Finalmente, la clase terminó con la siguiente frase por parte del maestro: “Cuando encuentre la verdad en usted, en cualquier género va a encontrar la verdad”.

Ya encontrándonos por fuera del salón, comenzamos a reflexionar un poco sobre las sensaciones que tuvimos durante esta clase y la presentación de las escenas. Realmente era difícil adaptarnos al texto y seguir cada línea de memoria, pero, aun así, el hecho de tener conciencia de la estructura y los sucesos principales dentro de la escena nos permitió realizar con más tranquilidad la representación. Tenemos que seguir buscando referentes de la cultura italiana para llevarlos a escena la próxima vez, incluso, aquellas frases en italiano que presenta la obra hay que memorizarlas y pronunciarlas de forma correcta, por esa razón también debemos estudiar el idioma. Por último, y ya conversando entre nosotros dos, apareció una pregunta sobre la tensión muscular en escena y es ¿cómo evitar esta tensión cuando no encontramos una acción física concreta? Y la verdad es que desde semestres anteriores habíamos sentido esta incomodidad al estar en escena, pero lográbamos persuadirla con la creación de tensiones en algunos personajes o simplemente con acciones físicas; sin embargo, en este teatro nos sentíamos más expuestos, teníamos que vernos más naturales y calmados, lo cual hacía que en ciertas ocasiones presentáramos tensiones, que, aunque resultaban imperceptibles para el público para nosotros estaban presentes.

05/07/2019

Comenzamos nuestro encuentro con la presentación de las escenas. Para esta ocasión el maestro no permitió que ningún texto fuese improvisado o se omitiera alguna palabra dentro del diálogo, por ello él estaba con el texto en sus manos para corregir cada palabra que estuviese mal dicha y al mismo tiempo, poder organizar la estructura de la escena en caso tal de que algo fuese omitido. Para esta clase se presentaron cuatro escenas (Escena II - Acto 1, Escena IV - Acto 1, Escena I - Acto 2 y Escena I - Acto 3) y al acabar recibimos las correcciones por parte del maestro.

Acto I, Escena IV. Profesora – Daniela Rodríguez. Serafina – Tatiana. Rosa – Alejandra Gironza. Asunta – Jessica Castillo. Vecinas – Angélica Alegría y Yolima Andrade. La Strega – Mauricio Gómez.

- El personaje de la Señorita York, interpretado por Daniela Rodríguez, tiene que estar muy bien vestido. Esta mujer es norteamericana, por lo que su comportamiento y atuendo debe lucir diferente a comparación de las otras mujeres del pueblo.
- Las vecinas: su propósito es ir a la casa de Serafina para reclamar los vestidos de graduación de sus hijas, ya que ese día va a ser la ceremonia de grado.
- Las actrices que interpretan a estas mujeres no deben solucionar la situación con fuerza y gritos, sino también buscar otras estrategias de persuasión. Además, las mujeres no han terminado de pagar los vestidos, por lo que no pueden llegar exigiendo de una forma agresiva.
- Tatiana Parra, quien interpretó a Serafina, aún le hace falta reconocer el objetivo de su personaje y su super-objetivo. La mujer quiere proteger a su hija de los hombres y quiere impedir que vaya a la ceremonia, dos sucesos que la actriz no valoró lo suficiente dentro de su representación.
- Las vecinas deben estar muy bien vestidas porque van a la graduación con sus hijas.
- Hay que buscar otra distribución del espacio porque esta propuesta no funciona.



Fotografía tomada por Mario Noguera
Daniela Rodríguez, Alejandra Gironza y Tatiana Parra



Fotografía tomada por Mario Noguera
Francisco Castillo, Yolima Andrade, Tatiana Parra, Angélica Alegría
Daniela Rodríguez y Jessica Castillo

Acto I, Escena II. Padre Leo – Stiven Ospina. Doctor – Andres Paier. Vecinas – Yolima Andrade, Tatiana, Jessica Castillo, Kelly Ruiz, Daniela Rodríguez. Stelle – Angélica Alegría.

- Hay que seguir construyendo la atmósfera del velorio.
- El texto está aprendido, pero aún hay que seguir trabajando en las intenciones de las palabras, pues algunas suenan vacías.
- Seguir construyendo el oficio del doctor. Ahora ya se ve más práctico y con propósito, pero se tiene que seguir construyendo esa imagen del oficio.
- Organizar el momento en el que las vecinas golpean a Stelle para que no se vea desorganizado y sucio.
- Conseguir la corona mortuoria y Asunta debe estar haciéndose cargo de los vecinos dentro de la casa.
- Asunta también puede estar limpiando las energías de la casa con sus productos naturales.
- Hay que enfatizar en el choque de ideologías entre el cura y el doctor. Generar una tensión entre ambos personajes para que surja la reflexión.



Fotografía tomada por Mario Noguera



Fotografía tomada por Mario Noguera

Stiven Ospina, Andrés Paier, Alejandra Gironza y Angélica Alegría Tatiana Parra, Kelly Ruíz, Jessica Castillo y Angélica Alegría

Acto II, Escena I. Serafina – Jessica Castillo. Cura – Pacho. Vecinas - Daniela Rodríguez, Alejandra Gironza, Angélica Alegría.

- Jessica Castillo, quien interpretó a Serafina, está siendo grosera con el Padre Leo cuando ella realmente no busca faltarle el respeto a él. La actriz soluciona todo con la fuerza y los gritos, lo que no permite ver el lado frágil del personaje.
- Hay que matizar las emociones y crear transiciones entre estas para que el Padre Leo, quien es interpretado por Francisco Eliecer, pueda crear subtextos con una intención amigable y consejera.
- Si la actriz grita todo el tiempo, el recurso se agota y el personaje pierde perspectiva. Jessica Castillo debe permitirse abrirse ante el espectador y mostrar su lado sensible como mujer.



Fotografía tomada por Andrés Paier

Francisco Castillo



Fotografía tomada por Andrés Paier

Jessica Castillo y Francisco Castillo



Fotografía tomada por Andrés Paier

Director Felipe Pérez, Jessica Castillo, Kelly Ruíz, Víctor García y Jhoan Lucumi.

Acto III, Escena I. Serafina – Yolima Andrade. Álvaro – Andrés Paier

- Hay que seguir trabajando en la precisión del texto. La escena se desarrolla bien, pero aun hace falta valorar algunos hechos.
- Hay que dilatar el juego con el chocolate.
- La escena después de pasar de la mitad se vuelve torpe y esto ocurre por la falta de análisis y memorización de la estructura.
- Las pausas estaban bien al inicio, pero cuando se empezaron a olvidar de la estructura estas se fueron perdiendo y la escena comenzó a ir muy rápido.
- Desarrollar cada suceso con calma y valorar los momentos más importantes e íntimos entre ambos personajes.



Fotografía tomada por Mario Noguera
Yolima Andrade y Andrés Paier



Fotografía tomada por Mario Noguera
Yolima Andrade y Andrés Paier

Así acabaron los comentarios por parte del maestro y dimos por concluida la clase. Para nuestro siguiente encuentro debemos presentar una nueva propuesta de escenografía que todos podamos utilizar para las escenas. Se nos recomendó seguir trabajando en los textos y sucesos de la obra.

08/07/2019

Hoy continuamos con la tercera ronda de escenas con textos, hechos y sucesos aprendidos. Pero para nuestra sorpresa, las escenas que fueron presentadas (Escena IV - Acto 3 y Escena III - Acto 3) no cumplieron con los requisitos anteriores, por lo que el maestro decidió parar con la presentación de escenas y darnos el espacio de la clase para reconstruir estas escenas. También, el docente hizo mención de la escenografía, la cual seguía sin funcionar. Por otra parte, y antes de finalizar nuestro encuentro, se nos recomendó volver a presentar la primera escena completa, pues esta tiene muchos detalles y personajes que no se han vuelto a tener en cuenta.

Ya cuando el maestro se marchó, nos quedamos reflexionando en lo que había sucedido el día de hoy, y llegamos a la conclusión de que no estábamos ensayando de una forma eficiente como veníamos haciéndolo al inicio de las improvisaciones. Ahora con la responsabilidad de los textos aprendidos nos sentíamos más cohibidos dentro de las representaciones, por lo que debemos esforzarnos el doble para aprender el texto y al mismo tiempo tener presente la estructura, pues esta última se estaba viendo afectada dentro de las escenas. Por otra parte, tenemos que llegar a un acuerdo sobre la escenografía y la estética que vamos a manejar dentro de la puesta en escena; por este motivo, tenemos que organizar una reunión grupal para hablar sobre ello.

Acto III, Escena IV. Rosa –Kelly. Serafina – Yolima Andrade. Álvaro - Jhoan lucumí



Fotografía tomada por Mario Noguera
Alejandro Cano



Fotografía tomada por Mario Noguera
Kelly Ruíz, Yolima Andrade y Alejandro Cano



Fotografía tomada por Mario Noguera
Kelly Ruíz y Yolima Andrade

Acto III, Escena III. Jack – Mario Noguera. Rosa – Yolima Andrade.



Fotografía tomada por Andrés Paier
Yolima Andrade



Fotografía tomada por Andrés Paier
Mario Noguera y Yolima Andrade



Fotografía tomada por Andrés Paier
Mario Noguera y Yolima Andrade

09/07/2019

Ensayo grupal y organización de la escenografía.

Todo el grupo se reunió en el salón a las 6:00 pm por motivos de ensayo y también para ir organizando la producción del montaje. Entre todos comenzamos a pasar por los salones de la facultad con el propósito de recuperar la escenografía que habíamos utilizado en montajes pasados y así, poderla reutilizar en este. Después de recuperar algunos objetos, nos reunimos nuevamente en nuestro salón de clases (2018), donde realizamos una nueva lectura de la primera escena tratando de encontrar una mejor estructura y análisis. Ya con la estructura clara y los personajes repartidos entre todos, empezamos a organizar el escenario para hacer un ensayo; sin embargo, nos dimos cuenta de que no contábamos con los suficientes recursos escenográficos que la escena requería y por este motivo decidimos crear un listado de la escenografía que hacía falta según las indicaciones del texto. Cada uno se comprometió en hacer un aporte para la utilería trayendo un objeto de su propia casa, de esta manera podíamos contar con todos los recursos necesarios. También, llegamos al acuerdo de que objetos como los maniquís y el retrato de la virgen iban a ser representados por los actores, pues de esta forma podemos crear imágenes y símbolos con los cuerpos.

Como el maestro Felipe Pérez había cedido la anterior clase para que organizáramos el espacio, el grupo decidió llevar todos los elementos necesarios el día de mañana para que se viera nuestro empeño en la construcción de la escenografía, aunque no habíamos tenido la oportunidad de ensayar correctamente la escena.

El listado de la escenografía y utilería quedó de la siguiente manera:

- Luz romántica: papel gelatina rosa.
- Palmera inclinándose: conseguirla en la universidad.
- Artículos religiosos: Cuadros dorados y rubíes.

- Pecera con grandes peces dorados.
- Vasos y jarrones de cristal.
- Empapelado de rosas y alfombra rosas.
- Reclinatorio y virgen con manto azul tachonado de estrellas.
- Maniquíes.
- Vestido de viuda completo.
- Vestido de tul en satín.
- Comedor con todo el equipo de costura: Carretes, Hilos, etc.
- Barrilete de papel rojo.
- Estante para botellas.
- Aro.
- Muñeca vestida de payaso.
- Mesa.
- Vino.
- Bol de rosas.
- Balde de hielo color plateado.
- Abanico.
- Sonido de camión.



Fotografía tomada por Mario Noguera
Grupo del Taller Montaje III



Fotografía tomada por Yolima Andrade
Grupo del Taller Montaje III

10/07/2019

Para esta ocasión la clase fue cancelada, por lo que aprovechamos el tiempo para organizar la escenografía y distribución del escenario. El espacio fue organizado de tal manera, que todos lográramos hacer las escenas sin tener que vernos obligado a cambiar la escenografía o en su defecto, modificar todo el espacio. Este fue el primero de nuestros acercamientos a la puesta en escena final, aunque todavía falta mejorar algunos detalles estéticos y conseguir elementos de construcción, por lo menos sentimos que estamos de acuerdo en un mismo concepto.

Antes de finalizar el tiempo establecido de la clase, el maestro llegó al salón a observar nuestros avances en la estructura escenográfica. A continuación, adjuntamos los comentarios y observaciones que hizo sobre nuestra propuesta:

- El altar está muy bien estructurado. El grupo consiguió tres maniquíes, pero en la acotación se nombran entre ocho y nueve, por lo que se sugirió que otros actores vestidos de negro representen los maniquíes restantes.
- La galería no está bien estructurada, aún hay objetos que están sólo por decoración y no cumplen ninguna función dentro de la puesta en escena. El maestro recomienda utilizar los bambús como vigas para la casa, así se genera una sensación de hogar de bajos recursos.
- El grupo propone dividir la casa y la galería con hojas secas, pero en vez de esto se puede implementar el uso de rejas de madera no tan altas.
- La galería debe crear una sensación de exterior, pues esta no pertenece directamente al interior del hogar. Se realiza la propuesta de traer pasto sintético para poder generar más esta sensación, y al mismo tiempo organizar un jardín en la parte delantera de la casa.
- La máquina de coser debe ser más antigua, ya que esta es una pieza importante dentro de la casa y la obra. Hay que acomodar los maniquíes de tal manera que no vayan a

tapar la parte de atrás de la escenografía. También, hay que conseguir más elementos que pertenezcan al oficio de Serafina, pues hasta el momento sólo se tienen los maniquíes y el carrito grande.



Fotografía tomada por Andrés Paier
Grupo del Taller Montaje III



Fotografía tomada por Andrés Paier
Tatiana Parra y Alejandra Gironza



Fotografía tomada por Andrés Paier
Daniela Rodríguez, Mario Noguera y Yolima Andrade



Fotografía tomada por Mario Noguera

Jhoan Lucumi, Víctor García, Kelly Ruíz, Daniela Rodríguez, Alejandra Gironza y Andrés Paier



Fotografía tomada por Mario Noguera

Kelly Ruíz



Fotografía tomada por Andrés Paier

Jhoan Lucumi, Angélica Alegría y Mario Noguera

Terminados los comentarios el maestro salió del salón y dimos por terminado nuestro encuentro el día de hoy. Se le hicieron fotos a la propuesta para conservar la idea que tenemos de distribución espacial.

12/07/2019

El día de hoy empezamos la clase con la presentación de las escenas. Organizamos el espacio con la propuesta que habíamos realizado la última clase y nos pusimos en disposición para ver y representar las escenas. Para esta clase se presentaron tres escenas (Escena III - Acto 1, Escena IV - Acto 1 y Escena VI - Acto 1) y luego procedimos a recibir las correcciones por parte del maestro.

Acto I, Escena III. Padre Leo – Víctor García. Asunta – Johan Lucumi. Doctor – Mario Noguera. Stella – Kelly Ruiz. Rosa – Alejandra Gironza. Vecinas Y Vecinos - Todo el grupo, excepto Daniela Rodríguez y Alejandro Cano.

- La escena estaba siendo representada sin ningún conflicto, lo cual hizo que el maestro detuviera la representación e hiciera algunos ajustes en medio de esta.
- En primer lugar, Víctor García, quien representaba al Padre Leo, necesita tener más calma, tranquilidad y evitar actuar rabia o frustración. Su personaje tiene un estatus y reputación que cuidar, por lo que evita cualquier tipo de escándalo que pueda comprometer su figura. Al volver a hacer la representación de la escena, el actor consiguió hacer una evolución diferente y correcta en su personaje.
- El doctor, quien es representado por Mario Noguera, debe lucir más adinerado. Este hombre es una persona que se preocupa por su apariencia y reputación. Tiene un buen salario y es respetado por su oficio.



Fotografía tomada por Mario Noguera
Stiven Ospina, Mauricio Gómez y Alejandra Gironza



Fotografía tomada por Mario Noguera
Mauricio Gómez, Andrés Paier, Tatiana Parra, Angélica Alegría,
Yolima Andrade, Jessica Castillo y Francisco Castillo

Acto I, Escena IV. Serafina – Jessica Castillo. Profesora – Daniela Rodríguez. Rosa – Alejandra Gironza. Asunta – Francisco Eliecer. Napolitanos – Andrés Paier y Alejandro Cano.

- Para montar a Tennessee Williams debemos ser extremadamente detallistas. Es necesario buscar una estética y gusto artístico, pues el teatro de Williams está lleno de metáforas y símbolos visibles que convierten sus representaciones y puestas en escena en una obra de arte. Por ese motivo, hay que tener cuidado con poner objetos en mal estado dentro de la escena, porque, aunque el lugar donde se desarrolla la acción sea de bajos recursos, hay que tener un buen gusto artístico para recrear ese lugar.
- Las vecinas, que en esta ocasión fueron representados por Alejandro Cano y Andrés Paier, tienen que ser más campesinos y tenerle un poco de miedo a Serafina.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Francisco Castillo, Daniela Rodríguez, Andrés Paier y Alejandro Cano

Acto I, Escena VI. Jack – Andrés Paier. Rosa – Tatiana. Serafina - Angélica.

- Tatiana Parra, quien interpreta a Rosa, debe demostrar más su deseo por Jack. Ella quiere tener relaciones con el joven, y por eso cuando descubre que su casa está sola, aprovecha para acorralar a Jack.
- Tatiana Parra tiene algo interesante dentro de la escena y es su inocencia salvaje.
- Esta escena ha conseguido una atmósfera muy clara. Hay que mejorar detalles y pulir el texto, pero está muy interesante.
- Si se arregla mejor el espacio, la escena puede conseguir mejores resultados.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Angélica Alegría, Tatiana Parra y Andrés Paier



Fotografía tomada por Mario Noguera

Stiven Ospina, Angélica Alegría y Andrés Paier

15/07/2019 - hasta - 19/07/2019

Esta semana hemos suspendido el trabajo de *La Rosa Tatuada* para enfocarnos en la tarea de escenas independientes de Tennessee Williams, es por ello que todas las clases de la semana fueron canceladas para enfocarnos a este trabajo. Como requisito para la elaboración de las escenas, debemos buscar obras cortas de Tennessee Williams y luego seleccionar un fragmento de la pieza que cuente con un inicio, nudo y desenlace. Se busca que los ejercicios tengan sutileza, detalles, imágenes y lo más importante, una estructura limpia, pues cuando contamos con una buena estructura, así mismo obtenemos una buena estética. Durante esta

semana se presentaron alrededor de veinte escenas independientes. A continuación, mostraremos un registro fotográfico de algunas de las escenas representadas.

Registro fotográfico.

***Mi último reloj de oro macizo.* Andrés Paier. Stiven Ospina. Johan Lucumi.**



Fotografía tomada por Mario Noguera

Stiven Ospina y Andrés Paier



Fotografía tomada por Mario Noguera

Jhoan Lucumi y Andrés Paier

***No sobre ruiseñores.* Alejandro Cano. Alejandra Gironza. Francisco Eliecer.**



Fotografía tomada por Mario Noguera

Alejandra Gironza y Alejandro Cano



Fotografía tomada por Mario Noguera

Alejandra Gironza, Alejandro Cano y Francisco Castillo

27 vagones de algodón. Kelly Ruiz. Johan Lucumi.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Kelly Ruíz y Jhoan Lucumi



Fotografía tomada por Mario Noguera

Kelly Ruíz y Jhoan Lucumi

La dama de la loción de Larkspur. Francisco Eliecer. Daniela Rodríguez. Yolima Andrade.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Daniela Rodríguez



Fotografía tomada por Mario Noguera

Daniela Rodríguez y Francisco Castillo

No sobre ruiseñores. Alejandro Cano. Tatiana. Stiven Ospina.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Tatiana Parra y Alejandro Cano



Fotografía tomada por Mario Noguera

Tatiana Parra, Alejandro Cano y Stiven Ospina

El caso de las petunias pisoteadas. Víctor García. Tatiana. Angélica Alegría.



Fotografía tomada por Andrés Paier

Angélica Alegría y Tatiana Parra



Fotografía tomada por Andrés Paier

Víctor García y Tatiana Parra

El más extraño idilio. Stiven Ospina. Tatiana.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Stiven Ospina y Tatiana Parra



Fotografía tomada por Mario Noguera

Director Felipe Pérez, Francisco Castillo, Víctor García, Stiven Ospina y Tatiana Parra

Mi último reloj de oro macizo. Mauricio Gómez. Johan Lucumi. Francisco Eliecer.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Escenografía y Utilería



Fotografía tomada por Mario Noguera

Director Felipe Pérez, Mauricio Gómez
Daniela Rodríguez y Kelly Ruíz



Fotografía tomada por Mario Noguera

Mauricio Gómez y Francisco Castillo

Ardo en llamas gritó el Fénix. Daniela Rodríguez. Alejandra Gironza. Andrés Paier.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Andrés Paier, Alejandra Gironza y Daniela Rodríguez



Fotografía tomada por Mario Noguera

Andrés Paier

Un perfecto análisis hecho por un loro. Alejandra Gironza. Daniela Rodríguez. Andrés Paier.



Fotografías tomadas por Mario Noguera

Daniela Rodríguez, Alejandra Gironza y Andrés Paier

Lo que no se dice. Kelly Ruiz. Jessica Castillo.



Fotografía tomada por Andrés Paier

Jessica Castillo y Kelly Ruiz

Fotografía tomada por Andrés Paier

Director Felipe Pérez, Kelly Ruiz y Jessica Castillo

Retrato de una Madona. Angélica Alegría. Francisco Eliecer. Víctor García. Mauricio Gómez. Johan Lucumi.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Mauricio Gómez, Angélica Alegría y Víctor García



Fotografía tomada por Mario Noguera

Francisco Castillo, Mauricio Gómez, Jhoan Lucumi y
Angélica Alegría

EL largo adiós. Stiven Ospina. Mario Noguera. Tatiana.





Fotografías tomadas por Andrés Paier

Mario Noguera, Tatiana Parra y Stiven Ospina

No sobre ruiseñores. Alejandro Cano. Víctor García. Johan Lucumi. Andres Paier. Stiven Ospina. Mauricio Gómez.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Jhoan Lucumi, Andrés Paier, Alejandro Cano, Víctor García y Mauricio Gómez



Fotografía tomada por Mario Noguera

Stiven Ospina, Andrés Paier, Alejandro Cano, Víctor García y Mauricio Gómez

Verano en el Lago. Yolima Andrade. Mario Noguera.



Fotografía tomada por Andrés Paier

Yolima Andrade, Mario Noguera y Estudiantes de la
Licenciatura en Música



Fotografía tomada por Mario Noguera

Yolima Andrade, Andrés Paier, Alejandra Gironza y Daniela Rodríguez



Fotografía tomada por Felipe Pérez

Grupo del Taller Montaje III

Evaluación académica de escenas independientes

Alejandro González Puche:

- Sin los elementos necesarios toda la escena se vuelve recortada. No se está construyendo una vida paralela al texto con acciones y detalles.
- En general faltó construir un mundo de personas frágiles.
- No hay una construcción de la imaginación y característica del personaje, es decir, no se muestra quienes son realmente estos entes y de dónde vienen. No se enseña como algunos tienen el poder y otros son oprimidos bajo este. Tampoco se desarrollan los conflictos internos de los personajes dentro de sus situaciones de conflicto.
- *27 vagones de algodón* (Jhoan Lucumi y Kelly Ruiz): No se construye un mundo real donde el personaje de Kelly es una mujer tímida y el personaje de Jhoan un hombre radical. No tuvieron suceso de partida y Jhoan no podía llegar a agredir a Kelly en el primer momento, porque no permite que se desarrolle la relación. Faltó mostrar la gran tragedia que ocurre con la fábrica de algodón. No se preocupan por investigar los detalles del texto, por ejemplo, el bolso de cabritilla, lo cual hace que la escena se ubique en un lugar totalmente diferente.
- (Jessica Castillo y Kelly Ruiz): ¿Cuál es el suceso de partida? No hubo cambio de intereses entre ambas mujeres y tampoco se muestra la relación lésbica que hay entre ellas. Jessica todo el tiempo actúa con fuerza y no permite que la escena obtenga otro tipo de matices.
- *No sobre ruiseñores* (Alejandro Cano, Stiven Ospina y Tatiana Parra): ¿Quiénes eran los personajes que estaban haciendo Alejandro y Stiven?, no se dan a conocer y por ende no se logran identificar sus características. El personaje de Alejandro es el de un hombre metrosexual, y esto no fue enseñado. Hace falta el mundo interno y sensible de Williams. No identificaron el conflicto cuando Tatiana descubre la corrupción y por ello está en contra de Alejandro. Stiven entra deprimido a escena; no hay que esperar que el texto nos dicte las relaciones que tienen los personajes para entenderlas.
- *Un análisis perfecto hecho por un loro* (Alejandra Gironza, Daniela Rodríguez y Andrés Paier): hay palabras que mencionamos dentro nuestras escenas que ni siquiera

conocemos con claridad. Debemos dejar a un lado las palabras castellanas dentro de las traducciones y contextualizarlas a nuestro entorno. Alejandra y Daniela actúan como jóvenes y no como señoras de más de cuarenta años que buscan su último polvo. Daniela no ve a Alejandra como una ninfómana, y es este realmente el conflicto de la escena. Además, perdieron el detalle de buscar a un hombre que les de dinero porque ellas no tienen.

- *Un largo adiós* (Mario Noguera, Stiven Ospina, Tatiana Parra, Francisco Eliecer y Andrés Paier): Tatiana se emociona mucho y cierra todos los sentidos. Mario no realiza una valoración correcta cuando ve que su apartamento cada vez está más vacío.
- *Retrato de una Madonna* (Angélica Alegría, Víctor García, Mauricio Gómez, Francisco Eliecer, Alejandra Gironza y Jhoan Lucumi): el espacio no está bien construido. Hicieron la historia de una ninfómana y no la de una mujer que vive con gran dignidad, pero con un fuerte trastorno mental. Esta escena es la que más palabras castellanas tenía que no fueron contextualizadas a nuestro cotidiano. Faltaron detalles como las coca-colas y los envases.
- *La dama de la loción de Larkspur* (Francisco Eliecer, Yolima Andrade y Daniela Rodríguez): la escena estuvo concreta. Sin embargo, hay que cuidar detalles como el hecho de cobrarle a alguien que vive en un mundo imaginario. Dimensionar la belleza y profundidad de que un poeta llega a rescatar a una persona que vive en el mismo mundo imaginario que él. Son personas que han sido excluidas de la sociedad y sólo pueden entenderse entre ellas.

Everett Dixon:

- Esto de todas maneras es una comedia de alto estatus. Al no entender la clase de los personajes, todos recaemos en hacerlos con un estatus bajo, y por este motivo la comedia no se logra. Tennessee Williams es conmovedor y gracioso, por eso sus obras tienen tanto impacto social. Dentro de las escenas no se entienden algunos esquemas de juegos básicos y por ende nos perdemos en el texto; hay una situación social y política fuerte en el sur de los Estados Unidos donde todas estas escenas e

historias surgen, y que es muy similar a nuestro propio contexto. Hace falta imaginación, en la única escena que se lograba apreciar dignidad y estatus era en la de Jessica. En Francisco apareció la comedia que también maneja Tennessee.

Ma Zhenghong:

- El cambio de profesor es para llenar y adquirir elementos que aún no se entienden o poseen. Seguimos dependiendo del texto, y no hay características, estilo, formas de caminar, etc. Hay que aprender o entender el planteamiento de la escena para dar características a un personaje; esto no es Shakespeare, esto es suspirar. Angélica vendió el truco muy fácil, ella tenía que darnos a entender que Richard si existía y a lo último darnos cuenta de que no es verdad. No hay sensibilidad para tratar este tema, ella no está loca, ella vive en otro momento. Víctor sigue haciendo el chiste y realmente no entiende a la señora; Mauricio está concentrado en escena, pero le falta acciones de cuidado y protección para con la dama, pues de lo contrario sólo está jugando estado de ánimo.
- Alejandra tiene problemas para mantener la energía. Ella empieza bien las escenas, pero las deja caer en el transcurso. Si quiere seducir a un hombre le hace falta recursos, hacer cosas que no están en el texto.
- Mario se esconde y huye en el escenario. No habla bien, debe hacer un trabajo vocal más riguroso. Se le siente muy tímido.

Ana María Gómez:

- Las sinopsis de las obras están mal redactadas, no se entiende de qué va cada escena y les hace falta más detalles. Esto refleja el análisis que tenemos de las obras.
- “A veces se llena la escena de muchas cosas porque hay vacíos interpretativos”
- Tiempos compuestos. En la obra que vamos a montar, hay que cambiar las palabras castellanas y contextualizarlas a las nuestras.

Felipe Pérez:

- Es el momento de relacionarnos con el texto como verdaderos amantes. Todo está en el texto, sólo se trata de observar y analizar bien. Entre más detalles tengamos de una obra más sublime se vuelve esta. Nos equivocamos mucho con los textos, por lo que tenemos que trabajar en que salgan limpios; hay que repetir la misma oración muchas veces antes de ir a escena. Debemos colocar el texto en situación. Tennessee Williams tiene otro manejo de detalles.

Después de los comentarios y ya encontrándonos por fuera del salón, comenzamos a reflexionar un poco sobre lo sucedido. Reconocimos que el teatro de Tennessee Williams está más enfocado hacia la parte de los detalles, el texto, la fragilidad y el estatus. Debemos replantearnos todo lo que hoy nos dijeron para no cometer el mismo error en el montaje; también, tenemos la tarea de realizar un análisis más profundo en el texto de *La Rosa Tatuada*, pues sentimos que aún estamos tratando los sucesos y situaciones de la obra muy por encima de lo que realmente son. Necesitamos entender la calma y pausa de Williams en su teatro para así entrar en su atmósfera; debemos detallar más a nuestros personajes y entregarles las características apropiadas y tenemos que encontrar la estética y símbolos principales dentro de la pieza. Aún queda mucho por trabajar, esperemos que con el paso de los días podamos encontrar respuesta a nuestros conflictos y al mismo tiempo poder obtener un enfoque correcto de la obra de Tennessee.

31/07/2019

Durante esas fechas, el maestro Felipe Pérez se encontraba de viaje en Bogotá por motivos del nuevo estreno teatral *El bosque sobre el bosque* del laboratorio escénico de la Universidad del Valle. Es por esta razón que el día lunes 29 de Julio no recibimos clase; sin embargo, el día de hoy nos ha citado en el salón, y en su lugar, a delegado al maestro Douglas Salomón para hacer entrega del reparto oficial del montaje. Al llegar al salón, nos reunimos con el

maestro Douglas y procedimos a hablar sobre la tan esperada noticia. Primero, el maestro nos dirigió algunas palabras y consejos benéficos para nuestra nueva tarea con la creación del montaje. Nos recomendó tener en cuenta la fragilidad de los personajes junto con la pausa y calma que caracterizan este teatro. Por otra parte, el maestro nos aconsejó que debíamos tener disciplina y rigor como actores, y aunque el teatro sea un oficio infravalorado e inútil, la verdad es que debemos apreciarlo porque somos felices estando dentro de él y que a través de este podemos generar conciencia del mundo.

