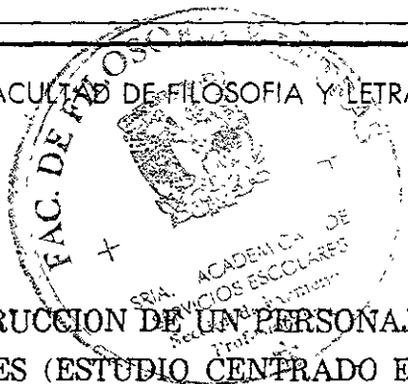


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



LA CONSTRUCCION DE UN PERSONAJE CON DOS CARACTERES (ESTUDIO CENTRADO EN LA OBRA LA MAS FUERTE DE AUGUST STRINDBERG)

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADA EN LITERATURA

DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A

CLAUDIA ELEIN ESPARZA LUNA

- ASESOR MAESTRO LECH HELLWIG-GURZYNSKI
ASINODALES DOCTORA ISABELLA SPAGNUOLO BORGIA
MAESTRO HECTOR TELLEZ MELLENDEZ
MAESTRA MARCELA TORRILLO VELAZQUEZ
MAESTRO HERBERT WISE DONALDO MONREAL



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

El primer agradecimiento lo quiero dedicar al Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía de la UNAM por todo el apoyo recibido durante la carrera y para la elaboración de esta Tesina, así también quiero agradecer todo el tiempo y conocimientos que recibí de mis maestros... Muchas gracias.

Agradezco de una manera muy especial al asesor de esta tesina:
Maestro Lech Hellwig-Górzyński, por que a pesar de su gran carga de trabajo acepto asesorarme dedicándome un tiempo específico además de confianza y paciencia:

Gracias a usted maestro he concluido esta tesina.

A la maestra Marcela Zorilla Velázquez por ser la maestra que es e impulsarnos a todos sus alumnos a ser mejores.

A la Doctora Isabella Spagnuolo Borgia por su apoyo incondicional, tiempo y conocimientos aplicados en la revisión de esta tesina.

Al Maestro Hector Téllez Meléndez por que dedica gran parte de su tiempo a sus alumnos para convertirnos en buenos actores y actrices.

Al Lic. Herbert José Ronaldo Vales Monreal por que fue un gran compañero y ahora todo un maestro.

A Laurita, Micky y todo el personal de asuntos escolares que siempre nos ayudan.

Particularmente el siguiente agradecimiento esta dedicado a *mi familia*:

Mama Guille: Gracias por la confianza y el amor que le has dado a mi vida.

Mama Chelis: Gracias por los desvelos y las despertadas con el atomizador.

Abuelito: sin todas tus muestras de cariño no habria disfrutado tanto vivir.

Abuelita Catita: Gracias por todo tu amor y empeño en mi educacion.

Desco un apartado especial para mi tia Paty y mi tio Jorge que han sido como unos padres para mi.

A mi primo Jorge: Gracias por ser mi hermano.

A mi prima Saira: Gracias por ser mi hermana.

A mis primas Ivone y Adriana por que sin su presencia este mundo no estaria tan feliz que bueno que las tengo cerca

Igualmente quiero agradecer la maravillosa ayuda de mi tia Yola a lo largo de mi vida.

A mis primos Roberto, Marco, Adrian, Patricia, Jasmin, Rosio, Lety, a mi tía Alis, a mi tía Carmela, y a toda la gente que me quiere.

A Mauricio Villar por todo su amor a lo largo de mi vida por enseñarme tantas cosas creer en mis sueños, ser siempre mi cómplice, lograr que entendiera lo hermoso de la vida y lo demás esta reunido en la palabra Zo.

A la familia Delgado Acevedo: Zulamita, Poncho, Blanquita y Mez, por dejarme ser su hermana e hija.

A Mez en especial: Gracias por todos estos años, llenarme de una gran amistad.

A la Familia Villar Gomez: por considerarme siempre parte de ustedes.

A Migue, Mario, Lalo, Yvonne y Carlos por su cariño y aprecio.

A mis amigos de la prepa: Laurita, Sandy, Leo, Gerardo, Jorge y Maite.

Deseo agradecer toda la alegría que me dan cada día mis amigos y podríamos decir compañeros de vida: Nancy, José, Lol, Claudia, Migue, Mario, Lalo, Susana, Luis, Rocio, Luis Diaz, Isrra y Alma.

Quiero agradecer a José Antonio De la Cruz por su amistad y apoyo incondicional además de la ayuda para la elaboración de esta tesina.

Gracias Chechito por todo tu cariño y por hacer esos programas de mano tan lindos.

A ti Tatos, solo tengo que recordarte las horas que pasamos haciendo este trabajo y agradecerte que lo hayas impulsado.

A mis Compañeras actrices Marisol García Rodríguez y Verónica Silva Guerrero por ayudarnos en la puesta en escena.

A Jacky y Alma Gracias por su amistad: logren sus sueños.

En fin si algún nombre no aparece en estos agradecimientos saben que siempre sus consejos, sus palabras de aliento y todas sus enseñanzas se encontraran demostradas en mi vida.

¡A todas las personas que me han amado y enseñado algo GRACIAS!

INDICE

INTRODUCCION.	1
CAPITULO 1: MARCO CONTEXTUAL.	
1.1 August Strindberg Biografía.	3
1.2 Strindberg y el Naturalismo.	7
1.3 Teatro de ensayo.	10
CAPITULO 2: FUNDAMENTOS TEORICOS (TEATRALES Y PSICOLOGICOS)	
2.1 Aproximaciones a un método para la actuación y creación de un personaje según Constantin Stanislavsky.	13
2.2 Estudio para la construcción del personaje basado en la perfección y precisión del movimiento según Vsevolod Meyerhold: El juego biomecánico.	18
2.3 Técnica utilizada para la expresión corporal del personaje según la teoría de Uta Hagen.	22
2.4 Fundamentos psicológicos Freudianos: estudio sobre la personalidad.	25
CAPITULO 3: LA DUALIDAD EN LA SEÑORA X. EN LA MAS FUERTE DE AUGUST STRINDBERG	
3.1 Análisis del personaje	37
3.2 Análisis de "la mas fuerte", desde la perspectiva freudiana	38
3.3 Análisis psicológico de los personajes: características complementarias y opuestas	40
3.3.1 Los personajes	40
3.3.2 La Señora X	41
3.3.3 La Señorita Y	46
CAPITULO 4: LA ACTRIZ CREA EN ESCENA A LA SEÑORA X	
4.1 Análisis estructural y genérico de <i>la mas fuerte</i>	47
4.1.1 Análisis estructural	47
4.1.2 Análisis genérico	49
4.2 El personaje naturalista	52
4.3 La creación de la dualidad en la Señora X	55
4.4 La acción del personaje	57
4.5 El objetivo	59
4.6 Las circunstancias dadas	61
4.7 Caracterización y Movimiento basado en Constantin Stanislavsky	63
4.8 Biomecánica de Meyerhold. Técnica aplicada a la estructura externa de la Señora X	65
4.9 Expresión corporal de la Señora X. Estudio basado en la técnica de Uta Hagen	67

INTRODUCCIÓN

Este proyecto, surge por la necesidad de mostrar lo aprendido durante la carrera de Literatura Dramática y Teatro, en la especialidad de actuación. Considero importante hacer una tesina con una puesta en escena en donde pueda aplicar y explorar los conocimientos actorales utilizando las herramientas aprendidas a lo largo de la carrera y tratando de comprobar si el trabajo práctico tiene relación con las áreas estudiadas.

Como actriz me pareció interesante integrarme a una puesta en escena en la que pudiera aplicar mi experiencia actoral, estudiar la obra y personajes de un dramaturgo, y a la vez considerarla un proyecto de titulación.

La obra que se eligió es *La más fuerte* de August Strindberg, en la cual interpreto al personaje de la Señora X, obra que se centra en el estudio subjetivo del individuo y explora las características internas del ser humano, para la cual considere un enfoque psicológico para su estudio, basado en la *teoría de la personalidad* de Sigmund Freud.

En esta propuesta presentaré los pasos a seguir para crear, interpretar y caracterizar a la Señora X como un personaje que he pensado posee características duales, ya que encierra en si misma su personalidad y la de su rival La Señorita Y. A partir del estudio de las *Teorías de personalidad* de Freud, indagaré detenidamente en los rasgos de personalidad de la Señora X, con el objeto de interpretar un personaje con características duales sobre el escenario. Entendiéndose dualidad como integración de dos personalidades en una misma persona.

En *La más fuerte* Strindberg muestra una de las figuras más representativas de su obra "la mujer vampiro", la cual de acuerdo a las apreciaciones del mismo autor es aquella que absorbe y se apodera de la personalidad de los más débiles. Como actriz me fue estimulante conocer las características de este tipo de mujer para crear una doble personalidad, lograr cambios de estado de ánimo en escena, momentos de fortaleza y debilidad en el carácter, además de descubrir las similitudes entre los personajes de la obra y las mujeres de la actualidad.

La más fuerte, así como otras obras del autor, tratan temas vigentes, que son reconocibles para el espectador. Tomando esto en cuenta, la propuesta de dirección ha llevado la obra a una época actual. Esta obra nos proporciona la posibilidad de interpretar a un personaje que ha sido engañado, traicionado y que ha tenido que sacrificarse por la sociedad. Lo que le provoca un conflicto de identidad, tema de suma importancia en nuestra época con el que seguramente el espectador se siente estrechamente vinculado.

La más fuerte es un monólogo dramático, es un texto fluido y continuo, que requiere de una interpretación particular, que como actriz representa un reto para su realización, de esta manera para construir el personaje de la Señora X, fue necesario conjugar el lenguaje interno y externo, proceso que se revisará en esta tesina.

Por lo tanto esta tesina tiene como objetivo describir el proceso del actor en la creación del personaje, a través de un estudio psicológico, que nos dará las claves para crear la dualidad del carácter internamente, además del estudio de las técnicas teatrales que creí pertinentes para su realización en escena.

Capítulo I

Marco contextual.

1.1 August Strindberg, biografía.

Para poder entender el teatro de August Strindberg tenemos que entender su entorno, su posición ante las mujeres, su vida y su afinidad al naturalismo.

Empezaré por hablar de la vida de éste dramaturgo sueco que nace en Estocolmo el 22 de enero de 1849 y muere en 1912. Era hijo de Ulrika Eleonora Norling quien fuera ama de llaves y sirvienta de su padre. Esto marcaría la vida de Strindberg de tal forma que se vería reflejado a lo largo de su obra. Vivió su adolescencia entre la severidad de su padre y la religiosidad de su madre lo cual lo llevaría a aspirar a la comunión con Dios a través del misticismo aunque luego cambiaría. Sus primeros contactos con el libre pensamiento de su época lo que le acercaron al materialismo. Enemigo del orden social, rebelde, y un poco antisensible, Strindberg plasmó en su obra el pensamiento del cerebro fuerte que puede devorar a cualquiera y especialmente a uno débil.

“Quizá llegue una época en la que alcancemos un punto de desarrollo, en el que seamos ya tan ilustrados que podamos contemplar con indiferencia el brutal, cínico y despiadado espectáculo que nos ofrece la vida; un tiempo en el que podamos prescindir de esas máquinas inferiores e imprecisas llamadas sentimientos.”¹

Termina su bachillerato en 1867 e inicia medicina primero, y después letras, en la Universidad de Uppsala, las cuales no termina por dificultades económicas. Unos años más tarde también fracasa en su intento por ingresar a la *Real Escuela de Arte Dramático* para estudiar actuación. Es hasta 1870 que obtiene una beca para seguir sus estudios actorales.

1. Strindberg, August. *Teatro Escogido* (Tr. Francisco J. Uriz) Alianza, Madrid, 1982.p 90

Dos años más tarde escribió una de sus obras maestras Maese Olof. Para 1875, Strindberg es ya un reconocido escritor y periodista; en ese año trabaja en la Biblioteca Nacional de Estocolmo y es durante ese mismo año que conoce a la pareja Wrangel, el barón y capitán del ejército, casado con Siri Von Essen, una actriz. Strindberg se casaría con ella en 1877, siendo éste el primero de tres matrimonios. En este caso no hay duda de que el arte es autobiográfico, en muchas de sus obras veremos reflejos de su fracaso ante el matrimonio, su constante acusación a las mujeres como “devoradoras de hombres” y una lucha de cerebros y de sexos.

“La esclavitud del espíritu humano es representada como obra de una sociedad brutal y de la mujer, enemiga del macho, ya sea como madre, como esposa o como amante”²

Su amor por Siri lo llevaría a escribirle una comedia (El secreto de Gilda en 1888), pero la lucha contra las mujeres y la misoginia las vemos claramente en 1882 con La mujer del señor Bengt. Poco después vino una obra de carácter autobiográfico El hijo de la criada. (1886). Pero en las obras siguientes siguió hablando de la mujer como la insaciable devoradora de hombres, en la segunda parte de Casados; (1886, la primera la había publicado en 1884). Ésta es la reunión de dieciocho historias de matrimonios con prólogos totalmente antifeministas, cosa que le trajo bastantes problemas con la sociedad feminista y su popularidad bajó.

Su interés se dirigió hacia la psiquiatría surgiendo entonces una idea característica de su teatro: “La lucha de cerebros”. En sus siguientes obras se refleja ese pensamiento fatalista sobre las relaciones entre hombres y mujeres; las tendencias al lesbianismo impulsadas por la relación y el asesinato psíquico entre las personas. Durante esta época, su mujer empieza a dudar sobre su salud mental e incluso trata de conseguir un documento que certifique su incapacidad mental.

Strindberg trata de demostrar lo contrario y empieza a escribir en idioma francés. Entre 1887 y 1888 que escribe tres de sus obras más famosas: El Padre, La Señorita Julia y Acreeedores. También es entonces cuando el naturalismo de Strindberg se ve influido por Nietzsche en dos obras breves; Paria y La más fuerte.

2.D'Amico, Silvio. Historia del Teatro Universal, (Tr. J.R. Wilcock) Losada, Buenos Aires, 1955.p.342

En 1891 el autor se divorcia para volverse a casar en 1893 y vive en breve matrimonio con Frida Uhide, su segundo divorcio vendría cuatro años adelante. En 1894 llega a París pretendiendo tener éxito como literato y científico, pero sólo tendría una serie de crisis y pobreza a lo que le llamó 'Crisis de Infierno'. Durante su estancia en la capital Francesa se dedicó a la química, a la alquimia y al ocultismo, en medio de una profunda crisis religiosa que lo llevó finalmente a la demencia pero que superó. En 1899 plasma estas experiencias en su obra Infierno, también incluye parte de este periodo en otra obra, Camino a Damasco, y en Danza de la Muerte en 1901, mostrando una vez más el problema del matrimonio con el enemigo. Vinieron más obras bajo su línea característica: Adviento (1898), Pascua y Solisticio de Verano (1901), dramas históricos y de salón. Finalmente aparecen de nuevo los eternos enemigos, Hombre contra Mujer, en La Sonata de Espectros (1907)

En el otoño de 1900 conoce a una actriz noruega de veintitrés años, Harriet Bosse, un año después se caso por tercera ocasión y seis años más tarde se divorcia. En 1912, el 19 de mayo, muere víctima del cáncer.