Además, para afrontar un montaje de Tennessee Williams, el maestro nos aconseja que es necesaria la energía del grupo. “Sin energía grupal, se vuelven estudiantes técnicos de actuación. Es necesario ensayar los textos con el partener y no solos, ya que esto les ayuda a corregir los tonos con los que se graban los textos estando solos. Hay que aprovechar esta experiencia para llegar a la creación con amor, si no, no va a fluir nada’’. Al acabar de hablar, y motivarnos con sus palabras, el maestro Douglas comenzó a leer el reparto de la obra. Comenzó a leerlo por orden de escenas y aparición de personajes, de esta forma nos era más fácil identificar que personaje hacía cada uno en las escenas.

La Rosa Tatuada, reparto por escenas:

Acto I. Escena I:

- **Bruno:** Mario Noguera - Francisco Eliecer.
- **Salvatore:** Stiven Ospina - Víctor José.
- **Vivi:** Tatiana Parra.
- **Giuseppina:** Jessica Castillo.
- **Violetta:** Daniela Rodríguez.
- **Serafina:** Yolima Andrade.
- **Rosa:** Kelly Ruiz.
- **Assunta:** Angélica Alegría - Jhoan Lucumi.
- **Stelle:** Alejandra Gironza.

- **La Strega:** Mauricio Gómez - Stiven Ospina.
- **Un niño:** Jhoan Lucumi - Francisco Eliecer.

Acto I. Escena II:

Antes del amanecer del día siguiente

- **Giuseppina:** Jessica Castillo.
- **Peppina:** Stiven Ospina.
- **Violetta:** Daniela Rodríguez.
- **Assunta:** Angélica Alegría - Jhoan Lucumi.
- **Padre Leo:** Víctor García.
- **Serafina:** Yolima Andrade.

Acto I. Escena III:

Mediodía de ese mismo día

- **Doctor:** Francisco Eliecer.
- **Assunta:** Angélica Alegría - Jhoan Lucumi.
- **Padre Leo:** Víctor García.
- **Stelle:** Alejandra Gironza - Angélica Alegría.
- **Giuseppina:** Jessica Castillo.
- **Peppina:** Tatiana Parra.
- **Violeta:** Daniela Rodríguez.
- **Mariella:** Stiven Ospina.
- **Teresa:** Jhoan Lucumi.
- **Rosa:** Kelly Ruiz.
- **Un niño:** Mario Noguera.

Acto I. Escena IV:

Un día de junio, tres años más tarde, en la mañana

- **Giuseppina:** Jessica Castillo.
- **Peppina:** Alejandra Gironza.
- **Violetta:** Tatiana Parra.
- **Serafina:** Yolima Andrade.
- **Señorita York:** Daniela Rodríguez.
- **La Strega:** Mauricio Gómez - Stiven Ospina.
- **Assunta:** Angélica Alegría - Jhoan Lucumi.
- **Rosa:** Kelly Ruiz.

Acto I. Escena V:

- **Serafina:** Yolima Andrade.
- **Bessie:** Jessica Castillo.
- **Flora:** Jhoan Lucumi.
- **Una voz afuera:** Francisco Eliecer.

Acto I. Escena VI:

Dos horas después, casa

- **Serafina:** Yolima Andrade.
- **Jack:** Alejandro Cano.
- **Rosa:** Kelly Ruiz.
- **La voz de una chica:** Alejandra Gironza.
- **Voces afuera:** Todos.

Acto II. Escena I:

El mismo día dos horas más tarde.

- **Serafina:** Tatiana Parra.
- **Vivi:** Alejandra Gironza.
- **Padre Leo:** Francisco Eliecer.
- **La Strega:** Mauricio Gómez - Stiven Ospina.
- **Un niño:** Víctor García.
- **Assunta:** Angélica Alegría.
- **El vendedor:** Mario Noguera.
- **Álvaro:** Andrés Paier.
- **Salvatore:** Jhoan Lucumi.
- **Un carnero:** Jessica Castillo.

Acto III. Escena I:

Atardecer del mismo día

- **Serafina:** Yolima Andrade.
- **Álvaro:** Andrés Paier.
- **Voz:** Alejandra Gironza.

Acto III. Escena II:

Antes del amanecer del día siguiente

- **Rosa:** Kelly Ruiz - Tatiana Parra.
- **Jack:** Alejandro Cano.

Acto III. Escena III:

Tres horas después

- **Rosa:** Kelly Ruiz.
- **Álvaro:** Andrés Paier.
- **Serafina:** Yolima Andrade.
- **La Strega:** Mauricio Gómez - Stiven Ospina.
- **Assunta:** Angélica Alegría.
- **Peppina:** Daniela Rodríguez.
- **Giuseppina:** Jessica Castillo.
- **Mariella:** Alejandra Gironza.
- **Violetta:** Jhoan Lucumi.



Fotografía tomada por Francisco Castillo

Director Douglas Salomón y Grupo del Taller Montaje III



Fotografía tomada por Francisco Castillo

Director Douglas Salomón y Grupo del Taller Montaje III



Fotografía tomada por Francisco Castillo

Grupo del Taller Montaje III

Después de esta entrega de reparto, y ya siendo conscientes del personaje que le corresponde a cada uno, el maestro Douglas se despidió de nosotros para dejarnos hablar sobre el siguiente paso a seguir. Todos reunidos, llegamos al acuerdo de que teníamos que comenzar a conseguir los objetos necesarios para la escenografía y hacer cotizaciones sobre la utilería que aún nos hacía falta. También asumimos el compromiso de empezar a montar las escenas grupales más grandes, pues estas requerían de mayor tiempo y precisión a comparación de otras escenas donde aparecen dos o tres personajes. Pero, aunque todos parecíamos agradecidos con nuestros respectivos personajes, la verdad es que, nos inquietaba el hecho de tener que trabajar dobles repartos y además, de que algunos personajes tenían que salir en pareja, pues esto no era algo que teníamos considerado dentro de las posibilidades del montaje. Nos preocupaba que esta decisión fuera confusa para el espectador e incluso para nosotros mismos. Sin embargo, la decisión ya había sido tomada y ahora nos corresponde a nosotros asumir esta responsabilidad.

12/08/2019

Hoy comenzamos ya con la creación del montaje. El maestro Felipe Pérez, adelantó su regreso a Cali con el objetivo de ver el primer acto de la obra. Pero lamentablemente nosotros sólo teníamos organizadas las primeras dos escenas de este acto, pues habíamos dedicado este tiempo a conseguir la escenografía y utilería de la obra y nos descuidamos con la creación escénica. El maestro se disgustó por la falta de nuestro compromiso ya que habían pasado dos semanas y no teníamos ni siquiera la primera parte de la obra. Después de este llamado de atención, procedimos a organizar el espacio con todos los objetos que hasta el momento habíamos conseguido para dar inicio a la representación de las escenas. Al finalizar la presentación, el docente prosiguió con las correcciones y comentarios de lo observado.

Acto I. Escena I:

- El espacio puesto desde una perspectiva horizontal no funciona, por lo tanto, hay que organizar la puesta de otra manera. Ubicar el escenario de tal manera que la bodega y el baño sirvan como patas (derecha e izquierda).
- El inicio con los niños está bien, se crea la atmósfera y está la actitud de reposo. Pero hacen falta los objetos de la acotación (aro, cometa y muñeco vestido de payaso) y es necesario que estos aparezcan.
- Falta justificar el primer texto. ¿Por qué Bruno dice esa primera frase?
- La primera escena debe servir para crear la atmósfera de la obra, de lo contrario el espectáculo no va a comenzar y la obra se va a caer con el paso de las escenas. Precisar todos los elementos sonoros y visuales que suceden dentro de esta primera parte. En el escenario debe vibrar la poética de Tennessee Williams desde el inicio.
- La propuesta realizada en esta ocasión no cuenta con la palmera que es nombrada en el texto, y es fundamental que esté presente. También, debemos tener en cuenta la separación de los espacios que el texto nombra, ya que hay que hacer evidente cuando los personajes están dentro de la casa o por fuera en el pasillo. Aún faltan muchos aspectos de la escenografía y del texto que la obra marca y que nosotros todavía no

hemos resuelto. Hay que recordar que este es un teatro lleno de detalles y que un escenario bien planteado y estructurado da libertad para la interpretación.

- A Yolima Andrade le hace falta pasión y sangre siciliana para su personaje de Serafina. Los sicilianos todo lo vuelven grande y son extremistas por su mismo carácter pasional. Serafina está esperando a Rosario para celebrar que él no va a continuar con el contrabando y además para darle la noticia de que está embarazada, por esta razón debe estar preparando una cena para él. Es algo grande lo que va a suceder esa noche.
- Dentro de las iglesias católicas reconocidas, se ve que los altares están muy bien adornados, son preciosos, decentes y resaltan a la vista. De esta misma forma debe ser el altar que Serafina tiene en su casa. Un altar completo y bien decorado, lleno de detalles como: flores, velas, mantos, comida, etc. Se tiene que enseñar la fe.
- Podemos hacer uso de símbolos, convenciones e imágenes para representar la divinidad de la Madonna.
- Los platos de comida de los italianos normalmente son deliciosos y por eso es que se convierten en patrimonio gastronómico en la humanidad. Por este hecho, en el momento en que las madres llaman a los niños para que regresen a casa, debe ser con ánimo, fuerza, alegría y con la excusa de que van a comer; de esta manera, los actores que interpretan a los niños sentirán el impulso para reaccionar y regresar a sus hogares.
- Es necesario indagar sobre el estado del arte de los personajes. Buscar referentes que nos ayuden a acercarnos a él; ver a diferentes actores interpretar estos personajes y observar con cuidado los detalles dentro de sus respectivas interpretaciones y construcciones de personajes. Hay que buscar la imagen artística del personaje para que se robe las miradas del espectador.
- Angélica Alegría y Jhoan Lucumi, quienes representan el papel de Assunta, aún no logran construir esa energía o atmósfera metafísica de que sucede algo malo. Ellos son vendedores de hierbas, por lo que tienen que entrar vendiendo sus productos y luego hacer un giro cuando sientan el cambio dentro de la atmósfera. No deben llegar anticipando la acción.

- “Si no se cuenta un drama con intensidad, no puede existir un final feliz” (Felipe Pérez). Tiene que existir el drama para que se cree el contraste. Serafina debe sentir el drama de la situación cuando descubre que su marido falleció, su mirada refleja dolor y conmueve al espectador, pero no puede caer en el melodrama.

Luego de finalizar con las correcciones, el maestro nos entregó algunos referentes cinematográficos italianos, con el fin de que continuáramos empapándonos de la cultura italiana y lográramos construir mayor verosimilitud en nuestros personajes. Las películas fueron: Cinema Paradiso, Gato Blanco - Gato Negro y la filmografía de Luchino Visconti. Finalmente, el docente se despidió de nosotros y nos recomendó que para el siguiente encuentro tuviéramos listo todo el primer acto y la nueva propuesta de escenografía.

Ya estando solos, hablamos sobre nuestra falta de compromiso en los días anteriores, pues ninguno había asumido con responsabilidad el hecho de ensayar y organizar de una forma correcta estas primeras escenas, y fue algo que se conversó desde el momento en que se repartieron los personajes. Era muy difícil organizar las escenas grupales por el mismo hecho de que no todos estaban trabajando en la misma dinámica y algunos ni siquiera llegaban a los ensayos porque consideraban a su personaje como una pieza casi que innecesaria dentro de la escena. Después de volver a hablar sobre todos estos inconvenientes, volvimos a comprometernos con la obra. Sin embargo, ya estando nosotros dos por aparte, reflexionamos sobre otro tema que nos estaba haciendo sentir intranquilos al abordar las escenas, y era el hecho de cómo plantear juegos escénicos dentro de este teatro sin que se vean exagerados o por fuera de la situación, ya que sentíamos que sólo estábamos parados recitando el texto y no estábamos realizando grandes acciones físicas. Nosotros nos sentíamos algo limitados por el texto, pues no queríamos proponer una acción o juego que posiblemente estuviera por fuera de la situación o de los parámetros del texto. Esperamos que con el desarrollo de la obra encontremos una respuesta a este tema, ya que no deseamos simplemente estar de pie recitando un texto.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Yolima Andrade, Angélica Alegría y Jhoan Lucumi



Fotografía tomada por Mario Noguera

Director Felipe Pérez y Grupo del Taller de Montaje III

14/08/2019

En el encuentro de hoy continuamos trabajando en el montaje de la mano del maestro. Para esta oportunidad, hemos corregido los errores que presentamos la clase pasada y trajimos nuevas propuestas para el desarrollo de las primeras escenas. El docente, nos aclaró que la siguiente clase no podrá asistir, pero que, a pesar de ello, debemos venir a ensayar y aprovechar el tiempo de la clase para continuar con la construcción y organización del primer acto. Luego de este aviso, pasamos a presentar el primer acto de *La Rosa Tatuada*, pero el maestro dedicó todo el tiempo de la clase a corregir en medio de la representación la primera escena, con el propósito de pulir aspectos interpretativos y dejar fijados los sucesos más importantes de esta. Ya finalizada la primera escena, y dando una nueva perspectiva a los personajes, el maestro continuó ahora dando algunas correcciones a tener en cuenta cuando volvamos a presentar esta escena.

- Alejandra Gironza, quien interpreta a Stelle, no logra el propósito de su personaje. Su personaje todavía no posee una carga interna fuerte. Debe crear la complicidad de un

secreto que quiere gritar, pero del que sólo puede hablar a través de subtextos. Alejandra debe tener en cuenta que, Stelle va a la casa de Serafina porque desea que ella le haga una camisa de hombre para el amor de su vida. Ambas están compartiendo el mismo hombre a pesar de que Serafina aún no lo sabe, por lo tanto, Stelle debe estar en otra disposición y carga interna.

- Se deben poner los maniqués, de tal manera que adquieran las posiciones del teatro clásico que se menciona en la acotación. Por ejemplo, dos maniqués mirándose a los ojos con posición de enamorados (Romeo y Julieta), ya que de esta forma se consigue crear otra atmósfera en la casa de Serafina.
- La escena continúa muy cruda. Falta más trabajo y ensayo; sin embargo, empiezan a aparecer detalles que funcionan dentro de la puesta en escena, como los músicos, el espacio y los maniqués.
- Mauricio Gómez, quien interpreta al músico, debe ser un hombre muy tranquilo que encuentra un lugar agradable para darle vida a su música. Él se fija en el espacio antes de sentarse simplemente a tocar. Otra propuesta es, que él inicié sentado en un tronco afinando las cuerdas y reaccionando al ambiente donde se encuentra. Elementos como la luz, la sensación de calor y los sonidos de los animales al atardecer también funcionan para crear atmósfera.
- Yolima Andrade, quien interpreta a Serafina en este primer acto, debe tener la perspectiva del personaje cuando dice “tengo el corazón en la boca”, es decir, que se encuentra en un estado de fragilidad, inseguridad y ansias. Muchas emociones pasan por su cuerpo desde el inicio y esto es lo que debe interpretar la actriz.
- Serafina tiene que ser una mujer con una energía cómica al inicio, es decir, sus acciones van más rápidas de lo habitual y su respuesta es más inmediata cuando habla, en esta parte no posee tantas pausas dramáticas o psicológicas. La comedia debe ser interior y no buscar exteriorizarla.
- La primera escena necesita ser más propositiva. No jugar “misterio”, esto sólo aparece cuando el suceso y el texto lo indique dentro de las acotaciones.
- Alejandra Gironza, tiene que buscar parecerse físicamente y mentalmente a una mujer adinerada. Stelle tiene clase y poder, eso debe verse reflejado en la interpretación de

la actriz. Un referente que puede funcionar en este caso es el de la actriz Marilyn Monroe.

- Hay que recordar que los montajes académicos no dependen de los directores, sino de los estudiantes. Nosotros debemos apropiarnos de la obra.
- Recordar que la obra inicia como una comedia, luego pasa por el drama y finalmente termina como una comedia.



Fotografías tomadas por Mario Noguera
Escenografía y Utilería

Ya teniendo en cuenta estas indicaciones, debemos volver a replantearnos ciertos momentos de esta primera escena y seguir corrigiendo los siguientes momentos que no alcanzaron a ser representados en este día. Antes de irse, el maestro nos recomienda ensayar con todos los objetos e implementos de la escena que vayamos a utilizar de verdad. Se debe actuar con todo: luces, escenografía, vestuario y utilería, pues él no hacerlo, luego nos traerá dificultades cuando estemos realizando la escena frente al público. Hay que ensayar pensando en que se va a realizar la función pronto, y la verdad es que ya queda poco tiempo para entregar el resultado final.

21/08/2019

Hoy se comenzó la clase directamente con la presentación del primer acto. No se buscó tener la escenografía completamente organizada o poner en disposición todo el escenario con los objetos, pues el director quería centrarse más en la interpretación y desarrollo de la primera escena del primer acto. Afortunadamente se consiguió llegar hasta el final de la tercera escena, y al llegar ahí, el maestro decidió detener la representación para dar las siguientes indicaciones y correcciones:

- Falta continuar identificando los hechos de la escena.
- El grupo continúa presentando una improvisación mal ejecutada. No se respetan los diálogos reales de los personajes y las acotaciones del autor.
- “Todos pueden proponer lo que quieran, pero sólo si respetan el texto”
- Este llamado de atención va dirigido hacia la forma en la que se está ensayando, ya que no se evidencia que hay un proceso de trabajo arduo o maduro.
- Al inicio de esta primera parte sigue haciendo falta el desarrollo de la entrada del músico, es decir, falta proponer acciones que el hombre pueda estar realizando en el lugar donde se dispone a tocar. Acciones mínimas y sencillas, desde tomar un poco de vino hasta afinar las cuerdas.
- El texto menciona que uno de los niños está elevando una cometa, por lo tanto, los actores deben de crear el efecto del objeto elevándose.
- La primera parte es la apertura de la obra, lo cual exige un mayor compromiso con la memorización de los textos, la valorización de los hechos y la limpieza de las acciones.
- Assunta tiene el prototipo de una mujer que practica brujería, ella da miedo y asusta a los niños, pero esta relación aún no está clara. Hay que valorar el hecho de encontrarse con esta mujer.
- El sonido del camión pasando por el frente de la casa de Serafina, es un suceso importante, a partir de él Serafina empieza a hablar del trabajo de su esposo. En la escena presentada, este hecho se desvirtúa, ya que el sonido del camión que se

propuso es pésimo y no le permite a la actriz entrar en una situación orgánica y verosímil.

- No hay que correr con los diálogos y las acciones. Hay que recordar las pausas para que surjan los sucesos en la palabra, la única que está en un tempo ritmo elevado es Serafina.
- Yolima Andrade no puede actuar los nervios, porque así sólo consigue cerrar el texto. Serafina se encuentra excitada, ansiosa y emocionada, por lo que la actriz debe buscar otras calidades y sensaciones que le permitan llegar más fácil al texto.
- Stelle tiene que estar totalmente relajada cuando se encuentra dentro de la casa de Serafina. La actriz no debe buscar actuar la doble intención del texto, puesto que eso debe entenderlo el público cuando ella roba la foto de Rosario. Si se actúa la intención que hay detrás del texto no funciona, nunca se debe buscar acentuar el subtexto a través de la palabra; este debe surgir a través de la acción y la situación.
- Dentro de la puesta en escena están sobrando objetos. Hay que buscar ser más minimalistas para no sentir el escenario saturado visualmente.
- Yolima debe cambiar los gritos por drama, ojo, no melodrama, sino drama. En vez de gritar, es preferible no hablar y pasar todo a través de la contención.
- El doctor, quien es interpretado por Francisco Eliecer, logra tener una imagen creíble y artística. Sin embargo, le hace falta desarrollar algunas acciones que demuestren el dominio de su profesión.
- Víctor García, quien interpreta en este acto al Padre Leo, se queda corto en la construcción de su personaje. Le hace falta observar detalladamente a un cura para poder encontrar la vida de este personaje en el escenario.
- “El talento es algo que hay que cultivar con la vida, si no se les pierde”



Fotografía tomada por Mario Noguera



Fotografía tomada por Mario Noguera

Francisco Castillo, Stiven Ospina, Tatiana Parra y Víctor García Jessica Castillo, Tatiana Parra, Alejandra Gironza, Daniela Rodríguez y Angélica Alegría



Fotografía tomada por Mario Noguera

Daniela Rodríguez, Víctor García, Jhoan Lucumi, Yolima Andrade, Angélica Alegría, Tatiana Parra y Jessica Castillo

Al finalizar la clase, todos nos encontrábamos con un sin sabor, especialmente nosotros dos, que estábamos preocupados por el rumbo que está llevando el montaje, pues somos conscientes de que el tiempo que queda es cada vez más corto y aún no llegamos a culminar el primer acto. Nos preocupa no estar preparados para llevar a escena toda la obra; sin

embargo, cada uno ha intentado ensayar por aparte sus respectivas escenas para estar preparados cuando llegue la oportunidad de mostrar el resto de los actos. Como grupo, nos hemos puesto el compromiso de llevar para la próxima clase todo el primer acto sin interrupciones y lo más pulido posible.

Reflexionando un poco sobre lo observado durante las clases, y detallando el trabajo de nuestros compañeros, hemos podido notar que, si es fundamental las pausas en Tennessee Williams, ese momento en el que se puede respirar, reaccionar y reflexionar es clave. No debemos apurarnos, ya que cada palabra representa un mensaje y conlleva una fuerte carga dramática. Esperamos poder mejorar nuestro trabajo interpretativo con el paso de las clases y los ensayos.

23/08/2019

Para este encuentro, el grupo se había comprometido a tener el primer acto completo e incluso una parte del segundo si llegaba a ser posible. Lamentablemente esto no fue posible, debido a ciertos inconvenientes que presentó el grupo y a la falta de compromiso que últimamente estaba afectando al montaje. En busca de una solución, como grupo le hemos pedido al maestro que nos ceda parte del espacio de la clase para ensayar y estructurar nuevamente el espacio, pues esta vez queríamos hacer la representación con la puesta en escena correspondiente. Sin embargo, esta propuesta fue rechazada por el director, quien decidió tomar el mando del ensayo de hoy, con la intención de enseñarnos la manera correcta de trabajar por fuera de clase. Se dio la indicación de que los actores de la primera escena se pusieran el vestuario para dar inicio al ensayo de la primera escena.

Cuando comenzó la escena, el maestro notó que la primera entrada no había sido estructurada aún. El músico y los niños todavía no saben cómo relacionarse con el espacio y entre ellos mismos, por lo que el maestro empezó a dirigir esta primera parte para dejarla establecida.

Primero, se les entregó diferentes posibilidades de juegos y acciones que podrían desarrollar dentro de este momento sin salirse de los parámetros del texto, como, por ejemplo, el músico llega, aprecia el lugar, luego se sienta y comienza a afinar su instrumento; los niños entran jugando, se sientan al lado del músico y luego se dejan caer cansados, dando paso a la siguiente acción y momento dentro de la escena. El maestro explica, que, al finalizar una acción, inmediatamente se debe continuar con la acción siguiente, ya que todo debe tener un orden, pero a su vez, un ritmo continuo. Hay que ir con calma, ya que no se deben pisar las acciones de los demás, pues de lo contrario se creará un esquema de acciones sucias y mal ensayadas. Debemos permitir que una acción sea realizada y luego la siguiente, teniendo una pausa en medio de cada una. Además, el docente nos aconseja una vez más, pensar en la importancia de la imagen artística, pues este es un elemento importante para las obras de Williams. La poesía representada a partir de la imagen.

Continuando con el ensayo, el maestro invirtió la gran parte de este tiempo, en el primer texto de Serafina. Yolima aún no comprende cómo abrir los textos de esta primera escena, por lo tanto, el docente decidió ayudarla. Se hizo un trabajo con diferentes analogías e imágenes mentales que podía construir ella misma y así lograr que el texto surja de manera orgánica, pero no se visualizó un gran avance con este consejo. Como siguiente recurso, el maestro les pidió a algunos estudiantes que salieran al frente y representaran lo que él había querido explicarle a Yolima; sin embargo, los estudiantes no lograron llegar al resultado que el director buscaba, por esa razón él mismo decidió hacer la escena para que la actriz lograra entender la perspectiva de su personaje. Serafina se encuentra en un estado de excitación y la actriz debe encontrar esta energía en ella misma para brindársela a su personaje. Como última opción, el maestro decidió que Yolima buscara una comida que le generara placer, es decir, un antojo, de esta manera cuando estuviera comiendo con placer sentiría el impulso para abrir los textos. Con este método la actriz logró capturar una parte de la esencia del personaje y el ensayo continuó con la entrada de los siguientes personajes, pero antes de esto, el maestro complementó lo sucedido anteriormente con la siguiente frase “Tennessee Williams no es aburrido. El realismo es llevar cada situación al extremo, por lo tanto, la acción está presente continuamente, no se trata sólo de pararse y decir el texto”.

Retomando la escena, ahora Yolima se enfrenta a una nueva situación, y es la de no permitirse entrar en la energía de los Assuntos, pues el tempo ritmo de Serafina debe ser mucho más fuerte y enérgico que el de los otros dos. Yolima debe recordar que su personaje es una mujer campesina a la cual sus vecinos llaman salvaje, dejando claro la fuerza que posee ella. Para que la actriz comprenda esta premisa, el maestro le sugiere que actúe con su energía, es decir, que implemente su propia fuerza real, en el personaje. Con esta indicación, se logra ver un cambio en el personaje de Serafina, ahora hay otra forma de actuar e incluso de hablar, pero esto también atrajo una nueva dificultad para la actriz, y es la de actuar sólo “actitud”, algo con lo que debe tener cuidado Yolima, pues de lo contrario su interpretación se verá exterior y carente de proceso interno.

A medida que pasaron las otras escenas, el maestro corrigió otros pequeños errores en la estructura y análisis que habíamos realizado, de esta forma el grupo aprendió a identificar los errores más comunes que estábamos presentando dentro de nuestros ensayos y análisis de escena. El maestro terminó el ensayo al finalizar la primera escena, como se pudo apreciar, el ensayo estuvo enfocado hacia el trabajo del personaje de Serafina, un ejercicio que nos permitió reconocer cómo podemos implementar juegos y recursos dentro de la escena sin necesidad de salirnos de la situación planteada por el texto. La verdad, sentimos que esta ha sido una de las clases más productivas que hemos tenido por toda la enseñanza adquirida a partir del trabajo con una sola intérprete. Esperamos poder seguir trabajando en esta dinámica y al mismo tiempo avanzar en las siguientes escenas.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Director Felipe Pérez, Kelly Ruíz, Tatiana Parra, Stiven Ospina, Francisco Castillo, Yolima Andrade, Andrés Paier y Mauricio Gómez



Fotografía tomada por Mario Noguera

Director Felipe Pérez, Jhoan Lucumi, Angélica Alegría y
Yolima Andrade



Director Felipe Pérez, Jhoan Lucumi, Angélica Alegría y
Yolima Andrade

24/08/19

Este encuentro se realizó por fuera del horario establecido en la clase. Siendo sábado, el maestro nos citó a un ensayo a las 8:00 am con motivos de ver el primer acto y adelantar trabajo en el segundo acto. Después de treinta minutos ya teníamos organizada la escenografía, utilería y vestuario, así que el ensayo podía iniciar oficialmente. Para esta ocasión, el docente dio la pauta de que aquellos estudiantes que no aparecían en el primer acto se quedaran dentro de los baños y no sentados en el escenario, pues no quería que las personas que se encontraran en escena se desconcentraran o perdieran energía al ver a sus compañeros sentados. Este sería un ensayo íntimo entre actores en escena y el director.

El pasón de la obra comenzó desde la escena I, pero no desde la apertura y entrada del músico, sino desde el momento en el que llega Stelle a la casa de Serafina. Como primera corrección, el maestro señaló que aún no estaba clara la relación entre ambos personajes. Las actrices deben recordar que los diálogos de esta conversación ocultan un secreto, por lo tanto, no pueden ser recitados sin una carga interna. También, Alejandra y Yolima deben recordar que se trata del encuentro entre la esposa y la amante del mismo hombre, en especial el personaje de Stelle, quien es la única persona dentro de la escena consciente de esta situación. Aclarado esto, el maestro se dispuso a ayudar a las intérpretes a entender y desarrollar el mundo interno de sus personajes.

Luego de solucionar este fragmento y dejar más clara la relación de las dos mujeres, continuamos con las siguientes escenas. Cabe resaltar que, el docente durante todo el ensayo estuvo con la obra en la mano para revisar que los actores dijeran su texto correctamente y no olvidaran las acotaciones principales dentro de la escena, de esta manera si alguien olvida su texto o una acción, el maestro inmediatamente entraría a corregir este momento. Por otro lado, nos centramos en un trabajo de acciones físicas concretas y de pausas que todos debíamos marcar dentro de nuestros textos. Con todas estas indicaciones, logramos observar una mayor fluidez en la estructura de las escenas, y aunque se habían agregado más pausas y momentos dramáticos dentro de la puesta en escena, la verdad es que el ritmo de la obra no

se vio alterado, de hecho, consideramos que por fin encontrábamos la estética poética y simbólica de Williams.

Otras correcciones y sugerencias recibidas fueron las siguientes:

- En la escena III del Acto I, momento en el que transcurre el velorio, todos los maniqués deben estar de color negro y con velos negros, pues es una acotación que indica el texto y que ayuda a generar una imagen fuerte de muerte.
- El músico debe incluirse en este momento para que interprete una canción melancólica italiana durante treinta segundos. Luego de esto, debe aparecer Jhoan Lucumi como el personaje de Teresa o Asunta llevando la corona mortuoria a la entrada de la casa.
- El doctor, debe de tener una serie de acciones físicas concretas desde su aparición en escena. No puede pararse únicamente a recitar el texto. Hay que construir el ritual y las circunstancias dadas para que el texto “perdió el bebé” surja orgánicamente y con un fuerte impacto dramático.
- Los diálogos de Tennessee Williams están dados a través de los impulsos; cada uno de los textos debe crear en nuestro compañero un nuevo impulso que le permita responder.
- El Padre Leo es el líder de la escena, él lleva la línea y el tiempo durante este fragmento. Víctor García, debe tratar de encontrar el hablado típico de los curas, con sus pausas y tempo-ritmo lento. No puede buscar el conflicto moral con el doctor, ya que este hombre sólo habla a partir de su propia mirada religiosa y conocimiento. Los curas tienen una forma particular de expresarse, casi como si adquirieran un tono pedagógico.

Con esto el ensayo llegó a su fin, nuevamente nos quedamos en la escena III del primer acto y no avanzamos hasta el final de este, una situación realmente preocupante para nosotros y más cuando se nos dio a conocer que el día del estreno sería probablemente en la primera semana de septiembre. Tenemos que continuar trabajando y avanzando en el montaje, pues de no ser así, vamos a tener inconvenientes en el día de la muestra académica.

Reflexionando un poco sobre lo acontecido en este ensayo, podemos llegar a las siguientes conclusiones:

- Estamos construyendo y corrigiendo a un ritmo muy despacio las escenas, lo cual hace que no logremos presentar el resto de las escenas.
- Pese a que estamos encontrando una correcta estructura en la primera parte de la obra, aún restan muchas escenas por presentar y que también deben ser corregidas, y si tres escenas nos están tomando tres horas de corrección, no vamos a llegar a presentar el tercer acto corregido para el día de la función académica.
- Evidenciamos que la obra es demasiado larga, y si no se le hacen recortes oportunos es posible que no logremos completarla, pues la extensión de las escenas es bastante alta en algunos momentos, y con la metodología de trabajo que llevamos se consume mucho más tiempo.
- Si deseamos completar toda la obra, debemos corregirnos entre todos nosotros y avanzar en el análisis tal como lo ha hecho el maestro Felipe durante estos ensayos.
- Tenemos que comenzar a pintar la escenografía de la casa para que se vea visualmente artístico. También, es momento de encontrar los vestuarios adecuados para nuestros personajes.
- Algo que nos preocupa es el tema de la cultura italiana, pues, aunque estemos diciendo las palabras en italiano que aparecen, todavía no encontramos los gestos y esencia italiana que cargan los personajes, y este enfoque se ha perdido con el paso de los ensayos al estar concentrados en la interpretación orgánica y el análisis del texto.
- La tensión en escena por momentos no deja que los textos tengan fuerza o que la interpretación se sienta natural, en especial en aquellos instantes donde tenemos que escuchar al otro personaje y dar la respuesta, pues como nos quedamos sin una acción física en concreto las tensiones aparecen.
- Disciplina y constancia es lo que necesitamos, y cómo el maestro Felipe mencionó “nadie es indispensable en el teatro”, todos podemos ser reemplazados, pero la idea

es que no suceda esto y que podamos continuar trabajando grupalmente, tal como lo mencionaba el maestro Douglas cuando habló con nosotros.

26/08/2019

El encuentro de hoy inició nuevamente con la presentación del primer acto. Al terminar la primera escena y dar inicio a la segunda, el docente decide detener la representación y reunimos para hablar de los errores que no nos permiten avanzar con la obra. En primera instancia, se hace énfasis en el hecho de que aún no se encuentran los propósitos de cada personaje, pues cada actor se está parando en el escenario a recitar los diálogos sin ninguna perspectiva, intención o pausa. En busca de una solución para este problema, el maestro decide sentarnos a todos y volver a hacer una lectura de la escena, así podremos encontrar el propósito que tiene cada intérprete en el escenario.

Encontrándonos en medio de la lectura y el análisis, llegamos a la conclusión de que hay muchos factores que no logramos entender con claridad, por lo que el maestro decide realizar un trabajo de análisis más riguroso y abrir una mesa de opiniones. Sólo así, conseguimos dar nuestro punto de vista y llegar a una conclusión grupal.

Tennessee Williams es un dramaturgo que plantea a sus personajes desde la contención, por lo tanto, los propósitos que tienen cada uno de ellos no siempre se encuentran explícitos en el texto; es el actor quien debe a través del análisis descubrir la situación que permea a su personaje. Finalmente, y ya con los propósitos de cada uno claro, el maestro da la indicación de volver al escenario a representar la escena, pero con la condición de que esta vez se apliquen cada uno de los elementos referenciados en el análisis. Sin embargo, transcurridas las primeras líneas de la escena, el docente se ve obligado a detener la representación, puesto que la actriz Yolima no comprende el mundo interno de su personaje y únicamente está ilustrando su estado de ánimo. El juego escénico de la comida, que anteriormente había

propuesto el maestro, ya no funciona porque la actriz no consigue sentirse cómoda en el escenario. Por esta razón, se plantea al personaje no desde la excitación sino desde la felicidad. Se le sugiere a la actriz que indague sobre los síntomas del embarazo, ya que Serafina lleva consigo una vida que la llena de felicidad.

Continuando con el trabajo escénico, el docente nuevamente pide que se represente la escena y esta vez decide no detener la representación, pero sí dar algunas pautas que pueden ayudar a Yolima a encontrar las nuevas sensaciones y motivaciones de su personaje. Sin embargo, por momentos el maestro tiene que levantarse y explicarle directamente a la intérprete lo que debe hacer o cómo debe reaccionar ante cada suceso. Después de volver a estructurar la primera parte de Serafina, ahora el docente se centra en corregir la entrada de los dos actores que interpreta a Assunta, pues ellos aún no entienden el propósito de sus personajes; por ello, se les pide que repitan el texto con la intención descubierta durante el análisis.

Finalmente, y después de un arduo trabajo por parte del director, se ve el inicio de la obra. Este nuevo análisis permitió que los personajes encontraran otros matices que funcionan muy bien. Ahora cada actor tiene su propósito en escena y la idea es que no lo vayan a perder nuevamente. El maestro termina la clase de hoy explicando que todo se trata de una prueba y error, ya que al principio se habían marcado unas intenciones claras con cada personaje, pero luego se pudo evidenciar que estas eran erróneas, y tuvieron que ser cambiadas. Así que se debe ensayar y tener diferentes propuestas de análisis en caso de que alguna de estas no funcione.

Como vemos, el proceso sigue siendo lento y todavía no se perciben grandes avances. Nos encontramos estancados en la primera parte de la obra y la culpa es únicamente de nosotros, pues no estamos haciendo un trabajo a consciencia y correcto, simplemente estamos asumiendo cuestiones de las escenas que luego no resultan a la hora de ser representadas. El tiempo corre y no está a nuestro favor, esperamos que en los siguientes días podamos ver la luz del primer acto y así continuar con el resto.



Fotografía tomada por Andrés Paier
Jhoan Lucumi, Angélica Alegría y Kelly Ruíz



Fotografía tomada por Mario Noguera
Director Felipe Pérez y Grupo del Taller de Montaje III



Fotografía tomada por Mario Noguera
Director Felipe Pérez, Angélica Alegría, Jhoan Lucumi y
Yolima Andrade



Fotografía tomada por Mario Noguera
Director Felipe Pérez, Jhoan Lucumi, Angélica Alegría y
Kelly Ruíz

28/08/2019

En el encuentro de hoy, el director cito a los actores de las escenas V y VI del primer acto con el objetivo de representar dichas escenas y dar las correcciones correspondientes. Cómo el maestro sólo necesitaba de: Jessica - **Bessie**, Jhoan Lucumi - **Flora**, Yolima - **Serafina**, Kelly - **Rosa** y Alejandro - **Jack**, no se tomaron apuntes sobre este día de trabajo, sin

embargo, por algunos comentarios realizados por los intérpretes, se pudo evidenciar que se realizó un trabajo de análisis seguido de la representación, donde se enfocaron en las pausas e intenciones de los diálogos.

A continuación, agregamos algunas de las correcciones compartidas por los actores:

Acto I, Escena V. Serafina- Yolima. Bessie – Jesica Castillo. Flora – Johan Lucumi.

- Se deben aprender el texto.
- Aún no identifican el propósito de sus personajes.
- El super-objetivo de Flora y Bessie es irse para el carnaval.
- Ellas no están enojadas, sólo disfrutan de la vida.
- Yolima no tiene proceso interno. Todos los textos están siendo gritados por la actriz.
- Serafina es una mujer de principios cristianos, por ende, su forma de entablar una conversación es diferente.
- Flora y Bessie no tienen un conflicto grande, por lo tanto, no deben de estar histéricas. Ellas sólo quieren que le entreguen la blusa a Bessie y luego irse.
- Deben crear una partitura de movimientos para el momento final cuando Serafina las golpea con la escoba.

Acto I, Escena VI. Serafina – Yolima. Jack – Alejandro Cano. Rosa

- Alejandro Cano, quien interpreta a Jack, debe sentirse más en apuros, este es su conflicto.
- El joven tiene muchos deseos de tener relaciones sexuales con Rosa, pero no puede por el hecho de que ella es menor de edad.
- Kelly Ruiz, quien interpreta a Rosa, no está valorando el hecho de que cree que la casa está sola.
- Yolima aún no descubre cual es el suceso principal de la escena.

30/08/2019

El día de hoy, continuamos con la construcción de la obra. Esta vez se presentó todo el acto II, en donde se trabajó con la misma metodología de días anteriores. Finalmente, el docente pasó a realizar algunas correcciones generales de lo observado en esta primera representación.

Acto II, Escena I. Serafina-Tatiana Parra. Viví-Alejandra Gironza. Padre de Leo-Francisco Eliecer. La Strega-Mauricio Gómez. Un Niño-Víctor García. Assunta-Angélica Alegría. El Vendedor-Mario Noguera. Álvaro- Andrés Paier. Salvatore-Johan Lucumi. Un Carnero-Jessica Castillo.

- El Padre Leo, quien es interpretado por Francisco Eliecer en este segundo acto, todavía no tiene un propósito claro. Sin embargo, en medio de una lluvia de comentarios, se concluye que su objetivo es el de ayudar a Serafina a conservar su reputación y recomponer su camino.
- Francisco está planteando su personaje desde una perspectiva deprimida, cuando el Padre Leo debe verse como un hombre conciliador y amable.
- Es necesario que los actores se aprendan el texto de memoria.
- El vendedor, quien es interpretado por Mario Noguera, no está propinando los golpes necesarios cuando pelea con Álvaro. Debe verse mucho más la paliza.
- El vendedor debe tener una apariencia robusta y debe humillar a Álvaro constantemente. Este personaje se puede considerar el más teatral de la pieza, pues rompe con aquella energía fuerte que se había creado entre Serafina y el vecindario, para darle paso a la farsa.

Sólo se consiguió llegar hasta esta parte del segundo acto, puesto que durante la parte inicial el maestro se dedicó a hacer observaciones y marcar nuevos sucesos que habíamos pasado por alto. Para la próxima clase se debe presentar el resto del acto con todos los textos aprendidos.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Tatiana Parra, Alejandro Cano y Yolima Andrade



Fotografía tomada por Mario Noguera

Yolima Andrade, Alejandra Gironza y Daniela Rodríguez



Fotografía tomada por Mario Noguera

Francisco Castillo y Tatiana Parra



Fotografía tomada por Stiven Ospina

Tatiana Parra, Mario Noguera y Andrés Paier

01/09/2019

Para este encuentro, decidimos reunirnos desde las 9:00 am, ya que necesitábamos dejar organizados los objetos que habíamos comprado. Se compraron: puntillas, madera, pintura y algunas telas para adornar las paredes de la casa. Todo el grupo se dispuso a trabajar para construir la escenografía lo más rápido posible y de esta manera tener tiempo para ensayar.

A continuación, enseñamos algunas de las fotos que evidencian el trabajo realizado con la escenografía:



Fotografía tomada por Mario Noguera

Grupo del Taller de Montaje III



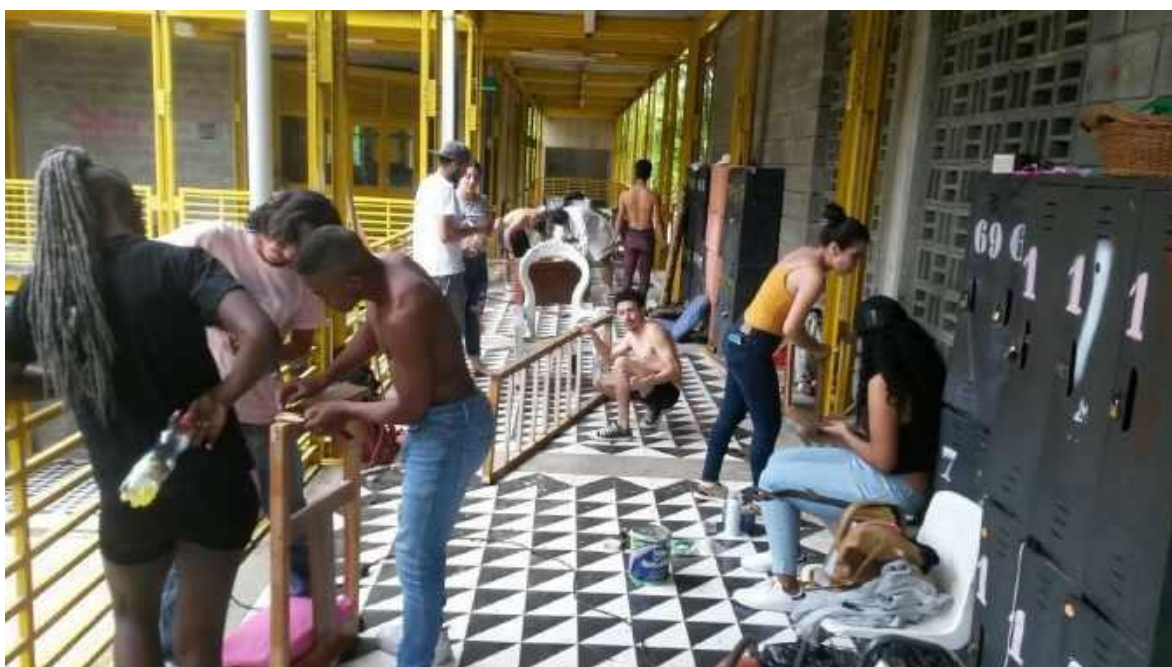
Fotografía tomada por Andrés Paier

Grupo del Taller de Montaje III



Fotografía tomada por Andrés Paier

Grupo del Taller de Montaje III



Fotografía tomada por Mario Noguera

Grupo del Taller de Montaje III



Fotografía tomada por Mario Noguera

Grupo del Taller de Montaje III

Algunas de las sensaciones conservadas de este día, fueron los nervios y preocupaciones que cada uno experimentaba respecto a la creación del montaje. Éramos conscientes de que la escenografía no iba a actuar por nosotros, por lo tanto, debíamos preocuparnos más por el desarrollo de las escenas y su montaje. Hasta el momento sólo habíamos realizado la representación de algunas escenas y pese a que ya tenemos un análisis más profundo de estas, la verdad es que aún no hemos realizado un pasón completo del primer o segundo acto. Sólo quedan dos semanas como mucho y si no apuramos el proceso de creación no vamos a conseguir representar toda la obra. Esperamos que para el inicio de la siguiente semana todo funcione mejor y podamos avanzar con la obra.

04/09/2019

El encuentro de hoy comenzó desde las 8:00 am, pues el maestro quería revisar primero la escenografía y utilería antes de dar paso a la representación. Luego de esto, comenzamos a realizar el pasón de la obra. A las 10:00 am ya se estaba llevando a cabo la presentación de la primera escena; sin embargo, pasado algunos minutos de esta primera parte, el docente toma la decisión de volver a repetir todo desde el inicio, pues aún quedan detalles por pulir. Después de conseguir corregir aquellos errores que no permitían que el espectáculo iniciara, el docente prosiguió con el pasón del montaje hasta la escena III, donde decidió concluir la clase y dar algunas correcciones generales de las escenas.

Acto I. Escena I.

- Yolima necesita tener más riesgo dentro de esta primera parte. También, debe recordar que Serafina -su personaje- se encuentra embarazada, por lo que tiene que mostrar los síntomas correspondientes.
- Yolima necesita crear ese deseo por comer algo, es decir, debe verse ese antojo que sienten las embarazadas.
- Se debe crear una estructura de micro-acciones para el personaje de Serafina. Desde el momento en el que siente su antojo hasta cuando logra saciarlo.
- Los Assuntos, están entrando al escenario sin ninguna intención. Angélica no debe preocuparse tanto por la apariencia física de su personaje sino por el proceso interno que este tiene.
- Yolima está olvidando interpretar uno de los textos más importantes de su personaje “tengo el corazón en la boca”, y al olvidarlo no está construyendo el mundo interno del personaje. Hay que tener en cuenta el estado psicológico y físico en el que se encuentran los personajes.
- Victor García y Francisco Eliecer, el día de hoy lograron un avance significativo en la creación de sus personajes. Ya se ven orgánicos dentro de la escena, pero ahora

deben continuar buscando más acciones físicas que revelen más detalles de cómo son sus comportamientos.



Fotografía tomada por Andrés Paier

Víctor García, Tatiana Parra, Stiven Ospina, Mario Noguera y Francisco Castillo



Fotografía tomada por Mario Noguera

Director Felipe Pérez, Daniela Rodríguez, Andrés Paier, Tatiana Parra, Angélica Alegría, Jhoan Lucumi y Mauricio Gómez



Fotografía tomada por Mario Noguera

Tatiana Parra, Víctor García, Mauricio Gómez, Andrés Paier y Daniela Rodríguez

Antes de acabar con la clase, el director nos comentó que el día de mañana nos vamos a volver a reunir en horas de la tarde con el objetivo de dejar listo el primer acto y poder avanzar con el resto del montaje. Se había invertido tanto tiempo al primer montaje, que realmente la idea de llevar a escena toda la obra ya era una fantasía; no podemos pretender realizar el tercer acto cuando aún ni siquiera está listo el primero. Sentimos que ese fue el problema, el hecho de haber pasado tanto tiempo en el análisis de una sola escena no permitió que las siguientes escenas y actos recibieran la misma atención oportuna. Necesitamos más tiempo y esto ahora es lo que menos tenemos, tal vez si hubiéramos encontrado el análisis correcto antes, ahora no estaríamos en esta situación. Pero ¿qué se puede hacer cuando la mayoría de los intérpretes han perdido el ánimo y la pasión por el montaje?, ¿cómo se puede crear cuando la mayor parte observa a su personaje como un ser que no tiene relevancia dentro de la obra?; nosotros perdimos el trabajo en grupo con el paso de los días y entre pocos no se puede construir todo lo que falta.

05/09/2019

La clase inició a las 2:00 pm con la continuación de la otra mitad del primer acto. Durante la representación, el maestro no intervino y se dedicó más a tomar apuntes de lo que observaba dentro de las escenas. Cuando el primer acto llegó a su final, el docente nos reunió a todos para darnos las correcciones y otra serie de indicaciones.

Acto I, Escena V. Serafina- Yolima. Bessie – Jesica Castillo. Flora – Johan Lucumi. Una Voz Afuera- Francisco Eliecer.

- Jhoan Lucumi no puede proponer el personaje de Bessie como una mujer muy alegre, porque estaría dando la sensación de ridiculizar al personaje. Sólo se necesita que Jhoan sea él mismo en escena.

- Jessica Castillo, debe verse más real, es decir, colocarse en la situación de Flora y actuar como si aquellas necesidades que tiene su personaje también las sintiera ella como persona cuando está interpretando la escena.
- ¿Qué harían Jhoan y Jessica si en este momento estuvieran atravesando la misma situación que sus personajes?
- Yolima debe tener en cuenta el suceso de partida de su personaje. Ella se está arreglando porque desea ir a la graduación de su hija.
- Flora y Bessie deben mostrar más respeto hacia Serafina, ya que ella es una mujer mayor.
- Para esta escena los actores deberán actuar tres momentos:
 1. Amigos fuera de la casa.
 2. Amabilidad en la puerta de la casa.
 3. Provocación cuando están dentro de la casa.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Director Felipe Pérez, Jhoan Lucumi y Jessica Castillo

Acto I. Escena VI. Serafina – Yolima. Jack – Alejandro Cano. Rosa – Tatiana. La voz de una chica – Alejandra Gironza. Voces Fuera – Todos.

- Alejandro debe llegar supremamente incómodo. Es la primera vez que Jack visita la casa de italianos.
- Serafina acaba de darse cuenta de que su marido la engañaba, por lo tanto, ella está dolida y en una actitud de miseria. Serafina no busca regañar al marinero, ella sólo tiene miedo de que su hija se enamore y la desilusionen como a ella.
- Alejandro debe valorar más el momento en el que Rosa le muestra que se ha cortado las muñecas.
- Jack se enfrenta a un choque cultural cuando conversa con Serafina. (Culturas que piensan y obran diferente).



Fotografía tomada por Mario Noguera

Director Felipe Pérez, Yolima Andrade, Alejandro Cano y Kelly Ruíz

Con esto dimos por finalizado el primer acto, la idea es no volver a tocar esta parte de la obra sino hasta dos días antes de la función para poder enfocarnos en el siguiente acto. Las escenas observadas hoy estaban mejor planteadas que las anteriores, por lo que el trabajo de corrección no fue tan largo y extenuante; esto se debe, tal vez, a que no hay tantas personas

involucradas dentro de estas escenas como en las anteriores, lo que permite que se desarrolle de manera mucho más fluida la representación.

06/09/2019

El día de hoy se inició la clase desde las 8:00 am. Comenzamos con la presentación del segundo acto hasta llegar al final, recibiendo correcciones e indicaciones en medio de las escenas. Tal cual como veníamos haciéndolo con las otras escenas. Al finalizar esta segunda parte del montaje, el maestro comenzó a dar algunas correcciones generales.

Acto II. Escena I.

- Francisco Eliecer debe recordar el propósito de su personaje, pues el cura no va con la intención de regañar a Serafina sino de ayudarla.
- Plantear al padre en esta escena como un hombre que ha caminado durante mucho tiempo por el pueblo que está cansado, y tiene sed. Construirle un antecedente de donde ha estado antes.
- Se propone que Víctor García le ayude a Francisco haciendo el papel de acólito o ayudante de él, así Francisco puede tener la posibilidad de bajar más textos y darles otro sentido.
- Tato debe escuchar al cura, pero su intención es siempre irse de donde está él, no quiere confrontarlo directamente.
- Las vecinas deben contribuir más dentro de la escena para que Tatiana encuentre más impulsos de rabia y salvajismo.
- Serafina necesita la información que tiene el Padre sobre su difunto esposo, ella necesita saber la verdad para dejar de sentirse miserable, por eso Tatiana debe presionar más al cura, necesita acorralarlo para que le diga la verdad.
- Hay que cuadrar el objeto que el vendedor lleva en su maletín y luego explota en el rostro de Serafina.

- El encuentro entre Álvaro y el vendedor debe ser más fuerte, tiene que romper con la energía anterior. Paier debe llegar con más rabia e indignación por lo ocurrido. El vendedor lo ofendió por ser italiano y esto debe notarse.
- Después de recibir la paliza Álvaro entra suavemente a la casa de Serafina. Él necesita un lugar donde poder llorar tranquilo y sin que lo vean. Este momento crea un contraste con todo lo anterior porque hay un respiro para que surja la emotividad.
- Paier debe ir con más calma hilando el llanto, no hay que apresurarse con las acciones y acotaciones que menciona el texto, pues es mejor cuando todo va surgiendo a través de impulsos orgánicos.
- Tatiana debe reaccionar más al hecho de que un hombre ha entrado a su hogar sin su permiso y luego verse ese giro que tiene cuando se conmueve del dolor del hombre.
- Esta es la única escena en la que Serafina rompe en llanto.
- Los dos personajes se están conociendo, aquí no existe un interés de coqueteo o seducción, simplemente son dos personas atormentadas que se están conociendo.
- Álvaro está más interesado en el hecho de que puede perder su trabajo.
- Serafina sólo quiere ayudar al hombre con su chaqueta rota.
- Mientras se van conociendo poco a poco se van dando cuenta que ambos se necesitan.
- Tatiana tiene que reaccionar más al hecho de que Álvaro se parece mucho a su marido.
- Paier debe reaccionar al tacto de la seda. Él se siente poco digno de recibir algo tan costoso.
- Cuando llegan al acuerdo de volver a verse no hay que interpretarse con una doble intención o seducción. Se trata de un interés que ambos sienten, pero por conocerse, hasta que en el tercer acto se ven las intenciones claras de Álvaro.
- Esta escena es delicada, y aunque están encontrando buenos momentos dentro de ella, hay que tener en cuenta ciertos matices y giros que cambian las relaciones todo el tiempo.

Con esto dimos por concluida la clase, ya el segundo acto estaba completo en cuanto a texto y acciones, pero aún había que pulirlo bastante entre los actores que aparecemos dentro de él. El maestro antes de salir del salón nos comentó que la muestra académica había quedado programada para el día 10 de septiembre, lo que significaba cuatro días. Tenemos que preparar todavía muchas cosas y corregir otras cuantas, y el tiempo es sumamente corto, lo cual nos hace pensar que el tercer acto no se va a realizar por falta de tiempo. Lo único que nos deja más tranquilos es que la única escena por la cual aún debemos preocuparnos es la inicial porque si no se corrige perfectamente, la obra no va a atrapar al público. De resto, las otras escenas necesitan precisar algunos detalles y pulir acciones, pero como no todos están dentro de esas escenas el proceso es mucho más fácil y funcional.

07/09/2019

Hoy sábado nos reunimos exclusivamente para continuar con el proceso de construcción de la escenografía. Aquí adjuntamos algunas fotos de este momento:





Fotografías tomadas por Mario Noguera

Escenografía y Utilería

08/09/2019

Hoy domingo nos reunimos todos en el auditorio 4. Transportamos la escenografía y empezamos a organizar el espacio dentro del teatro. Por otra parte, algunos estudiantes continuaron pintando ciertas partes de la escenografía para dejar finalmente todo listo. Luego de esto, comenzamos a realizar un pasón grupal de toda la obra, empezando desde el acto uno y finalizando en el acto tres, primera escena. Durante este ensayo nos enfocamos en corregir todos los detalles de la escena I y seguir cada una de las instrucciones que el maestro nos había dado anteriormente. Este proceso nos llevó cerca de dos horas, haciendo que la energía estuviera dispersa para las siguientes escenas; sin embargo, cuando esto comenzó a suceder, decidimos dividirnos en grupos y ensayar por aparte cada escena que tuviéramos. Al finalizar la jornada y ya estando cerca de las ocho de la noche, paramos el ensayo con la satisfacción de que habíamos ensayado todas las escenas que teníamos. Aún nos invade el miedo de lo que pueda suceder con la obra el día de la función, porque a pesar de que la última semana hemos conseguido mayores aciertos, todavía queda mucho por pulir y especificar. Esperamos que el día de mañana nuestro encuentro con el maestro sea productivo y podamos pasar la obra de corrido.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Yolima Andrade y Andrés Paier

09/09/2019

Este fue nuestro penúltimo encuentro antes de la muestra. Para esta clase, el maestro Felipe comenzó por arreglar las entradas y salidas de los personajes dentro del escenario. Luego, proseguimos con todo el pasón de la obra. Esta vez, no se interrumpió en ningún momento la representación y logramos llegar hasta el final del segundo acto, momento en el que el docente nos confesó que por falta de tiempo no se iba a realizar el tercer acto y que por ende nos íbamos a centrar en pulir los dos actos que teníamos. Después de algunas correcciones generales en los propósitos, las pausas, las acciones, los sucesos y circunstancias de los personajes, se dio por finalizada la clase.

El maestro nos recomendó no quedarnos hasta tarde ensayando porque también necesitamos descansar para el día siguiente. También nos advirtió que nos veríamos desde temprano porque aún deseaba corregir algunos momentos de la primera escena y con esto concluyó

nuestro encuentro. Algunos salieron inmediatamente de la clase para dirigirse a los pulgueros en busca de vestuario que todavía hacía falta. Por nuestra parte, nos quedamos conversando un poco sobre lo que podía suceder el día de mañana, y las sensaciones que tenemos no son muy esperanzadoras. Sentimos que nos hizo falta más tiempo y que el proceso no estuvo equilibrado para todo el montaje. Además, llegamos a la conclusión de que todo el grupo aceptó la responsabilidad del montaje ya cuando quedaba una semana. Ya veremos cómo surgen las cosas dentro de la muestra.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Grupo del Taller de Montaje III



Fotografía tomada por Mario Noguera

Jessica Castillo, Jhoan Lucumi, Tatiana Parra, Daniela Rodríguez,
Angélica Alegría, Víctor García y Yolima Andrade



Fotografía tomada por Mario Noguera

Director Felipe Pérez y Grupo del Taller de Montaje III

10/09/2019

Finalmente, el último día; el estreno académico de *La Rosa Tatuada*. Todo el grupo fue citado a las 7:00 am para dar inicio nuevamente al último pasón general del montaje. Para ello, el maestro aplicó una última metodología de trabajo que consistía en reunir por partes a cada grupo de actores que llevaban la línea dramática de las escenas. Es así, como el docente se encerró en el salón 2025 (voz escénica) con Yolima Andrade (Serafina), Jhoan Lucumi y Angélica Alegría (Assuntos) y Kelly Ruiz (Rosa), para comenzar con la primera escena. Luego, llamó a Alejandra Gironza (Stelle) para continuar con la otra parte de la escena y así sucesivamente cada intérprete atravesó la puerta del salón para pulir su escena e interpretación. Por otro lado, aquellos que no habíamos sido llamados aún, nos dispusimos a terminar de organizar el escenario y llevar los vestuarios al auditorio.

Al medio día salimos a almorzar y ya a la una de la tarde estábamos todos nuevamente en el auditorio arreglándonos para esperar la función a las 5:00 pm. Durante este tiempo, el director continuó ajustando las escenas, esta vez se enfocó en el segundo acto, y cuando ya nos encontrábamos sobre el tiempo justo, nos dio la indicación de poner todo en su lugar, ajustar la utilería e ir a camerino para entrar en la presencia y disponer el vestuario y todo lo demás, teniendo de esta manera todo listo para la muestra. 20 minutos antes de dar entrada a la comunidad artística de la licenciatura y otros invitados, realizamos un calentamiento de activación corporal y luego de voz, pues la última recomendación que nos dio el maestro fue “este es un teatro de intimidad, pero no por esa razón se puede hablar bajito. Hay que proyectar la voz, pero se debe conservar la intimidad”. Luego de esto, nos regaló algunas palabras de ánimo y motivación de las cuales recordamos las siguientes: “dejen que Tennessee Williams toque sus espíritus, permítanse sentirse poéticos... no pierdan las pausas, recuerden que se trata de seres frágiles que están al borde del colapso”. Con esto nos dejó solos a todos para poder gritar “mierda” y dar inicio al espectáculo.



Fotografía tomada por Mario Noguera

Directora Ma Zhenghong, Director Alejandro González Puche, Director Everett Dixon, Director Gabriel Uribe y Maestro Pedro Usher

Calificación de la muestra académica

Evaluator: Alejandro González Puche.