La más fuerte (Denstarkare, 1908) se ubica dentro del período naturalista y podríamos decir que tiene indicios de expresionismo. Sus críticos dividen su producción literaria en dos etapas, la naturalista y la expresionista, separadas por un período improductivo (1894-1896), durante el cual el autor vivió en París, sufrió una enfermedad mental, y asistió al final de su tercer y desdichado matrimonio.

Aunque las obras de esta primera etapa están ubicadas dentro del naturalismo, por ser la corriente predominante de la época, no se puede decir que sean exclusivamente de ésta índole pues en algunas de ellas ya se encuentran elementos que Strindberg desarrollará en sus obras posteriores y que corresponden al impresionismo, al simbolismo y/o al expresionismo.

La tendencia por transformar la realidad a través de la obra artística se agudiza a mediados del siglo XIX, surge la necesidad de plasmar la realidad de una manera más objetiva, realidad que cada vez se torna más compleja: el predominio del dinero como valor y el difícil ascenso de una clase social, son temas constantes en la literatura de esa época. Dará inicio la corriente realista, fundada en Francia por Balzac y Stendhal

“Las novelas de estos autores son las primeras que tratan de nuestra propia vida, de nuestros propios problemas vitales, de dificultades y conflictos morales, desconocidos para las generaciones anteriores”³

A partir de las ideas de Darwin, estos autores, hacen comparaciones entre la humanidad y la animalidad, semejando la naturaleza a la sociedad.

“La sociedad actual, influye sobre el hombre de manera semejante a la que el medio ambiente actuó sobre los animales.”⁴

Se proponían levantar el inventario de los vicios y las virtudes, reuniendo los principales datos de las pasiones humanas, pintando los caracteres de la sociedad francesa del siglo XIX, escogiendo los sucesos principales de la sociedad, componiendo tipos a partir de la reunión de rasgos de varios caracteres homogéneos. También pretendían describir casi con exactitud científica ambientes, y el aspecto psicológico de los personajes, para que de esta manera pudieran estudiar meticulosamente, el tratamiento de las formas para que el texto se convirtiera en la realidad misma.

En concreto, Zola expuso como premisas principales para el naturalismo, las siguientes: representar a la sociedad con un método similar a la ciencia; es decir, a través del análisis, la observación y la experiencia y, la exclusión de elementos imaginativos o subjetivos. Bajo esta luz, los problemas sociales, los vicios, la degradación humana se expresaban como consecuencia del medio social y de las taras fisiológicas heredadas, o adquiridas por contacto ambiental. El carácter dramático del determinismo se expresaba en la imposibilidad del individuo de evadir su situación social, del mismo modo que el héroe de la tragedia griega no podía evitar su destino. Pero a pesar de los estrictos cánones del naturalismo, las obras del período social se acercaron a ellos según la voluntad y el talento de los escritores.

³ Barrios, Cristina y Arturo Souto, Siglo XIX: Romanticismo, realismo y naturalismo. México. Trillas 1982.p73

⁴.ibid.p.74.

Así, de la exposición de las pasiones contemporáneas propuestas por el realismo, se pasó a la particularidad del naturalismo, al estudio de las conductas más extrañas de la voluntad, representadas con veracidad; se llegó a la búsqueda de una objetividad y la visión científica se convirtió en un patrón a seguir.

1.2 Strindberg y el naturalismo.

Los estudios pioneros, durante el siglo XIX, en el campo de la psicología, llevaron a los realistas a interesarse más por el retrato de las motivaciones psicológicas de los personajes. Los autores de ese siglo crearon personajes tridimensionales colocados en situaciones y lugares que rezumaban realismo. Los iniciadores de este estilo fueron Ibsen y el mismo Strindberg, considerados frecuentemente como los creadores del teatro moderno. Sus obras tratan los problemas sociales como: las enfermedades genéticas, la ineficacia del matrimonio como institución religiosa y social, y los derechos de las mujeres, pero también son valiosos por sus convincentes estudios de individuos. En manos de estos autores dramáticos el teatro se volvió más introspectivo.

Strindberg irrumpió en el mundo literario a mediados de la segunda mitad del siglo XIX, a una vertiginosa lucha entre lo viejo y lo nuevo. La lucha contra lo viejo había iniciado en Dinamarca y Noruega, dos países que estaban más en contacto con el resto de Europa. Suecia siguió, más adelante, el ejemplo de los países nórdicos. El conflicto trascendió los límites de la literatura y, por un lado, se plateaban los partidarios del romanticismo, el idealismo filosófico, la religión y el conservadurismo político; por el otro, los seguidores del realismo, el determinismo científico, el radicalismo político, (el socialismo en el caso de Strindberg), y el ateísmo, o al menos el rechazo a la temible influencia de la sociedad sobre el individuo.

En sus comienzos, Strindberg fue el fundador del naturalismo sueco. En esta etapa, trata de aplicar a la literatura el método científico proclamado por Zola y los positivistas franceses, y el tema recurrente es la lucha de los sexos. Como es natural, al presentar con realismo y violencia este tema, el dramaturgo escandalizó a la opinión pública, por desenmascarar lo que él consideraba un mundo de falsedad que quería seguir manteniendo conceptos morales y sociales ya caducos.

Refleja en sus escritos, también una preocupación por fenómenos psicológicos, como el instinto sexual y otros, que para entonces eran el centro de atención de las nascentes teorías psicológicas de Sigmund Freud. Sus obras naturalistas son, en gran parte reacción contra los excesos del romanticismo sueco. Aunque ya había escrito numerosas obras de teatro en la década de los setenta, no se le reconoció sino hasta la aparición de su novela El salón rojo. (1879).

Entre las obras más importantes de esta primera etapa naturalista destacan El Padre, (1887) La más fuerte (1870) La Señorita Julia (1889) y Acreeedores. (1888). Estas obras son fragmentos de la realidad, observados con íntegra agudeza, pero vistos a través de un temperamento que se encuentra próximo a pasar los límites existentes entre la sensibilidad y la locura. Esta es la razón por la cual aparece todo a un mismo tiempo tan verdadero y desfigurado.

“Strindberg retoma las propuestas que Antoine sugería para el teatro de ensayo; que la obra en un sólo acto y fundamentalmente una sola escena. Era éste el tipo de teatro adecuado para el hombre de su tiempo.”⁵

Quería un nuevo montaje, más exigente y refinado. “Para el placer de la gente culta”, con un escenario más pequeño y sin concesiones a la distracción de la gente frívola. En el prólogo a La señorita Julia expresaría ya alguna de las ideas que se aproximaban a las propuestas de Antoine. El dialogo de una obra debe acercarse lo más posible a la realidad:

⁵ Strindberg, August. Obras(tr. Jesús Pardo) Barcelona, 1982.p.289

"He creído observar que a los hombres de nuestro tiempo, lo que más nos interesa es el proceso psicológico de nuestra acción y de nuestras almas inquisitivas, no se satisfacen con ver que algo pasa, sin que exijan saber cómo pasa. Queremos ver los hilos, la maquinaria, escudriñar el cajón de doble fondo. La obra está reducida a un sólo acto y su forma se asemeja al monólogo: En lo tocante a la técnica de composición, he suprimido, experimentalmente, la división en actos. Y es porque he llegado a la conclusión de que los entreactos perturban nuestra decreciente capacidad de ilusión, ya que proporcionan al espectador un tipo de reflexión y por tanto la posibilidad de escaparse a la influencia sugestiva del autor - hipnotizador. La representación debe de durar poco, porque el efecto de fragmentación distrae al espectador. Mi aspiración es llegar a conseguir, más tarde, un público que pueda asistir a un espectáculo teatral, un acto, que dure toda una tarde. Pero eso exige investigaciones y estudios previos. Sea como fuere, para proporcionar un descanso al público y los actores. Sin permitir a los espectadores abandonar la ilusión, he utilizado los tres procedimientos artísticos: el monólogo, la pantomima y el ballet, son recursos dramáticos utilizados originalmente en la tragedia griega, con la diferencia de que la monodía se ha transformado en monólogo y el coro en ballet"⁶

Respecto al escenario, propone una disposición que permita al actor interpretar su papel de cara al público, en un espacio que corresponda al que exige la obra.

"Deseo ardientemente que no se interpreten las escenas decisivas de una obra junto a la concha del apuntador, como si se tratase de un dúo que espera el aplauso, sino que se represente en el lugar exigido por la acción. Nada, pues de revoluciones, sino simplemente ligeros cambios, ya que convertir el escenario en una habitación a la que se le ha quitado la cuarta pared y en algunos muebles está de espaldas al público, parece por el momento demasiado molesto"⁷

6 Strindberg. August. Teatro escogido(tr. Francisco J. Uriz) Madrid, Alianza editorial 1982.p.99

7 Ibid.p.102.

En cuanto a la iluminación, propone la supresión de las candilejas, por considerar que éstas engordaban la cara del actor, falsificando su rostro y su expresión. Así mismo el maquillaje debería ir de acuerdo con las características de la existencia del personaje.

"En un drama psicológico moderno, en el que las más sutiles reacciones del alma deberán reflejarse en el rostro y no manifestarse con gestos grandilocuentes y grandes alborotos valdría la pena experimentar con una luz a ambos lados del escenario pequeño y con los actores sin maquillaje, o al menos, con el mínimo posible."⁸

Finalmente propone un espacio pequeño para la representación de la obra: "si lográsemos tener un escenario pequeño y un salón pequeño, quizá entonces surgiría un nuevo arte dramático y el teatro volvería a ser un establecimiento de diversión y esparcimiento para las personas cultivadas".⁹

Eso intentó que fuera el Teatro de Ensayo en Copenhague, en 1889. Más tarde presentó obras de carácter impresionista en el Teatro Intimo de Estocolmo financiado por él mismo.

1.3 El teatro de Ensayo.

En 1889, August Strindberg funda su teatro de Ensayo, en donde seguirá experimentando con el naturalismo. Crea este teatro influido por el *Theatre Libre* de Antoine (fundado en París en 1888), donde se reformaba la técnica de actuación, dándole importancia, no a la grandeza del teatro sino a una nueva forma de interpretación y puesta en escena. En ese teatro las reformas comprendían las nuevas formas de hacer la representación y la aparición de obras extranjeras.

"El Teatro Libre propugnaba una nueva fórmula: del movimiento nace la vida. El teatro subordina la acción más o menos exterior de sus personajes a una intriga a priori; el teatro soñado por estos reformadores quería invertir el sistema y hacer que el carácter de los personajes determinara y guiara la intriga".¹⁰

⁸ Ibid,p.103.

⁹ Ibid,p.104

¹⁰ D'amico, Silvio. Historia del teatro Universal (tr. J.R. Wilcock),IV Buenos Aires 1955.p.363.

Como las reformas eran amplias y abarcaban la interpretación, El Teatro Libre empezó presentando obras cortas que permitían que todas las indicaciones fueran específicas y claras; las acotaciones eran más detalladas y la actuación exigida no podía ser exagerada, para dar paso a algo más creíble. Antoine creía en la cuarta pared, al suprimir la relación actor público parecería que el espectador entraba a la vida íntima de los personajes.

Entre 1888 y 1889, Strindberg escribe Paria, Simun y La más fuerte., todas son piezas cortas que utilizaría para el Teatro de Ensayo siguiendo con la tendencia antoiniana. Esto le permitió tener un manejo total del escenario, incluyendo al público en complicidad con un texto de tesis, presentadas en actos que le permitían mantener la atención del espectador, tratando de que el diálogo y la historia fueran acercadas, lo más posible, a la realidad. Esto con el afán de:

- 1) Ayudar a que la actuación fuera verosímil.
- 2) Interesar al espectador en una trama de intrigas, obligándolo a tratar de resolver el desenlace.
- 3) Sin apartarse del escenario, definir el espacio escénico en el que se desarrollaría la acción, tomando en cuenta la importancia de la iluminación y la escenografía, convirtiéndose en dos elementos de apoyo para el actor en su interpretación del personaje.

Texto y actor y escenario no se contraponen, se funden y se logran nuevas expresiones artísticas, así en el Teatro de Ensayo, Strindberg empieza a mostrar rasgos expresionistas, el interior del ser se visualiza, los gestos tienen mayor fuerza escénica y las candilejas iluminan al actor para detallar su expresión.

Capítulo II

Fundamentos teóricos (teatrales y psicológicos)

2.1 Aproximaciones a un método para la actuación y creación de un personaje, según Constantin Stanislavski.

El trabajo del actor debe estar dividido en el trabajo interno y, la expresión plástica del movimiento, el trabajo externo. Stanislavski maneja distintos mecanismos para lograr la interiorización del personaje; es una técnica teatral conocida como vivencial, que nos permite sustraer todo el rico material subconsciente que mantenemos en nuestra mente para construir un personaje. A través de acciones psíquicas que sustenten la expresión externa.

Al ser colectivo el arte teatral, es importante empezar diciendo que toda buena actuación vendrá de la comprensión total del texto, para descubrir qué hay detrás de lo que los personajes dicen y hacen. Esta acción psíquica permite a los actores hacer contacto con su compañeros no solo a nivel de personajes sino como actores. Sin embargo esto sólo se logra si el primer paso se cumple, la completa libertad muscular. Si no la hay, difícilmente se da una relación artística, pues es indispensable para llegar a la atención de su cuerpo y ello resta energía. Al tener control y manejar nuestros músculos apropiadamente, junto con los movimientos propios del cuerpo para que resulten naturales, entonces se podrá tener un verdadero manejo corporal y captar la atención del espectador así como la de uno mismo, concentrándose en la obra.

La concentración de la atención en escena, sólo se dará al tener dominio del papel con bases internas reales; manejando los objetos con un objetivo claro y lograr así lo que Stanislavski llamaba soledad en público, que no el deslindamiento del actor del público, sino provocar la interrelación de estos dos factores, interesando a ambos en una sola cosa: la escena. Esto es posible mediante una esfera de concentración del actor, no sólo en la periferia, también en su memoria, en sus emociones y en su imaginación, con la que logrará traer a escena las manifestaciones interiores de sí mismo y dará la imagen externa de lo que ha vivido.

“La experiencia interna de cada uno es limitada pero los tonos y combinaciones son infinitos, como las combinaciones que crean actividad en la imaginación, a partir de los elementos de la experiencia interna.”¹¹

Mediante la imaginación y los recuerdos del actor, se traen a escena las sensaciones que confronta éste con la realidad que le rodea, ya transformada en escenografía sobre el escenario. Podríamos decir que estas sensaciones son falsificadas y el actor sólo nos dará el sentido o “emoción de la verdad”, con su invención artística. Junto con una construcción lógica de la historia, llamadas “circunstancias dadas”, y las emociones extraídas de un motor interno, esta vida imaginaria se convertirá en real: con los músculos relajados, la entonación adecuada, y una gesticulación propia del personaje. Es necesario el análisis del texto, lo que el personaje dice, puesto que en él se descubre el subtexto; es decir, lo que no se dice directamente pero que está implícito en el trasfondo psíquico del personaje y que debe influir las acciones de éste, así como las de su interlocutor, el resto de los actores y obviamente al público.

Habrá que señalar que una buena lectura de la obra nos dará mayor facilidad para la caracterización del papel, le dará mayor riqueza a la interpretación: conocer las costumbres, las circunstancias sociales, el pensamiento de la época en la que está sumergida la obra, ciertas actitudes comunes a la época, etc., sólo para estimular la fantasía creativa del actor. Más allá, las características internas y externas del personaje vendrán de la claridad que se tenga de lo que le rodea en el “tiempo real” que transcurre en escena, y la relación que conserva con los otros personajes, así sabrá el actor qué objetivos persigue y por qué tiene tal o cual comportamiento. Además de que todo este abigarrado sistema consciente permite delinear al personaje de manera más precisa, provoca interés en el espectador para conocerle más íntimamente.

“Los pensamientos, los sentimientos, razonamientos del autor se transforman en propios. Y no es su único propósito decir las líneas (*sic*) a modo de que sean entendidas. Para él es necesario que los espectadores sientan la íntima relación que él mantiene con lo que está diciendo”¹²

11. Cole, Toby. *Acting*, (Tr. Rene Cárdenas Barrios), Diana, México 1979, p.28.

12. Stanislavsky, Constantin. *Un actor se prepara 24ª ed.* (Tr. Dagoberto de Cervantes). México, Diana, 1990, p.206.

Una de las formas más importantes para alcanzar lo que hemos dicho hasta el momento, (expresar veracidad, imaginar lo que no conoce el público), es pensar qué haría uno realmente en una situación como la del personaje, cómo se movería, cómo hablaría. Utilizando la relación sentido memoria el actor puede plantearse la misma situación y apelar a lo que se llama el "si mágico". Es decir, qué haría si ..

Es ahí donde empieza la creación artística, con el recuerdo de emociones efectivas, traídas al escenario, de la propia experiencia del actor. Si creemos que lo que pasa es real, si lo sentimos como en la realidad, lograremos la comunión con el espectador, que ve en nosotros un personaje real, que debe mostrarse transparentemente ante él, haciéndolo interesante para compartir una íntima parte de su vida.

La acción.

"La tarea del actor es la creación de un personaje escénico, reproduciendo las acciones de un ser humano"¹³

Decir acción, tal vez remite a una serie de movimientos, pero en ese caso, la acción es tanto interna como externa. En escena se ejecutan acciones interna y externamente; movimientos, también para cambiar de posición, sentimientos, pensamientos y reacciones al medio. No importa que sólo se esté parado en medio del escenario, si está ocurriendo algo, en el interior del actor, pero debe de estar reflejado.

Al determinar o elegir el sentimiento o pensamiento indicado, y con los sentidos puestos en ello, la acción se produce por sí misma. La acción interna produce enojo, celos, tristeza, etc., y en consecuencia el movimiento físico es la respuesta. La acción también corresponde a la utilización de objetos en escena y al no tenerlos de manera real, la sensación, su uso y por tanto la acción a realizar, saldrá de la imaginación.

13 Cole, Toby *Acting* (Tr, Rene Cárdenas Barros) Diana, México 1979 p 51

En el escenario, el actor se encarga de presentar las causas que le hacen tener determinado comportamiento, y saber los objetivos que persiguen sus acciones, ya sea en la forma de decir los parlamentos y ejecutar movimientos, ya sea al tener en mente los mismos objetivos que el personaje tenga; a esto Stanislavsky lo llama "voluntad". Cumplir con la tarea del personaje en escena; si no hay claridad en los pensamientos, sentimientos y objetivos de la parte que representa, no habrán tareas específicas ni una buena interpretación. Las acciones serán difusas y no se tendrá establecida la personalidad del papel.

"Busque interrelaciones sinceras, convincentes. Todo debe ser sencillo y natural, observe y estudie la vida, la simplicidad de las palabras, acciones y sentimientos de las personas vivientes y no trate de representar todo en el escenario, sino de llevar a escena con usted ese impulso interior que incita a los personajes a actuar en esta o aquella forma"¹⁴

El objetivo.

Antes de Stanislavski, y para el teatro que se pretendía hacer entonces, a finales del siglo antepasado, el estilo de actuación era poco convincente. El director ruso quiso cambiar esto con todo el sistema que propuso y por eso habla, en Un actor se prepara, de una división entre unidades y objetivos, enlazados orgánicamente en las acciones de los personajes.

Una obra dramática contiene varias unidades en las que se encierran las acciones más importantes. Cada unidad tiene un objetivo específico. Los objetivos los subdivide, a su vez, en tres tipos:

- 1) externos, (de movimiento)
- 2) ordinarios, (internos)
- 3) psicológicos.

¹⁴ Stanislavsky. Constantín. Un actor se prepara 24ª ed. (Tr. Dagoberto de Cervantes) México, Diana, 1990,p.62.

Como dijimos antes, los tres se van hilando orgánicamente ya que el movimiento externo debe tener una carga emocional, un sentimiento interno que es el producido por la relación entre esa acción y la interrelación en escena con otros personajes, en el marco de las circunstancias dadas. Además, cada uno de estos objetivos ordinarios internos se van uniendo junto con la situación para mostrar el presente y el pasado, y al relacionar esto de tal forma que conozcamos sus problemas, a esto se referiría entonces el objetivo psicológico.

"Para el objetivo, debe emplearse siempre un verbo... Esto es debido a que un sustantivo supone el concepto intelectual de un estado anímico, una forma, un fenómeno, pero sólo puede definir lo que representa una imagen sin indicar movimiento o acción. Y cada objetivo debe llevar en sí mismo el germen de la acción"¹⁵

Podemos darnos cuenta, entonces, de la importancia de los objetivos para la acción. No son estático pues están cargados de una fuerza interna, nombrada como verbo para estimular las respuestas. Los objetivos se alinean uno a uno en dirección de un super objetivo que es la idea central que el personaje tiene dentro de la obra, es un deseo que lo impulsará a realizar la acción para llegar a él.

Las circunstancias dadas.

Podríamos definir éstas como la historia que se nos cuenta al respecto del personaje, y que, mediante la imaginación y la fantasía creativa, el actor le da a su personaje. El "sí mágico" hace su aparición aquí de manera trascendente, puesto que es el arma para que el actor construya lógicamente la historia que precede a las acciones que veremos dentro de la obra y que la sustentan.

Las circunstancias proporcionan, los datos para determinar la época, las condiciones de vida, la historia pasada que no vemos en escena, el tipo de ropa, las relaciones con los otros personajes, etc. Así, sabiendo o habiendo imaginado todo ello, el estímulo interno será más fuerte.

¹⁵ Ibid 104-105

Al crear una historia con bases verosímiles, reconocibles para los actores, los sentimientos se expresan también de manera más verdadera.

“Es indispensable que ustedes realmente crean en las posibilidades, en general, de esa vida y así llegar a acostumbrarse a ello hasta sentirse, ustedes mismos, ligados a ella. Si logran esto, encontrarán que esas emociones sinceras, o esos sentimientos que parecen verdaderos se desarrollan espontáneamente en ustedes”¹⁶

Entonces, es indispensable que las circunstancias queden bien establecidas por el actor que interpretará el papel. La trama de la obra debe entretejerse en la mente del actor junto con los objetivos, la imaginación, y las emociones que van impresas en los parlamentos y en la expresión externa, así como en la relación con los otros personajes. Sólo de esta manera se podrá acercar de manera tangible a una interpretación semejante a la realidad.

2.2 Estudio para la construcción del personaje basado en la perfección y precisión del movimiento, según Vsevolod Meyerhold: EL juego biomecánico.

Meyerhold inició su actividad teatral como actor en el Teatro de Arte de Moscú, mismo que dirigía Stanislavsky, (junto con Danchenko), pero tan pronto hubo discrepado con el naturalismo y con el realismo psicológico, abandonó la compañía para independizarse. Meyerhold llegó a ser uno de los primeros directores modernos, mezclando su teatralidad con aspectos de la danza, acrobáticos y algunos principios previsores del cine.

Su labor renovadora alcanzó todas las facetas teatrales: completa disposición de la sala alternando la relación actor- público; experimentó con la escenografía, yendo de las más sutiles estilizaciones al constructivismo. Su método de actuación no era sistemático como el de su maestro, más bien buscaba que los actores improvisaran y experimentaran.

“El deseo de mostrar todo, cueste lo que cueste; el miedo, el misterio a lo inacabado, transforma al teatro en una ilustración de las palabras del autor”¹⁷

16.Ibid.p44.

17.Meyerhold, Vsevolod. Teoría teatral, fundamentos. 5ta ed. P.38.

En el estudio de Meyerhold, (de 1914 a1915), el actor se encontraba con la tarea de estudiar sus movimientos, relacionándolos íntimamente con la música. Tomaría clases de comedia dell'arte, improvisación; realizaría también, movimientos en local abierto y cerrado, el actor debía dominar su cuerpo y el espacio. En cuanto al espacio, los ejercicios iban de utilizar los distintos planos del escenario, a usar diferentes vestuarios, al sólo caminar; tomar diferentes objetos para saludar, golpetear, etc., y agilizar todo el cuerpo.

"El papel del movimiento escénico es más importante que cualquiera de los otros elementos teatrales. Privado de palabra, de vestuario, de candilejas, de bambalinas, del edificio, el teatro, con el autor y su arte de movimientos, los gestos y las interpretaciones fisionómicas del actor son quienes informan al espectador sobre sus pensamientos y sus impulsos"¹⁸

Meyerhold al actor.

Sigue, al igual que Stanislavski, recomendando el impulso interno para lograr la veracidad, pero también aboga, no por una técnica radical, sino por el poder de la improvisación y el poder de restricción, para no salir de la estructura del personaje.

Meyerhold decía: un actor hábil sabía qué hacer con la música, utilizarla para su interiorización, dar pausas para que su voz no se empalmara con ella y llenar en cambio, las mismas, de fuerza.

"El actor es en el teatro el elemento principal; y el arte de la puesta en escena, la composición de las interpretaciones o la alternativa de la luz y de la música están al servicio únicamente de los actores notables, de alta calidad (Moscú teatral: 1961)"¹⁹

Lo más importante en el actor, seguía siendo su individualidad, su experiencia de vida que enriquecería y daría mayor credibilidad a las fuerzas internas que se le dieran al personaje.

¹⁸ *Ibid* p 75

¹⁹ Vsevolod, Meyerhold El actor sobre la escena, ed Edgar Ceballos (Tr GEGSA) Colección Escenología, Mexico 1986 p 47

La biomecánica

El concepto teatral para Meyerhold, no radica sólo en una representación para las masas. Además de contener una fuerte carga social, engloba la magia expresiva que se ha dado desde el mimo griego, los juglares medievales, los comediantes del arte italiano y los actores ambulantes españoles, japoneses o chinos, independientemente de la importancia del texto dramático que nos da las bases para la representación, hay para Meyerhold una innegable expresión externa, (movimientos, gestos, voz) que trae como consecuencia la creación de figuras teatrales estilizadas.

*"Finalmente, este arte ignora la diferencia de las funciones del actor, le quiere, a la vez, como comediante, acróbata, juglar, clown, prestidigitador, poseyendo una técnica universal, fundada en una maestría corporal total, en un sentido innato del ritmo y en la economía de movimientos siempre racionales."*²⁰

Del naturalismo sólo toma interés por los objetivos maniobrados de manera real, el vestuario que no estorba sino que ayuda a caminar, y lucir. El actor debe ver en la vida misma todo esto para llenar su papel de experiencias y crearle una personalidad, dándole fuerza interna y dominar el exterior en todos sus aspectos; ya sea el escenario y el decorado o la utilería, usando los objetos como utensilios racionales, cómodos y con consciencia de su manejo, así evitará que sean inútiles y que no participen de la acción. En esta técnica no sólo se representan los sentimientos vividos, también debe haber un dominio corporal diestro, rítmico y ágil que pueda producir sensaciones más interesantes en el espectador.

20.Vscvolod, Meyerhold. Teoría teatral, fundamentos. 5ta ed. P.190.

Podríamos denominar la expresión corporal sólo como movimientos , pero en realidad no reúne todo el concepto. Aún los bailarines dan emociones impulsados por un motor interno a sus movimientos coreografiados y establecidos de antemano; por eso Meyerhold, fundaba la biomecánica en la naturaleza racional y natural de los movimientos y propone tres puntos para que se cree una expresión artística: sensación, movimiento y palabra. Existe una emoción interna a la que sigue un movimiento y entonces se expresa.

"no crean ustedes que el actor pasea por la calle inspirándose y después sube al escenario. Hay que entrenar el movimiento entrenar el pensamiento y entrenar la palabra"²¹

"La naturaleza de un actor debe ser esencialmente apta en responder a la excitación de los reflejos. El que no posee esta aptitud no sabrá ser actor. Responder a los reflejos significa reproducir, con la ayuda de los movimientos, del sentimiento y de la palabra, una tarea propuesta desde el exterior. La interpretación del actor consiste en coordinar los modos de expresión así suscitados.

Fases:

- 1.0 La intención.
- 2.0 La realización.
- 3.0 La reacción.

La intención se sitúa en la fase intelectual de la tarea (propuesta por el autor, el dramaturgo, el director o por el mismo autor).

La realización comprende un ciclo de reflejos: reflejos miméticos (movimientos que se extienden al cuerpo entero y su desplazamiento en el espacio) y reflejos vocales.

La reacción sigue a la realización; comporta una cierta del reflejo de voluntad y prepara al actor a una nueva intención (paso a una nueva fase de la INTERPRETACION)"²²

21 Vsevolod, Meyerhold El actor sobre la escena, ed. Edgar Ceballos (Tr GEGSA) Colección Escenología, Mexico 1986 p.59

22 Vsevolod, Meyerhold, Teoría teatral, fundamentos 5ta ed p.84

2.3 Técnica utilizada para la expresión corporal del personaje, según la teoría de Uta Hagen.

El talento es algo innato que necesita un desarrollo y entrenamiento para llegar a una creación artística. Así como cualquier cantante de ópera entrena sus cuerdas vocales, al igual que un bailarín su cuerpo, el actor debe trabajar arduamente sobre su cuerpo y voz. El dominio de su cuerpo debe ser fácil para él, cada parte debe ser flexible para responder a las exigencias anímicas o emocionales que le pide el personaje que esté representando.

Para ser actor no es necesaria la belleza física o una gran inteligencia, es necesario tener un punto de vista acerca de la sociedad y mundo que lo rodea, sólo así podrá expresar la realidad.

"Para un aspirante a actor, el requisito previo es poseer talento. El talento es una amalgama de gran sensibilidad; fácil vulnerabilidad; un equipo sensorial muy sensible (ver, oír, tocar, oler, gustar *intensamente*)"²³

Identidad

Este primer paso, se refiere a la utilización de experiencias propias para la creación de un personaje, no la copia de otros que ya han actuado esa parte, hay que buscar nuevas maneras de hablar para el personaje, nuevos movimientos que lo enriquezcan.

"Buscamos los conductos convenientes y reconocibles de nuestra vida diaria para transferirlos al escenario. Sin embargo cada día ocurre algo que nos hace decir; "¡caramba! Si vieras eso en el escenario no lo podrías creer"²⁴

Nuestra vida misma está llena de imágenes interiores que podemos proyectar y, al tener ya vivida esta parte, sabemos exactamente cómo es el ambiente, el olor, la ropa que usaba, la manera de reírnos nos afecta y estimula y lo podemos llevar al escenario.

²³ Hagen, Uta. El arte de actuar (Tr. José Ignacio Rodríguez) Arbol Editorial, México 1990p.18.

²⁴ Ibid. p. 26.