Alejandro González Puche:

- Para Jack tener un uniforme de marinero es muy importante, así lo marca la acotación y así tendría que haberse realizado.
- Mario Noguera, quien interpreta al Vendedor, no comprende que este personaje es nativo norteamericano y está en su propia ciudad, por lo tanto, los textos que le dirige a Álvaro tienen otra intención.
- Yolima Andrade, quien interpreta a Serafina en el primer acto, no entra en conflicto. Esto se debe a que estaba llena de muchas acciones físicas que le impedían reconocer su propio conflicto interno.
- Daniela Rodríguez, quien interpreta a la señorita York, no tiene el choque cultural de dos cosmovisiones. No construyó ese mundo estadounidense que rige a su personaje y luego como este reacciona con la cultura italiana.
- Francisco Eliecer, quien interpreta al doctor, no consiguió una imagen creíble de este personaje. Su vestuario parecía el de un paletero y no le ayudaba a verse real. “‘Esta clase de pecados no se pueden cometer en el naturalismo ni en el realismo’”.
- Alejandra Gironza, quien interpreta a Stelle, tiene muy buena presencia al entrar al escenario, pero cuando habla no se le cree que sea la mujer que realmente pone a temblar a Rosario. Falta carácter.
- No se juega ni se reacciona al conflicto de que todos saben del engaño, menos Serafina.
- Uno de los propósitos más grandes de Serafina durante la obra es impedir que su hija repita la misma historia que ella. Por esa razón, la mujer se encuentra a la defensiva cuando conoce a Jack.
- Hay dos ausencias terribles dentro de la utilería del escenario. La primera es la construcción de la imagen de la virgen y la segunda son las cenizas del esposo cuando este fallece.

- Jessica Castillo y Jhoan Lucumi, quienes interpretaron a Bessie y Flora, no se les entendió ni una sola palabra, todos los textos se caían y no jugaron el conflicto del chantaje. ¿Por qué ellas necesitan tanto esa blusa?, eso no se sabe realmente, pero aquí se resolvió por puro espectáculo.
- Kelly Ruiz, quien interpreta a Rosa, no tiene ningún conflicto.
- Serafina no hace el interrogatorio debido a Jack. Ella defiende como una leona a su cría, pues sólo así la vida de su hija no se convertirá en una tragedia.
- Hay una cantidad de cosas ridículas que los padres hacen en su vida cotidiana para defender a sus hijos y esto no se está viendo dentro de la puesta en escena.
- Es un error haber permitido que el personaje del Padre de Leo en esta segunda parte tuviera un asistente, ya que le quitó toda la intimidad que tiene la escena.
- Andrés Paier no capturó la esencia de una pelea de tráfico. Todo se tenía que volver más caótico y sin tanta pausa.
- Tatiana Parra, quien interpreta a Serafina en el acto II, está muy bien, se ve muy interesante; sin embargo, no captura la esencia de que llegó un hombre que es parecido al marido que ella tanto amó, por eso la escena pierde el conflicto principal.

Everett Dixon:

- Están muy falsos todos los personajes pequeños que aparecen dentro de la obra, esto no es una farsa. Tennessee Williams no se crea a partir de recursos burdos, sino sobre la situación que sus personajes viven.
- No hay musicalidad en las frases italianas. Se alejaron de uno de los conflictos principales de la obra, la inmigración, un tema que es muy cercano al de nosotros.
- La obra puede funcionar si se continúa trabajando y se completa.
- Contra-acción, es un término que hace alusión a los obstáculos que presenta la escena. La comedia depende de este concepto.
- No se consigue llegar a la sutileza porque no nos damos cuenta del conflicto.
- Alejandro por lo menos está jugando un conflicto consigo mismo, esto es lo interesante, pero la escena no funciona por Yolima.

- Serafina es un personaje que se mortifica, ella no se enoja. Para ella es terrible que su hija se esté volviendo mujer. Con la única persona que tiene rabia es consigo misma.
- Kelly no tiene riesgo, parece que fuera mayor que Jack, y Rosa sólo tiene quince años.
- Mario Noguera se ve muy externo en el personaje del vendedor.
- Paier y Tatiana jugaron mal el conflicto de la escena, no se trata de una conquista, los personajes no se están seduciendo durante este primer encuentro, ellos tienen otros propósitos dentro de esta escena, sólo al final su mismo sufrimiento y soledad comienza a juntarlos.

Ma Zhenghong:

- En *La Rosa Tatuada* siempre está presente un símbolo religioso, por eso Serafina puede volver a amar.
- Hacer el acento italiano es complicado, puesto que ninguno domina este idioma.
- Yolima plantea a Serafina como una mujer muy vulgar. Ella es un animal, pero no un animal vulgar, pues es costurera y por ello, también es delicada.
- ¿Cómo se puede conquistar después de un accidente?

Douglas Salomón:

- ¿Qué es un siciliano religiosamente?
- El cine nos puede dar pistas para saber cómo montar la obra.
- No se trata de una sexualidad vulgar, también hay moralidad.
- Todo esto de los vecinos, los niños, las entradas pequeñas, son interesantes, pero se pierden porque los cortan y no los desarrollan.
- Cortan los impulsos y no les dan continuidad. En el cine, los sonidos se van alejando despacio y sutilmente, acá desaparecen de forma repentina.
- Es una obra muy difícil, pero es buena para que nos eduquemos como actores.

- Hay un boceto de la obra; sin embargo, se desperdician muchos juegos debido a que hay muchos personajes pequeños.
- El diseño del espacio no se presta para plantear algo creíble y naturalista. Falta que aparezca la magia del teatro.
- Yolima está actuando de manera muy burda, grita los textos y la mayor parte de estos no se entienden siquiera.
- Tatiana tiene otro registro, otra manera de asumir su personaje.
- Da la sensación de que se llegó al boceto, pero falta profundidad.

Felipe Pérez:

- A Paier se le estaban cayendo los textos hacia el final de la obra.
- Hay que quitar la cortina que separa los espacios y solucionar esto con luces.

Registro fotográfico del montaje:



Fotografía tomada por Mario Noguera
Escenografía y Utilería



Fotografía tomada por Robinson Achinte
Director Felipe Pérez y Grupo del Taller de Montaje III



Fotografía tomada por Camila Ortega
Alejandra Gironza



Fotografía tomada por Camila Ortega
Yolima Andrade



Fotografía tomada por
Jhoan Lucumi y Jessica Castillo



Fotografía tomada por
V́ctor Garća y Francisco Castillo



Fotografía tomada por Camila Ortega
Kelly Ruíz y Alejandro Cano



Fotografía tomada por Camila Ortega
Alejandra Gironza y Tatiana Parra



Fotografía tomada por Camila Ortega
Kelly Ruíz y Daniela Rodríguez



Fotografía tomada por Camila Ortega
Andrés Paier y Mario Noguera

Registro fotográfico de actores en el camerino:



Fotografía tomada por Mario Noguera

Angélica Alegría y Andrés Paier



Fotografía tomada por Mario Noguera

Víctor García y Alejandra Gironza



Fotografía tomada por Andrés Paier
Stiven Ospina, Víctor García, Tatiana Parra y Mario Noguera



Fotografía tomada por Mario Noguera
Daniela Rodríguez



Fotografía tomada por Mario Noguera

Kelly Ruíz



Fotografía tomada por Mario Noguera

Jhoan Lucumi y Jessica Castillo



Fotografía tomada por Angélica Alegría

Mario Noguera, Francisco Castillo, Víctor García y Andrés Paier



Fotografía tomada por Mario Noguera

Yolima Andrade



Fotografía tomada por Mario Noguera

Alejandro Cano



Fotografía tomada por Mario Noguera

Alejandra Gironza

3.3. REFLEXIÓN FINAL DEL PROCESO ACADÉMICO

Después de los comentarios acertados por parte de los maestros, nos queda aún mucho trabajo por realizar respecto al montaje, pues todavía no se alcanza a tener una puesta en escena correcta de la obra de Williams. *La Rosa Tatuada* es una pieza única donde el amor está todo el tiempo vivo dentro de ella, pero nosotros no logramos hacer que este latiera dentro de nuestra representación debido a una serie de incorrectas decisiones tomadas por todos los intérpretes.

Nos queda un sinsabor amargo en nuestros cuerpos, pues teníamos todo para realizar un excelente espectáculo, pero este se nos esfumó tal vez por nuestra indisciplina o tal vez por la falta de tiempo; sin embargo, esto ahora ya no tiene sentido discutirlo, ya que el resultado obtenido fue directamente proporcional al trabajo que se realizó del montaje con consciencia. Sólo nos queda poder mejorar y encontrar la verdadera esencia de Williams en nuestro repertorio y de esta manera entregar un producto mejor planteado y desarrollado. Hasta que los ensayos comiencen nuevamente hemos considerado pertinente analizar los siguientes factores y tenerlos en cuenta para los futuros momentos de creación sobre esta pieza, pues, aunque ya se nos habían mencionado con anterioridad durante el proceso, nosotros en muchas oportunidades hicimos caso omiso sobre estos, por ende, es momento de tenerlos en cuenta.

- La pausa escénica: este fue uno de los temas a los que más se le hizo énfasis durante los ensayos y al que aún hasta el día de la representación se tornó una dificultad para nosotros. La pausa en el teatro de Williams es fundamental, permite el desarrollo de la acción interna en el personaje y crea mayor tensión entre los personajes. Además, permite un mayor entendimiento del texto y la situación, algo que estuvo en contra de nosotros, pues muchos, incluyéndonos ambos, no logramos tener un buen dominio del texto y no conseguimos colocar las pausas en su respectivo lugar. Esto afecta y trastorna los sentidos de la obra de Tennessee y crea posibles subtextos que no son los adecuados.

- Tiempos de las escenas: sinceramente otro factor que nos afectó fue el tiempo que se invirtió en cada una de las escenas del montaje. El hecho de reconocer que se dedicó casi un mes entero al primer acto, en especial a la primera escena, es una barbaridad, y no lo decimos porque esté mal invertir tiempo en el análisis de una escena, sino porque sólo teníamos un mes y medio, y todavía quedaban muchas escenas que debían analizarse o corregirse igual que las demás. Esperamos que para el repertorio podamos ya pulir toda la obra y centrarnos también en otros factores, como mejorar la estética, las luces, los vestuarios, etc.; elementos externos que también influyen dentro de la obra, pues las puestas de Tennessee Williams también se caracterizan por ese elemento visual y atractivo que atrapa al espectador. Nosotros estuvimos rodeados de caos y el problema fue no saber transformar ese caos en algo poético.
- Tensión muscular en escena: esto es algo más personal e íntimo de nosotros dos como intérpretes, ya que es posible que los demás no hayan tenido la misma incomodidad que nosotros, pero sentíamos que es oportuno hablar sobre ello. La tensión es algo que nos ha acompañado de una manera poco agradable durante nuestro proceso, y debe tener algunos motivos internos y externos, pero que hemos conseguido disimular en otras ocasiones; sin embargo, con *La Rosa Tatuada* donde teníamos que estar más calmado y estáticos, pues la mayor parte de la acción es interna, es donde aparecían más tensiones. Queremos trabajar esto para el repertorio y sentirnos más libres y cómodos.
- La acción física: definitivamente algo que, si nos llenaba de frustraciones, y que aún continúa haciéndolo, es el hecho de no saber con claridad qué acciones realizar durante la escena, ya que nos habíamos centrado en seguir al pie de la letra las indicaciones del texto, que cuando teníamos que proponer escénicamente un juego o acción física no conseguíamos realizarlo fácilmente. No sabemos con certeza si debemos limitarnos al texto y a través de él encontrar los juegos propicios para no

terminar por realizar una acción que no corresponda a la situación. Esto es algo que esperamos hablar con más detenimiento con el director Felipe Pérez.

- El símbolo: creemos que esta pieza de Williams está cargada de símbolos, y más allá de ser una obra realista, diríamos que es más simbolista. La imagen de la virgen, los maniqués, los animales sonando en la noche, los diálogos premonitorios, el carnero y las supersticiones llenan de símbolos a *La Rosa Tatuada*; sin embargo, este elemento no se tuvo muy en cuenta durante la representación, de hecho, podríamos afirmar que se pasó por alto y nos centramos en un teatro más realista y orgánica, dejando a un lado parte de la esencia surrealista que tiene esta pieza.
- Contextualizar y recortar: para hablar de este tema nos sentimos inseguros, pues estaríamos afectando la obra del dramaturgo y transformándola en una nueva adaptación, algo de lo que no estamos del todo de acuerdo porque sería cambiar la esencia del texto de Williams, pero al mismo tiempo sentimos que puede ayudarnos a mejorar la puesta en escena, ya que si se reestructuran los textos de ciertas escenas y se acortan sin perder el sentido principal de la situación se puede conseguir mayor dinamismo. Por otra parte, contextualizar la obra nos ayudaría a encontrarnos a nosotros mismos y plasmar nuestro propio conflicto social, algo que le ayudaría a dar más veracidad a la puesta en escena y el espectador se sentiría identificado dentro de ella. De todas formas, esto es algo para considerar.

Con esto finalizamos nuestras recomendaciones y observaciones para la futura creación del montaje. Continuamos amando a Williams y a *La Rosa Tatuada*, y es por esa razón que deseamos continuar trabajando con la pieza, porque no sabemos cuándo volveremos a tener la oportunidad de toparnos nuevamente con este dramaturgo y tener el honor de representar uno de sus frágiles personajes. Esperamos que, en este nuevo porvenir, logremos encontrar la energía grupal que estuvo ausente en gran parte del proceso académico, pues hemos sido

testigos en muchos momentos, de que cuando trabajamos en grupo, es donde la magia del teatro surge de una forma cálida y especial.

Finalmente, le agradecemos a Tennessee Williams el hecho de habernos permitido representar una de sus piezas dramáticas y como mencionó Marlon Brando en una ocasión “Es el único que me ha estimulado, que me ha ayudado”. Esperamos en el futuro entregar un mejor resultado de la obra, uno que realmente sea digno de la poesía y belleza que tienen esta pieza de irrefrenable amor.

4. TRES ESPINAS ENCONTRADAS EN EL JARDÍN DE LA CREACIÓN

4.1. LA PAUSA ESCÉNICA

Prefiero el silencio, que nos permite oír los pensamientos y ver el pasado.

- August Strindberg.

Como ya hemos mencionado con anterioridad, una de las dificultades con las que nos topamos durante nuestro proceso de creación e interpretación, fue la poca comprensión de la pausa escénica al momento de recitar nuestros textos. La carencia de pausas dentro de los diálogos se convierte en un impedimento u obstáculo a la hora de representar el teatro de Tennessee Williams, ya que muchos de sus conflictos se encuentran no sólo dentro del texto, sino en aquellos silencios donde los personajes se toman un tiempo para reaccionar ante la situación que vivencian, y luego generar una nueva respuesta; el teatro de Williams está lleno de sutilezas y subtextos, los cuales se encuentran en muchas ocasiones, detrás del silencio o la pausa, y al no comprender esto con claridad, el actor consigue entorpecer la línea dramática de la obra y en muchas ocasiones perder el verdadero sentido de las palabras del autor. Para complementar lo anterior queremos remitirnos al dramaturgo y director norteamericano Kevin Stone, quien sobre la pausa ha dicho lo siguiente:

Esperemos que no cunda el pánico. Las pausas planificadas tienen un motivo, y el público atento lo captará. Algunas pausas están llenas de negocios. En la famosa escena de la cena de *El obrero milagroso*, no hay diálogo alguno, pero se transmite mucho a través de la frenética actividad escénica.

Las pausas también están llenas de subtexto. Cuando un personaje en escena recibe información nueva, naturalmente se tomará un tiempo -aunque sea un momento- para procesar una respuesta. Esto es especialmente cierto en las escenas dramáticas que implican nuevas revelaciones o giros de la trama. (Stone, 2014)

Por otra parte, no sólo se ve afectada la pieza por el uso incorrecto de la pausa, sino que incluso, el espectador se encontrará con la dificultad de reconocer realmente que es lo que sucede en el escenario, pues el intérprete, o ha fragmentado el texto o ha aumentado la velocidad de las palabras de una manera arbitraria que no permite crear un hilo conductor con la historia, obteniendo como resultado la desconexión del público, quien no logra comprender con claridad la obra ni el papel que representa cada personaje en torno a esta, un hecho muy similar al que vivenciamos con nuestro espectáculo.

Y es que las obras de Tennessee Williams se caracterizan por tener una atmósfera lenta y lúgubre acompañada de personajes que están al borde del caos y la pérdida de su cordura. Por ende, el tempo-ritmo de los diálogos no se agita y precipita como los espíritus de estos seres, pues como ya evidenciamos, las palabras son un conductor para la comprensión de sus conflictos internos, y la pausa es un potenciador que permite el surgimiento del mundo psicológico que ocultan ellos dentro de sus líneas. Por esta razón, entendemos el énfasis que nuestro director hizo durante este proceso respecto al silencio y la pausa, pues en diversas oportunidades cometimos el imperdonable error de pasar por alto muchos sucesos y circunstancias de las escenas debido a que nos apurábamos en decir el texto sin tener una clara comprensión o dominio sobre este. Para nosotros, la espera y calma dentro del escenario se convirtió en un ejercicio de compleja ejecución; no estábamos entrenados para reconocer la correcta posición de las pausas y mucho menos, para comprender que estas nos ayudaban a desarrollar el monólogo y la psicología interna de nuestros personajes. Nos preocupaba más acelerar el ritmo de las escenas con el fin de no aburrir al espectador y no hacer tediosa la función, que realmente de comprender lo que decía cada línea. Por este motivo, hemos decidido abordar dentro de nuestra investigación la pausa escénica, pues queremos dar testimonio sobre la importancia de esta para el intérprete y para el teatro, en especial el de Tennessee Williams.

“Nos interesa el silencio, porque da vida a miradas nunca vistas, a gestos aún no ejecutados. Es en el silencio donde nace la calidad del gesto, de la acción y de la palabra. Es en el silencio donde se preparan los impulsos que organizan el espacio interior, los ritmos que emergen con

urgencia.” (Escuela Internacional del Gesto, 2016). Es gracias a él que las palabras consigan un sentido, pues el silencio está antes del sonido, y este se convierte en una acción de necesaria ejecución, ya que con su ayuda los diálogos cobran vida a través de la voz del actor, y reciben su impacto correspondiente. Si recitamos un diálogo y dentro de él omitimos los silencios o pausas necesarias que permiten su entendimiento, ¿qué obtendríamos como resultado? Sin duda alguna la comprensión de este se volvería un juego de conjeturas y el espectador se encontraría ante un trabalenguas del que no entiende su idea principal. El actor debe hacer de la pausa su mejor aliada al momento de interpretar un texto, pues con ella no sólo permite que la historia y la línea dramática de la pieza sea comprendida, sino que también a través de ella conseguirá atrapar la atención del público, pues un intérprete que domina la pausa es un intérprete que sabe cómo hacerse esperar con placer.

Si nos fijamos, esto no es algo que sólo aplica dentro del teatro, pues en nuestro cotidiano hacemos uso de los silencios o pausas constantemente, ya sea para darnos un espacio al pensar o simplemente para generar una tensión. La pausa nos acompaña todo el tiempo al igual que el sonido, y con ella conseguimos hacer entender nuestras ideas, preocupaciones, sentimientos o conflictos. El problema es que nos hemos acostumbrado a analizar y darle más importancia a las palabras, que, a detenernos un momento para apreciar el silencio, sin reconocer que a través de este podemos comprender lo que siente u oculta alguien. No se necesita ser actor para aplicar una pausa correctamente al hablar, pues de forma inconsciente lo hacemos constantemente, simplemente por inercia. La dificultad radica en el trabajo del intérprete, quien debe darle a un texto la misma vida que le da a sus palabras a diario en su cotidiano, siendo esta vez consciente de lo que tiene que decir y descubriendo cómo hacerlo sin perder la organicidad y los momentos de pausa como cuando está fuera del escenario.

Para un actor experimentado esta tarea se convierte en un ejercicio técnico y simple, cuya realización ya conoce por la experiencia y trabajo a lo largo de los años con los diversos textos y autores que este mismo ha interpretado; sin embargo, para aquellos que nos encontramos en los inicios de nuestra profesión, esta actividad no es fácil de ejecutar, por lo cual necesitamos una guía o instrucción que nos permita encontrar una metodología apropiada para hallar las pausas correctas dentro de un diálogo. Es por esto que, a lo largo de la historia, muchos teóricos teatrales han desarrollado métodos que facilitan el trabajo del

actor sobre diferentes áreas o campos de la interpretación; uno de ellos fue el director y creador del Teatro Arte de Moscú, Konstantin Stanislavski, cuyo sistema de actuación revolucionó el arte teatral; y es él a quién acudimos en este instante con el fin de encontrar un apoyo, propuesta o solución a nuestro conflicto con la pausa o el silencio escénico.

Para Stanislavski la pausa es un elemento de gran valor, pues gracias a ella se puede identificar cuando un grupo de palabras están relacionadas entre sí y cuando se tratan de ideas diferentes. Es a través de la pausa que se logran dividir las frases de un diálogo sin perder el sentido principal de este, e incluso, su aplicación adecuada permite crear pequeños respiros que renuevan el siguiente impulso en el actor y ayudan al espectador a comprender lo que sucede en el momento. Pero para hacer esto más sencillo de entender, el pedagogo ha desarrollado un sistema en donde divide la pausa en dos vertientes, estando la primera comprendida por la *pausa lógica*, mientras que en la segunda se encontrará la *pausa psicológica*; de esta forma el intérprete podrá reconocer la aplicación de la pausa desde un punto de vista más práctico y funcional. “Las pausas lógicas unen las palabras en grupos (o en secuencias de elocución) y separan los grupos entre sí... El primer trabajo para realizar siempre con el discurso o con las palabras es dividirlos en períodos, colocar en su sitio las pausas lógicas” (Stanislavski, 2014, pp. 132-133). Estas pausas son una ayuda para la comprensión del texto y su principal sentido, tienen una función pasiva, formal e inerte y sirven directamente al cerebro, pues estas cumplen un trabajo más técnico dentro del análisis de un texto que a la hora de ser interpretado por el actor.

Sin el uso apropiado de las pausas lógicas el lenguaje se vuelve burdo e inculto, por ello, es importante para el intérprete saber ubicarlas en primera instancia, y para esto, hay que poner suma atención en los signos de puntuación, los cuales permiten una división correcta de las frases dentro de un diálogo y sus cambios de ideas. Estos signos se consideran las primeras pausas técnicas dentro de un texto, dan sentido a cada palabra de la frase y permiten al actor encontrar un camino lógico a su comprensión. Sin embargo, el intérprete no puede actuar cada una de las pausas lógicas que ha encontrado en su texto, pues de hacerlo así, sus palabras no tendrán sentido al ser pronunciadas. Es por este motivo, que el actor necesita valerse ahora de las pausas psicológicas, ya que estas le permitirán llenar de vida los pensamientos, frases y períodos de su diálogo. “Ayuda a transmitir el contenido subtextual de las palabras. Si el

lenguaje sin pausas lógicas es ininteligible, sin pausas psicológicas está muerto’’ (Stanislavski, 2014, pp. 143). La pausa psicológica está relacionada con los sentimientos y emociones que contienen las palabras, en ella se encuentra un silencio elocuente, el cual crea la expectativa dentro del espectador, quien, encantado por este mismo, no se permite un respiro, pues podría perderse de un suceso importante.

La pausa psicológica podrá romper las reglas determinadas por la pausa lógica con el propósito de dar mayor fuerza e impacto al sentido de la frase, pero en cambio, una pausa lógica no puede reemplazar el espacio o lugar de la psicológica, pues de hacerlo el diálogo se verá abruptamente interrumpido por un silencio innecesario. Por otra parte, Stanislavski sugiere que el actor debe tener cuidado con la prolongación de la pausa psicológica, ya que una extensión inútil de esta deja de servir a la acción y pierde su verdadero valor. Por ello, antes de que esto ocurra, el intérprete debe abrirle nuevamente espacio a la palabra hablada, de esta manera la representación no perderá la coherencia de la acción verbal.

Con lo anterior claro, vamos a proceder a realizar un ejercicio de aplicación, en el cual pondremos en práctica el uso de la pausa tanto lógica como psicológica; esto con el fin de hacer más comprensible el proceso para el lector y al mismo tiempo exponer las dificultades que presentamos durante nuestra interpretación pasada. Para llevar a cabo este estudio, vamos a basarnos en la metodología propuesta por la directora, pedagoga y teórica rusa Maria Knébel, quien en su libro *El Último Stanislavski* aborda el concepto de pausa en el capítulo **La Palabra de la Creación Actoral**. Además, usaremos un fragmento de *La Rosa Tatuada* como objeto de estudio y análisis, en donde se verá reflejado el planteamiento de la pedagoga.

Comenzaremos entonces con la descripción de la escena seleccionada:

Escena I, Acto II: Serafina Delle Rose y Álvaro Mangiacavallo

Álvaro: Usted tiene un lindo hogarcito cómodo aquí.

Serafina: Oh, es... molto modesto... ¿Usted también tiene un lindo hogar?

Álvaro: Tengo un hogar con tres personas a mi cargo.

Serafina: ¿Qué... personas?

Álvaro (*contando con los dedos*): Una hermana vieja y solterona, una abuela medio mal de la cabeza, un viejo borracho que no vale la pólvora que hace falta para mandarlo al infierno... Tienen la costumbre del ludo. Juegan al ludo mañana, tarde y noche. Pasando un balde de cerveza alrededor de la mesa...

Serafina: ¿También tienen la costumbre de la cerveza?

Álvaro: Oh sí. Y la costumbre más idiota. Esta primavera, mi hermana solterona tuvo problemas femeninos, sobre todo mentales, creo, y le pasó el cuidado de la casa a la abuela medio mal de la cabeza, una viejita muy dulce que no piensa que sea necesario pagar la cuenta de la verdulería; mientras haya dinero para pagar la quiniela juega a la quiniela. Tiene un sistema perfecto salvo que nunca funciona. ¡Y la cuenta de la verdulería sube, sube, sube!... ¡tan alto que ni siquiera se le puede ver!... Hoy la compañía de Verdulerías Ideal me embargó el sueldo... ¡Ahí está! Le he contado mi vida... (el loro chilla. Álvaro va a la jaula.) Hola Polly, ¿me haces una gracia?

Cabe resaltar, que hemos seleccionado este fragmento porque en su momento fue uno de los que mayor dificultad representó para el proceso. Los diálogos aquí exigían diferentes cambios, sentidos y contrastes que a simple vista no eran fáciles de percibir, y que aún continúan siendo un reto para nosotros. Además, hubo que repetir esta escena muchas veces, pues el director argumentaba que no se estaban haciendo las pausas correspondientes en los momentos claves, y, por ende, las palabras no conseguían tener el sentido correcto. Por lo tanto, buscaremos abordar y tratar aquellas dificultades con el fin de que el lector reconozca los errores que cometimos y a su vez evidencie una propuesta de corrección a partir del planteamiento de Knébel basado en el sistema de Stanislavski. Para ello, comenzaremos en primer lugar señalando las pausas lógicas que realizamos durante la interpretación, estas, como hemos mencionado anteriormente, suelen estar ya impuestas por el dramaturgo, quien por medio de los signos de puntuación ya ha dividido el diálogo en pausas que permiten su comprensión; sin embargo, vamos a resaltar estos momentos para que resulte aún más entendibles para el lector.

Aplicación Pausa Lógica:

Álvaro: Usted tiene un lindo hogarcito cómodo aquí.

Serafina: Oh, es... molto modesto... ¿Usted también tiene un lindo hogar?

Álvaro: Tengo un hogar con tres personas a mi cargo.

Serafina: ¿Qué... personas?

Álvaro (*contando con los dedos*): Una hermana vieja y solterona, una abuela medio mal de la cabeza, un viejo borracho que no vale la pólvora que hace falta para mandarlo al infierno... Tienen la costumbre del ludo. Juegan al ludo mañana, tarde y noche. Pasando un balde de cerveza alrededor de la mesa...

Serafina: ¿También tienen la costumbre de la cerveza?

Álvaro: Oh sí. Y la costumbre más idiota. Esta primavera, mi hermana solterona tuvo problemas femeninos, sobre todo mentales, creo, y le pasó el cuidado de la casa a la abuela medio mal de la cabeza, una viejita muy dulce que no piensa que sea necesario pagar la cuenta de la verdulería; mientras haya dinero para pagar la quiniela juega a la quiniela. Tiene un sistema perfecto salvo que nunca funciona. ¡Y la cuenta de la verdulería sube, sube, sube!... ¡tan alto que ni siquiera se le puede ver!... Hoy la compañía de Verdulerías Ideal me embargó el sueldo... ¡Ahí está! Le he contado mi vida... (el loro chilla. Álvaro va a la jaula.) Hola Polly, ¿me haces una gracia?

Estas fueron las pausas y los lugares del texto en el cual fueron implementadas en nuestro trabajo de creación. Como puede reconocer el lector, hemos añadido una pausa lógica casi que por cada signo de puntuación que denotaba el diálogo. Esto lo hicimos en su momento con la idea de encontrar los temas, circunstancias y subtextos que el autor planteaba dentro del texto y así no perdernos de una idea fundamental. Sin embargo, cuando llevamos este fragmento a escena y decidimos conservar las pausas lógicas en la posición que habíamos preestablecido, nos encontramos que muchas de las ideas del texto se estaban fragmentando y perdían su verdadero sentido. Por ejemplo, en el texto de Álvaro: “Oh sí. Y la costumbre

más idiota. Esta primavera, mi hermana solterona tuvo problemas femeninos, sobre todo mentales, creo.”, se puede observar un uso innecesario de pausas que si bien puede funcionar para un trabajo de análisis, luego al ser representado el diálogo deberían omitirse y cambiarse por algo que Stanislavski llamaba, *entonación y acentuación*¹¹. Nosotros, o para ser más específicos, yo, Andrés Paier, interpretaba esta línea con las pausas señaladas anteriormente. El resultado era una frase incómoda, fragmentada y sin perspectiva, que no terminaba por expresar una idea en concreto. Las pausas en palabras como “*Oh sí.*” “*Esta primavera,*” “*sobre todo mentales,*” que en lugar de dar fluidez al texto lo que hace es entorpecerlo. Hubiera sido diferente aplicar una fluctuación o cambio de matiz en el punto o la coma y continuar con el resto de la frase; o en pocas palabras, omitir aquellas pausas establecidas por ortografía.

Para complementar lo anterior, usaremos como ejemplo la situación que vivenció uno de los estudiantes de Stanislavski durante uno de los ensayos, quien mientras recitaba una de sus líneas decidió agregar un punto final de manera arbitraria.

—¿Por qué ha puesto usted un punto? ¿Acaso ha concluido la idea? —interrumpió perplejo al alumno.
—Konstantin Serguéievich —respondía tímidamente el alumno—, el autor ha puesto aquí un punto.
— Aun entre los puntos hay diferencias, no se puede olvidar esto en el habla escénica —respondía Stanislavsky.

Recordaba a menudo la expresión de Bernard Shaw acerca de que el arte de la escritura, a pesar de toda la elaboración gramatical, no está en condiciones de transmitir la entonación, pues existen decenas de formas de decir «sí» y decenas de formas de decir «no», pero sólo una forma es la que está escrita.