Sustitución

Muy importante para la creación externa, es la situación. No siempre tenemos la experiencia suficiente o el material interno análogo a la situación que le acontece al personaje, entonces es necesario acoplar sensaciones y emociones que nos den la expresión más parecida a la necesidad de nuestro papel. Nos proyectamos en circunstancia, y buscamos una experiencia de vida parecida, tanto para los casos intangibles, como los olores, así como el uso de los objetos.

El arte en la actuación no se logrará si falta uno de los dos puntos básicos; una “memoria emocional”, que traiga a nuestra mente el recuerdo, la relación entre la situación y una emoción, que sea aplicable a nuestro personaje, y el “movimiento”. De acuerdo con Hagen, un mal movimiento que sea forzado e inverosímil, acaba y rompe con cualquier sentimiento interno, por bien estructurado que esté.

La “memoria sensorial” encierra estos dos puntos. Utilizamos la memoria sensorial (todo olor, sabor, textura, imagen, sonido), y los sentimientos, pero no sólo las sensaciones traídas a nuestra mente para el personaje, también las externas que se van sintiendo como personas sobre el escenario, (el café que tomamos, el cigarro que fumamos, la mano que roza nuestra cara). Si todas ellas las percibimos con los músculos relajados, lograremos una expresión corporal adecuada basada en una emoción interna adecuada.

“Proyectar sensaciones físicas para la vida escénica tiene muchos de los problemas que se presentan cuando tratamos de reproducir las sensaciones emocionales. El actor tiende a pensar que tiene calor, a pensar que experimenta frío, cansancio, dolor de cabeza, malestares y luego aguarda con angustia a que lleguen las sensaciones, en tanto que nada sucede.”²⁵

¿Por qué no utilizar el movimiento para crear expresiones? Si pasamos la mano por la frente para secar el sudor y dar la idea de calor, o si nos abrazamos y nos frotamos los pies para demostrar frío, en relación con las circunstancias dadas, la actuación se enriquecerá.

25 *Ibid* p 52

Un ejemplo: el cansancio. Hay que recordar la sensación, encoger los hombros, recordar el dolor en la espalda baja y poco a poco saldrá la experiencia. Igual que hay que recordar el punto central del dolor en un malestar estomacal, o qué partes del cuerpo se vencen en un estado de embriaguez; cómo caminamos si estamos mareados; cómo es nuestra visión al no haber dormido bien. A todo esto hay que agregar el sí mágico de la imaginación, “si estuviera enfermo, “si fuera alcohólico”

“Esta técnica de recordar la sensación localizada y encontrar un ajuste físico para aliviarla, puede aplicarse a cualquier estado que logren evocar durante la representación”²⁶

Podemos decir entonces que para una buena expresión externa es necesario estar consciente en escena, tener todos nuestros sentidos puestos bajo los objetivos y la relación con el compañero. En realidad cuando conversamos, miramos fijamente a la otra persona, la escuchamos y observamos cómo reacciona. Si simulamos mirar o escuchar tendremos como resultado una pésima actuación.

Caminar y hablar.

Para que se de un buen caminar, propio del ser humano que vive, se relacionan todos los aspectos que como personas no son importantes, ¿Qué tacón tienen los zapatos? ¿Son cómodos? ¿La ropa que llevamos, nos gusta o nos disgusta? ¿Es fina o corriente? ¿Llevamos objetos al caminar? ¿Nos sentimos desagradables o atractivos? Todo es parte de la personalidad y sólo lograremos una buena corporalidad al caminar si tomamos en cuenta todas las circunstancias del papel: ¿A dónde va? ¿Qué va pensando? únicamente sabiendo qué desea nuestro personaje nos pararemos y caminaremos sin que sea forzado y las palabras saldrán fácilmente, pues la fuerza motriz interna empezó a actuar desde el movimiento anterior a la palabra.

²⁶ Ibid. p.55.

El trabajo del actor conjunta, finalmente, el uso de un aparato interno creador que aplica los sentimientos y las experiencias propias del actor, a las del personaje. Se acerca a la creación artística si hay un manejo adecuado del movimiento y la expresión corporal, para que exista una relación perfecta con otros actores en escena, y un dominio de la misma para que el público se sienta realmente interesado por lo que pasa allí.

2.4 Fundamentos Psicológicos freudianos: Estudio sobre la personalidad.

Es necesario explicar y abundar un poco sobre cada uno de los términos que se utilizan en el psicoanálisis, términos que utilizó Freud por primera vez en 1896. La mayoría de estas teorías las desarrolló el médico Austríaco, basándose en diversas observaciones y experiencias de sus pacientes y él mismo.

Hablaremos primero del *Yo* que tiene partes conscientes, preconscientes, inconscientes. Freud postula las características de cada uno, así como la interrelación que existe entre los mismos infiriendo en los procesos mentales, que vinculan a estas tres instancias.

Consciente.

Freud aplica este término para todo aquello de lo que nos damos cuenta perfectamente, todo lo que sabemos que es como es, pues tiene nuestra atención en el estado de vigilia; utilizamos nuestros sentidos y mediante ellos captamos los agentes externos, y respondemos a ellos de manera consecuente. En otras palabras, el estado consciente utiliza los sentidos y nos hace reaccionar a la vida a cada impulso que se nos presenta en estado de alerta.

"El consciente es aquella parte mental del hombre de la que este esta por completo enterado. Estar consciente permite saber en donde se esta, que sucede alrededor, que se es, como hacer lo que en un momento dado se esta haciendo"²⁷

Preconsciente.

Este estado mental, lo podemos ubicar en la parte media, entre el consciente y el inconsciente: en la memoria, en ese espacio donde buscamos partes del pasado. Podríamos afirmar que nosotros mismos nos censuramos, dentro del preconsciente encontramos el material que no nos es permitido recordar. No son recuerdos que hayamos olvidado por completo, sólo que los hemos guardado y no los revivimos en le presente pues tienen una gran fuerza emocional, que aún en el presente, seguirían afectándonos de manera negativa.

"las partes de la memoria que son accesibles son parte del preconsciente.

Esto podria incluir el recuerdo de todo lo que hicimos ayer, del apellido, de las calles donde hemos vivido, de la fecha de la conquista española, de los alimentos favoritos, del olor de las hojas quemadas, del extraño pastel que nos hicieron cuando cumplimos diez años y un sinnumero de experiencias pasadas"²⁸

Inconsciente

"Hemos descubierto que los procesos mentales inconscientes son 'eternos' por si mismos. Hay que empezar por decir que no están organizados cronológicamente, el tiempo nada altera en ellos, ni se puede aplicar la idea de tiempo. : [Freud 1920; Ten Fodop, 1958, p162]."²⁹

²⁷ Bischof, Ledford. Interpretación de las teorías de la personalidad. Trillas, México, 1977.p 64.

²⁸ Fadiman. Jaimes, Frager, Robert. Teorías de la personalidad, Harla, México, 1979.p11.

²⁹ 29 Ibidem.

Si en el preconscious guardamos recuerdos, en el inconsciente guardamos, sin recordar, los momentos pasados que nos perturbarían si los trajéramos al presente. El pensamiento y la memoria están relacionados pero no directamente, así como hay aspectos de la vida que experimentamos directamente, también hay sucesos a nuestro alrededor que impresionan de tal forma a nuestra mente que quedan registrados inconscientemente.

A Freud, esa parte no controlable de la mente humana, le resultaba sumamente interesante. Las experiencias pasadas de una persona, hayan sido placenteras o no, se encuentran en el inconsciente, y sólo resurgen atendiendo a un momento presente de tensión o de relajación como el sueño, y es entonces que se puede observar el contenido inconsciente reprimido, que a su vez puede ser motivo de otros sentimientos para surgir. Este es el determinante principal de la personalidad de cualquier ser humano, a lo que Freud da gran importancia por ser 'instintivo'.

El hombre trata de guardar en el espacio más recóndito de su aparato psíquico, los recuerdos de dolor; protegiéndose con el principio de placer; trayendo a su mente sólo las memorias agradables, mientras que los cambios de personalidad vendrán puramente del inconsciente, éste trae del pasado esas instancias dolorosas reprimidas.

"La mayor parte de la conciencia es inconsciente. Allí están los principales determinantes de la personalidad, la fuente de energía psíquica y de los impulsos instintivos."³⁰

Subconsciente.

Como lo comentan los especialistas. El subconsciente da la capacidad de buscar aspectos perdidos, intangibles en la memoria de las personas, no son recuerdos ni momentos presentes; incluso, no nos damos cuenta de que están inmersos en nuestra memoria y por consiguiente se manifiestan en nuestra personalidad.

Los recuerdos subconscientes no necesariamente han pasado por nuestro estado consciente, no nos damos cuenta en qué momento se hicieron parte de nuestro ser, pero de igual manera nos causan reacciones anímicas, pues el cerebro los tiene registrados

³⁰ Ibidem

Es como un beso nocturno al estar dormidos, no lo sentimos conscientemente pero queda en el subconsciente y, en algún momento de la vida, llegará la sensación a nuestro registro cerebral consciente.

A lo anterior podemos añadir lo innato que se encuentra en nuestro subconsciente; los procesos mentales nos acompañan a lo largo de nuestra vida como impulsos, (comer, respirar, beber, etc.), son deseos que se originan en el subconsciente y para que sean saciados deben pasar por el consciente.

"El deseo de agua, el hambre, la atención que se presta al proceso de respirar, todo esto se origina en el subconsciente; y para funcionar, no necesita pasar por el proceso mental consciente"³¹

El Ello (Id)

Es todos los registros hereditarios, que contiene el principio de placer y dolor: el instinto.

Por ser instintivo conlleva aspectos propios de la naturaleza salvaje del ser humano, así mismo, no conoce de leyes y se rige por sus deseos o pulsiones (libidinal y agresiva) por lo que Freud lo caracteriza como *ello*, un motor que impulsa al hombre. La voluntad hace que actuemos para satisfacerla, aún por encima de otras personas o cosas a nuestro alrededor. Freud utilizaba el siguiente ejemplo: el caso de un niño que puede lastimar a otro sólo por placer.

El Yo, (Ego)

El *ello* está implícito en nosotros desde pequeños, mientras que el *Yo* se irá desarrollando conforme tengamos contacto con la realidad y nos podamos adaptar a ella.

El *id* pedirá y tendrá una gran exigencia instintiva, que el *Yo* tiene que mediar con las exigencias del Super *Yo*, viendo si es posible satisfacer las exigencias del *Ello*, sin ponerse en peligro de vida y sin recurrir en los castigos del Super *Yo* (sentimiento de culpa). El *Yo* se rige por el principio de realidad en cuanto es lógico controlado y realista, y en base a estas estructuras mentales el *Yo* elegirá qué apetitos satisfacer y la manera de hacerlo.

31 Bischof, Ledford. Interpretación de las teorías de la personalidad. Trillas, México, 1977.p.66.

Super Yo.

El *Super Yo* está estrechamente ligado a los códigos morales que rigen a los individuos de acuerdo con esto se desarrollan actividades y los modelos de conducta. Desde que el niño llega al mundo hay leyes que lo guiarán y estructuras sociales que inhibirán su personalidad, la irán moldeando de manera que pueda desenvolverse como ser social. Podemos decir que el *Super Yo* difiere mucho de ser realista: se encuentra en el interior de cada persona y le dice qué es malo y qué es bueno. Busca la perfección en la conducta, es más bien idealista y se guía por los ideales de conducta, creados por la sociedad, empezando por los de la familia que son transmitidos de generación en generación.

Hay un lazo indisoluble entre el *ello*, el *yo* y el *Super Yo*, lo que hace que a veces las personas se sientan en conflicto al enfrentar uno con otro. ¿Cómo resolver las necesidades instintivas del *ello* pasando por la realidad del *yo* que tratará de satisfacer estas necesidades a pesar de la conciencia social y moral del *Super Yo*?

Existe un constante movimiento interno contradictorio, entre las cosas que deseamos, o nos producen placer, y lo que se nos permite como seres sociales. Habrá muchas restricciones y no haremos caso de mucho acontecimientos externos, o estímulos sensoriales, a los que no podremos reaccionar si no es bajo las reglas del bien y el mal. Así, guardamos estímulos no permitidos en la memoria mediante la evasión, aplazando la satisfacción de los instintos, adaptándonos y modificando nuestra personalidad. Pero éstos estados de tensión en el *Yo* atapado entre satisfacer los impulsos primarios del *Id*, y el *Super Yo*, encargado de refrenarlo, provocan estados alterados como la neurosis.

Mecanismos de defensa del Yo

Estos mecanismos le sirven al Yo para mediar entre las pulsiones del Ello y los mandatos del Super Yo, para lograr un equilibrio y la posibilidad de un desarrollo de vida (esto constituye el carácter). Ana Freud fue quien sistematizó los mecanismos de defensa tratados por su padre anteriormente.

Represión.

Este mecanismo de defensa trata de evitar el contacto con los sentimientos considerados negativos. Excluirá o bloqueará las sensaciones subconscientes de dolor, y aún las que nos causan placer, (como desear la muerte de alguien), si están consideradas dentro de un rango de antiposibilidad o que nos provoquen un sentimiento de culpa. Las sensaciones y deseos que quedan reprimidas se dan en el subconsciente y provienen del *ello*, no han pasado por la mente consciente, a éste bloque lo llamaríamos supresión.

La represión impide los impulsos primarios y no se mantienen fuera por siempre, pues como los rige el principio de placer alguna vez lograrán salir y realizarse. También existe la represión secundaria que no permite recordar alguna experiencia pasada dolorosa, rigiéndose otra vez por el principio de placer consciente.

"los recuerdos asociados pueden ser perfectamente inofensivos en si, pero al recordarlos la persona corre el riesgo de recordar también la experiencia traumática. Por lo tanto, todo un complejo de recuerdos puede caer bajo la influencia de la represión"³²

32 Hall, Calvin S. Compendio de psicología freudiana (Tr. Martha Mercader) Paidós, México, 1992 p.97.

Regresión.

Mediante la regresión nos alejamos de la realidad o del pensamiento real que experimentamos, trayendo a nuestra mente recuerdos de cosas que nos causaron placer. El regresar a un estado calmado o recordar un lugar de buenos recuerdos calma la ansiedad y nos desfoga.

La regresión es totalmente infantil y primitiva, y la practican aún las personas sanas cuando exhiben actitudes de esta índole, por lo general al sentirse frustradas. No es una personalidad infantil en su totalidad, sólo se presentan algunos rastros en uno como al emborracharse, chupar cosas o fumar, morderse las uñas o hacer pucheros. La conducta regresiva no revive el pasado sino que se inclina a repetir la actividad que en alguna ocasión tuvo éxito o le causó placer.

"Por lo común la forma de conducta regresiva no vuelve a recrear toda la experiencia pasada, sino solo partes de ella, las cuales refuerzan la totalidad del episodio pasado"³³

Proyección.

En este caso la personalidad atribuye sus propios sentimientos, deseos o intenciones a otras personas. Esos sentimientos se originan dentro de la persona y son reales, pero son desplazados hacia el exterior, por el dolor y conflicto que causa reconocerlos, la persona atribuye a otras personas los sentimientos, deseos, intenciones que le causa dolor aceptar como propios.

Racionalización.

La persona busca una razón lógica para lo que hace, le da a sus acciones buenas razones o explicaciones aceptables como "lo hice por su bien".

33 Bischof, Ledford. Interpretación de las teorías de la personalidad, Trillas, México. 1977 p.68

Formación Reactiva.

Por lo general, cuando no nos damos cuenta de cuál es nuestra verdadera conducta, o reaccionamos de manera extrema a algo que nos causa placer, y al mismo tiempo nos asusta, por el miedo de incurrir en la desaprobación del Super Yo estamos usando este mecanismo de defensa. Si estamos en un proceso de formación reactiva buscaremos continuamente acontecimientos en los que podamos sentir esa sensación de miedo, es decir que invertimos el papel del deseo, negando la originaria meta de la pulsión.

“Las principales características de identificación de la formación reactiva son su excesividad, su rigidez y su extravagancia. El impulso que se niega debe ser disfrazado una y otra vez.”³⁴

Por ejemplo, una persona que se ha dado cuenta de que su deseo sexual no puede ser complacido, por que será reprobado por el Super Yo, entonces desarrolla en formación reactiva una reacción altamente moral, tal vez se desenvolverá pudorosamente.

Personalidad

Según Freud la personalidad es el resultado de la interacción del Ello, Yo, y Super Yo. Así como los mecanismos de defensa que el Yo utiliza para satisfacer a estas tres instancias.

Freud utilizó el estudio de la personalidad paralelamente a sus psicoanálisis, para el tratamiento y entendimiento de los trastornos de sus pacientes; ya que sólo mediante reaflores en el análisis los recuerdos reprimidos en el consciente, hacía que desaparecieran los síntomas, Todos los dolores, miedos, angustias y cualquier situación en el pasado que olvidamos, pueden ser causa de estos síntomas en la personalidad o de mecanismos de defensa que conforman el carácter.

34 Fadiman, Jaimés, Frager, Robert. *Teorías de la personalidad*, Harla, México, 1979.p.29.

Principio de Polaridad o dualidad.

Bischof se dedicó al estudio de las teorías de la personalidad y enunció un principio de polaridad que según él constituye un recurso para intentar aclarar las teorías de Freud. Este principio es fácil de entender pues se ve de manera frecuente a lo largo de la vida de los seres humanos, siempre nos encontramos entre dos polos opuestos:

Bueno-----Malo

Justo-----Injusto

En todas nuestras acciones estamos enmarcados dentro de la polaridad, y es la decisión, el punto principal entre realizar una acción u otra.

Es normal que tratemos de ser “buenas personas”, y paulatinamente contemos con más características de un polo, pero llega un momento en el que rechazamos éste y enseguida sentimos la necesidad por el polo opuesto.

“La velocidad, la rapidez de movimiento entre los polos tendrá una tremenda importancia sobre el estado mental del sujeto”³⁵

Que empieza a ser afectado cuando no puede mantenerse neutral, estará entre los dos polos, yendo de un lado a otro sin detenerse. Lo más importante de este principio de polaridad es que haya un estado de apariencias en el sujeto, incluso, puede mostrar felicidad absoluta, se ríe tal vez. A esto, Freud llamaba psicosis funcional, porque realmente, esta persona se siente infeliz y triste, lo que da como resultado un desorden emocional.

³⁵ Bischof, Ledford. Interpretación de las teorías de la personalidad. Tullas, México, 1977 p. 49

Catexias y contracatexias.

La fuerza que el Yo y Super Yo ejercen para controlar el Ello se llama contracatexia, mientras la fuerza que empuja al Ello hacia una meta se llama catexia. Dado que el Yo y el super yo, no dejarán que el ello llegue a satisfacerse totalmente, ni dejarán que tenga acciones imprudentes, se dará en el sujeto un estado de frustración interna al no haber podido satisfacer el deseo

“¿Por qué se reprimen los recuerdos? Hay dos razones principales, o el recuerdo en si es doloroso, o se asocia con algo que es doloroso; por ejemplo, una persona puede olvidar el nombre de un conocido con el que ha tenido un encuentro desagradable, o puede olvidar su nombre porque se asocia con algo doloroso”.³⁶

Las catexias y contracatexias no sólo se aplican a metas del deseo sino también a pensamientos que podemos tener presentes o bien podemos olvidarlos.

Angustia y personalidad.

La angustia es un estado consciente y subconsciente, tiene como fin alertar al individuo frente a un peligro y prepararlo a defenderse. Lo que desencadena la angustia es el miedo que puede ser real o neurótico mismos a los que el padre de la psicología nombró de la siguiente manera:

•Angustia Real.

A este tipo de angustia es el mundo externo es lo que presenta un peligro o amenaza real para el sujeto. Por ejemplo: la angustia que se desencadena a una real posibilidad de asalto es un mecanismo de defensa innato que protege al individuo del mundo externo.

36 Hall, Calvin S. Compendio de psicología freudiana (Tr. Martha Mercader) Paidós, México, 1992.p.58.

•**Angustia Neurótica.**

Los actos que salen fuera de nuestro control o los pensamientos dolorosos reprimidos que podrían dominarnos en algún momento, son los que nos causarían este tipo de angustia al volverse conscientes. La persona por ende, teme a sus instintos y recuerdos.

- 1) Miedo que emerjan los contenidos del Ello y se apoderen del Yo.2) miedos irracionales: fobias en donde el objeto fóbico es el sustituto sintomático de un objeto que realmente causo miedo. y 3) el pánico en reacción extrema. (invasión total del Ello)

Consecuentemente:

“Actuar según sus impulsos reduce la angustia neurótica, al aliviar la presión que ejerce el *ello* sobre el *yo*”.³⁷

Las personas difícilmente tienen descargas impulsivas, guardan su miedo y angustia lamentando “portarse mal”, que internamente provoca este tipo de angustia.

•**Angustia moral.**

En ésta clase de angustia, se da un conflicto entre el Super Yo y el Yo, ya que el Super Yo promueve en el sujeto sentimientos de culpa por las metas que se propone.

Frustración.

Aspecto importante en el desarrollo de la personalidad, la frustración casi siempre tiene relación con el miedo. Durante la vida de una persona, al ir moldeando su personalidad, vence o no temores. Al no obtener la satisfacción completa y no vencer esos miedos, llega a la frustración, pero para saltar y vencer los obstáculos temerosos, la persona utilizará la identificación, el desplazamiento y la sublimación.

Identificación.

“una persona que se identifica exitosamente con otra persona se parecerá a ella”³⁸

37/ Ibid p 76.

38 Ibid p 83

La tendencia a copiar aspectos de otra personalidad es lo que conforma el desarrollo del Yo.

“Siempre que alguna persona fusiona profundamente su personalidad con la personalidad de otra surge la definición psicoanalítica de identificación.”³⁹

hay un tipo de identificación como mecanismo de defensa por el cual frente a un peligro exterior el Yo se identifica con su agresor. Ya sea reasumiendo por su cuenta la agresión en la misma forma o imitando física o caracterialmente la personalidad del agresor

³⁹ Bischof, Ledford. Interpretación de las teorías de la personalidad. Trillas, México, 1977.p.71.

Capítulo III

La dualidad de la Señora X. en La más Fuerte de August Strindberg.

3.1 *Análisis del personaje.*

Para entender adecuadamente a la Señora. X, es necesario recordar el ambiente social en el que Strindberg le dio vida a La más Fuerte. Ya Ibsen había planteado el tema de la mujer emancipada, en Casa de Muñecas, a la par de los movimientos feministas que criticaban a los sectores conservadores de la época. Estos movimientos desencadenaron la *lucha de sexos*, en la que debían determinar cuál era el más fuerte, el más apto, el más capaz, el mejor. La polémica, es sabido, se ha extendido por países y épocas hasta nuestros días, pero sobre todo, éste aspecto será de suma importancia en la obra del escritor sueco.

En un algunas obras, sin embargo, hay cierta tendencia a idealizar a la madre, aunque no deja de ser criticado puesto que en el momento en el que se le ve como esposa, se convierte inmediatamente en la enemiga del marido.

En la obra de Strindberg se pueden identificar tres diferentes tipos de mujeres.

a) La mujer inferior.

Es la mujer que asume su condición, su debilidad frente al hombre; asume su situación, las normas y convenciones sociales; es hija, esposa y madre que carece de iniciativa y autoridad. Strindberg dice, que estas son las mujeres con las que el podría establecer una relación pues carecen de inteligencia y son fácilmente manipulables.

b) La mujer fácil.

Se entrega a los placeres mundanos, sólo para obtener satisfacción y disfrutar del presente, sin ningún compromiso ni deber.

c) La mujer vampiro.

Es el tipo más común en su obra. La mujer vampiro, debilita al hombre, su objeto es devorar al hombre. Termina con los más débiles y tiene posesión total del otro, tanto física como psicológicamente. En el matrimonio, es igual, porque la mujer posee la voluntad y las ambiciones de su marido. Son evidentemente astutas e inteligentes.

El personaje de la Sra. X tiene mucho de la mujer vampiro, al absorber la personalidad de la Señorita Y, pero al mismo tiempo podemos ver algunos rasgos de la mujer inferior. La Sra. X hace todo lo posible por mantener su posición de mujer casada en oposición con la actitud feminista prevaleciente, esto indicaría su debilidad y conformismo. Pero el personaje logra lo que quiere, absorbe a los que están a su alrededor y acomoda todo a su antojo. En su conjunto, podemos ver que la Sra. X es un personaje que presenta una dualidad en su personalidad; a lo largo de la obra esto está visualizado en los cambios de su estado de ánimo, de enojo a tristeza, etc., rasgos que analizaremos, desde el punto de vista psicológico, posteriormente.

Finalmente, lo que provoca el conflicto de la Señora X, es la necesidad de parecerse a la Señorita Y, lo cual obliga a la Señora X a privarse de parte de su personalidad para adquirir parte de la Señorita Y, utilizando el mecanismo de identificación con el agresor, que ocasiona una lucha interna entre las dos personalidades adquiridas.

"El alma de mis personajes (*su carácter*) es un conglomerado de civilizaciones pasadas y actuales, de retazos de libros y de periódicos, trozos de gentes, jirones de vestidos de fiesta, convertidos ya en harapos, de la misma manera que esta formada el alma. Además he añadido una cierta historia de su origen, permitiendo al débil robar y repetir las palabras del fuerte, permitiendo a los unos que adopten ideas, sugerencias de las suele llamar, de los otros."⁴⁰

3.2. Análisis de 'La más fuerte', desde la perspectiva freudiana.

La obra, escrita en un acto, presenta la historia de una cita imprevista entre dos viejas amigas: la Sra. X, mi papel, y la Señorita Y. Las dos mujeres cargan consigo rencores del pasado que aún hay que liberar; en términos freudianos, el pasado permite a los personajes, enojarse, reírse o llorar.

⁴⁰ Strindberg, August. *Teatro Escogido* (Tr. Francisco J. Unz) Alianza, Madrid, 1982.p.94.

En el exterior vemos el consciente de la Sra. X y su interlocutora, de tal manera que podemos leer lo que guarda el inconsciente, presente en el subtexto. A medida que el personaje que yo interpreto habla, sus perturbaciones emocionales salen a relucir, a manera de una sesión psicoanalítica.

Con la compañía de la Señorita Y, la Sra. X empieza a traer, por sí misma, aquellos pensamientos que mantenía ocultos, y a tomar consciencia de que ha perdido parte de su propia personalidad, por imitar a la Señorita Y. Luego, durante la interpretación en la puesta en escena, muestra los aspectos duales de su personalidad, situación que le provoca dolor, hasta que al percibir la integración de los aspectos de la personalidad de la Señorita Y como algo que le da fuerza resuelve su conflicto de identidad dándose cuenta de que tiene lo que siempre había querido

Otra situación presente en escena es el odio que la Señora X ah tenido que reprimir identificándose con el agresor, pero que todavía le causa angustia dado que el conflicto esta entre haber catequizado agresivamente a la Señorita Y y al no haberla podido destruir Por sus contratejas. El controlar esta pulsion de odio es lo que le ha generado una frustración interna. En escena esta confrontación después de muchos años le da la oportunidad de concienciar todo lo que había estado reprimiendo.

Los personajes que Strindberg crea para La más fuerte, como veremos, no están alejados de los procesos mentales que Freud describe con sus estudios sobre la consciencia, el Yo y los mecanismos de defensa, puntos claves para entender la conducta y el carácter de los seres humanos.

a) *La consciencia.*

La obra desarrolla estados conscientes de un personaje, logra mostrarnos todos los procesos de una persona para lograr un objetivo. De manera consciente, la Sra X adquiere una personalidad ajena, aunque pasa por una toma de consciencia para aceptarlo.

b) El yo.

El Yo de la Señora X, esta en conflicto, por que por un lado reprime sus sentimientos verdaderos de odio hacia su agresora y por otro lado se ha identificado con partes de esta, para defenderse, dando lugar a una personalidad que es mas aparente que real. La Señora X, se da cuenta que sus reales deseos son diferentes a los de su Yo aparente, en toda la obra Ella oscila entre estos dos estados Yoicos hasta la toma de conciencia final en donde logra cohesionar estas dos identidades.

c) La personalidad dual.

Para hablar de la personalidad dual debemos recurrir al principio freudiano de la polaridad, que indica que ésta se rige por la oposición. Esto se distingue en la alternancia de poder entre los personajes. Mientras que una fue débil en el pasado, la otra tenía la fuerza; ahora en el presente los roles se han intercambiado. En todas las acciones, en las decisiones que hace el personaje vemos ese principio de polaridad, ¿actúo como soy o como mi amiga? ¿luchó por mi familia y por mi condición social, o por mi identidad?

Hemos de tomar en cuenta que siempre nos sentimos atraídos por el polo opuesto. En éste caso el personaje llega a donde los opuestos se neutralizan entendiéndose con esto que La Sra. X, está oscilando de un lado a otro del conflicto con sus dos Yos hasta que finalmente se equilibra, tomando lo mejor de ambas, luego se considera “la más fuerte”.

3.3 Análisis psicológico de los personajes: características complementarias y opuestas.

3.3.1 Los personajes.

La fortaleza y la debilidad son puntos opuestos constantes, y de gran importancia en la obra de Strindberg. El personaje fuerte, triunfa sobre el débil, y nunca es derrotado o castigado al final. Su voluntad predomina sobre los otros, son vampiros y caníbales que devoran poco a poco a los otros hasta debilitarlos.

El personaje débil es mentalmente inferior, es sensible, no tiene poder o capacidad de elección porque el más fuerte, podríamos decir que, le ha quitado un poco de su voluntad, su energía vital. Se convierte en esclavo psicológico del fuerte y lo acompaña en ciertas ideas que lo atormentan por el resto de su vida.

En la obra que nos atañe, existe una relación dinámica de este tipo: una es más fuerte, (la Sra. X), y otra débil, (la Señorita Y). Una es soltera mientras que la otra es casada, una habla y la otra sólo escucha. Los personajes tienen características contrarias pero al mismo tiempo parecería que una es espejo de la otra, una quiere ser como la otra, pues la Señorita Y, en algún momento, quiso también tener un hogar, marido y, en fin, la misma condición social. En cuanto a la Sra. X, ella se ha transformado en una copia a conveniencia de la Señorita Y, además de que acarrea su conflicto de personalidad que vemos expuesto durante su monólogo, lleno de dudas y sospechas que va aclarando a la par. Ambas son personajes complejos que no actúan de una misma manera, sino que a través de la obra van teniendo cambios importantes en su actitud.