Lo que sucedía en el escenario cuando hacíamos un uso abusivo del silencio o la pausa, es muy similar a la sensación que transmite un actor que no ha memorizado de manera correcta su texto, pues este por intentar recordar la palabra que sigue comienza a colocar pausas

¹¹ Stanislavski se refiere a la *entonación*, como la figura que permite obtener un manejo claro de la palabra y una agilidad justa. Para él, la entonación surge a partir del estudio de las leyes vocales y el deseo por transmitir exactamente el contenido de la obra. También, agrega que cada signo de puntuación contiene su propia entonación y es ahí donde se encuentra la vida de la intención o la palabra.

En cuanto a la *acentuación*, Stanislavski menciona lo siguiente: “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 segregada se encuentra el espíritu de la frase, el momento fundamental del subtexto” (Knébel, 96, pp. 138)

lógicas que terminan por fragmentar la idea del texto y detienen la acción escénica. Hay que ser conscientes hasta qué punto funciona una pausa lógica en nuestra interpretación y no recaer en ellas únicamente porque el autor las ha añadido a su pieza.

Por otro lado, consideramos importante mencionar el trabajo realizado con los puntos suspensivos, ya que estos en primera instancia significan un silencio o interrupción por parte de otro personaje, y, en segundo lugar; son un puente entre la pausa lógica y la pausa psicológica, pues en medio de estos surge el monólogo interno del personaje; algo en lo que nos detendremos más adelante. Los puntos suspensivos siempre han sido respetados por nosotros durante cualquier interpretación, y no sólo porque en las clases de Técnica Vocal se nos haya hablado de ellos y su importancia, sino también porque detrás de estos se encuentra el subtexto del diálogo y del personaje; sin embargo, en esto influye su ubicación dentro del diálogo. Para explicar nuestra idea, haremos uso de dos frases que contienen puntos suspensivos en posiciones diferentes.

Serafina: ¿Qué... personas?

Álvaro: ...Pasando un balde de cerveza alrededor de la mesa...

Los primeros puntos suspensivos denotan un silencio realizado por el personaje para mostrar su situación interna, mientras que los segundos por el contrario cumplen la función de advertir que el personaje va a ser interrumpido en ese momento. En la primera frase se trabaja el monólogo interno y subtexto, y en la segunda se trata de una situación más técnica donde el actor debe ser consciente de que será cortado.

En este caso, consideramos que fuimos acertados con la pausa ejecutada en los puntos suspensivos, puesto que logramos identificar la función de estos en nuestros diálogos y potencializamos más nuestra carga dramática. Sin embargo, cómo ya se habían cometido errores en las pausas anteriores; la escena había adquirido un tempo-ritmo lento que no permitía una fluidez y comprensión de las ideas, lo que provocaba, sumado con los puntos suspensivos, una dilatación innecesaria y tediosa.

La pausa lógica, en muchas ocasiones, se tratará de un ejercicio técnico de comprensión lectora, al cual hay que tratar con atención y detenimiento, pues de no hacerlo, el intérprete terminará por tergiversar los diálogos y la situación de su personaje, tal como en el famoso ejemplo de Stanislavski sobre el poder de una pausa para mantener con vida a una persona¹². Empero, el actor debe recordar que las pausas lógicas no siempre se actúan, ya que de lo contrario terminará sucediendo algo similar a lo que nosotros experimentamos durante nuestro proceso de creación.

Aquí finaliza la primera parte de nuestro estudio. Ahora, analizaremos el trabajo realizado con la pausa psicológica a partir de este mismo fragmento. Pondremos en evidencia, la manera en la que dimos vida a estas palabras a partir de la voz y el silencio; teniendo como objetivo hacer visible el subtexto y monólogo interno del personaje. Estas pausas son imprescindibles para el actor, por ello, volveremos a resaltar el texto de antes teniendo en cuenta las pausas psicológicas implementadas en la representación. Es preciso que nos detengamos un poco más en cada frase para dar una explicación más detallada de cómo abordamos estas pausas dentro de cada línea.

Aplicación Pausa Psicológica:

1. **Álvaro:** Usted tiene un lindo hogarcito cómodo aquí **P.L.**

Para incluir pausas psicológicas tenemos que conocer las intenciones de nuestros personajes y al mismo tiempo haber realizado un previo análisis de la escena a desarrollar. En este fragmento, los personajes de Álvaro y Serafina apenas se están conociendo, por lo que entre ellos no ha surgido una gran confianza. Serafina es una mujer recatada y religiosa, mientras que Álvaro es un hombre dedicado al trabajo y de una personalidad práctica. Esto

¹² “Konstantin Serguéievich pone un conocido ejemplo histórico en el que de la colocación de la pausa lógica depende la vida de una persona.

- «Perdonarle / no es posible desterrarle a Siberia». De la pausa depende el sentido de la frase. «Perdonarle / no es posible desterrarle a Siberia»; la pausa tras la primera palabra significa el indulto. Pero si la pausa se pone tras la segunda palabra: «Perdonarle no es posible / desterrarle a Siberia», significa la condena al destierro” (Knébel, 96, pp. 137)

necesitamos saberlo porque así mismo podremos identificar dónde colocar una pausa sin afectar o alterar la línea de pensamiento de nuestro personaje.

Recordamos, que durante esta primera frase no se agregó ninguna pausa psicológica debido al temor que sentíamos por fragmentar el texto y quitarle dinamismo a la escena. Esto hizo que se le restara importancia a lo que estaba sucediendo internamente en el personaje y a su vez que no se consiguiera una valoración del lugar. Preferimos abordar el texto directamente, a tener en cuenta aquel silencio que da vida e impulso a la frase.

2. **Serafina:** Oh, es **P.P.** molto modesto **P.P.** ¿Usted también tiene un lindo hogar?

En esta frase intercambiamos las pausas lógicas de antes por pausas psicológicas, ya que como se ha mencionado anteriormente, cuando aparecen puntos suspensivos en medio del diálogo, se trata de una pausa que obedece al pensamiento y no a una regla gramatical o técnica. Estas pausas fueron respetadas durante la interpretación y permitió que la actriz reflejara la modestia, cortesía e incomodidad de Serafina. También, la intérprete utilizó la segunda pausa como motor de impulso para decir la última parte de su línea y de esta forma llegar al subtexto de la pregunta. Estas pausas no tenían una duración prolongada, pues tratábamos de tener cuidado de que las siguientes palabras no perdieran importancia o que el ritmo de la escena no se viera afectado.

3. **Álvaro:** Tengo **P.P** un hogar con **P.P** tres personas a mi cargo. **P.L.**

Recordamos que durante esta línea ocurrió algo particular y que provocó un llamado de atención por parte del director. Por querer desarrollar un mayor monólogo interno en el personaje terminamos por agregar más pausas psicológicas de las debidas en una frase que realmente no las necesitaba; esto generó una dilatación de la frase y a su vez una pérdida del sentido de esta. Pretendíamos darle vida al diálogo a partir de las pausas, pero terminamos por obtener el resultado contrario. El director aconsejó que no era necesario agregar tantos silencios en una frase tan corta, ya que Álvaro es un personaje práctico y poco trascendental,

por lo que es preferible que se realice una respuesta más dinámica. Además, debíamos tener en cuenta que esta es una información ya brindada al inicio de la escena, lo cual significa que no hay necesidad de agregar ninguna clase de proceso psicológico.

4. **Serafina:** ¿Qué PP... personas?

Aquí se presenta nuevamente el caso de los puntos suspensivos. La actriz una vez más, aprovechó esta pausa para enseñar el comportamiento y monólogo interno de su personaje. En este caso, el silencio enseña que Serafina no quiere parecer imprudente o atrevida con la pregunta que planea realizar. Además, no desea que el hombre piense que ella se encuentra interesada en él, por ende, duda unos instantes en continuar con el interrogante. Esta pausa fue aplicada de una manera correcta por la intérprete y permitió que en ella se viera la inseguridad, el miedo, la duda y el carácter de su personaje. Aquel silencio fue uno de los vivos ejemplos de cómo una pausa psicológica bien ejecutada permite que surja la vida a través de la palabra.

5. **Álvaro** (*contando con los dedos*): Una hermana vieja y solterona, una abuela medio mal de la cabeza, un viejo borracho que no vale la pólvora que hace falta para mandarlo al infierno P.P... Tienen la costumbre del ludo. Juegan al ludo mañana, tarde y noche P.L. Pasando un balde de cerveza alrededor de la mesa P.L...

Uno de los primeros errores que se cometió al abordar este diálogo fue, el caso omiso que se hizo sobre las primeras comas del texto; las cuales cumplían la función de diferenciar y describir cada uno de los integrantes que pertenecían a la familia del personaje. Este descuido hizo que aquella información no fuera relevante y simplemente se pasara por alto; lo que impedía que se lograra reaccionar después de mencionar a la persona o se creara una expresión y/o gesto para apoyar la imagen generada. El haber respetado estas pausas habría contribuido y enriquecido a la construcción mental del integrante que estaba siendo descrito por el intérprete a través de la palabra. Además, esto hubiera permitido obtener un nuevo respiro con el objetivo de crear una nueva acción e imagen de la próxima persona que iba a

ser mencionada. Sin embargo, consideramos que a pesar de haber cometido el error de “vomitar”¹³ el texto durante estas primeras líneas, no podíamos concebir estas comas como pausas psicológicas, pues como menciona Stanislavski en su libro *Un Actor se Prepara* el mal uso y la dilatación de una pausa psicológica tiene como resultado un silencio innecesario y un monólogo interno vacío. Algo que sucedería si se plantea una pausa de larga extensión en este caso.

Otra de las equivocaciones que cometimos, fue la de pasar por alto la acotación inicial propuesta por el autor, ya que esta permitía construir no sólo la imagen de los familiares sino también, el monólogo y subtexto del personaje mientras se ejecutaba la acción física establecida. Como intérpretes no éramos conscientes que aquel juego escénico nos ayudaba a crear el mundo interno del personaje; lo que hacía que el texto y la acción no tuvieran una justificación y propósito, es decir, estuviera vacío.

Uno de los aciertos que obtuvimos durante este diálogo, fue el manejo correcto de los puntos suspensivos tanto en el medio del texto como al final; pues gracias a la pausa psicológica realizada en los primeros puntos, se creó una reacción ante el recuerdo de la costumbre que tiene la familia del personaje. Esto permitió que se generara una imagen y se construyera un impulso orgánico para continuar con la siguiente línea. Por otra parte, los puntos finales permitieron crear la sensación de que el personaje había sido interrumpido antes de tiempo, lo que al fin y al cabo es el propósito del autor. Esta pausa algunas veces está mal ejecutada por los actores, ya que, en lugar de crear la interrupción en medio del diálogo, lo que hacen es anteponerse ante aquel suceso y finalizan la idea antes de ser interrumpidos, lo cual daña el sentido y propósito de la frase y el personaje. Por ello cabe resaltar nuestro esfuerzo por respetar las indicaciones del dramaturgo, aun así, esto sólo se trate de una pausa técnica que el intérprete debe respetar casi que por sentido común.

Otro de los puntos a favor durante la interpretación de este texto, fue la pausa realizada después de la palabra “noche”. Esta pausa, aunque no está señalada como psicológica,

¹³ Durante nuestro periodo académico, esta palabra se utilizaba con el fin de referirse a la acción y el tratamiento incorrecto que hacía el actor con su texto. “Vomitarse” estaba asociado con la rapidez en la que el actor recitaba su texto y no era consciente de lo que estaba diciendo. Actualmente, se conserva esta expresión.

permitió que reforzáramos la imagen de la familia jugando y la opinión que tenía el personaje respecto a ello.

Estas últimas pausas nos permitieron enseñar el monólogo interno de Álvaro, ya que conseguimos aprovecharlas para mostrar la inconformidad y la diversión que experimenta este al ver a su familia pasar todo el día jugando mientras él trabaja.

6. **Serafina:** ¿También tienen la costumbre de PP la cerveza?

Para esta línea, la actriz realizó una pausa psicológica innecesaria antes de decir “*la cerveza*”, ya que interrumpe la intención inicial propuesta del dramaturgo, que es, interrumpir el discurso del personaje anterior. Además, esta pausa lo que genera es una dilatación superflua de la pregunta; la cual no es necesaria teniendo en cuenta la personalidad de la protagonista y su idea frente a dicha costumbre. Es probable que, la actriz deseara realizar esta pausa con el fin de crear una imagen o recuerdo del pasado de su personaje respecto a la cerveza. Sin embargo, este subtexto podría verse reflejado también, en el momento en que es interrumpido el personaje masculino después de haber mencionado la costumbre de su familia o en el silencio final, después de que la protagonista termina la pregunta.

7. **Álvaro:** Oh sí P.L. Y la costumbre más idiota P.P Esta primavera, mi hermana solterona tuvo problemas femeninos P.P sobre todo mentales P.L, creo, y le pasó el cuidado de la casa a la abuela medio mal de la cabeza P.P una viejita muy dulce que no piensa que sea necesario pagar la cuenta de la verdulería; P.P mientras haya dinero para pagar la quiniela juega a la quiniela P.P Tiene un sistema perfecto salvo que nunca funciona P.L. ¡Y la cuenta de la verdulería sube sube sube! P.P ¡tan alto que ni siquiera se le puede ver! P.P Hoy la compañía de Verdulerías Ideal me embargó el sueldo P.P ¡Ahí está! Le he contado mi vida P.P (el loro chilla. Álvaro va a la jaula.) Hola Polly P.L. ¿me haces una gracia?

Para este fragmento, tratamos de implementar más pausas psicológicas que lógicas con el fin de que pudiese aprovechar estos pequeños silencios para resaltar el monólogo interno y la

línea de pensamiento de su personaje. Sin embargo, se hizo un uso excesivo de ellas, generando así un efecto demasiado evocativo casi al borde de lo melancólico.

No obstante, las primeras pausas psicológicas funcionaron para que reaccionáramos ante el comportamiento de la familia del personaje y la situación vivenciada con su hermana. El objetivo de estos silencios no era el de buscar profundizar en el monólogo interno del personaje, sino el de generar imágenes mentales que nos permitiera transmitir una reacción y así generar un nuevo impulso para continuar con la acción verbal.

Las últimas pausas psicológicas, se ejecutaron de esta forma con el objetivo de crear un acercamiento más directo a la psicología y el monólogo interno del personaje; de esta manera se buscaba evidenciar cómo se ve afectado el hombre por la irresponsabilidad de la abuela, las deudas que tiene y el hecho de haber perdido su empleo. Sin embargo, se debió haber tenido más precaución al implementar estos momentos de silencio, pues, aunque se quería enseñar todos estos subtextos y detalles del personaje; el uso excesivo de la pausa hizo que el diálogo se volviera tedioso, dilatado y denso. Por otra parte, la decisión de añadir pausas psicológicas de más hizo que el texto perdiera su intención y subtexto verdadero; e incluso, que el personaje se alejara de su esencia jocosa y patética. Empero, consideramos que, a pesar de estas fallas, realmente nos estábamos enfocando y preocupando por crear una línea de pensamiento, cambios, sentidos y matices que el texto necesitaba; sólo, que quizá la pausa no era la elección más adecuada para lograrlo, sino *la entonación o la acentuación*.

Hasta aquí llegaría nuestro ejemplo para explicar la aplicación de la pausa lógica y psicológica dentro de un texto; sin embargo, nos gustaría dejar algo claro, y es que la posición de las pausas en un texto puede variar dependiendo de la intención o el sentido que el director exija dentro de la escena, pues la visión y análisis de este pueden afectar la forma en la que se trabajan los textos y los personajes. También, es oportuno reiterar una vez más que, no todos los diálogos deben tener una gran cantidad de pausas dentro de ellos, pues el uso excesivo de estas puede terminar por hacer perder la línea o el sentido de la historia y esto terminará por aburrir al espectador, quien, en su gran esfuerzo por comprender la trama, optará por desconectarse de la obra y ocupar su mente en otros asuntos ajenos a la representación. Para complementar la idea anterior vamos a referirnos a Vittorio Gassman,

actor y director italiano, quien sobre el abuso de la pausa en el teatro dice lo siguiente: *No hay nada más empalagoso y aburrido, que notar las pausas, soltadas unas tras otras, monótonamente, sin esas variaciones que se necesitan, esa diversidad que tienen en el discurso cotidiano.*

Nuestro proceso, experiencia y resultado con el montaje de *La Rosa Tatuada* nos permitió reconocer la importancia de la pausa o el silencio, y aunque nos hemos valido, dentro de esta investigación, del sistema de Stanislavski para proporcionar una idea del uso técnico y práctico de la pausa, la verdad no deseamos que este sea nuestro único fin. No sólo se trata de proporcionar metodologías de trabajo para solucionar una dificultad o carencia en el actor, sino también de realizar un trabajo de concientización sobre este. A la pausa hay que verla más allá de un ejercicio técnico o lógico como las matemáticas, y comprenderla desde su importancia y sentido para el intérprete. En ella se ocultan los secretos del subtexto e incluso de la creación del personaje, y cómo menciona el actor y director chileno Nicolas Fontaine en su artículo *el silencio como pieza inicial en el método Stanislavski*:

En relación al silencio, podemos decir que este método, lo necesita no sólo en su parte analítica, como medio de distanciamiento en el estudio, para poder lograr tener objetividad e introspección. También en su estudio o análisis expresivo, puesto que lo que se desarrolla, es la memoria emotiva que es una suerte de conector de las vivencias del actor al servicio de las del personaje, una introspección histórica del actor, un buscador emocional que le entrega la vivencia correcta para el rol, la emoción más pura. Conocida como vivencias.

El actor, se nutre de la realidad y no de lo imposible, la imaginación creadora es la que le permite, la composición o encarnación de un personaje, opuesto a su propia personalidad, con verdad y convicción. En este sentido, podemos decir que el silencio se ubica en un lugar muy propicio para la creación, puesto que en esta etapa se le pide al actor, una concepción analítica del rol, por lo tanto, distante de la interpretación escénica, desarrollando la imaginación creadora, ubicándose en una definición, una imagen, un algo albergado en sus sueños, en su silencio.

De esta forma podemos comprender el rol del silencio dentro de la creación escénica, ya que más allá de dar vida y sentido a las frases interpretadas por el actor, este permite que surjan las emociones en el actor. Las pausas contribuyen en la encarnación del personaje, pues en ellas se oculta la imaginación creadora y el análisis expresivo. Sería incorrecto tomar la pausa

o silencio únicamente como un recurso para separar frases y ayudar a que las ideas se complementen o entiendan, ya que su función trasciende por encima de este concepto. Ante la pausa solemos ser indiferentes y reacios, negamos su valor y en muchas ocasiones terminamos optando por pasar encima de ella, tal como ocurrió dentro de nuestro montaje, que, a pesar de ser advertidos constantemente de nuestro mal uso del silencio, nosotros simplemente nos hacíamos de la vista gorda y ocupábamos nuestro tiempo en resolver otras dificultades que considerábamos “prioritarias”. Grave error de nuestra parte, porque en el silencio hubiéramos encontrado la belleza de Tennessee Williams.

Con el propósito de seguir suministrando consejos, metodologías o reflexiones que permitan el trabajo sobre el silencio escénico, hemos decidido incluir una serie de pasos que ayudarán a que el intérprete no cometa aquellos errores que nosotros realizamos durante nuestro proceso. Estos puntos complementarán las ideas que hemos expuesto a lo largo de esta investigación, y, además, conseguirá crear un esquema técnico que acompañado del sistema de Stanislavski permitirá una mayor comprensión de la aplicación de la pausa.

1. La coma no significa forzosamente una pausa breve. En muchos casos debe ignorarse.
2. Donde debiera hacerse una pausa, faltan con frecuencia los signos respectivos.
3. Punto y coma pueden significar tanto pausa breve como una pausa prolongada. Hay que definirla de acuerdo con el sentido.
4. El punto no significa siempre bajar la voz.
5. Con frecuencia, falta el punto donde debiera estar marcado.
6. La voz se baja siempre donde definitivamente concluye una idea; sobre todo, antes de la transición.
7. Los puntos suspensivos significan generalmente -cuando están dentro del parlamento- pausas breves, dejando la voz en alto; sobre todo, cuando se quiere dar la impresión de que se buscan las palabras.
8. Puntos suspensivos al final del parlamento significan un diálogo truncado que hay que leer como si la frase estuviera completa; es decir, el actor debe completarla *in mente* como si tuviera que decirla íntegra, cuidando, sobre todo, de no hacer un “retardo” donde empiezan los, puntos suspensivos.
9. El actor que debe interrumpir un parlamento incompleto, lo hará un poco antes de que su interlocutor termine, o inmediatamente después, en el caso de que la última palabra sea de mucha importancia. (Wagner, *Teoría y Técnica Teatral*)

Aprender a usar los silencios o pausas en el escenario, debe volverse en una obsesión para los intérpretes que desean capturar la atención del público, ya que en muchas ocasiones no sólo se recuerda la creación corporal de un personaje, sino también, el dominio que tenía el actor sobre su voz, y su clara habilidad para seducir los oídos de las personas a través de su relato. Y aunque al inicio puede tratarse de una tarea de gran dificultad, con el tiempo se va desarrollando un método individual que nos permite encontrar en nuestros textos, la belleza que oculta cada palabra y la magia que logra transmitir una pausa. Hemos proporcionado al lector una serie de consejos y reflexiones a partir de nuestras propias vivencias, esto con el fin de reconocer el valor de las pausas en el teatro y más en uno como el de Tennessee Williams. No esperamos solucionar de fondo esta dificultad, y mucho menos crear un sistema infalible para reconocer la posición adecuada de los silencios en cada diálogo, pues afirmar esto sería una falacia y el peso intelectual de grandes teóricos caería encima de nosotros. En su lugar, pretendemos realizar un trabajo de concientización, donde el intérprete al portar un libreto entre sus manos piense que antes de recitar las líneas de su personaje debe preocuparse primero por las pausas que se ocultan detrás de estas. De esta forma su discurso cobrará vida dentro del escenario y resonará en el cuerpo o mente de cada espectador.

4.2. LA Tensión MUSCULAR EN ESCENA

En el siguiente texto abordaremos una problemática que es muy usual en los actores jóvenes de la Universidad del valle. Este problema es *La Tensión muscular*. A lo largo de nuestra carrera, hemos observado que constantemente los maestros corrigen a sus alumnos sobre esta problemática. Los estudiantes a su vez corrigen instantáneamente sus problemas de tensión muscular, pero solo basta que transcurran unos minutos y los actores vuelven a caer en el mismo error. ¿Por qué sucede esto? ¿Como ser conscientes de la relajación muscular? ¿Qué ejercicio existen para contrarrestar esta problemática? Estas son algunas de las dudas que surgieron al profundizar en este tema y las cuales intentaremos analizar detalladamente en este capítulo.

Como referente principal al momento de investigar sobre este tema, hemos recurrido a nuestra propia experiencia, sin embargo, para poder entender y ordenar nuestras ideas, estudiamos algunos capítulos escritos por el director, actor y pedagogo Konstantín Stanislavski, los cuales han ganado protagonismo y también se han convertido en referentes principales.

El maestro Stanislavski aborda el problema de *La tensión muscular*, desde 3 conceptos fundamentales “Tensión, Relajación y Justificación”.

TENSION

La tensión muscular se puede presentar en cualquier persona. El término de tensión muscular se refiere a la rigidez muscular provocada por una contracción continua de uno o más músculos. Antes de entrar en detalles, nos gustaría explicarle al lector, la diferencia entre los dos tipos de tensiones que hemos identificado, para así evitar confusiones en la lectura del presente texto.

Por un lado, tenemos las “Tensiones Necesarias”. Son todas aquellas que aparecen de manera positiva al cumplimiento de un objetivo. Un ejemplo de ello podría ser, el de una persona que está sentada en una mesa comiendo una taza de sopa. Para realizar la acción de llevar la cuchara desde el plato hasta la boca, deberá utilizar la tensión de algunos músculos que contribuirán a ejercer dicho desplazamiento. En este tipo de tensiones, solo se permite el funcionamiento de los músculos necesarios para realizar dicho desplazamiento, acción o postura. Toda tensión muscular que aparezca en el cuerpo sin cumplir ninguna función la hemos denominado “Tensiones innecesarias o De-formativas”

Una “tensión innecesaria o De-formativas” es aquella que aparece en algunas zonas del cuerpo sin ser requerida para el cumplimiento de una acción, pueden ser producidas por factores mentales como el estrés o la ansiedad. En el campo de la salud a este tipo de trastorno se le denomina “trastornos psicosomáticos” que hace referencia a las enfermedades físicas que son producidas por la mente. El estado mental de una persona puede lograr que su condición física mejore o empeore.

Otros de los orígenes de tensiones musculares innecesarias son:

- Entrenamientos excesivamente potentes
- Malas posturas prolongadas
- Falta de vitaminas específicas (potasio y magnesio)
- Deshidratación
- Mala circulación sanguínea

Uno de los factores más frecuentes que influyen de manera negativa en los artistas, suele ser los nervios, estos provocan tensiones en zonas innecesarias. Los nervios suelen aparecer, ya sea al entrar por primera vez en el escenario, cuando el actor se equivoca, cuando el público no responde, etc.

Otro factor que contribuye a la aparición de este fenómeno es el exceso de emoción o excitación. Cuando los actores se emocionan, la excitación del momento provoca un grado de tensión mucho mayor al requerido. Es por esto que un actor el cual debe de coger un vaso de vidrio y presionarlo mientras dice su monologo, si no está tranquilo y por el contrario la emoción del momento lo domina, podría en cuestión de segundos quebrarlo sin ser consciente de ello. Todo tipo de tensión innecesaria, limitan la expresión del actor he interrumpen la interpretación libre y fluida.

Durante nuestro proceso de formación hemos sido testigos de cómo la tensión muscular innecesaria impide la fluidez del actor. Esta se presenta en distintas partes de cuerpo con el único fin de deformar al intérprete. La tensión muscular puede presentarse en las cuerdas vocales. Es así como un actor que tiene una voz limpia y acorde se verá afectado y estará hablando de manera ronca y poco entendible. Cuando la tensión se presenta en las piernas, parece que el actor pierde el equilibrio, puesto que su desplazamiento no es normal, si no que sus piernas tambalean de lado a lado. En los brazos y manos se evidencia de manera abismal, los actores adquieren una postura de agarrotamiento y sus articulaciones se ven limitadas a ejercer movimientos fluidos, en cambio estos movimientos son remplazados por desplazamientos rígidos y toscos. Es así como la creación de un personaje o una escena que ha sido ensayada y preparada con mucho tiempo puede estropearse en cuestión de segundos.

A continuación, yo Mario Noguera, procederé a contar una experiencia personal, la cual ayudara al lector a hacerse una idea de lo importante que es la eliminación de tensiones innecesarias en la escena. Durante el proceso de montaje de la Rosa Tatuada, tuvimos que estudiar y entender muy bien al Dramaturgo Tennessee Williams, entender su dramaturgia, sus personajes, su simbolismo y demás aspectos que fueran fundamentales a la hora de montar la obra. Para ello tuvimos un espacio de aproximadamente 3 semanas en donde debíamos montar pequeñas obras del autor. Recuerdo muy bien una vez que presente una escena independiente de **Tennessee Williams**, ese día tenía el texto claro, la escenografía y el lugar ayudaban a crear la atmosfera; todo parecía marchar bien, excepto que estaba un poco más ansioso de lo normal y eso provocaba tensiones musculares en todo mi cuerpo. En

anteriores veces me había encontrado en ese estado y era consciente de que las cosas no salían nada bien, por lo que decidí probar algo diferente. Un amigo actor, siempre me aconsejo consumir algo de marihuana o alcohol antes de entrar a escena, así que, decidí experimentar con la primera.

Todos estábamos en los lugares correspondientes y era el momento de actuar; sin darme cuenta mi cuerpo empezó a eliminar las tensiones musculares, sentí como si me quitara un problema de encima. Ya no me preocupaba por eliminar la tensión de mi cuerpo, si no que jugaba libremente en pro a cumplir los objetivos del personaje. Yo como actor, me sentía muy tranquilo; estaba pendiente de todo, pero no me preocupaba por nada. Los textos estaban claros y si por algún motivo se me olvidaba alguna línea, buscaba como solucionarlo sin tensionarme por el error cometido. La interacción con mi compañera se tornó verdadera; en fin, ese día nos fue de maravilla.

Las tensiones musculares son como una camisa de fuerza, no le permiten al actor jugar con libertad. Cuando el actor no ha descubierto como resolver esta, le restara importancia al mundo interno del personaje, puesto que estará ocupado tratando de resolver su problema físico.

RELAJACION

Contadas veces vemos a hombres y mujeres con grandes masas musculares. Estéticamente se ven muy bien, pero sus músculos están todo el tiempo tensionado, limitándolos a ejercer movimientos con destreza. El estado normal de estos cuerpos es tenso, su poca libertad de movimiento hace que sus acciones sean torpes. Por eso es que el actor debe de trabajar aspectos físicos más funcionales, en pro a su arte y menos estéticos.

Mientras existe tensión no se puede hablar de sensaciones sutiles, correctas, ni de una vida espiritual normal del personaje. (Stanislavski, pp.135.)

La eliminación de tensiones musculares innecesarias se debe de trabajar continuamente. Esta problemática es muy difícil de tratar, puesto que no hace parte de nuestro consiente. Es decir “no nos levantamos todos los días, pensando en donde tenemos tensiones”. El restarle importancia a este problema, solo logra que cada vez sea más invisible a los ojos del artista. Por lo tanto, el actor tendrá que ejercitar constantemente su conciencia corporal. Todos los días en todos los espacios que habita, deberá identificar y eliminar las tensiones innecesarias que su cuerpo crea. Al hacer este ejercicio repetida y constantemente, su memoria corporal empezara a ejercitarse hasta llegar al punto de eliminar tensiones inconscientemente.

El resultado es una reducción del consumo de energía, cuyo efecto se extiende a otros sistemas corporales tales como el sistema nervioso autónomo, donde la actividad simpática disminuye. Se cree que los procesos del pensamiento también se benefician del efecto de reducción de la tensión (McGuigan, 1981). El tiempo de trabajo dentro del escenario es muy limitado y no le alcanzaría para lograr resolver esta problemática. La aparición de estas tensiones no está mal, si es inevitable se debe dejar que aparezcan. Pero es tarea del actor, encontrar el método para eliminarlas de inmediato.

“La lucha consiste en desarrollar en uno mismo el sentido de observación o control”.
(Stanislavski, pp.136.)

Existen algunos ejercicios que le permitirán al actor poder identificar cuáles son las zonas de tensión corporal y eliminarlas. Estos ejercicios son creados para trabajar en el escenario, pero podrán ser modificados para aplicarlos en cualquier momento de nuestras vidas.

Ejercicio 1

Como una primera dinámica, el actor deberá de acostarse en el suelo de tal manera que su espalda toque el terreno y su rostro este con dirección al cielo. Desde esa posición, deberá relajar por completo su cuerpo. Cuando sienta que ya está relajado, deberá de proceder a identificar las zonas que inconscientemente están tensionadas, nombrarlas en voz alta y proceder a eliminarlas. Deberá relajarse todo lo que pueda, pero sin dormirse.