3.3.2. *La Sra. X.*

a) *Pasado y presente, (consciente e inconsciente) de la Señora X.*

Empezaremos por hablar de la consciencia del personaje, pues es mediante su inteligencia maquinadora que logra acomodar “el juego de su vida” a su antojo. En el presente tiene una personalidad adquirida que no le es agradable, pero que le permite mantener en sus manos lo que ella más aprecia, su familia. Ha intentado guardar forzosamente junto con sus características, los recuerdos dolorosos como el engaño de su marido. Pero estos llegan a su cabeza en la obra gracias a la *verbalización*, en este encuentro entre ex amigas se da la oportunidad de aclarar esas dudas y sospechas, y podemos extraer de ello el material subconsciente que le ayuda a reclamar y liberarse finalmente.

“Las percepciones y sentimientos son experiencias directas de algo que le está ocurriendo a la persona en el presente. Los recuerdos, las ideas, por otra parte, son representaciones mentales de experiencias pasadas. Para que las ideas o los recuerdos se hagan conscientes, es necesario que se asocien con el lenguaje.”⁴¹

⁴¹ Hall, Calvin S. Compendio de filosofía freudiana, (Tr. Martha Mercader) Puntos, México, 1992 p 64

b) *La dualidad, de la Señora X.*

Ésta radica en el juego del consciente y subconsciente de la Sra. X, por un lado, se siente satisfecha porque realmente tiene todo lo que quiere pero por el otro, está triste; está inmersa en la nostalgia de sí misma. Así el presente estaría asociado con el consciente y el pasado con el subconsciente, estos serían los puntos de partida para la personalidad dual que vemos en el presente, conscientemente es más fuerte, ganadora en la batalla; en el pasado se consideraba débil aunque inteligente.

Primero, el consciente quiso adquirir una nueva personalidad, luego el subconsciente quisiera volver a su propia identidad. Segundo, el consciente, en el presente real, es decir al momento de la acción, ha conseguido todo lo que quiere y el subconsciente sigue nostálgico por el pasado y su identidad.

c) *La angustia, de la Señora X.*

En la Sra. X, la angustia esta provocada por el miedo de perder a su familia y su rol social esto sería motivo de angustia real.

Además le causa angustia real el tener que mostrar su derrota frente al mundo y por lo tanto anda por ahí aparentando lo que no es. En cuanto a la angustia neurótica, esta se manifiesta con miedo o fobia a la Señorita y pues esta hace reafloar lo reprimido tanto como el dolor como el odio que siente hacia ella.

“Sra. X:... quise alejarme de ti, pero no pude. Tú estabas ahí como una serpiente mirándome, con tus ojos negros me hipnotizabas.”⁴²

la angustia moral la podemos ver en la traición que la Señora X hace a su verdadero Yo que esta lleno de odio y deseos de venganza. Esta traición la hace para proteger el rol que los valores sociales le exigen a través del Super Yo.

42 Strindberg, August. Teatro Escogido (Tr. Francisco J. Uriz) Alianza, Madrid, 1982.p.209.

yo verdadero

yo aparente

Miedo a su enemiga	→	apariciencia de fortaleza
Angustia de que la Señorita Y y el esposo Puedan reencontrarse	→	apariciencia de tener todo bajo control. "Ven a comer a la casa"
Fracaso	→	Aceptación "acepto ser como Amelia".

d) *Ello, Yo y Super Yo, de la Señora X.*

i) Anteriormente hablamos de la renuncia que el personaje ha hecho de sus instintos, en consecuencia ha sobrellevado una transformación de sus deseos. Probablemente ha logrado satisfacer la exigencia de su *ello* y encuentra placer en robarse la identidad de la Señorita Y. En nuestra opinión esto no ocurre al principio de la obra, ella se encuentra en conflicto y está dolida, pero al final sí hay una satisfacción porque asume la mezcla de las dos personalidades.

ii) El *Yo* trata de equilibrar la fuerza impulsora, instintiva, del *Ello* contra las exigencias sociales y el *Super Yo*, que permea al personaje de una moralidad a la que se atiene.

iii) Como dijimos antes el *Super Yo* le proporciona a la Sra. X conciencia moral, su personalidad está moldeada socialmente y su conducta se guía por los ideales de la familia.

El *Yo* de la Sra. X está formado por dos personalidades pero ambas tienen un sólo objetivo, la referencia de un matrimonio y una forma de vida socialmente aceptada. La dualidad se genera en la lucha constante entre el *Ello* y el *Super Yo* manifestándose en los cambios de conducta del *Yo*.

Ello	Yo	Super Yo
No quiero perder A mi marido (objeto catexiado libidinalmente o pulsión libidinal)	tengo que adquirir las cosas que a mi marido le gustan de Amelia (identificación)	conservar mi matrimonio (mandatos morales)
Pierdo al marido (represión)	Soy Yo misma	Pierdo mi condición social (sentimiento de culpa frente al Super Yo)
Odío a Amelia (pulsión agresiva u objeto catexiado agresivamente)	Admiro a Amelia (formación reactiva)	no es permitido odiar

e) *El conflicto, en la Señora X.*

El yo de la Sra. X se siente en conflicto por la pérdida de identidad, por el debate entre el querer y el deber ser, de aquí la lucha por ser la más fuerte. Su conflicto se genera por tratar de lograr su deseo, el personaje acepta la integración de las características de otra persona a su ser, con la finalidad de mantener su objeto de deseo que es el marido.

Bases que originan el conflicto.

1) La aparición de Amelia, (la Señorita Y) en la vida de la Sra. X. (Amelia es una actriz, es alegre, fuerte, atractiva y feliz).

"Recuerdas con que entusiasmo cantabas la felicidad del hogar y no querías mas que dejar el teatro."⁴³

2) La relación con el marido: la Sra. X teme que Amelia y su marido se atraigan.

3) Miedo a perderlo todo, marido, hijos, hogar: fracasar.

Por esto es que decide dejar a un lado su individualidad, cambia actitudes, gustos, comida, ropa y su comportamiento en general, por el de su rival, la señorita Y.

43. Ibid.p.206.

f) *Resolución del conflicto, de la Señora X.*

El personaje resuelve su conflicto cuando asume la segunda personalidad y la utiliza para su beneficio, toma conciencia: se exterioriza delante de la Señorita Y. Se ve a sí misma mezclando las dos personalidades y se reconoce como la más fuerte.

g) *Los mecanismos de defensa, de la Señora X.*

El primero que podemos vislumbrar es la *racionalización* (lo hago por mi bien): toma las características a imagen y semejanza de su rival por un objeto, y ha reprimido todos los recuerdos dolorosos hasta que llega al café.

"Sra. X [pensativa]...¡Bueno, yo entonces ni lo noté...tampoco me paré a pensar en ello después...ni he pensado mas en ello hasta ...ahora!"⁴⁴

Durante los momentos de tensión en escena vemos como el personaje evita acercarse a los sentimientos dolorosos, reprimidos, intentando acordarse solo de los plasereros.

"Sra. X: ...¿te acuerdas lo feliz que te sentías las Navidades que pasaste con tu novio en la casa de campo de sus padres?"⁴⁵

Si observamos bien notaremos que la *proyección* se manifiesta al no auto culparse sino que atribuye a la Señorita Y y al marido, la forma en la que se comporta y como se maneja en sociedad. La *formación reactiva* es constante y muy importante por la adaptabilidad que tiene a los sucesos. En lugar de enfrentarlos se acopla: se hace amiga de la señorita Y, ya que no tiene el valor de ser su enemiga.

La Sra. X pierde su identidad por miedo al "qué dirán", lo vemos en escena pues siempre muestra y expresa lo opuesto a lo que realmente quiere.

44 *Ibid.*p 208

45 *Ibid.*p 206

3.3.3. La Señorita Y.

a) consciente y subconsciente.

No hay en ella recuerdos oculto que no quiera traer al presente. La conciencia de años atrás es la misma de la que ahora tiene, al igual que el subconsciente. Solamente no quiere ver presente a la Sra. X, por algo dejó de frecuentar su casa y asumió su propia vida.

b) Angustia, de la Señorita Y.

No hay en ella angustia, realmente, pues no siente ningún temor, ella no tiene nada que perder.

c) Yo, Ello y Super Yo, de la Señorita Y.

Ella está equilibrada, satisface los deseos de su propia personalidad, que no ha cambiado. Respecto a las exigencias morales del *super yo* parece que no le causan conflicto, vive su vida a su manera sin interés en hacer una familia.

d) Conflicto de la Señorita Y.

El conflicto de la Señorita Y se produce en el pasado pues ha perdido muchas cosas. Por liberarse de la Sra. X dejó al novio, al amante, el teatro y su deseo de formar un hogar. Ello le causó conflicto aunque en el presente vive feliz y no desea ninguna de esas cosas.

Sumando todo lo anterior podemos tomar como punto de partida para la creación del personaje, esta imagen dual: la Apariencia. Es una trayectoria de un polo a otro, tomando el principio de dualidad como base en el que la Sra. X lucha entre lo que quiere y lo que debe hacer, lo que realmente siente y lo que aparenta para no sufrir, y la Señorita Y, mantiene una sola personalidad, a lo largo de su vida, sintiéndose satisfecha.

Capítulo IV.

La actriz crea en escena a la Señora. X.

4.1 *Análisis estructural y Genérico de La más fuerte.*

4.1.1 Análisis estructural

Empezaré haciendo el análisis estructural de la obra para entender al personaje con mayor claridad. Howard Lawson nos habla de la composición del texto dramático, en su libro Teoría y técnica de la dramaturgia, sobre los elementos que tomaremos en cuenta para determinar cuál es el conflicto: el camino de la acción, desde la exposición al desarrollo y hasta el desenlace.

a) *Exposición*

Es en ésta primera parte que el autor nos muestra a los personajes; su contexto social, cultural; y sus motivos, internos o externos, para la acción. Todos los antecedentes necesarios, es decir, lo que antecede a la acción que presenciamos en la obra, pertenecen a la exposición. Ya que nuestro caso tiene su fundamento, precisamente en los acontecimientos pasados, la exposición es de especial interés para crear al personaje. Al principio la Sra. X expone literalmente, la vida de ambos: Ellas son actrices y fueron amigas, pero hace tiempo que no se han visto. Esto provoca un estado de tensión que permitirá que se desarrollen los temas del engaño y la traición. A la Sra. X la llevarán, a su vez, al reclamo por el dolor que aún le causa el pasado. Como actriz, la exposición aclara las circunstancias dadas y facilita su uso.

"El comienzo de una obra teatral presenta a un individuo o grupo de individuos que están enfrascados en un conflicto importante que les ha sido forzado por las circunstancias"⁴⁶

b) *Desarrollo*

Éste nos muestra la unión de acontecimientos que desencadenan la acción que irá progresando hasta el final de la obra.

⁴⁶ Howard, Lawson, John. Teoría y técnica de la dramaturgia. p 370

La acción va digamos, *en crecendo*, hasta el *climax*, un momento de mayor tensión e intensidad. En este punto, la acción se frena para atar el *nudo* que se da por la contraposición en el carácter de los acontecimientos.

“En el desarrollo de la obra es importante que el espectador nunca pierda el interés; las transformaciones deben dejar al público en un estado de incertidumbre o suspenso, en un estado de impaciencia que lo haga esperar el principio del siguiente, ansioso de conocer el desarrollo que van a tomar los acontecimientos.”⁴⁷

El desenlace vendría finalmente, en el momento en el que estos acontecimientos se solucionan. Normalmente y gracias a la decisión del personaje, la historia llegará a su fin determinándose el futuro de los mismos, (elemento que desarrollaremos más adelante y llamaremos, escena obligatoria).

Desde la perspectiva de la actriz, el desenlace me proporciona las líneas de tensión y distensión, y los obstáculos que la Sra. X tiene que vencer para llegar a su objetivo. Las risas irónicas de Amelia, la llevan a hacer consciente la traición, con esto se debilita, por el dolor que le causa el vínculo de su presente con el pasado que había olvidado.

c) *Escena obligatoria.*

En el momento en el que se ha mantenido en expectativa al público sobre lo que ocurrirá, llega la escena obligatoria que le permite saber qué pasará con la acción en el futuro.

En esta escena que antecede al *climax*, La Sra. X analiza por qué Amelia rompió su compromiso y dejó de visitar su casa. En ese instante en el que, sabiendo del engaño de su marido, tiene un momento de auto consciencia.

“Sra. X. ¿Por qué rompiste tu noviazgo? ¿Por qué no volviste ya por nuestra casa después de aquello? ¿Por qué no quieres venir a pasar la nochebuena con nosotros?”⁴⁸

⁴⁷ *Ibid.* p.220.

⁴⁸ Strindberg, August. *Teatro escogido* (Tr. Francisco J. Uriz) Alianza, Madrid. 1982. p.209.

d) *Climax*

Después del momento de la pregunta, viene el punto de mayor tensión que llamamos climax. En ésta obra, lo podemos observar cuando la Sra. X hace acto de conciencia. Hay un momento de introspección que disuelve el nudo porque se acepta como “la más fuerte”.

e) *El tema.*

El tema de la obra expone la lucha del más fuerte. La constante contraposición de cerebros en la que el más hábil y audaz, será quien predomine. De este modo la identidad de los personajes y la pérdida de la individualidad se vuelven esenciales para el discurso pues es la pérdida de la identidad, el precio a pagar para que la Sra. X logre ser la más fuerte.

f) *Conflicto.*

La pérdida de identidad es entonces el punto de partida para el conflicto. El personaje tiene un objetivo y para alcanzarlo salta obstáculos. Mientras que la Sra. X se apodera paulatinamente de las características de la Señorita Y, se va perdiendo a ella misma, oscilando entre la fortaleza y la debilidad.

Su conflicto viene desarrollándose, desde que la señorita Y se involucra con su marido, fue entonces cuando, la Sra. X comenzó a transformar su personalidad.

4.1.2 Análisis genérico.

El monólogo dramático tiene sus antecedentes en las obras cortas del Teatro Libre de Antoine, éstas eran conocidas como *quart d'heures* porque su duración era de quince minutos. Strindberg propuso la creación de un drama simple, donde se hiciera un análisis psicológico de los personajes, apelando al mundo interno de los mismos y la vida de su ego, para crear una forma dramática que llamaría “monólogo dramático”. Se caracterizan por ser escenas donde un personaje mantiene una conversación con otro, mudo o bien, con voces fuera de sí.

Esta forma fue utilizada por Strindberg en obras posteriores en las que empleó largos monólogos para retratar partes distintas de una misma persona. Una de las contribuciones de Strindberg al teatro fue ésta de simplificar la escena, por ejemplo, en Camino a Damasco, todos los personajes representan a un mismo hombre.

En La más fuerte, Strindberg experimentó con la simplicidad de estructura, la intimidad en el tema, la intensidad en los personajes, y la fuerza del drama basado en estas características que ya se habían observado en las piezas cortas del teatro parisino. Esta obra contiene algunos elementos importantes que Strindberg desarrollará en sus obras expresionistas como son: la subjetividad, la representación de estados psicológicos, el ya mencionado monólogo, y la pantomima. Así mismo, esta obra es la más completa y comprimida del dramaturgo. Todo sucede tan rápido que parecería que el segundo personaje necesita de más tiempo para actuar. La Sra. X. habla durante quince minutos sin ninguna interrupción. El discurso es fluido, veloz y fuerte. Cada palabra que pronuncia va cargado de mucha significación, no hay palabras de relleno, ni los personajes se pierden en conversaciones inútiles; ha sucedido lo suficiente antes de la obra para ser tan sintético.

El monólogo dramático representa puntos del clímax de sentimientos retenidos que serán liberados en seguida. El desarrollo de la escena se da con facilidad y el final además es cortante. Los espectadores esperan la respuesta de la Señorita Y, pero ésta no dirá nada, la Sra. X sale de escena sin nada que decir. La intención de este monólogo dramático es recrear una situación compleja en la que los personajes están involucrados por medio de uno sólo; por lo que el conflicto del que hemos hablado se presenta con claridad. Dice Strindberg sobre el drama moderno que la lucha se desarrolla entre las almas, "es una lucha de cerebros, no física, es una lucha de personalidades, de ideas, de sexos".

En el monólogo dramático no hay división de actos, la acción no sufre interrupciones, es continua y fluida; el efecto que se logra por este medio es diferente al que se logra con la división en escenas, en donde el espectador tiene tiempo para pensar y analizar qué es lo que está pasando. Es importante subrayar que este tipo de obras representan estados de la mente y expresan características íntimas de los personajes. Es una buena forma de exteriorizar los conflictos internos en el escenario.

"Sea como fuere, para proporcionar un descanso al público y a los actores, sin permitir a los espectadores abandonar la ilusión, he utilizado tres procedimientos artísticos, el monólogo, la pantomima y el ballet"⁴⁹

En cuanto al género de la obra, podríamos decir que tiene elementos del melodrama, pues trata un tema que es conmovedor. El melodrama, como género, trata sobre la conducta de las personas y sus circunstancias, o sea, el comportamiento social del hombre. En éste género se contraponen los valores sociales para conmover al público.

Existe también una contraposición dentro del mismo personaje, con lo que podríamos tener una apariencia de complejidad pero realmente es simple. La Sra. X llega con apariencias y poses, y se va de la misma manera, sólo que más tranquila pues ha ganado.

"Al final cada uno retorna a su situación inicial habiendo quedado demostrado que cada individuo debe permanecer donde el azar de su nacimiento lo ha colocado."⁵⁰

Esta contraposición se extiende claramente a la estructura:

Sra. X → Señorita Y

En la Sra. X se demuestra a través de lo que desea y lo que debe hacer, y como personaje simple de melodrama regresa a su situación inicial.

Situación	→	Cambio	→	Situación inicial.
La Sra. X con características integra-		durante la obra		al final sigue teniendo
-das de la señorita Y		ella se desenvuelve tal cual es		-do dos personalidades.

La tensión se va generando por la tristeza, el enojo, y la angustia que le provoca la señorita Y. La distensión llega con las líneas de recuerdo, tal vez chistosas, para relajar y causar una sensación agradable, sin embargo, al pertenecer al pasado implican una ascensión en el suspenso que se siembra en el espectador para interesarlo más en la vida de estas dos mujeres, (intriga). También procura que se sienta parte de su intimidad, así conmueve al espectador.

49 Ibid p 100.

50 Alatorre, Claudia Cecilia. Análisis del Drama, Gagesa, México. 1986.p 93

Éste no es un personaje que mantenga un sólo estado anímico, para el actor implica un juego escénico, tampoco mantiene una misma imagen, haga lo que haga está aparentando, cuida todo el tiempo imitar a la Señorita Y. Sus sentimientos, los contiene, aún cuando esté a punto de explotar sigue aparentando estar tranquila.

4.2 El personaje naturalista.

El naturalismo se desarrolla en una época de profundos cambios sociales, en la mayor parte de los países europeos, el proletariado luchaba contra la burguesía para lograr un cambio en su situación laboral. La gente en los pueblos y en las grandes ciudades buscaban la libertad. Y con esto el discurso filosófico también se transformaba. Karl Marx describió la lucha de clases y explicó cómo los grandes propietarios no permitían las reformas sociales por mantener su posición social y económica. Por otro lado, en el terreno científico, Charles Darwin dio a conocer el concepto de la lucha por la supervivencia, la selección natural, donde sobrevive el más fuerte. Aunado esto, Augusto Comte desarrollaría el pensamiento positivista que tuvo gran influencia en las artes y las ciencias gracias a la aplicación del método científico a ramas a las que aún no había llegado.

Emile Zola es uno de los caudillos más importantes de este pensamiento positivo en las artes, al referirse al estudio de una obra científica de Claud Bernard, (Introducción al estudio de la medicina experimental), Zola proclamó la novela experimental:

“El punto de partida del novelista experimental ha de ser la observación, como el caso del científico, el observador naturalista constata pura y simplemente los fenómenos que tiene ante sus ojos...tiene que ser el fotógrafo de los fenómenos, su observación debe representar exactamente a la naturaleza.”⁵¹

Podemos reconocer rasgos simbolistas en La más fuerte, (el uso de elementos que remontan al espectador al pasado, (como los tulipanes o el chocolate). También expresionistas, (la lucha del ser interior, la realidad subjetiva de un café invernal), no sabemos si esto sucede en realidad o es producto imaginario de la Sra. X que proyecta sólo para aclarar sus sentimientos. Aunque encontremos elementos de otras corrientes y estilos, la obra es naturalista.

51 Barros, Cristina y Souto, Arturo. Siglo XIX. Romanticismo, Realismo y Naturalismo Ed.Trillas, México. 1982.p87.

Como actriz llevé un proceso, que podemos llamar naturalista, para crear al personaje, pues la Sra. X es la representación fidedigna de lo que le pasa a una mujer tal cual es al encontrarse con su pasado, en un café para Señoras, una noche de invierno. Esto al iniciar la creación del personaje, y poco a poco los elementos simbólicos y de interiorización se integraron. Al principio veremos a un personaje débil y etéreo porque es copia de alguien más; cuando imitamos a otra persona no hay claridad en los movimientos que ejecutamos, ni en el habla, ni siquiera en la forma de mirar. (Escena inicial onírica, creación de Tatiana Abaunza) Al ser imagen y semejanza de otra persona se pierde la plasticidad en el movimiento pues la corporalidad pertenece a otra personalidad, además en este caso, el objeto a imitar no es del agrado de la imagen. Como hemos dicho, a la Sra. X no le cae bien su rival pero sabemos también por qué tiene que imitarla.

*“Es por eso que tengo que bordarle tulipanes. ¡Esas flores odiosas!”*⁵²

Del mismo modo debe transmitir la incomodidad al hacerlo.

Para el personaje naturalista, al que doy vida, tenemos que ver los cambios de carácter a lo largo de todo el monólogo. Estos irán de débil a fuerte con rasgos internos que remonten al público al pasado, entrelazándolos con lo que está ocurriendo al mismo tiempo en escena. Opuesto al personaje romántico, para el cual las ideas y la fantasía son los elementos claves para la actuación, el personaje naturalista al que yo apuesto, presentará sus características a través de su andar, su mirada, y los tonos utilizados en sus diálogos; todo cuanto le duele o le alegra, provenga del pasado o reaccionando al presente, será externado, y además mostrará la peculiar forma de ver la vida de A.Strindberg. Es un personaje que exige una sólida base interna para sus acciones y por lo tanto es necesario tener alguna experiencia similar, para poder expresar todo lo que hemos dicho hasta aquí.

La Sra. X pide el manejo de muchos objetos: la cesta japonesa elegante, los tulipanes, los regalos de Navidad, el chocolate, etc.,

52 Strindberg, August Teatro escogido (Tr. FRANCISCO J. URIZ) Alianza, Madrid 1982, p 209

Otro elemento del teatro naturalista, que además me da la pauta para estructurar de forma más compleja al personaje. El manejo de los objetos no es fácil, hay que *dominarlos junto con la atención a la acción en curso*.

Es este juego visual que atrae la atención de los espectadores, a la vez de introducirlo en la intimidad de la escena al hacerlos sentir como otro comensal; al actor le permite mostrar características propias del personaje. Es por lo anterior que nos basamos en Stanislavski, al tomar una taza de chocolate, en todo debe relucir el trasfondo psicológico.

“Los pensamientos, los sentimientos, conceptos, razonamientos del autor se transforman en los propios. Y no es el único propósito decir las líneas a modo que sean entendidas. Para él es necesario que los espectadores sientan la íntima relación que él mantiene con lo que está diciendo. Y aquellos deben seguir la voluntad creadora propia del actor y sus deseos.”⁵³

Tenemos que hacer énfasis en los objetos porque no están utilizados como adorno en la escena. Llegan a ser símbolos; los tulipanes, por ejemplo. Para la actriz, el uso de objetos reales será verdaderamente útil, siendo que el teatro naturalista exige una atmósfera real. Vemos el ambiente navideño de la cafetería, escuchamos tal vez los villancicos y el abrigo que cubre a la Sra. X, servirán para contrastar con el dolor que ella siente al confrontarse con el pasado.

“El teatro de Arte de Moscú tiene dos caras: por una parte es un teatro naturalista, por la otra, un retrato de estados de alma. Ha tomado su naturalismo de los Meninger, con sus principio fundamental de reproducción exacta de la naturaleza. En lo que cabe todo en escena es verdaderos techos, cornisas esculpidas, chimeneas, papeles pintados, estufas, etc.”⁵⁴

Más adelante veremos otros elementos que nos parecen importantes en la construcción de un personaje como el que pretendemos, más allá del naturalismo. Por ahora baste decir que para la creación artística, no es necesario copiar fotográficamente sino que hay que darle al personaje un sentido estético y gozar de la magia de la interpretación.

53 Stanislavsky, Constantin. Un actor se prepara (Tr. Dagoberto de Cervantes) Ed. Diana, México, 1990.p.206.

54 Meyerhold, Vsevolod. Teoría Teatral, fundamentos 5ta. Ed. p.34.

Se cree que para realizar un personaje naturalista, el actor se vale del maquillaje y no tanto de la plástica corporal. Nosotros buscamos un tipo de personaje en el que, con un lenguaje con acentos y características notorias en la corporalidad, ello cambie. Habrá rasgos estilizados, claro, en los que el ritmo del movimiento, los diálogos, todo lleve al espectador a esa intimidad de la que hemos hablado. Descubrir el interior de la Sra. X en los detalles cotidianos, en el ser de un día como éste. Aún cuando, a muchos les atraiga el teatro “por su misterio y deseo de penetrarlo”, y que “El teatro naturalista parece privar al público de este poder de soñar.”⁵⁵ debemos dar la pauta para que el espectador tenga curiosidad por adentrarse más en el personaje y que imagine más. Con lo anterior trato de explicar que la Señora X, pertenece a una obra naturalista pero al interpretarlo me encuentro con un personaje, rico en características internas propias de cualquier carácter simbolista o expresionista que da mayores posibilidades a mi actuación.

4.3 La creación de la dualidad en la Sra. X.

Para la creación de los cambios de personalidad en el personaje, primero tuve que hacer el estudio psicológico. Es un personaje que Freud consideraría neurotico, porque lucha contra las exigencias de su *ello* (el instinto), y todas las limitaciones sociales que su posición le imponen, además de integrar a su personalidad rasgos característicos de la Señorita Y.

Así que tomé cuatro puntos importantes para integrar esas dos personalidades.

1) El recuerdo.

Para las dos es muy importante el pasado. Por medio de los “diálogos de recuerdo”, el personaje trae a escena el por qué ha copiado características de su antigua amiga. Es gracias a estas líneas que el público entiende que la Sra. X, por años, ha tratado de ser como su rival, para mantener su matrimonio.

Como actriz pienso en un personaje que recuerda todo el tiempo cómo debe comportarse, desde cómo debe vestirse hasta cómo debe tomar el chocolate.

“Es por eso (tira las zapatillas al suelo) por lo que tenemos que veranear en las playas del lago Mclar, por que a ti no te sienta bien el mar. Es por eso por lo que mi hijo se tuvo que llamar Eskil, por que tu padre se llamaba así.”⁵⁶

55 Ibid p 36

56 Strindberg, August Teatro escogido (Tr. Francisco J. Urz) Alianza, Madrid 1982 p 209

2) La fortaleza y la debilidad.

El estudio de los parlamentos me han permitido encontrar cuáles son los diálogos en los que el personaje demuestra debilidad, y en cuales explota su fortaleza, o cuando menos a apariencia. Estos cambios en su estado de ánimo son: tristeza→coraje, tranquilidad(aparente) → odio; todas las emociones que se contraponen en ella, me dan la posibilidad de jugar con la personalidad dual.

3) Imitación presente.

Durante la escena el personaje se encuentra a la expectativa, no hay un sólo momento en el que deje de analizar a su rival; la escucha, la observa, y todo el tiempo la imita. Así absorbe los nuevos rasgos que ahora , digamos, le proporciona la Señorita Y.

Para su representación éstas cualidades me permiten mostrar rasgos obsesivos en tanto que quiere imitar a su acérrima rival. Miedo/Angustia a fracasar y perder lo que ha ganado, no puede dejar un cabo suelto porque podría perder (imitación: tarea escénica que tengo durante toda la puesta en escena).

4) Momentos de apariencia.

Éste elemento, como hemos dicho antes, es clave para la creación del personaje, porque como vimos, necesita protegerse de los sentimientos que le incomodan para lograr ser la más fuerte.

Si se siente como ella misma, triste y traicionada, inmediatamente adopta la postura de la Señorita Y; si no le gusta su ropa o el chocolate o los tulipanes, ella aparenta que sí.

Es ella misma	→	es débil por que pierde al marido
Es como la señorita Y	→	es débil porque se está traicionando
Es integrada por las dos	→	es fuerte por que se queda con lo que quiere
Personalidades		

Sólo siendo las dos es feliz: tiene su vida como antes de conocer a Amelia, (con su hogar, marido, e hijos), pero además se siente segura por mantener los rasgos de su rival, la imagen de ésta que le hace pensar que aspirará el objeto de su deseo (Matrimonio, Marido e Hijos)

4.4 La acción del personaje.

Tal vez la acción más importante de la Sra. X es hablar, durante toda la obra ella es la única que lo hace. A partir de ésta charla reacciona psicológicamente, y realiza sus movimientos.

Desde el momento en el que entra a la cafetería, la Sra. X es casi una réplica de la Señorita Y, y a lo largo de la obra hace movimientos y acciones parecidas, la risa, las miradas, etc.

Primero veamos la acción sin diálogo de la que hablaba Stanislavski cuando “el telón se levanta y usted está sentada en escena sola, permanece sentado, sentada, nada más...”⁵⁷ El papel de la Señorita Y parecería de poca relevancia, ya que sólo actúa como interlocutora, sin embargo, este es precisamente su rol, hace de espejo a la Sra. X. En el pasado, la Sra. X era de una forma, ahora ha adquirido y absorbido la personalidad de su amiga, es decir que en todo veremos implícitamente a la Señorita Y; aquí radica su importancia, si no la viéramos, ¿cómo sabríamos cuál es el conflicto del personaje en cuestión?

La Sra. X entra vestida de invierno, lleva una cesta y ve a la señorita Y sentada; en el trayecto de la puerta a la mesita, llegarán a ella todos los recuerdos dolorosos del pasado: el engaño de su marido con esa mujer, su ex amiga, pero al mismo tiempo refleja sorpresa al verla después de tanto tiempo. En tanto que sus labios expresan; “¡Amelia, tú por aquí! ¿Qué tal estás querida?”⁵⁸ La señorita Y, a su vez, lee una revista y sus acciones se ven desligadas un poco de los sentimientos profundos que irá expresando mientras que su parlanchina ex amiga la introduce en la plática y le reclama.