Ejercicio 2

Otro ejercicio que consideramos muy efectivo, tanto en el teatro como en la vida cotidiana, consiste en eliminar tensiones innecesarias desde una postura físicamente exigente. Los actores deberán de adoptar una pose, que exija una tensión necesaria de algunos músculos, dicha pose, deberá tener una acción concreta. Luego de estar posicionados, pasaran a identificar cuáles son las zonas en donde se producen tensiones necesarias he innecesarias. Después de esto, el actor deberá de eliminar las tensiones que no cumplen ninguna función y tendrá que dejar solo las tensiones que necesita para mantener la pose.

Ejercicio 3

Los ejercicios de respiración son fundamentales para la relajación de los músculos y la tranquilidad del actor. Un actor que sepa respirar podrá mantener el control de una escena con más capacidad que uno que no lo haga. La diferencia entre un actor atacado y un actor tranquilo, entre un actor fuerte y uno débil, está en la respiración.

“Muchos actores se sienten débiles porque no están respirando, luego, luego tratan de conseguir fuerza tensionándose, pero sin respirar, y el efecto es angustiante para el público”. (Everett Dixon, 2018, pp, 242)

El Thai Chi es muy útil para los actores porque permite aprender a respirar y a conocer los movimientos internos de sus cuerpos. Por medio de la práctica del Thai Chi se puede identificar en que zonas del cuerpo existen las tensiones y así poder eliminarlas.

Ejercicio 4

Técnica de relajación muscular progresiva (RMP)

Edmund Jacobson fue un médico estadounidense especializado en la medicina interna, fue el creador de la técnica de relajación *Relajación muscular progresiva* (RMP). Su técnica consiste en relajar los músculos desde la conciencia de la *Tensión-relajación* y se divide en tres fases.

Primera Fase

Posición inicial: El paciente o en nuestro caso, el estudiante, deberá de sentarse o acostarse en una silla o cama cómoda, de tal manera que su cuerpo pueda relajarse, a continuación, deberá cerrar los ojos.

El paciente deberá dividir su cuerpo en grupos musculares. Posteriormente aplicara un grado de tensión voluntario por aproximadamente 10 segundos, acabado este tiempo tendrá que relajar el musculo tensionado de manera lenta y paciente. Así tendrá que hacer con todos y cada uno de los grupos musculares elegidos. Esta técnica le permite al estudiante aprender a reconocer la diferencia que existe entre un estado de tensión muscular y otro de relajación muscular.

Relajación de cara, cuello y hombros con el siguiente orden (repetir cada ejercicio tres veces con intervalos de descanso de unos segundos):

- **Frente:** Arruga unos segundos y relaja lentamente.
- **Ojos:** Abrir ampliamente y cerrar lentamente.

- **Nariz:** Arrugar unos segundos y relaja lentamente.
- **Boca:** Sonreír ampliamente, relaja lentamente.
- **Lengua:** Presionar la lengua contra el paladar, relaja lentamente.
- **Mandíbula:** Presionar los dientes notando la tensión en los músculos laterales de la cara y en las sienes, relaja lentamente.
- **Labios:** Arrugar como para dar un beso y relaja lentamente.
- **Cuello y nuca:** Flexiona hacia atrás, vuelve a la posición inicial. Flexiona hacia adelante, vuelve a la posición inicial lentamente.
- **Hombros y cuello:** Elevar los hombros presionando contra el cuello, vuelve a la posición inicial lentamente.

Relajación de brazos y manos

Contraer, sin mover, primero un brazo y luego el otro con el puño apretado, notando la tensión en brazos, antebrazos y manos. Relaja lentamente.

Relajación de piernas

Estirar primero una pierna y después la otra levantando el pie hacia arriba y notando la tensión en piernas: trasero, muslo, rodilla, pantorrilla y pie. Relaja lentamente.

Relajación de tórax, abdomen y región lumbar (estos ejercicios se hacen mejor sentado sobre una silla)

- **Espalda:** Brazos en cruz y llevar codos hacia atrás. Notará la tensión en la parte inferior de la espalda y los hombros.
- **Tórax:** Inspirar y retener el aire durante unos segundos en los pulmones. Observar la tensión en el pecho. Espirar lentamente.
- **Estómago:** Tensar estómago, relajar lentamente.
- **Cintura:** Tensar nalgas y muslos. El trasero se eleva de la silla.

Segunda Fase

Esta segunda fase consiste en una revisión de todos los músculos, con el fin de comprobar que se han relajado al máximo.

Tercera Fase

Esta fase es denominada relajación mental. Consiste en que el paciente o estudiante, deberá de relajar su mente, pensando en un lugar agradable y tranquilo o deberá de buscar que su mente quede en blanco, al mismo tiempo deberá continuar relajando su cuerpo.

JUSTIFICACION

Hemos podido ver la gran importancia que tiene la relajación muscular en el actor. Esta le permite fluir de manera consiente y tranquila en la escena. Así el intérprete tendrá el camino libre para apoderarse de su personaje y jugar libremente con él. Aun así, queda una problemática por resolver. Cuando el actor joven evidencia la tensión que está presentando su cuerpo en un punto específico, pasa a corregirla de manera inmediata, sin embargo, sus esfuerzos se quedan cortos, puesto que esta tensión pasara de una zona del cuerpo a otra. Si la tensión estaba en los brazos, al ser corregida en escena pasara a los hombros o a las piernas, diafragma, etc. ¿Entonces cómo lograr la eliminación de todas las tensiones?

La eliminación de todas las tensiones no es posible mientras el cuerpo este realizando una acción determinada. El cuerpo lograra la eliminación de todas las tensiones, solo mediante el descanso total. Sin embargo, existe una manera de disminuir las tensiones innecesarias en gran medida. Solo se logra por medio de las acciones.

El gato tiene un manejo corporal increíble y poco visto en otros animales, su cuerpo puede estar totalmente relajado y en cuestión de segundos es capaz de activarse y reaccionar a

cualquier situación plateada. El manejo de centro de este felino, le permite moverse de manera magistral. Por lo regular nunca se lastiman físicamente, sus pisadas no se escuchan, solo caen al suelo cuando ellos lo desean, su cuerpo puede escabullirse por pequeños espacios. Cuando lo vemos en movimiento podemos observar que las tensiones musculares que usa para desplazarse o para reaccionar, son tensiones necesarias que le permiten ejercer dicho movimiento. Es decir, que jamás se le vera una tensión muscular que por naturaleza no sea requerida para alcanzar su objetivo.

El actor debe de justificar cada movimiento. El movimiento que vaya a realizar debe de ir encaminado a cumplir un objetivo. En el momento de realizar una pose, deberá de encargarse de darle una acción concreta a su cuerpo. Se le pide a un actor que realice una pose cualquiera en el escenario. Luego de esto se le pedirá que elimine las tensiones innecesarias que aparezcan. Cuando el actor crea que ya ha eliminado sus tensiones, se dará cuenta que aún le falta eliminar una más o que repentinamente ha aparecido una nueva. Luego de algunos minutos tratando de eliminarlas por completo, se le pedirá al actor que le dé una acción concreta a esa pose. Eje, alcance la naranja, recoja una piedra, apague la lámpara, etc.” Inmediatamente al hacer esto, el actor se dará cuenta de que sus tensiones han disminuido en gran medida, el cuerpo se ordena según lo requiera la acción y solo aparecerán las tensiones necesarias. La naturaleza actúa de manera positiva he involuntariamente.

“La naturaleza guía al organismo vivo mejor que la conciencia y la tan celebrada técnica del actor.”
(Stanislavski, pp.134.)

De aquí la importancia de tener unos objetivos claros en la escena. Si el actor está encaminado en cumplir la tarea propuesta, su mente dispondrá inconscientemente el cuerpo para el cumplimiento de dicha tarea. Para dejar claro este punto, procederemos a contar una anécdota que servirá de ejemplo. No entraremos en detalles acerca de los protagonistas de esta historia, puesto que solo nos interesa el contenido pedagógico que esta nos brinda.

Nos encontrábamos afuera del salón de clase esperando la llegada del maestro para poder iniciar nuestra sección. Mientras hablábamos y concretábamos últimos detalles de las escenas que se iban a presentar, a un compañero se le cayó su cedula de ciudadanía. Al verla en el suelo, mi reacción fue concreta, me agache la recogí y se la entregue. Este agradeció la acción, luego procedimos a ingresar al salón. Minutos después tuve que presentar la escena que tanto habíamos ensayado con mi grupo, en esta escena había un momento determinado en donde mi personaje debía de agacharse para recoger un objeto del suelo y entregarlo. Trate de recordar la misma mecánica de movimiento empleada en el caso anterior, pero esta vez no salió del todo natural. Mis músculos estaban tensionados y mi mente estaba concentrada en hacer el movimiento bien, más que en el propósito de recoger el objeto.

He aquí la importancia de estar en función de un objetivo claro. Si el actor dispone su mente a cumplir la tarea, en vez de concentrarse en eliminar las tensiones, lograra que la naturaleza se encargue de eliminarlas por sí solas.

El trabajo y la lucha por eliminar las tensiones innecesarias, debe de ser un trabajo diario y en todo momento. Puesto que nuestra mente no siempre es consciente de cuando estamos tensionados. El actor deberá de crear su propio método para eliminar estas tensiones innecesarias en el momento que aparezcan. Con esto lograra estar más libre en el escenario y concentrarse en la tarea de su personaje.

4.3. EL JUEGO ESCÉNICO

“Un hombre comenzó a correr fingiendo que estaba aterrorizado porque le perseguía un perro. No había ningún perro, pero se puso a correr como si tuviera miedo. Mientras corría nació en él una sensación real de miedo.” (Meyerhold, *El actor sobre la escena*)

Durante nuestro proceso de creación en *La Rosa Tatuada*, otra de las dificultades que se suma a nuestra investigación y reflexión es, como el título lo indica, *el juego escénico*. Un tema que en su momento nos generó conflicto, incertidumbre y frustración, y que incluso hasta el día de hoy no conseguimos dominar o entender con claridad. Por ello hemos decidido incluirlo dentro de nuestro trabajo, para así, encontrar a través de la indagación y el análisis, una mayor comprensión de este, y a su vez esclarecer un camino que se ha encontrado lleno de dudas.

Además, con nuestro estudio no buscamos sólo planteamiento del *juego escénico*, sino que también consideramos pertinente abordar *la acción física*, ya que pensamos que ambos van de la mano y su propósito final es similar, ayudar a encontrar la organicidad o verosimilitud escénica en el intérprete y a su vez capturar la atención del espectador. Por ende, es probable que a lo largo de nuestra investigación hablemos de ambos términos como semejantes o sinónimos; sin embargo, también nos tomaremos el tiempo para hablar de cada uno de una forma más específica. Por ahora, hablemos de la importancia que tiene el juego o la acción en el trabajo del actor, y para ello, queremos referirnos a la actriz española Maria Bauçá Amengual, quien en su trabajo final de Máster ***La acción en el método de las acciones físicas de Constantín Stanislavski desde la perspectiva de las neurociencias***, considera la acción física como: “un mecanismo para estimular el proceso creativo y la vivencia escénica del actor para conmover al público y hacerle llegar sus intenciones”. La acción, como sabemos, está presente dentro de la representación en todo momento, y esta se puede hallar en el movimiento, la palabra o el pensamiento; es gracias a ella, que el actor consigue descubrir los detalles para la construcción de su personaje y el subtexto que está implícito en sus

diálogos. Además, a través del juego se entabla la conexión espectáculo-público, ya que, a partir de estas propuestas visuales y físicas, el espectador ganará o perderá interés en la representación; por esta razón, es fundamental para nosotros realizar una selección acertada de juegos o acciones físicas, pues de esta forma se logra crear un montaje entretenido y agradable para este. Empero, no todos estos recursos funcionan y esto se debe a la calidad escénica de los mismos, ya que pueden carecer de atractivo o simplemente no se adaptan al género teatral que plantea la obra. Por ello, consideramos que hacer una elección adecuada de acciones o juegos, y a su vez plantear nuevas propuestas de estos, puede convertirse en la clave de una excelente función.

Lo anterior no es una tarea sencilla para ningún director o actor, pues en muchas ocasiones ellos deben enfrentarse a piezas donde la acción o el juego no se hallará a simple vista, y esto se debe a que muchas de estas obras centran tanto su fuerza en la palabra, que se vuelve confuso para el intérprete proponer un juego en el que la tensión creada por la palabra no se vea afectada, o simplemente no termine dentro del contexto de la situación; un hecho muy similar al que vivenciamos nosotros con el montaje de *La Rosa Tatuada*, donde en reiteradas oportunidades no estábamos seguros si al realizar una acción física terminaríamos por entorpecer la acción dramática creada a través de la palabra. Y es que el simbolismo que envuelve a esta pieza teatral obliga al actor a entrar en un código interpretativo diferente a comparación de una comedia o un drama, por lo cual, él tendrá como responsabilidad analizar de manera adecuada la obra y así mismo, elegir los juegos que más se adapten al género de esta, pensando siempre en pro de su personaje y la reacción del espectador. El teatro de Tennessee Williams tiene como enfoque principal la psicología del personaje (conflicto y mundo interno) y el subtexto detrás de las palabras, por ello, un juego escénico incorrecto terminará entorpeciendo la situación y creando confusión. No obstante, no se puede pretender que la palabra sea el único recurso escénico en este código teatral, ya que, de hacerlo así, sólo se conseguiría una puesta en escena con actores que recitan su diálogo pero que no le dan vida a la situación que atraviesan sus personajes. Además, en nuestro proceso de creación descubrimos cómo la acción física o el juego escénico poseen un gran valor para la

representación, y no sólo porque este permite no tener un espectáculo tedioso y aburrido, sino, porque como actores nos permitía ser más honestos y naturales.

Nosotros conseguimos identificar el juego sólo cuando realizábamos un análisis exhaustivo de la escena (trabajo de mesa); entendíamos que, en una obra como *La Rosa Tatuada*, las acciones físicas radicaban en actos tan sencillos y cotidianos como lo son servir una copa de licor o curar una herida. Estos juegos buscaban ayudar a desarrollar el monólogo interno de nuestros personajes y potenciar las características o cualidades de los mismos; por ende, muchas veces nos topamos de frente con una muralla de frustración que nos impedía continuar con nuestro trabajo de creación, pues siempre estábamos pensando en grandes acciones físicas que fueran llamativas y divertidas para el espectador, pero las cuales terminaban por estar fuera del contexto de la situación, y nos hacía volver a reestructurar toda la puesta en escena. Con Williams entendimos la famosa frase que repite cada generación de actores y directores, “menos es más”; dichas palabras ocultan una gran razón universal para nuestra profesión, y muchas veces se pasan por alto, tal vez por ego o tal vez por inexperiencia; en todo caso, descubrimos que cuando de acciones físicas o juegos escénicos hablamos, siempre debemos recordar aquella frase de antaño y dirigirnos a la intimidad de la naturaleza humana, en especial si se trata de una obra de Tennessee Williams.

Continuando con nuestra reflexión, sentimos la necesidad de detenernos un poco más en lo que respecta al análisis de las escenas. Durante el montaje, repetidas veces se nos hizo la observación de volver al texto y al trabajo de mesa cuando no encontrábamos el sentido correcto de la escena; esto tenía como fin ayudarnos a encontrar los conflictos, sucesos, circunstancias, subtextos y a su vez los juegos, los cuales salían a la luz después de un estudio completo. “el análisis de los sucesos es una distinción de las acciones principales de los personajes, concretamente, de los motores que engendran dichas acciones” (Amengual, 2015, pp. 23). Sin embargo, preferíamos omitir la parte del análisis y pasar directamente a la práctica, es decir, la creación de acciones físicas. Por este hecho, muchas de nuestras escenas terminaban con una gran cantidad de movimiento que restaban atención e importancia a los diálogos de los personajes; toda esta saturación de juegos no le permitía al espectador tomarse

un momento para comprender lo que sucedía en escena, y la culpa no era de él, sino de nosotros que sentíamos que al quedarnos quietos estábamos haciendo algo mal. Pero movernos sin ningún sentido o justificación también hacía que todo estuviera mal; debimos encontrar la calma y las respuestas en el análisis, y no entregarnos a la acción o el juego sin entender primero lo que sucedía con cada personaje y con la escena. Por todo lo anterior, hemos decidido trabajar con esta dificultad, pues consideramos oportuno crear pautas o propuestas metodológicas que le permitan al actor encontrar el juego escénico o la acción física adecuada en su trabajo interpretativo, y más si se trata de uno similar al de nosotros. Así, con esta reflexión e indagación, este podrá contar con una guía y ciertos consejos que le ayudarán a no sentirse confundido o perdido cuando se enfrente a su siguiente papel u obra, y no entienda qué juego debe realizar.

Para comenzar entonces nuestra investigación, primero debemos tener claro el concepto principal de esta, *el juego escénico*. Para ello, vamos a remitirnos a dos teóricos teatrales, el primero será el pedagogo europeo Patrice Pavis, quien en su libro *el diccionario del teatro* define este término de la siguiente manera:

Acción muda del actor cuando sólo utiliza su presencia o su gestualidad para expresar un sentimiento o una situación, antes o durante su parlamento. En la época clásica, se habla de juego teatral cuando se sustituye la elocuencia por la pantomima. (Pavis, 1998, pp. 131)

El segundo se trata del actor, músico e investigador teatral español José Luis García, quien establece el juego escénico como:

Conjunto de gestos y acciones que realizan los personajes de una obra. Estas acciones vienen prefijadas en las acotaciones y en el mismo texto, o son añadidas durante la puesta en pie, y constituyen un complemento del movimiento escénico. (García, 2004)

Por lo tanto, cada vez que hablemos del *juego escénico* estaremos refiriéndonos directamente a los movimientos o las acciones físicas que realiza el intérprete durante la representación; en donde la palabra pasa a ocupar un segundo lugar, pues, aunque los juegos en ciertos momentos ayudan a reforzar la acción verbal, su objetivo o propósito no siempre incluye a esta. De hecho, en la mayoría de las situaciones se evita que palabra y juego sean ejecutados a un mismo tiempo, ya que esto trae como resultado un caos escénico. Por ende, se sugiere que primero se realice la acción física y luego se le dé paso a la voz, pues de esta manera el espectador podrá fijarse con detenimiento en cada uno de los detalles que oculta la acción y al mismo tiempo la palabra.

Para que el lector logre imaginar, por un momento, lo que sucede cuando juego y palabra son efectuadas al mismo tiempo, usaremos el siguiente ejemplo:

Imagine que usted se encuentra apreciando un espectáculo teatral, y uno de los actores que está en el escenario tiene como objetivo encontrar un objeto que ha perdido su personaje, y mientras esto sucede, él comienza a lanzar un monólogo en el que devela ciertos conflictos, sucesos y emociones que está atravesando. Evidentemente, será complicado para usted como espectador entender la intención que contiene cada palabra, y esto debido al exceso de movimiento ocasionado por el intérprete; y, por otro lado, terminará por perder la atención en el objeto perdido, pues se encontrará tan concentrado en intentar comprender qué dice el actor, que la acción física quedará en un segundo plano, así esta pueda incluso cambiar el curso de la escena y afectar al personaje.

Por esta razón, juego y palabra deben entablar una completa armonía dentro de la representación, puesto que así conseguirán resaltar la importancia del otro y harán del espectáculo un acontecimiento de gran entretenimiento y reflexión para el espectador. Empero, hay casos donde la acción física y la palabra pueden habitar en un mismo tiempo, y esto ocurre cuando el juego es mínimo y no interrumpe o distrae la importancia del discurso; por ejemplo, durante la conversación entre dos personajes es muy probable que aparezcan

pequeñas acciones, tales como, evadir una mirada, cambiar de posición en una silla o simplemente desplazarse de un punto del escenario a otro. Estas acciones pueden estar acompañadas de la palabra, pues no son un distractor, e incluso permiten dar vida y organicidad a la representación.

Aclarado lo anterior y habiendo definido el concepto de *juego escénico*, ahora queremos detenernos un momento para hablar sobre *la acción física*, y es que para nosotros es de suma importancia hacerlo, pues para muchos actores la comprensión de este término les genera algunas dificultades y confusiones, a pesar de estar directamente relacionados con las diferentes técnicas y métodos interpretativos que acuden a este. *La acción física*, tiene grandes similitudes con el *juego escénico* como ya lo habíamos mencionado al inicio de esta investigación; sin embargo, esta recibe una gran atención por parte de diferentes teóricos teatrales y vale la pena detenerse específicamente en ella, ya sea con el objetivo de aclarar ideas que para el lector aún no son claras o simplemente para señalar su valor e importancia en el proceso de creación artística.

La acción física es, para Stanislavski, “la base donde se integra el proceso creativo interno y externo del actor. (...) la acción responde a un objetivo-intención del actor-personaje que se materializa en la recreación de un proceso interno-externo poniéndolo en relación con el contexto y con los demás personajes.” (Amengual, 2015, pp. 28, 30). Stanislavski concebía las acciones físicas como elementos de comportamiento, es decir, acciones netamente físicas cuyo propósito se centra en reaccionar a todo lo demás que ocurre en la escena, ya sea el impulso recibido por nuestro compañero o una situación que internamente nos haya afectado. Las acciones son las causantes del drama, lo cual significa que el actor sólo logrará que su interpretación sea óptima, mediante el uso de su cuerpo realizando actividades concretas (no únicamente a través de la memoria emotiva), y uniendo esto con el mundo interno del personaje/persona, permitiendo de esta forma que el intérprete llegue a la psicología y comprensión de su papel a través del movimiento físico. Si el actor busca únicamente desarrollar una acción superficial sin objetivo o intención, esta difícilmente conseguirá generar un espacio de acción compartido que llame la atención del espectador y al mismo

tiempo sea relevante para la puesta en escena. Un ejemplo de esta situación se presenta en uno de los ejercicios propuestos por Stanislavski a una de sus actrices.

El maestro le dijo a la actriz que interpretara la necesidad de encontrar un broche que el personaje había perdido. ésta se puso a mimar, a interpretar la búsqueda del broche mediante sus expresiones corporales. En principio ella sabía que el broche estaba detrás de la cortina, pero por sorpresa suya el director no lo puso ahí. Al terminar, Stanislavski preguntó a la actriz dónde estaba el broche, y ésta no le supo contestar. Luego, el maestro le dijo que encontrara el broche perdido y con este objetivo, y delante de la situación real de haberlo perdido, la actriz empezó a buscar el broche sin perder ni un minuto en ilustrar el estado del personaje ni hacer como si hubiera perdido un broche. Sencillamente se concentró en la acción y de ahí, al no encontrar el objeto, surgió su desesperación. Una vez terminado el ejercicio el maestro preguntó a la actriz como se había sentido durante el ejercicio, ésta le respondió: no lo sé, estaba buscando... Justo en esta respuesta es donde reside la verdadera acción capaz de conectar con el público, una acción que responde a un objetivo concreto en una situación determinada, una acción consigue la empatía del público. (Amengual, 2015, pp. 30)

Por otra parte, la ejecución de una acción física depende de la acción emocional que transcurre en la escena. Se puede realizar una serie de movimientos físicos mientras la mente y la situación están centradas en otra tarea que es la verdadera acción de la escena. Lo importante en este caso es que en la realización de aquella acción física se demuestre la verdadera acción emocional. Se trata, en pocas palabras, de un juego de contradicción o dualidad.

Otro hecho importante que encontramos durante la investigación de la acción física es que cuando se interpreta un papel lo principal está en el objetivo físico. Por ello, menciona Stanislavski, el esquema de todo el papel se compone aproximadamente de la siguiente manera: unas cinco o diez acciones físicas, y el esquema estará finalizado. En los cinco actos de la obra se reunirán de treinta a cincuenta acciones físicas cruciales. “Al salir al escenario, el actor debe pensar en la próxima acción o en las acciones físicas importantes que cumplen un objetivo o todo un episodio. Lo demás vendrá por sí solo, de forma lógica y consecuente.” (Stanislavski, 1998, p. 186). Este dato lo hemos querido añadir a nuestra investigación, ya

que le permite al intérprete encontrarse, de una forma breve, con una metodología de trabajo para abordar las acciones físicas o juegos durante un montaje.

Ya con la anterior información recopilada, podemos pasar a la práctica, y así desarrollar nuestro método para hallar el juego escénico o la acción física en la escena. Iniciaremos desde lo más básico pero fundamental, hasta lo más elaborado. Por esta razón, consideramos que en nuestra propuesta metodológica el primer paso que debe realizar el intérprete es el del análisis del texto o como se le conoce coloquialmente, trabajo de mesa. En este análisis el actor podrá identificar un primer elemento que le ayudará en la construcción de juegos o acciones, las acotaciones. Este recurso literario implementado por el dramaturgo dentro de su obra permite que se reconozcan algunas acciones físicas cortas que le dan vida al personaje y potencian su intención o monólogo interno. Además, durante el estudio de la escena el actor podrá hallar las motivaciones, objetivos y propósitos de su personaje; consiguiendo de esta manera una vista más objetiva de los juegos o acciones que puede realizar, y que realmente estén encaminadas con lo ya analizado.

Luego del análisis, el intérprete pasará a la práctica, es decir, al ensayo. A través de este descubrirá cuales son las acciones o juegos escénicos que más se adaptan y funcionan en la puesta en escena. Por ello, recomendamos que se entregue a la improvisación en repetidas ocasiones, ya que cómo afirma Raúl Serrano¹⁴ en su método de las acciones físicas: “La improvisación es la forma de conocimiento del actor”. Y es que este método de trabajo es fundamental para reconocer si se está realizando un planteamiento acertado de la escena, y a su vez identificar si los juegos planteados por el actor se adaptan a la situación y son atractivos. En la improvisación todo se trata de la prueba y el error, y es por ello que muchos directores proponen crear o trabajar a partir de ella en los inicios de un montaje, puesto que de esta manera los intérpretes podrán hacer diferentes planteamientos para la puesta en escena que le ayudarán al director a crear una visión más concreta del espectáculo, así este ya tenga

¹⁴ Raúl Serrano (1934 -) Actor, director y uno de los pedagogos más importantes del teatro argentino.

una estructura previamente organizada. Y no sólo esto, sino que también podrán ir construyendo las características y cualidades que habitan en sus personajes.

Paulatinamente el actor se irá transformando en el personaje. Inmediatamente se enfoca en la improvisación que permite visualizar de manera integral el contexto del personaje (*etude*). La motivación no debe ser el sentimiento en sí, sino el objetivo a seguir. Se trabaja sobre el “para qué” del personaje. (Jiménez, 2019, pp. 4)

Durante la improvisación los intérpretes se van a enfocar en realizar acciones físicas que le permitan llegar a sus emociones y al mismo tiempo a sus propósitos u objetivos. Los diálogos, aunque son importantes para construir una estructura de la escena y permiten conocer donde se ubican los sucesos, están condicionados por los juegos y acciones de los actores, quienes buscan a través del movimiento o los impulsos la naturalidad de las palabras.

“...hay en la escena cosas que sí son reales, como el propio cuerpo y el cuerpo del compañero (cabe destacar que la voz es considerada como parte de la corporalidad). El actor debe aferrarse a ello. Por lo tanto, la única exigencia en la improvisación es la de atender a la interacción entre estos elementos tangibles, al intercambio de estímulos reales con el otro, dado que esto produce en el actor respuestas orgánicas.” (Mauro, pp. 7)

Para que el lector consiga una mayor claridad respecto al tema de la improvisación y el origen del juego a partir de esta, vamos a remitirnos a unos de los primeros instantes en la creación de nuestro montaje. Nos centraremos en la primera escena de la obra, cuando el mundo dramático de *La Rosa Tatuada* cobra vida. Hemos decidido escoger este momento porque en el periodo de análisis y práctica se realizaron un sinnúmero de improvisaciones sobre este. Además, fue una de las escenas que mayor estudio y trabajo teórico requirió, pues siempre se buscaba que todas las acciones estuvieran encaminadas y relacionadas con los propósitos de los personajes, los cuales no estaban explícitos a simple vista. Por otra parte, recordamos que, en la calificación académica del montaje, se hizo un llamado de atención al exceso de juegos escénicos y movimientos en este primer momento, principalmente por parte de la actriz que protagonizaba a Serafina, quien no encontraba un momento de equilibrio entre la

acción y la palabra. Es por este motivo, que deseamos realizar un estudio de la escena a partir de los errores cometidos.

Escena 1, Acto I:

Es la hora que los italianos llaman ‘primera sera’, el comienzo del crepúsculo. Entre la casa y la palmera arde Venus con un brillo casi esmeralda.

Las madres del vecindario están empezando a llamar a sus hijos a casa para cenar, con voces cercanas y distantes, urgentes y tiernas, como las variadas notas del viento y el agua. Hay tres niños: Bruno, Salvatore y Vivi, alineados frente a la casa, uno con un barrilete de papel rojo, otro con un aro y la pequeña con una muñeca vestida como un payaso. Están en actitudes de reposo momentáneo, todos mirando algo arriba -un pájaro o un avión que está pasando- mientras las voces maternas los llaman.

Bruno: Hay banderas blancas en la estación del guardacosta.

Salvatore: Eso quiere decir buen tiempo.

Vivi: Me encanta el buen tiempo.

Giuseppina: ¡Vivi! ¡Vieni mangiare!

Peppina: ¡Salvatore! ¡Ven a casa!

Violetta: ¡Bruno! ¡Ven a casa a cenar!

(Los llamados se repiten tierna, musicalmente. El interior de la casa comienza a ser visible. A Serafina delle Rose se la ve en el sofá de la sala, esperando que su marido, Rosario, vuelva. Entre las cortinas se distingue una mesa amorosamente puesta para la cena; hay vino en un balde de hielo de plata y un gran bol de rosas.

Serafina parece una pequeña cantante regordeta de ópera italiana en el papel de Madame Butterfly. Sus cabellos negros se encuentran recogidos en un alto copete que brilla como carbón húmedo. Una rosa está sostenida sobre ellos con resplandecientes pinchos. Su figura voluptuosa se halla cubierta de seda rosa. Luce delicados zapatos con hebillas resplandecientes y tacones franceses. Por la forma en que se sienta, con tanta regordeta dignidad, es evidente que lleva un corsé apretado. Está sentada

muy erguida, en una actitud de forzada compostura, los tobillos delicadamente cruzados y sus manitos regordetas sosteniendo un abanico de papel amarillo con una rosa pintada. Sus dedos, sus muñecas, sus orejas y su cuello resplandecen de joyas. Sus ojos brillan de expectativa. Por un momento, parece estar posando para una foto.

Rosa delle Rose aparece al lado de la casa, cerca de la palmera. Rosa, la niña de la casa, es una criatura de doce años. Es linda y vivaz y tiene una especial intensidad en cada gesto)

Serafina: Rosa, ¿dónde estás?

Rosa: Aquí, mamá.

Serafina: ¿Qué estás haciendo, cara?

Rosa: Atrapé doce luciérnagas.

(Se oye la voz quebrada de Assunta acercándose.)

Serafina: ¡Oigo a Assunta! ¡Assunta!

(Assunta aparece y entra en la casa, con Rosa siguiéndola. Assunta es una mujer vieja con chal gris, que lleva una canasta de hierbas, porque es una fattucchiera, una mujer que practica una clase de medicina simple. Cuando entra, los chicos se desbandan.)

Assunta: Vengo, vengo. Buona sera. Hay algo salvaje en el aire, no es viento, pero todo está moviéndose.

Serafina: No veo nada moviéndose y tú tampoco.

Assunta: Nada se está moviendo como para que puedas verlo moviéndose, pero todo se está moviendo, y puedo oír los ruidos de las estrellas. ¿Los oyes? ¿Oyes los ruidos de las estrellas?

Serafina: No, no son los ruidos de las estrellas. Son termitas que están comiendo la casa. Vieja, ¿qué estás vendiendo en esas bolsitas blancas?

Assunta: Polvo, un polvo maravilloso. Sólo echas una pizca en el café de tu marido.

Serafina: ¿Para qué sirve?

Assunta: ¡Para qué sirve un marido! Lo hago con la sangre seca de un carnero.

Serafina: Davvero!

Assunta: ¡Sustancia maravillosa! Pero asegúrate de ponerlo en el café de la cena, no en el del desayuno.

Serafina: ¡Mi marido no necesita ningún polvo!

Assunta: Discúlpame, Baronessa. Tal vez él necesita el tipo contrario de polvo, también lo tengo.

Serafina: No, no, ningún tipo de polvo, vieja. *(Levanta la cabeza con una sonrisa orgullosa.)*

Ya seleccionado el fragmento con el que vamos a trabajar, pasaremos ahora a dividirlo en partes o momentos más cortos; esto nos permitirá explicar con más detalle y precisión la forma en que abordamos cada situación y a su vez hará más eficiente el trabajo de análisis y propuesta de juego. Aunque esta primera unidad de la escena parece corta, la verdad, es que se puede construir un gran abanico de acciones físicas que paso a paso el lector comenzará a distinguir a través de nuestra experiencia; a tal punto, que empezará a reconocer un uso excesivo del juego o la acción física en la puesta en escena que hemos propuesto.

El primer momento para trabajar consta desde la acotación inicial hasta el llamado de las madres a sus hijos. Pondremos este fragmento nuevamente a continuación, para de esta manera abordarlo.

Escena 1, Acto I:

Es la hora que los italianos llaman “primera sera”, el comienzo del crepúsculo. Entre la casa y la palmera arde Venus con un brillo casi esmeralda.

Las madres del vecindario están empezando a llamar a sus hijos a casa para cenar, con voces cercanas y distantes, urgentes y tiernas, como las variadas notas del viento y el agua. Hay tres niños: Bruno, Salvatore y Vivi, alineados frente a la casa, uno con un barrilete de papel rojo, otro con un aro y la pequeña con una muñeca vestida como un payaso. Están en actitudes de reposo momentáneo, todos mirando algo arriba -un pájaro o un avión que está pasando- mientras las voces maternas los llaman.

Bruno: Hay banderas blancas en la estación del guardacosta.

Salvatore: Eso quiere decir buen tiempo.

Vivi: Me encanta el buen tiempo.

Giuseppina: ¡Vivi! ¡Vieni mangiare!

Peppina: ¡Salvatore! ¡Ven a casa!

Violetta: ¡Bruno! ¡Ven a casa a cenar!

Recordamos que, durante nuestro proceso de formación académico, algunos docentes explicaban que un buen espectáculo de teatro siempre iniciaba desde el silencio y la acción. Dicha acción está sujeta al suceso de partida de la obra y la creación de una atmósfera que ayuda a contextualizar el lugar donde transcurre la historia. También, nos mencionaban, que si una pieza prefería iniciar desde la palabra y no desde el juego, esta podría traer ciertas dificultades al intérprete, quien al no conseguir un impulso orgánico a través de la acción terminará por recitar su primera línea sin intención. Por esta razón, era importante para nosotros comenzar la escena a partir del juego o la acción, y más cuando se trataba de la primera escena de la obra; de esta forma podríamos capturar la atención del público, y encontraríamos el impulso necesario para decir las primeras líneas de la pieza.

Teniendo en cuenta lo anterior, lo primero que hicimos para desarrollar esta primera escena fue crear la entrada de los niños a través del juego. Como ya conocíamos la escena por el análisis previo realizado, sabíamos que los chicos debían quedar en una actitud de reposo y mirando al cielo, por lo cual, se pensó en una acción que los involucrara a los tres y les permitiera llegar a la posición indicada en el texto. La propuesta inicial era la de jugar con una cometa roja de un lado a otro, y de esta manera llegar a la postura correspondiente a partir de una coreografía de movimientos. Sin embargo, la propuesta sólo fue ejecutada una vez durante una de las improvisaciones, y en lugar de generar un juego atractivo y divertido, lo que hizo fue crear gran desorden y caos en el escenario. Esto se debía a la falta de precisión en los movimientos y la gran energía administrada por parte de los intérpretes, quienes pasaban corriendo de un lado a otro sin cuidado ni consciencia espacial, algo que el director llamaba, *falta de poética y artistismo*. Por este motivo, y porque con el tiempo la cometa que

fabricamos se dañó, decidimos cambiar este primer planteamiento y realizar una nueva acción física. Dicha acción involucraba a un nuevo personaje que no se encontraba dentro del reparto del dramaturgo, un músico. La finalidad de este era justificar la música inicial de la obra y a su vez crear la primera sensación y atmósfera del lugar. Esta era una propuesta que parecía funcionar al inicio, pero que a la hora de ser llevada a escena tuvo sus complicaciones; pues el actor que interpretaba a este personaje a pesar de ser músico empírico se quedaba corto de acciones para crear la esencia del entorno, es decir, no tenía un proceso interno fuerte, ni una apreciación correcta del lugar que estaba habitando. Por ello, se le aconsejó que tuviera algunas acciones físicas extras que le permitieran desarrollar su monólogo interno. Algunas de estas fueron:

- Llegar con una botella de vino.
- Llegar y sentarse por un momento a valorar el espacio.
- Llegar con comida y hacer un mini picnic.
- Llegar con una boina y colocarla en el suelo para tocar por dinero.

Todas estas acciones tenían el propósito de resaltar la magia del lugar y enseñar el goce y placer que internamente estaba sintiendo el músico. Empero, aunque todas estas propuestas se exploraron, la verdad era que el actor no lograba disfrutar de cada juego en escena y esto sólo lo hacía ver incómodo. Por esta razón, se optó porque el intérprete sólo entrara a escena, se sentara por un momento en un tronco, apreciara el lugar y comenzara a tocar; algo que sin duda funcionó mejor para el actor, pero que nosotros sentimos que pudo haberse explorado y explotado mucho más, ya que esta primera entrada no tenía el impacto inicial esperado ni se lograba, aún, apreciar el mundo de Williams en escena.

De todas maneras, la inclusión del músico a la obra trajo armonía y sonoridad a la representación, algo que consideramos llamativo y necesario para el comienzo del espectáculo. Además, el músico funcionó como un impulso para que los niños entraran al escenario. Esta vez, los actores entraron jugando con unos de los muñecos que portaba uno de los personajes y aprovecharon que el músico estaba en el escenario para acercarse a él y quedarse en la actitud de reposo. Pero, tras la ejecución de esta acción, nuevamente llegó el

caos; los intérpretes no contenían su energía y esto hacía que los movimientos tuvieran un desborde de fuerza que terminaba por dañar la atmósfera que debía construirse. Incluso, recordamos que, durante la representación académica, este juego hizo que uno de los actores terminara por dañar parte de la escenografía y se lastimara. De todas formas, consideramos que la acción física en sí no era el problema, sino la manera en cómo esta fue realizada. Sin embargo, el actor debe ser consciente de cómo se está ejecutando el juego y hasta qué punto puede llevar este mismo, pues de lo contrario la acción perderá interés o se verá brusca.

Lo “bueno”, era que el desfogue de energía permitía que los intérpretes lucieran cansados y adquirieran la esencia de los personajes agotados y en actitud de reposo que mencionaba el texto. Ya cuando los chicos se encontraban sentados al lado del músico, comenzaron a recostarse en el suelo para contemplar el cielo y así, empezar (a través de un pacto común) a divisar las banderas blancas que se menciona en la primera línea del texto. Esta acción se realizó a través de la calma y la contención, lo cual permitió que se creara la atmósfera de la obra. Las acciones físicas pequeñas que denotaron sorpresa por parte de los actores funcionaron muy bien y contribuyeron a que se construyeran las imágenes de las banderas blancas. Además, esto les ayudó a crear impulsos orgánicos para abrir sus primeros diálogos. Pero, no todo salió bien durante ese momento, ya que el actor que interpretaba al músico reaccionó tardíamente a lo que estaban contemplando los niños y esto creó la sensación de que estaba desconectado de la situación, pues el suceso de las banderas blancas era algo que debía afectar a todos los personajes. Con esto comprendimos que, es importante en el juego que todos los actores estén conectados y en pro de una misma situación o propósito, ya que de no hacerlo pareciera que la acción o reacción por parte de uno de los intérpretes estuviera fuera de contexto.

Ya con la intervención inicial de los niños organizada y los primeros textos dichos, ahora podemos proseguir con las voces de las madres. Esta acción verbal tiene dos funciones, la primera es contribuir en la atmósfera del lugar, pues los diálogos tienen palabras en italiano que denotan la cultura que aborda la obra; y la segunda es romper con el estado de quietud y asombro en el que se encuentran inmersos los infantes, y así crear un nuevo juego escénico donde regresen a sus casas. Dentro del análisis de la escena, encontramos, de forma explícita, que el motivo por el cual las madres llaman a sus hijos es porque se hace de noche y la cena

ya está servida; lo normal sería que ante el llamado los niños volvieran a sus hogares y se despidieran; sin embargo, el suceso que presencian en el cielo es tan particular que no pueden moverse y desobedecen a las voces maternas. Además, en la escena el dramaturgo señala, en una de las acotaciones posteriores, que los chicos huyen del escenario al ver a Assunta, lo cual nos da a entender que ellos siguen habitando el escenario así sus madres los estén llamando. Por este hecho, en la representación realizamos los llamados de las madres desde la tras escena y conservando las intenciones encontradas en el análisis del texto. Por otra parte, los actores que interpretaban a los niños se mantuvieron en un juego de miradas y asombro por las banderas; generando de esta manera la sensación de encontrarse en un trance. Una acción, que desde nuestro punto de vista es correcta porque cumple con las normas establecidas en la acotación. Además, esto contribuía con la atmósfera mística y poética de Williams, y generaba una antesala cálida para la entrada de Serafina, que no distraía la atención del público por exceso de focos en el escenario.

Con esto finalizamos el primer fragmento de la escena, y podemos continuar con el siguiente. Este segundo momento abarca como mencionamos arriba, la entrada de Serafina delle Rose y termina con la llegada de Assunta al escenario y una parte de su diálogo inicial.

(Los llamados se repiten tierna, musicalmente. El interior de la casa comienza a ser visible. A Serafina delle Rose se la ve en el sofá de la sala, esperando que su marido, Rosario, vuelva. Entre las cortinas se distingue una mesa amorosamente puesta para la cena; hay vino en un balde de hielo de plata y un gran bol de rosas.

Serafina parece una pequeña cantante regordeta de ópera italiana en el papel de Madame Butterfly. Sus cabellos negros se encuentran recogidos en un alto copete que brilla como carbón húmedo. Una rosa está sostenida sobre ellos con resplandecientes pinchos. Su figura voluptuosa se halla cubierta de seda rosa. Luce delicados zapatos con hebillas resplandecientes y tacones franceses. Por la forma en que se sienta, con tanta regordeta dignidad, es evidente que lleva un corsé apretado. Está sentada muy erguida, en una actitud de forzada compostura, los tobillos delicadamente cruzados y sus manitos regordetas sosteniendo un abanico de papel amarillo con una rosa pintada. Sus dedos, sus muñecas, sus orejas y su cuello resplandecen de joyas. Sus ojos brillan de expectativa. Por un momento, parece estar posando para una foto.

Rosa delle Rose aparece al lado de la casa, cerca de la palmera. Rosa, la niña de la casa, es una criatura de doce años. Es linda y vivaz y tiene una especial intensidad en cada gesto)

Serafina: Rosa, ¿dónde estás?

Rosa: Aquí, mamá.

Serafina: ¿Qué estás haciendo, cara?

Rosa: Atrapé doce luciérnagas.

(Se oye la voz quebrada de Assunta acercándose.)

Serafina: ¡Oigo a Assunta! ¡Assunta!

(Assunta aparece y entra en la casa, con Rosa siguiéndola. Assunta es una mujer vieja con chal gris, que lleva una canasta de hierbas, porque es una fattucchiera, una mujer que practica una clase de medicina simple. Cuando entra, los chicos se desbandan.)

Assunta: Vengo, vengo. Buona sera.

Ya habiendo desarrollado las acciones de los niños y teniendo cuidado de que no se volvieran un foco de distracción; ahora pasamos a centrarnos en la entrada de la protagonista. Para este momento, lo primero que hicimos fue tener en cuenta la acotación marcada por el dramaturgo en el texto, por lo tanto y en base en ello, la primera tarea de la actriz fue, capturar la esencia del personaje a través de la pose que el dramaturgo ha señalado al final del segundo párrafo de la acotación. Este primer instante debía ser un impacto visual para el espectador, quien al ver a la mujer podría hacerse una idea de su comportamiento y personalidad. Empero, aquí se empezó a alterar el texto original y la acotación del dramaturgo pasó a un segundo plano. La imagen inicial no se conservó, y se tomó la decisión de crear una entrada nueva para la actriz. Este nuevo juego estaba relacionado con el propósito del personaje, el cual es, organizar una cena para celebrar la renuncia de su marido como narcotraficante y al mismo tiempo darle la noticia de su embarazo. En pocas palabras, es el inicio de una nueva vida lo que celebra Serafina. Es así, como se propuso que la actriz entrara al escenario y jugara con los antojos e incomodidades que siente una mujer en embarazo; de esta manera podía tener

una acción física concreta inicial y un nuevo impulso para realizar su siguiente acción. Sin embargo, recordamos que este juego atravesó un sin número de cambios debido a que la intérprete no conseguía construir su acción, ni el estado interno de una mujer en embarazo. Incluso, reiteradas veces el director tuvo que ponerse de pie y ejecutar la acción con el fin de ayudar a la actriz a construir este juego. Finalmente, se optó por hacer que el personaje llamara su hija (una acción que adelantó la entrada de este personaje y de la cual hablaremos más adelante) y le encargara traer algo de comer; de esta forma la protagonista podría jugar el antojo de la mujer embarazada desde una postura más cómoda.

Luego de esto, la intérprete debía proceder a ejecutar las otras acciones físicas que contribuían con la situación de la escena; y es aquí, donde comienza nuevamente el caos. Por querer realizar muchos juegos que revelaran la personalidad, situación, oficio y propósitos del personaje, se cometió el error de caer en un uso excesivo de acciones que no permitían un respiro y que al final no le dieron al público un espacio para entender qué estaba sucediendo internamente con Serafina. La actriz, comenzó a ir de un lado del escenario al otro sin grandes propósitos; primero llevaba un bol de rosas para adornar la mesa; luego llevaba una prenda de ropa para el estante de telas y le hacía un retoque rápidamente; luego comía algo de lo que le había traído su hija; y por último, acomodaba su vestido en cada una de estas acciones. La intérprete estaba tan recargada de juegos que no aprovechó un momento para calmarse y hacer todas sus acciones desde un tempo-ritmo más tranquilo y contenido. Esa angustia, emoción, desesperación y felicidad que atraviesa su personaje tenía que apreciarse desde el monólogo interno y no la exteriorización de la acción física, pues a parte de no permitir que se desarrolle el propósito central de la escena, lo que hace, además, es ilustrar los juegos, algo que Stanislavski llamaba, *mimar*.

Con esta primera parte ya ejecutada, continuamos entonces con la entrada de Rosa. Aquí también surgieron algunos cambios; por ejemplo, la entrada inicial de la niña fue hecha un poco antes de lo establecido por el dramaturgo y con una propuesta que, a nuestro parecer, resultaba atractiva e innovadora. El personaje entró por primera vez con el llamado de su madre para comprar comida, y la actriz aprovechó aquel momento para entrar desde una bicicleta; un juego que dio una armonía nueva a la escena y que contribuía con la atmósfera italiana de la obra. Luego, con el encargo que le había hecho su madre, la actriz volvió a salir

del escenario y ahora se preparaba para la entrada correspondiente al texto. Esta segunda aparición se dividió en dos partes, la primera consistía en llevar la comida a su madre y la segunda en realizar la acción física descrita por el autor, la cual era, jugar con las luciérnagas. Para este segundo juego, se realizó una convención que consistía en que dos actores vestidos de negro salían al escenario y con la ayuda de dos encendedores comenzaban a sacar chispas para crear el efecto de las luciérnagas; esta propuesta también resultaba atractiva para el espectador y cumplía con lo descrito en la acotación. Empero, se convirtió en un arma de doble filo para la representación, pues esta acción sumada a las que estaba realizando la protagonista en la parte posterior y los chicos en la mitad del escenario, hacía que hubiera una saturación de movimiento en el espectáculo; una situación que no nos favorecía en ningún sentido.

Habíamos creado tres focos de atención en el escenario y el espectador no sabía, valga la redundancia, en cual poner su atención. Ahora, la protagonista tenía que enfrentarse a su primera línea, y para ello, debía encontrar una justificación o impulso para llamar a su hija. Sin embargo, la actriz pasó por alto esto y simplemente desarrolló la conversación sin ninguna perspectiva inicial, algo que se debía especialmente a la cantidad de acciones que estaba desarrollando mientras hablaba. La conversación finalizó, y cada una de las actrices continuó realizando su juego escénico.

Tal vez, un punto a favor para este momento fue la aparición de los diálogos, ya que con ellos la calma llegó al escenario y el movimiento disminuyó por unos instantes, permitiendo de esta manera que los textos fueran escuchados por el espectador. De todas formas, consideramos que la protagonista debía haberse enfocado en realizar una sola acción y no varias, pues de este modo habría conseguido potenciar el propósito y el monólogo interno de su personaje. Un hecho que la otra actriz consiguió desarrollar de una manera más precisa, ya que ella se había enfocado en un juego escénico concreto.

Continuando con la escena, ahora llegaba la aparición de los dos actores que interpretaban a Assunta. Esta entrada permitió que se eliminaran todos los focos que se habían creado en el escenario y sólo quedara uno, pues con la llegada de la anciana los niños salían corriendo y Rosa terminaba de ejecutar su acción. Como en la acotación se señala que la voz de la mujer

se escucha a lo lejos y Serafina luego reacciona ante ello, se debía construir entonces un juego escénico vocal desde la tras escena. Para esto tuvimos en cuenta las características del personaje y su vocación de practicante de medicina simple; de esta forma se consiguió crear una propuesta de frases que anunciaran los productos médicos que vendía el personaje, y que sumadas con el hecho de que eran dos actores los que interpretaban a la mujer potencializaban aún más este juego.

Cuando Assunta entra al escenario su presencia intimida a los niños y provoca que huyan rápidamente del lugar. Este era un juego que se pudo haber aprovechado aún más en la representación, ya que en primer lugar eran dos actores los que podían construir esta acción y en segundo porque era un impulso que les ayudaba a los otros intérpretes a salir de escena. Empero, los dos actores pasaron por alto aquel juego y simplemente se limitaron a entrar; mientras que los intérpretes que representaban a los niños tuvieron que salir de escena sin sentir realmente una reacción de miedo o impulso. Una acción que consideramos nosotros desperdiciada y que podía haberse ejecutado si se hubiera propuesto, ya que los intérpretes pudieron a través de un gesto como el de torcer los ojos, recitar algunas frases en jerigonza o simplemente sacar un objeto de apariencia siniestra de su canasta; conseguir crear una reacción auténtica de temor en los chicos y así ellos obtener un impulso orgánico para marcharse. Sin embargo, estas son sólo algunas ideas que nos llegan ahora después de atravesar nuestro proceso y de indagar en este tema.

Volviendo a nuestra puesta en escena, recordamos que los dos actores que interpretaban a la anciana llegaron directamente a la casa de Serafina y saludaron a la mujer. De esta manera el diálogo entre ambos personajes estaba a punto de comenzar. Empero, consideramos que los intérpretes se saltaron una acción importante y fue la de saludar a Rosa; la niña, según el análisis realizado en clase, tiene una relación cercana y de confianza con Assunta, por lo que ambas suelen tratarse con cariño y familiaridad. Esta relación no se construyó en escena, y aunque no tuvo alguna repercusión negativa en la acción dramática, hubiera sido interesante verla para entender que, a diferencia de los otros niños, Rosa es un personaje que no le tiene miedo a la mujer por su personalidad, educación y forma de percibir el mundo.

Con esto ya hemos terminado el segundo fragmento de la escena y daremos inicio a la última parte. Este momento comprende la conversación entre Serafina y Assunta hasta la acotación final marcada por el dramaturgo.

Assunta: ...Buona sera. Hay algo salvaje en el aire, no es viento, pero todo está moviéndose.

Serafina: No veo nada moviéndose y tú tampoco.

Assunta: Nada se está moviendo como para que puedas verlo moviéndose, pero todo se está moviendo, y puedo oír los ruidos de las estrellas. ¿Los oyes? ¿Oyes los ruidos de las estrellas?

Serafina: No, no son los ruidos de las estrellas. Son termitas que están comiendo la casa. Vieja, ¿qué estás vendiendo en esas bolsitas blancas?

Assunta: Polvo, un polvo maravilloso. Sólo echas una pizca en el café de tu marido.

Serafina: ¿Para qué sirve?

Assunta: ¡Para qué sirve un marido! Lo hago con la sangre seca de un carnero.

Serafina: Davvero!

Assunta: ¡Sustancia maravillosa! Pero asegúrate de ponerlo en el café de la cena, no en el del desayuno.

Serafina: ¡Mi marido no necesita ningún polvo!

Assunta: Discúlpame, Baronessa. Tal vez él necesita el tipo contrario de polvo, también lo tengo.

Serafina: No, no, ningún tipo de polvo, vieja. (*Levanta la cabeza con una sonrisa orgullosa.*)

Para este último momento se debía tener en cuenta el análisis realizado anteriormente en clase; especialmente sobre los diálogos, ya que a partir de estos se podía identificar con mayor claridad los juegos o acciones físicas que más se adecuaban a la situación planteada en la escena. En el primer texto de Assunta aparece la siguiente frase: *hay algo salvaje en el aire, no es el viento, pero todo está moviéndose*. Esto marca con claridad un cambio en la actitud de la mujer, quien después de estar alegre pasa a sentir una inmensa preocupación por

lo que sucede en el ambiente. Aquí, los intérpretes realizaron una transición adecuada de emociones, donde luego de saludar calurosamente a Serafina, comenzaron a percibir la extrañeza del espacio y sus cuerpos reaccionaron ante este estímulo. Realmente se veía la preocupación interna en los dos actores, y esto les permitió que la emoción se viera reflejada en su cuerpo y finalmente en la palabra. Ellos se valieron de acciones físicas pequeñas, tales como, observar el espacio con detenimiento y buscar, desde su posición, la procedencia del fenómeno. Esto les ayudó no sólo a desarrollar un monólogo interno más fuerte sino también a que el público reconociera que algo malo estaba sucediendo en el lugar. Además, aquel proceso físico e interno hizo que los actores crearan un impulso orgánico para decir su primer diálogo con la intención y el subtexto correcto, pues recordando las palabras anteriores de Stanislavski, a través de la acción se logra llegar a la emoción y la psicología del personaje. Comprendimos con este caso, que a veces una acción física o juego pequeño y contenido tiene mayor impacto escénico que uno lleno de movimiento.

Con la acción física realizada y el primer diálogo ejecutado, ahora la protagonista debía responder ante la preocupación de la anciana. Para ello, la actriz siguió el juego que planteaban sus compañeros e intentó descubrir el misterio que permeaba a su hogar; sin embargo, ella abandonó esta acción rápidamente, pues no debía perder su nuevo propósito del momento, que era el de darle a la mujer la noticia del inicio de su nueva vida. Empero, los actores que interpretaban a Assunta mantuvieron su estado de intranquilidad y preservaron el juego con el ambiente durante su próximo diálogo; ellos se valieron de una nueva acción física con el objetivo de que su compañera se fijara en la canasta con bolsas que el personaje portaba y así crear un nuevo impulso para los siguientes diálogos. Los intérpretes plantearon un juego donde sacaban de la canasta que llevaban consigo, un elemento de su medicina simple y comenzaban a purificar el ambiente con dichos objetos. Aquella acción, le permitió a la protagonista posar su mirada en la canasta y de esta forma justificar su siguiente línea. Por otra parte, el juego realizado por los actores contribuyó a que enseñara el oficio y monólogo interno de la anciana.

En los textos siguientes los intérpretes comenzaron a centrar su atención en la bolsa con polvos blancos y así, emplearon el objeto para encontrar el subtexto de sus próximos diálogos. El pasar la bolsa de polvos, olerla, tocarla y detallarla, les brindó la posibilidad de

crear reacciones e impulsos orgánicos para decir el resto de sus líneas y encontrar a su vez, el sentido, subtexto y profundidad de las mismas. La protagonista consiguió exponer, de forma sutil, que el esposo de su personaje no necesitaba de polvos porque ella había quedado en embarazo, y a medida que el diálogo se fue desarrollando se podía evidenciar cómo la anciana lo iba intuyendo. Esto se debía al juego escénico que encontraron los actores; el cual se adaptaba de forma acertada a la escena y les permitía descubrir los subtextos tras las palabras de sus personajes. Incluso, la actriz consiguió respetar la acotación final del dramaturgo, y esto hizo que el espectador reconociera o afirmara que su personaje se encontraba en embarazo.

En este último momento no nos hemos detenido mucho, y esto se debe a que la escena estuvo planteada y llevada a cabo de una forma que nosotros consideramos acertada. Además, el hecho de haber realizado un trabajo de análisis riguroso bajo la supervisión del director permitió que la escena fluyera y funcionara desde un inicio. La propuesta del doble reparto para el personaje de Assunta se adecuó perfectamente y dio una nueva vida a los textos de la mujer. Por otro lado, los juegos escénicos llevados a cabo durante este fragmento fueron correctos en el sentido de que permitieron a los intérpretes abrir los diferentes sentidos y subtextos de sus diálogos.

Hasta aquí llegaría nuestra improvisación escrita, hemos seleccionado desde nuestro conocimiento y experiencia con el montaje los juegos o acciones físicas que fueron llevadas a escena en este primer momento. Con este ejercicio, buscamos efectuar el análisis y reconocimiento del planteamiento realizado por nosotros durante el montaje de *La Rosa Tatuada*, pues la manera en cómo abordamos esta primera escena o apertura de la obra fue, en ciertos momentos, diferente a como lo señalaba el autor en su obra; lo cual trajo consigo errores y aciertos para la puesta en escena. Esperamos que, a través de esta reflexión y exposición de errores, el lector comprenda la lógica en la procedencia de una acción y no cometa alguno de estos desaciertos.

Para finalizar esta explicación de la improvisación a partir de la práctica escrita, vamos a añadir un esquema de pasos con cada una de las acciones físicas o juegos escénicos

planteados anteriormente. La finalidad de dicho esquema es que el lector consiga comprender de una forma más sintetizada y práctica todo lo que ha ocurrido dentro de este fragmento.

- 1.** Entrada de músico y música.
- 2.** Entrada de los niños jugando con el muñeco.
- 3.** Acaba el juego y llegan al centro a descansar para quedar en actitud de reposo.
- 4.** Miran al cielo.
- 5.** Comienzan a ver las banderas blancas y reaccionan.
- 6.** Inician los diálogos.
- 7.** Entran las voces de los padres llamando a los niños.
- 8.** Los niños se quedan contemplando el suceso de las banderas.
- 9.** Entrada de Serafina en otro plano del escenario.
- 10.** Serafina llama a Rosa y le encarga comida.
- 11.** Entrada de Rosa en bicicleta.
- 12.** Salida de Rosa con el dinero.
- 13.** Serafina comienza a organizar la casa, a acomodar su vestido y a arreglar una prenda de ropa en la máquina de coser.
- 14.** Entra Rosa nuevamente con la comida para Serafina.
- 15.** Serafina come y continúa con las acciones anteriores.
- 16.** Rosa sale de la casa y va a atrapar luciérnagas.
- 17.** Inicia el diálogo entre madre e hija.
- 18.** Se escucha a Assunta vendiendo sus productos desde la lejanía.
- 19.** Serafina repara en la voz de Assunta y la llama animadamente.
- 20.** Entrada de Assunta al escenario.
- 21.** Salida de los niños.
- 22.** Assunta se dirige a la casa de Serafina y Rosa la acompaña a lo lejos.
- 23.** Saludo de Serafina y Assunta. (primera parte del diálogo de la anciana)
- 24.** Assunta se percató de que hay una energía extraña rondando en la casa de Serafina.
Comienza a observar con detenimiento el lugar.
- 25.** Continuación del diálogo.

- 26.** Serafina se une al juego, pero no desea predisponerse y arruinar el momento, así que contradice a la mujer.
- 27.** Continuación del diálogo.
- 28.** Assunta usa uno de los elementos médicos que carga en su canasta para contrarrestar la energía turbia que siente.
- 29.** Serafina detalla la canasta y se pregunta por las bolsas blancas.
- 30.** Continuación del diálogo.
- 31.** Interacción con los polvos, Serafina toma una bolsa y la detalla.
- 32.** Continuación del diálogo.
- 33.** Serafina levanta la cabeza con una sonrisa orgullosa.

Esperamos que con esta secuencia el lector e intérprete consiga reconocer de una forma más sencilla la aplicación de juegos dentro de la “improvisación”¹⁵ analizada. En este caso le hemos dado mayor prioridad a las acciones que a los diálogos; sin embargo, otra metodología de trabajo consistiría en no sólo señalar los juegos escénicos que aparecen en la escena, sino también marcar el momento en el que estos aparecen dentro de un diálogo, es decir, delimitar hasta qué punto de la conversación se desarrolla, aparece o termina el juego.

Otro punto importante que vale la pena resaltar es el género teatral de la obra, puesto que este modifica y altera las cualidades del juego. Como en nuestro caso se trata de un código permeado por el simbolismo y el realismo, las acciones físicas requieren de una interpretación más íntima y contenida, donde la metáfora y el símbolo potencian de una forma visual estas características. Esto sería diferente si se tratara de una comedia, en la cual el juego se presenta de una forma espontánea, constante y extra cotidiana; en la que éste (el juego) requiere mayor expresión y energía. La comedia entrará en el código del gag¹⁶, pues

¹⁵ Hemos agregado comillas a esta palabra porque, aunque el ejercicio escrito está planteado a partir de la improvisación; nosotros lo hemos abordado y desarrollado a través de la puesta en escena planteada en el montaje académico. Por lo tanto, no se trata de una improvisación sino de un resultado final; el cual, por sus dificultades y errores puede ser analizado y tomado como ejemplo para un futuro replanteamiento.

¹⁶ “Del americano gag, -efecto burlesco-, el término se introduce en Europa a partir de los años veinte. En el cine, el gag es un efecto o un sketch cómico que parece improvisado por el actor y que es realizado visualmente a partir de objetos o de situaciones inusuales; es, “en el argot de los estudios de cine, un hallazgo irresistible que hace subir la temperatura de una película cómica” (B. Cendars en *El hombre*

este recurso permite atrapar la atención del espectador constantemente y cumplirá su objetivo principal, hacer reír. Es por este hecho que deseamos que el lector comprenda que, en un teatro como el de Tennessee Williams las acciones o gestos cotidianos como lo son una mirada, un apretón de manos, la entrega de un presente o el tatuarse una rosa; ya son un juego escénico de gran impacto que le permite al actor desarrollar el monólogo interno de su personaje y así mismo expresarlo al público. Con Williams, aprendimos que el poder escénico reside en la palabra y la psicología del personaje, por lo que la acción física no puede convertirse en un distractor de estos elementos, o por lo menos en un teatro como es el de él.

Ya concluido nuestro ejemplo de la improvisación, continuaremos entonces con nuestra reflexión e investigación sobre el juego escénico. Luego de haber realizado un trabajo de mesa sobre la escena y creada ya la propuesta de acciones físicas a partir de la improvisación; el siguiente paso a seguir es, la selección de juegos escénicos para la puesta final. Para llegar a esto, cada improvisación que realice el grupo durante los ensayos deberá pasar por algo que nosotros hemos llamado “el filtro del espectador”, este filtro, que en la mayor parte de las ocasiones estará a cargo del director y los demás actores, consistirá en observar con detalle cada uno de los juegos escénicos propuestos en la improvisación y luego determinará cuales de estos se adaptan mejor a la situación de la escena y crean una mayor reacción entre el público. Para nosotros la mirada del espectador es de suma importancia para un espectáculo y por este motivo lo hemos mencionado en diversas ocasiones a lo largo de nuestra reflexión, pues es gracias a su comportamiento que podemos identificar cuando una escena no está funcionando o por el contrario, cuando sí lo hace. Después de que son seleccionadas los juegos, sólo resta fijar nuevamente la escena con cada uno de los juegos que fueron aprobados.

Finalmente, y ya teniendo organizada la puesta en escena; lo único que resta es la representación del espectáculo. Este será el último paso que nosotros proponemos dentro de nuestra reflexión, ya que aquí se podrá evidenciar si los juegos escénicos seleccionados

fulminado). Tanto en cine como en el teatro, a veces el actor cómico inventa juegos escénicos, *lazzi* que contradicen el discurso y distorsionan la normal percepción de la realidad”. (Pavis, 1996, pp. 108)

realmente funcionan. Para que un montaje resulte importante que tanto el espectador conocedor como el no conocedor entienda lo que sucede en el escenario; porque de nada vale realizar un espectáculo que pueda terminar excluyendo al público por su falta de conocimiento y la no comprensión de ciertos juegos escénicos. La función entonces será decisiva para reconocer si se deben realizar cambios en la puesta en escena, y así hacer un nuevo planteamiento para la próxima representación.

Con todo lo anterior mencionado, podemos resumir nuestra metodología para llegar al juego en cuatro fases:

- **Análisis de texto:** respetar las acotaciones del dramaturgo y obedecer las acciones ya marcadas por este. Identificar los propósitos y sucesos que atraviesa el personaje para así mismo construir juegos.
- **Improvisación:** usar este ejercicio para identificar nuevos juegos y crear planteamientos que estén en pro del desarrollo de la escena y la creación del personaje. En la improvisación el intérprete tendrá completa libertad de incluir acciones físicas o juegos para darle vida a la escena, pero respetando siempre el análisis ya realizado.
- **Filtro del espectador:** a cargo del director y los demás actores. Su misión se centra en observar cada improvisación para luego seleccionar los juegos que más se adecúan a la escena y que pueden resultar más llamativos para el espectador.
- **Representación:** aquí se pone a prueba las decisiones tomadas con anterioridad. La atención y reacción que presente el espectador le permitirá al director y los intérpretes reconocer las fortalezas y debilidades del montaje en cada una de las escenas que este contiene.

Cabe aclarar que esto sólo se trata de una propuesta de trabajo a partir de nuestra vivencia durante el montaje de *La Rosa Tatuada*, por lo tanto, se pueden encontrar otras metodologías que le permitan al intérprete hallar la acción física o el juego escénico que requiere su personaje o escena. Es por esta razón, y en pro de entregar otro sistema de trabajo, que nos hemos tomado el tiempo para indagar en otros planteamientos, y que de esta forma el

intérprete consiga descubrir una nueva metodología dentro de nuestra investigación y reflexión. En esta búsqueda nos hemos topado con el sistema de trabajo elaborado por *Acting Studio Chicago*¹⁷, quienes han desarrollado un método que le permite al actor reconocer cuáles son los requisitos que contiene una buena acción física. Dicho planteamiento consta de los siguientes pasos:

1. **Ser físicamente capaz de hacerlo:** en cualquier momento deberías poder empezar a hacerlo. Por ejemplo, "pedir ayuda" es algo que puede comenzar a hacer de inmediato. Todo el mundo sabe cómo hacerlo. Decir que se puede hacer algo físicamente no implica necesariamente una actividad física intensa, como saltar de un lado a otro o agredir a alguien. Suplicar ayuda se puede lograr sentado absolutamente quieto en una silla. *Una acción debe ser algo que usted, el actor, pueda realizar en el escenario.*
2. **Sea divertido de hacer:** por diversión, no nos referimos necesariamente a algo que te haga reír, sino a algo que realmente te atraiga. Esto incluye cosas que quizás nunca hagas fuera del escenario, pero que atraen el *sentido del juego*... Ocasionalmente habrá momentos en los que una acción aparentemente mundana será perfectamente correcta para una escena. El punto es encontrar una acción que desees hacer.
3. **Sea específico:** Stanislavsky dijo: "La generalidad es enemiga de todo arte", y nada podría ser más cierto. Si tu acción es algo general, entonces todo lo que hagas en el escenario será general y superficial. La especificidad de una acción como "extraer una respuesta crucial" te dará mucha más vida que la vaguedad de "descubrir algo". Además, una acción específica te proporcionará un camino claro y específico dentro de la escena.
4. **Genere una reacción en la otra persona:** una acción es la consecución física de un objetivo específico, y ese objetivo específico debe tener que ver con la otra persona. En otras palabras, al mirar a su pareja, debería poder decir qué tan cerca está de completar su acción. Si tu acción es "forzar a un enemigo a cumplir mis órdenes", en cualquier momento deberías poder saber qué tan cerca está de cumplir tus órdenes, y solo cuando haya cumplido tus órdenes, habrás completado la acción.
5. **No sea un recado:** un recado es una acción que no tiene prueba en la otra persona. "Transmitir un mensaje" no es una buena acción porque no es necesario que mires a tu pareja para ver si lo has logrado. Si eliges una acción que te mantiene trabajando con la otra persona para lograrla, cobrarás vida a lo largo de la escena. Esta acción debe ser algo en lo que sea posible fallar; no puedes fallar en un recado.

¹⁷ Escuela de actuación ubicada en Chicago, Estados Unidos. Fundada en 2009 por Steppenwolf Ensemble Member, Audrey Francis y Laura Hooper. Su núcleo está basado en la técnica de Meisner.

6. **No presupone ningún estado físico o emocional:** no se puede inducir artísticamente en un estado físico o emocional (por ejemplo, hambre, ira, tristeza, embriaguez), porque no están bajo tu propio control. Cualquier acción que requiera que te pongas en un cierto estado antes o durante una escena te obligará a actuar como una mentira, pues la verdad es que en realidad no estás en ese estado.
7. **No sea manipulador:** una acción manipuladora es aquella que se elige para producir un efecto deseado en tu pareja. Este tipo de acción da lugar a una actitud de "puedo hacerte lo que quiera, pero nada de lo que hagas me va a afectar". En otras palabras, tú decides de antemano cómo se va a interpretar la escena y no permites que nada influya. Una acción manipuladora puede hacer que actúes de una manera predeterminada en lugar de lidiar con la verdad de lo que está sucediendo en la otra persona.
8. **Tener un límite:** el límite es lo específico que se busca dentro de una acción y que significa que esta ha tenido éxito en su ejecución. Debes poder saber si has terminado o no de hacer tu acción mirando a la otra persona. Por ejemplo, "conseguir el perdón de un amigo" es una acción con límite. Sabes cuando tu pareja te ha perdonado por su comportamiento hacia ti. Por otro lado, una acción como "mantener" el interés de alguien no tiene límite. Dependiendo de la escena, es posible que nunca logres tu acción, pero siempre debes tener un *fin* específico para trabajar en el escenario.
9. **Está en consonancia con las intenciones del dramaturgo:** Esto es extremadamente importante y puede entenderse mejor junto con el análisis de la escena. Una vez que haya determinado exactamente cuáles son las intenciones del dramaturgo, las acciones que elija deben ser fieles a esas intenciones.

Con estos dos métodos de trabajo expuestos a lo largo de nuestra reflexión, esperamos que el lector e/o intérprete tenga una mayor comprensión de cómo puede encontrarse o formarse el juego escénico o la acción física en la escena. Creemos que estas metodologías podrán servir como una base sólida para el actor, quien al verse enfrentado a una situación similar o diferente a la de nosotros, conseguirá encontrar propuestas o consejos útiles que finalmente terminarán por enseñarle una guía para resolver su conflicto. No pretendemos entregar una fórmula única e infalible para esta dificultad, pues consideramos que al fin de cuentas es el intérprete quien, a través de teorías, reflexiones y planteamientos de otras personas, consigue desarrollar un método propio para enfrentar sus obstáculos en el momento de creación. Nuestro único propósito es apoyar al actor en su camino de invención artística, o para ser más específicos, en su labor de darle vida a la escena y a su personaje a partir del juego escénico o la acción física. Esto será una guía, reflexión, consejo o sistema que pueda ser

aplicada en cualquier género teatral y con la cual, el intérprete siempre conseguirá alcanzar su objetivo, o por lo menos encontrará una luz para iluminar su camino.

5. CONCLUSIONES

Durante este proceso de análisis, reflexión y compilación de datos, hemos descubierto el gran valor que ocupa cada uno de los elementos tratados a lo largo de esta monografía; especialmente para el trabajo personal del actor, pues al fin de cuentas es pensando en él que decidimos realizarla.

El teatro no tiene como única finalidad el entretenimiento, y aunque gran parte del tiempo se está buscando capturar la atención del espectador; la verdad es que este tiene un sinnúmero de objetivos y propósitos. Desde confrontar la realidad del público a partir de una puesta en escena ficticia, hasta corregir los comportamientos bruscos y defectuosos del actor en su interpretación, el teatro adquiere todo tipo de características. En nuestro caso, hemos dejado a un lado el valor social y político que tiene implícito este arte dentro de la obra, para centrarnos en el carácter pedagógico que este presenta, ya que nuestra finalidad, más allá de ser una reflexión sobre nuestro entorno o realidad a través de la pieza dramática, se trata de brindar ayudas o metodologías de trabajo que le permitan al actor corregir algunas dificultades interpretativas con las cuales puede toparse durante el proceso de creación.

La tensión muscular en escena, La pausa escénica, y El juego escénico fueron focos de preocupación y frustración durante nuestro proceso de montaje en *La Rosa Tatuada*. Estos se convirtieron en un talón de Aquiles hasta el último día del espectáculo, y sólo fue a través de este estudio que conseguimos reconciliarnos con dichos temas o como los llamamos en su momento, dificultades. Sin embargo, esto no significa que ya no volveremos a cometer errores cuando se trate de la tensión, la pausa o el juego; ni que tampoco estemos capacitados para resolver los problemas que presente otro actor con cualquiera de estos temas, pues al fin y al cabo cada intérprete es un ser diferente y la forma de abordar su dificultad y encontrar una respuesta es igual de distinta. No somos gurús del arte interpretativo, pero si somos dos estudiantes que, preocupados por estos obstáculos, decidimos crear consejos y propuestas

metodológicas que ayudaran a los futuros actores a encontrar su método actoral para abordar sus propias dificultades.

Por otra parte, este proceso de estudio nos dejó algunas conclusiones extras que expondremos a continuación; y que nos ayudarán a darle un cierre definitivo a cada una de las reflexiones hechas sobre dichos temas.

- *Pausa escénica:* A lo largo de esta investigación, hemos descubierto el enorme valor que trae consigo el silencio o la pausa para el actor. Es en aquel momento previo a la palabra, donde surge la vida en la interpretación y se origina el primer impulso para darle paso a la palabra. La pausa es, para nosotros, una de las áreas que el intérprete debe conseguir controlar a su favor, ya que, con ella, este podrá encontrar diferentes maneras de abordar y desarrollar sus textos; obteniendo como resultado, el dominio de su propia voz. En el silencio se oculta el subtexto y el mundo interno del personaje; por lo que una pausa bien ejecutada en el momento preciso del discurso podría entregarle al espectador una notable interpretación por parte del actor. Es, además, a través de la pausa y su influencia, que el intérprete consigue hacer que el público lo espere, pues al estar tan absorto en el diálogo del artista, el silencio creará una alta expectativa y atención en él, que sólo podrá ser detenida y recompensada por la aparición de la siguiente línea. Siendo ese instante, el momento en el cual el actor reconocerá el poder de la pausa y la palabra.
- *Tensión muscular en escena:* En estas páginas hemos podido analizar, la gran importancia que tiene la tensión corporal para la formación o deformación del actor. Las tensiones corporales aparecen por naturaleza y siempre van a estar presentes en un cuerpo que realiza una acción, su función va a ir encaminada a que dicha acción se realice con éxito. Sin embargo, existen otro tipo de tensiones que hemos denominado “Tensiones De-formativas”. Estas aparecen de manera involuntaria y no cumplen ninguna finalidad, más que, deformar al artista. Por lo tanto, la lucha del

actor fuera y dentro del tablado, debe de estar encaminada en identificar estas tensiones y eliminarlas, solo así podrá expresar su arte con libertad.

- *Juego escénico*: En este estudio, hemos encontrado técnicas y consejos que nos permitieron entender la complejidad y funcionalidad del juego o la acción física para el intérprete y la puesta en escena. El juego, parte en primer lugar del texto y luego es desarrollado a partir de la creatividad e imaginación del intérprete. A través de él, los sucesos y subtextos de la escena se resaltan y evidencian. Además, la ejecución adecuada de los mismos, le permiten al actor darle vida interna y externa a su personaje, pues es en el juego, donde él comprende las características de su papel. Por otra parte, es por medio de las acciones físicas o el juego escénico que el intérprete puede capturar constantemente la atención del espectador y reconocer si el espectáculo funciona. El juego da vida a la representación y expone los conflictos que hay en ella; es por ello, que el actor debe comprender la importancia de este, y siempre intentar, a través del texto y el sentido de la escena, crear nuevas propuestas que permitan realzar los sucesos de la obra y de su personaje.

Este estudio que comenzó como un proceso de reflexión a partir de nuestra experiencia con *La Rosa Tatuada*, terminó por ser un cambio para nuestras vidas profesionales. No sólo se trató de indagar, abordar y corregir los errores que encontramos en el montaje, sino también de reconocer cómo ellos pueden surgir y ser resueltos a través de metodologías que se prestan para cualquier tipo de contexto teatral.

Esta investigación fue un viaje de reflexión personal para ambos, donde la excusa para desarrollar y trabajar estas dificultades fue el montaje, pues es muy probable que, sin la existencia de este, nunca hubiéramos atravesado por estos problemas interpretativos, y nuestro tema de investigación habría sido completamente diferente. Sin embargo, este no fue el caso, y corrimos con la suerte de haber trabajado con Tennessee Williams y su obra *La Rosa Tatuada*, para descubrir gracias a esta experiencia, la genialidad de un escritor; la belleza de un poema hecho obra y la importancia del trabajo en el actor. En pocas palabras,

esta pieza nos permitió evolucionar como artistas, motivándonos a desarrollar métodos y estrategias con el fin de solucionar nuestras dificultades interpretativas y a su vez, ayudar a las futuras generaciones que presenten estos mismos obstáculos. A veces, lo único que necesita un actor es una guía que le permita reconocer que está haciendo mal y cómo puede resolverlo; y es eso lo que hemos tratado de brindarles con esta investigación, un respiro de alivio entre el caos de la frustración.

6. BIBLIOGRAFÍA

- “Acción Física”, *Glosario del Actor*. (2015, Enero 15). Recuperado de <https://glosariodelactor.wordpress.com/conceptos/lo-metodologico/accion-fisica/> (12/06/2021).
- BAUÇÁ, Maria (2015): *La acción en el método de las acciones físicas de Constantín Stanislavski desde la perspectiva de las neurociencias*, en <https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/3507/BAUZA%20AMENGUAL%2C%20MARIA.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (12/06/2021).
- BRUDER, Melissa, COHN, Lee, OLNEK Madeleine, POLLACK, Nathaniel, PREVITO, Robert & ZIGLER, Scott (1986): “Physical Action - An Important Read For All Students of Acting”, *Practical Handbook for the Actor*, en <https://www.actingstudiochicago.com/physical-action/> (12/06/2021).
- BUSTOS, Inés (2003): *La voz, la técnica y la expresión*, Barcelona, Editorial Paidotribo.
- CISTERNAS, Jorge (Sin fecha): “Relajación progresiva de Jacobson”, *Programa auto-aplicado para el control de la ansiedad ante los exámenes*, en https://www.academia.edu/19349204/Programa_autoaplicado_para_el_control_de_la_ansiedad_ante_los_exámenes (18/06/2021).

- CRUZ, Juan (Sin fecha): ‘La poética de August Strindberg: hacia el desbordamiento de los géneros literarios’, en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/23662/38909> (12/06/2021).
- DIXON, Everett (2018): *El valor de no seguir*, Cali, Editorial Universidad del Valle.
- DURÁN, Valeriano (2014): *La influencia y la presencia de la madre de Tennessee Williams en su producción cinematográfica: The Rose Tattoo, Suddenly, Last Summer, y This Property is condemned*, Barcelona, Universidad de Sevilla. *Sphera Publica*, 2, (14), pp. 14-35.
- Escuela Internacional del Gesto (2016): “Iniciación al Silencio”, en <http://escuelainternacionaldelgesto.com/etiqueta/silencio/> (12/06/2021).
- FONTAINE, Nicolás (2012): “El silencio como pieza inicial en el método stanislavski”, *Apuntes del silencio*, en <https://sitiocero.net/2012/11/el-silencio-como-pieza-inicial-en-el-metodo-stanislavski/>, (12/06/2021).
- FONTAINE, Nicolás (2013): “Palabra o silencio: ¿Quién antecede en la puesta en escena?”, *Apuntes del silencio*, en <https://sitiocero.net/2013/01/palabra-o-silencio-quien-antecede-en-la-puesta-en-escena/>, (12/06/2021).
- GARCÍA, José (2004): “Juego Escénico”, en <https://www.titerenet.com/2004/01/10/juego->

[escenico/#:~:text=Conjunto%20de%20gestos%20y%20acciones,un%20complemento%20del%20movimiento%20esc%C3%A9nico](#) (12/06/2021).

- JIMÉNEZ, Pamela (2019): *El Método de las acciones físicas de Stanislavski en el ámbito escénico actual*, en http://estudiosobrearteactual.com/wp-content/uploads/2019/09/7_27.pdf (12/06/2021).
- KNÉBEL, María (1996): *El último Stanislavski*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- MAURO, Karina (2010): “El método de Lee Strasberg. Stanislavski y después...”, en <https://aguasfuerte.files.wordpress.com/2010/08/05-el-metodo-de-lee-strasberg.pdf> (12/06/2021).
- MEYERHOLD, Vsevolod (2014): *El actor sobre la escena: diccionario de práctica teatral*, Editorial Escenología A.C.
- PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- PAYNE, Rosemary (2005): *Técnicas de relación*, Editorial Paidotribo.
- STANISLAVSKI, Konstantin (2009): *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Barcelona, Editorial Alba.
- STANISLAVSKI, Konstantin (2003): *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, Barcelona, Editorial Alba.

- STANISLAVSKI, Konstantin (2014): *Un actor se prepara*, Madrid, Ediciones Ulises.

- STONE, Kevin (2014): “The Sounds of Silence: The Power of a Well-placed Pause”, *Newsletter: Building Acting Skills*, en https://www.pioneerdrama.com/Newsletter/Articles/Using_Pauses_in_Dialog.asp (12/06/2021).

- WAGNER, Fernando (2017): “Interpretación verbal del papel”, *Teoría y técnica teatral*, Ciudad de México, Editorial Paso de Gato.

- WILLIAMS, Tennessee (2012): *De Repente el último Verano*, España, Editorial Alianza.

- WILLIAMS, Tennessee (2006): *El Zoo de Cristal*, Buenos Aires, Editorial Losada.

- WILLIAMS, Tennessee (2004): *La gata sobre el tejado de Zinc caliente*, Buenos Aires, Editorial Losada.

- WILLIAMS, Tennessee (2005): *La Rosa Tatuada*, Buenos Aires, Editorial Losada.

- WILLIAMS, Tennessee (2008): *Memorias*, Barcelona, Editorial Bruguera.

- WILLIAMS, Tennessee (2018): *Un tranvía llamado Deseo*, Buenos Aires, Editorial Losada.

7. ANEXOS

7.1. ENTREVISTA A FELIPE PÉREZ

Entrevistador: **¿Cuáles fueron los verdaderos objetivos del montaje?**

Pérez: Estudiar la poética de Tennessee Williams.

E: **¿De dónde nace el deseo por trabajar Tennessee Williams?**

P: Del trabajo realizado en la maestría de creación y dirección escénica, del análisis de las obras de Antón Chéjov, del deseo de entender el mundo interior de Tennessee Williams situado en los estudiantes de arte dramático. De haber montado el tío Vania de Antón Chéjov, quien es un referente para el dramaturgo norteamericano.

E: **¿Qué métodos y referentes actorales tomó para este montaje? ¿Por qué?**

P: El método del análisis activo desarrollado por Stanislavski, el cual se conoce muy poco desde la experiencia del escenario, Y permite a los actores la creación artística desde su propia naturaleza. Los referentes Actorales están en cualquier tipo de interpretación acertada a través del estilo realista, ya sea en teatro, y cine.

E: **¿Cuál fue el principal problema que identificó en el grupo?**

P: La poca experiencia de vida, a pesar de su entusiasmo, para afrontar estos personajes se necesita unas vivencias y unos años de vida, Lo cual puede facilitar la construcción de personajes y de atmósferas más fácilmente.

E: **¿Considera que el tiempo destinado para este montaje fue suficiente?**

P: Nunca el tiempo destinado para el montaje es suficiente, siempre se necesita un compromiso más fuerte de parte de los actores para poder montar una obra de esta envergadura.

E: Teniendo en cuenta su recorrido como director, ¿qué consejo brinda a los futuros directores que quieran realizar un montaje de Tennessee Williams?

P: Acercar los temas de las obras de Tennessee Williams al contexto propio, al que lo rodea, para así crear su propia interpretación del mundo de Williams.

E: Teniendo en cuenta que en el grupo habían alrededor de 15 personas ¿Por qué escoger esta obra y no otra con más personajes?

P: Por qué la rosa tatuada tiene situaciones y personajes populares, que pueden acercarse más fácilmente al mundo de los estudiantes.

E: ¿Cuál considera que es el aspecto más fundamental que un actor debe tener presente al enfrentarse a un montaje de Tennessee Williams?

P: Entender que la sensibilidad de Tennessee Williams está muy presente en los personajes de sus obras, la fragilidad, la humanidad está con sus heridas abiertas en cada uno de sus personajes, entender que la vida propia de Tennessee Williams, su sufrimiento, Sus miedos palpitan en cada una de sus obras, su rica observación del mundo en que creció, le permitió crear obras altamente sensibles.

E: ¿Como director volvería a realizar un nuevo montaje de “La Rosa Tatuada”?

P: Siempre hay que volver a Tennessee Williams.

7.2. ENTREVISTA A FRANCISCO CASTILLO, ESTUDIANTE-ACTOR DE *LA ROSA TATUADA*

Entrevistador: ¿Entendió Tennessee Williams? ¿Entendió como montarlo? ¿Entendió cómo actuarlo?

Castillo: Sí, yo diría que no sólo por el montaje de *La Rosa Tatuada*, sino también por los montajes que hicimos de escenas independientes; eso me ayudó mucho, porque en la obra *La Rosa Tatuada* tenían más participación las mujeres. Nosotros los hombres, jugábamos las características de los personajes masculinos muy teatrales y recuerdo que el maestro Felipe nos decía “hágalo íntimo, hable con el otro, susúrrale, siéntalo, mírelo, escúchense” entonces yo creo que de tanto repetir eso, uno empieza a entender más o menos la teatralidad de Tennessee. Montar a Tennessee Williams no sabría, pero actuarlo si lo entiendo.

E: ¿Durante este proceso de montaje, cual fue la problemática actoral a la que se enfrentó con más frecuencia?

C: Lo más difícil fue el tema de la teatralidad. Nosotros veníamos de un montaje de Shakespeare y antes de eso habíamos montado *La Indagación* de Peter Weiss; estos dos montajes son muy diferentes, pero los dos siempre le están hablando al público, son muy grandilocuentes, todo el tiempo el ritmo en la palabra es picado y hay que darle y darle. Mi gran reto con Tennessee fue “contenerme”, para no gritar, para no extrapolarme. A pesar de que es una obra de teatro, el lenguaje es muy cinematográfico y al ser tan cinematográfico te obliga a tener una postura de contención, es mantener lo cotidiano sin perder la teatralidad.

Cuando yo hice el personaje del sacerdote, me acuerdo de que Felipe me dijo “juegue, pero juegue realismo, juegue verdad, no juegue payasada, juegue como pensaría realmente el personaje, juegue el hecho del personaje” y todo eso es pura contención, porque uno siempre llegaba al escenario y buscaba agradarle al público. Tennessee te obliga a estar contigo y con el otro. Entonces ese creo que fue mi gran reto “la contención”.

E: ¿Qué ejercicios actorales, de los ofrecidos por el maestro Felipe Pérez recuerda? ¿Por qué?

C: Yo recuerdo mucho el ejercicio de las picas y los corazones, ese ejercicio se me quedo en la memoria por completo. El juego consistía en lo siguiente:

Eran dos bandos, las cartas rojas y las cartas negras. Cada estudiante tenía una carta de cualquiera de estos dos colores. Cada estudiante podía ver su propia carta y saber el color. Luego todos caminaban por el espacio y sin hablar, solo por medio de las miradas y la energía, debían de irse agrupando con las personas que creían que tenían su color de carta. Al final del juego quedaba el salón dividido en dos grupos y los participantes mostraban sus cartas.

Este juego me pareció muy bonito, porque ampliaba la espiritualidad, la ritualidad de cada uno de los actores, sin caer en propuestas de entrenamiento demasiado corporales, sino más bien en el estar presente, en el sentir al otro. Ese ejercicio siempre lo recordare, me pareció un ejercicio muy completo.

Otro ejercicio actoral que me pareció muy nutritivo fue el de “hablar los textos” consistía en lo siguiente.

Los estudiantes leen la escena varias veces y la analizan. Después de entenderla, deberán mascar la línea narrativa de los hechos, pero sin necesidad de aprenderse el texto. Al tener esto listo solo queda conversar la escena, es decir, en voz alta los participantes de la escena van a describir las acciones ejemplo “aquí mi personaje estornuda, aquí mi personaje se va, mientras me sirvo el café me entero de la muerte de mi hija, etc.” Este ejercicio me sirvió mucho, porque uno va entrenando la memoria, la memoria del hecho.

E: ¿Después de 4 meses de montaje, que sensación te dejo el estreno?

C: Yo siempre llego con la emoción de ver como fluye la obra. Nuestro grupo es muy talentoso, pero nos faltaba mucha disciplina, todo lo cogíamos de recocha y nos acostumbramos a solucionar a última hora.

A mí me emociono mucho, cuando logramos unirnos mucho grupalmente y empezamos a pintar la escenografía, fue la primera y creo que la única vez.

El estreno de la obra fue un lunes y todos veníamos cansados del fin de semana, pero había conexión. Paso lo que todos esperábamos (que la obra saliera con muchos problemas). La obra se dilato mucho, no tuvo ritmo, algunos textos se perdieron, nos ganaron los nervios, no hubo contención, en fin. Pero a pesar de todo creo que ahora, es decir hoy en día, siento que aprendí mucho más con este fracaso, que de lo que hubiera aprendido si la obra hubiese sido un éxito. En esos momentos me desilusione mucho, todos estábamos con una energía de depresión. En ese momento si hubo una decadencia, pero ese error, nos propuso una manera diferente de hacer teatro después. Hoy lo veo de manera satisfactoria, pero en esos momentos me desilusione mucho.

E: ¿La disposición del público, afecto tu manera de actuar?

C: Si claro, mucho. Empezando que yo salía en el segundo acto y el primer acto ya venía caído. Ese día en escenario chupaba mucha energía. Yo salía en la escena con Víctor José, antes de entrar al escenario nos abrazamos y teníamos la mejor energía y apenas pisamos el escenario, nos miramos y entre labias nos murmurábamos “No marica, esto está muy paila”. Fue terrible, nos chupo toda la energía. Era un hoyo negro.

E: ¿Como crees que se juega en el realismo?

C: Yo creo que ese teatro, está hecho para uno volverse humano, es decir, los recursos que debe de tener en la escena son recursos cercanos al ser humano. Lo humano es absurdo. Entonces ahí aparecen juego, por ejemplo “Uno habla y mientras tanto se agarra el reloj, se peina el cabello, se estira la camisa, etc.”

En el realismo, uno no debería de actuar teatralmente, si no actuar estando presente en la escena y llenándola de recursos reales, ejemplo “entro una llamada, pues contesto por medio de un teléfono, no podría contestar por medio de un zapato. Si mi personaje va a fumar un cigarrillo, yo como actor fumaria un cigarrillo de verdad”. Creo que esa es la propuesta del realismo.

E: ¿Con que te quedas, de este proceso?

C: Me quedo con las historias del autor. Tennessee es muy rico de leer, muy rico de estudiar. Creo que ese fue un montaje muy bello, porque a todos nos propuso un reto diferente.

Me quedo con la sensación de grupo que ese autor nos dejó. Por qué los compañeros tenían que estar allí, presentes. A pesar de que no salieran en la escena, todos tenían que estar atentos, casi que aprenderse las escenas de memoria.