La Sra. X le platica tratando de herirla, hablándole de su soledad, así sigue hasta la siguiente acción, cuando saca la cesta de regalos de Navidad para sus hijos: una muñeca y una pistola de corcho, con la que sutilmente hace el gesto de apuntarle y disparar.

57 Stanislavsky, Constantin Un actor se prepara (Tr. Dagoberto de Cervantes) Ed. Diana, México, 1990 p 28.

58 Strindberg, August. Teatro escogido (Tr. Francisco J. Urz) Alianza, Madrid 1982 p 205.

Con esta acción se da pie a que afloren los resentimientos del pasado. Es a partir de éste momento que la Sra. X empieza a hablar del teatro, del marido y de cómo ellos dos adquirieron el gusto por los tulipanes, acto seguido saca de la misma cesta una zapatillas con tulipanes bordados.

*"Sra. X: ¡Tú no lo has visto nunca en zapatillas, claro! [la señorita Y suelta una carcajada] ¡Mira! ¡ Así anda! [ella hace caminar las zapatillas por la mesa]."*⁵⁹

Además de hacer alusión a la traición impugnada por su marido con la Señorita. Nos damos cuenta de que la base del conflicto actual, aún hay resentimiento por eso y una quiere, sin embargo, ser como la otra. Mientras que en el exterior, la acción es mostrar los regalos, en el interior hay mucho dolor, porque a la vez se da cuenta de haber querido ser como la señorita Y desde entonces.

Para que la acción del personaje parezca natural se tiene que tener en claro cuáles son los objetivos del personaje, a qué va a ese lugar, qué es lo que pasa dentro de ella al ver a su vieja amiga, y qué ha pasado durante todos esos años. El simple hecho de que la Señorita Y esté en el café, es una acción, que hace reaccionar de manera externa a la Sra. X; a partir de la frase citada arriba, las acciones vendrán de afuera hacia adentro. El personaje hace una acción física (en la puesta en escena: tomar la mascada, tomar el abrigo, tomar chocolate) y recuerda. El dolor del recuerdo le hace atar cabos por dentro pues ella sabe lo que pasó y necesita convencerse una vez más. De este modo las acciones serán vinculadas por intenciones interiores que moverán al personaje de la calma con la que llega, al dolor del recuerdo, de ahí al reclamo y, finalmente, al reconocimiento de su personalidad integrada por lo que se siente satisfecha.

"En la escena no puede haber, bajo ninguna circunstancia, acción que se dirija de modo inmediato a suscitar sentimientos por el sólo hecho de despertarlos.

*Todos esos sentimientos son el resultado de algo que les ha antecedido. Sobre este precedente, ustedes pueden pensar tanto como quieran; en cuanto al resultado, se producirá por sí mismo."*⁶⁰

59 Strindberg, August. Teatro escogido (Tr. Francisco J. Uriz) Alianza, Madrid 1982.p207.

60 Stanislavsky, Constantin. Un actor se prepara(Tr. Dagoberto de Cervantes) Ed. Diana, México, 1990.p35.

4.5 El objetivo.

“Si el actor no puede lograr de inmediato ese efecto transparente, entonces debe definirlo paso a paso con la ayuda del director, dividiendo el papel en secciones correspondientes. Cada una de dichas secciones de una parte o cada problema, puede, si es necesario, sujetarse a un mayor análisis psicológico y subdividirse en problemas aún más detallados, correspondientes a esas acciones separadas de la mente del actor, de las cuales es resumen de la vida escénica.”⁶¹

Hago un apartado especial para hablar del objetivo del actor en escena, así como de los que se mueven dentro del personaje, porque considero que es indispensable para la claridad de la forma de actuación, para que sea precisa y la definimos mejor.

Empezaremos por entender qué es lo que la lleva al café para señoras. En primera instancia es una casualidad la que la impulsa a entrar ahí, aunque gradualmente irá cambiando su objetivo. Los objetivos y deseos de la Sra. X, impulsarán las acciones, dando fuerza a la obra. La realidad que rodea al personaje, la mueven internamente, de tal forma que parecería que está en una sesión de psicoanálisis para ir tomando conciencia de su situación. En este entorno vemos a dos personas que no se han visto en años; traen consigo una carga emocional que no quiere esperar a descargarse en el momento en el que el autor las pone en escena. Es por eso que el teatro es tan apasionante porque lleva a escena el momento más intenso e interesante de la gente.

“...debemos comprender la relación del personaje dado con las realidad que lo rodea. Necesitamos estudiar esta realidad y, en esta forma analizar qué causas determinan su comportamiento y qué fines persigue.”⁶²

La Sra. X no espera agredir a la Señorita Y, tampoco aclararle lo feliz que se siente, no espera ser la más fuerte, ni siquiera espera encontrarse con ella. Así que su primer objetivo parece no tener nada que ver con el fin pero la casualidad la ha llevado allí donde podrá no obstante, desahogar todo lo que le molesta del pasado, para los oídos de quien debe escucharlo: la Señorita Y.

61 Cole, Toby *Acting*, (Tr René Cárdenas Barros) Diana, México 1979, p 31

62 *Ibid* p 70

Hoy en día consideraríamos a una mujer como la Sra. X como una mujer débil, ¿cómo es posible que una mujer quiera dejar de ser ella misma por mantener su matrimonio? De cualquier modo, la obra presenta, por una parte el sentir de una época y de su autor y por otra, me parece que Strindberg le da la fuerza suficiente para no desaprovechar un momento que muchos quisiéramos tener. La fuerza que tiene la Sra. X radica justamente en no irse, en reclamar todo lo que quiere reclamar por el dolor que siente, y finalmente salir satisfecha. Logra dominar su entorno y moverlo a su voluntad. La lucha de cerebros, de la que habla el autor, está implícita en el personaje y la hace más interesante para su interpretación de manera acertada.

El objetivo final de la Sra. X es pues fundamentado por lo anterior, ya que quiere hacerle saber a la Señorita Y, y a los espectadores, que su plan tuvo resultado, (seguir manteniendo a su familia unida con la misma condición social)

Resumiendo, la Sra. X tiene cuatro objetivos:

- 1) tomar un chocolate.
- 2) hacer presente el dolor del pasado. (al encontrar a Amelia)
- 3) aclarar sus dudas con respecto a su propia personalidad. (al recriminar)
- 4) dejar claro que lo que alguna vez quiso Amelia ella lo tiene, y más: la oportunidad de desquitarse al tener el reencuentro en el café. (al haberse sumergido en su universo interno)

Existe un *objetivo principal externo* que físicamente corresponde al hecho de hablar. Y un *objetivo principal interno*, aliviarse y demostrar su fortaleza frente a Amelia. Para terminar, hay también un *objetivo psicológico*, el de tomar conciencia de lo que ha hecho para su beneficio; haberse perdido a sí misma por el dolor que el engaño le provocó y saborear la victoria en el final.

"Sra. X: ¿Por qué no dices nada? ¡No has abierto la boca en todo este rato, no has hecho más que dejarme hablar de mí! Ahí sentada, mirándome sin moverte, me has ido sacando todos estos pensamientos que andaban por mi cabeza como se saca la seda del capullo..., pensamientos... quizá sospechas..."⁶³

63 Strindberg, August. Teatro escogido (Tr. Francisco J. Uriz) Alianza, Madrid.1982.p209.

4.6 Las circunstancias dadas.

"Significa el argumento de la obra, los hechos o sucesos del mismo, la época, el tiempo y lugar en que se desarrolla la acción, condiciones de vida, la interpretación que den a ello el actor y el realizador, *la-mise-en-scene*, la producción, los decorados, el vestuario, utilería, efectos de iluminación y sonido: todas las circunstancias, en fin, que se dan al actor para que las tome en cuenta al crear su papel."⁶⁴

La obra no presenta muchas dificultades en cuanto a este asunto pues como hemos visto todo está relacionado con el pasado que configura las circunstancias previas a la acción. De cualquier manera es importante recordar que para mí debían ser creíbles y certeras, para que así cada palabra lleve el subtexto preciso, y cada movimiento sea determinado convincentemente para alcanzar la naturalidad en su interpretación.

Stanislavski nos habla también de dos tipos de atención que nos ayudarán a establecer el momento en el que entran a colación las circunstancias dadas. El personaje se maneja entre las dos, externa e interna, ésta última está intrínsecamente relacionada con los objetos que manipula (que pertenecen a la atención externa). Las zapatillas le recuerdan los tulipanes que a su vez le recuerdan la relación de Amelia con su marido; el chocolate la lleva a visualizar la pérdida de su identidad. Lo externo, una vez más, la lleva al mundo interno. A cada momento tiene más cuidado con lo que pasa con los objetos, y crea una relación emotiva con ellos, "en este caso, el objeto es el mismo, ha permanecido invariable; pero ahora esas circunstancias imaginarias pueden transformarlo y avivar en ustedes la reacción emocional hacia él."⁶⁵

Habrá cosas que el espectador no sepa pero que lo harán sentir, porque estas circunstancias creadas por mí impulsaran el motor interno que también me harán sentir lo que mi personaje siente. Así habrá un poco de magia en las acciones que verá el público. "No soy ningún empleado del censo", como dice Stanislavski, "que deba consignar hechos reales y es responsable por ello, sino un artista que debe tener y reunir material que excite su yo emocional."⁶⁶

64 Stanislavsky op cit p.43

65 Ibid.p.75.

66 Ibid.p 78

La historia que he creado es la que sigue:

Amelia (Señorita Y) y la Sra. X se conocieron en el Gran Teatro Principal. La Sra. X ya pertenecía al teatro cuando Amelia llegó, por lo que ya había hecho contactos y tenía influencia en él.

Amelia acaparó la atención por su personalidad y talento, lo que intimidó a la Sra. X. *Entonces decidió acercarse a ella, incluso hacerse su amiga; en lugar de denigrarla o hacerla menos, la introdujo en la intimidad de su hogar y su familia.*

Un día la invita a su casa y Amelia conoce a "Bob", su marido. Ni tarde ni perezosa, comienza a tratarlo; luego vendría el *affair*. Al principio, la Sra. X no puso mucha atención a esto porque no era evidente, parecería, ante sus ojos, que Bob y Amelia *no se caían bien. Pero luego ella empieza a observar la relación con detenimiento y se da cuenta de lo que sucede.* Esto la llevó a planear todo perfectamente, porque no permitiría que le robasen a su marido, su familia, ni su estabilidad social.

Mientras que la Sra. X tramaba su plan, se mantenía cerca de la Señorita Y para empezar la mimesis. Conoció a su novio, ello no la convence mucho, pero servía para mantener las apariencias. Ella sabía *cuales eran los sentimientos de su amiga hacia su marido, por ello no deja que su plan se apacigüe; aún sabiendo del compromiso de Amelia, los cuatro vivían en calma porque no sabían que la Sra. X ya iba imitándola.*

El novio de Amelia se da cuenta de lo que traen en manos, el marido de la Sra. X y la Señorita Y (Amelia), así que termina el compromiso. Entonces ella aprovecha para sembrar en el teatro el desprecio hacia Amelia. *La Señorita Y (Amelia) pierde dos cosas: su novio, con el que obtendría lo que tenía la Sra. X, y su carrera en el teatro.* Con ello decidió alejarse de Bob y de su esposa, porque ella no se perdería a sí misma, y porque no quiso cargar con ninguna culpa.

Parecía que la Sra. X había logrado su objetivo, pero ya estaba desestabilizada y quiso seguir demostrando que ella tenía todo bajo control; *su matrimonio y su carrera teatral, aunque ya estaba inmersa en el proceso de integrar otra personalidad a la suya y que poco a poco se va perdiendo.*

4.7 Caracterización y movimiento, basado en Constantin Stanislavski.

La creación de un personaje reúne, sin duda, dos aspectos importantes del trabajo del actor. Primero debe reunir todos los elementos internos, emociones extraídas de la vida del personaje que llevará a escena mediante la expresión adecuada: entonación, movimiento, etc.

Caracterización.

El actor debe utilizar sentimientos propios, extraídos de su experiencia. La caracterización llevará a la externa, estarán vinculadas y bien cimentadas, si las circunstancias son claras. Para que tenga características humanas, la conducta y personalidad del personaje deben ser únicas. En el caso de la Sra. X las circunstancias las da el mismo texto, mientras va recordando el pasado. Se debe individualizar al personaje, que hable camine y se mueva como él o ella lo harían.

“De esta forma el personaje es una máscara que oculta al actor individuo, protegido por ella para desnudar el alma hasta el detalle más íntimo.”⁶⁷

Movimiento.

Para una caracterización clara, dice Stanislavski, antes que nada hay que tener relajados los músculos; luego dividir los movimientos, dándole la importancia que merezca cada uno. Hay que tener claro el margen de las limitaciones del personaje, de acuerdo a las circunstancias dadas, (¿es anciano, está enfermo, es jovial?) e integrar cada movimiento con la carga interna, pues sin ella lograríamos tan sólo poses y gestos vacíos. Las poses, gestos son válidos sólo si existe algo en el ser interno que proyecte una experiencia íntima.

“Al actuar no debe hacerse ningún gesto porque sí, sus movimientos deben tener siempre una intención y estar relacionados con el contenido del papel. La acción intencionada y productiva excluirá automáticamente a la afectación, a la pose y otros peligros semejante.”⁶⁸

⁶⁷ Stanislavsky, Constantin La construcción del personaje Ed. Alianza, Madrid, 1984 p.52.

⁶⁸ *Ibid* p 96

Sólo mediante los movimientos, la voz y su andar, los elementos externos podremos ver la acción interna de la Sra. X.

“El arte mismo nace en el momento en el que se establece esa línea ininterrumpida, se trate del sonido, de la voz, del dibujo o del movimiento. Mientras sólo existan sonidos, emisiones, notas y exclamaciones separadas, en lugar de música, o líneas separadas y puntos, en lugar de un dibujo, o sacudidas espasmódicas y separadas, en lugar de un movimiento coordinado, no podrá hablarse de música, canto, dibujo o pintura, baile, arquitectura, escultura ni, en definitiva, arte dramático”⁶⁹

Para la construcción del personaje de la Sra. X la caracterización interna estará basada en los recuerdos pasados. Su movimiento estará basado en las dos personalidades del siguiente modo:

—Cuando es la Sra. X: caminata lenta, hombros caídos, brazos abrazados al frente, mirada triste, movimientos inseguros.

—Cuando es la Señorita Y: caminata segura, activa; movimientos precisos, cabeza arriba.

Los movimientos inseguros y los seguros se mezclarán en las transiciones de una personalidad a otra, para aclarar la apariencia que prevalece en el personaje.

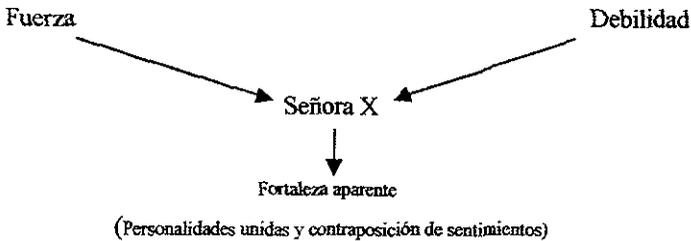
En cuanto a su voz, de igual manera:

—Cuando es ella: se quiebra, es débil, y entonaciones leves. —Cuando adquiere fortaleza: sube el volumen y habla con claridad.

La voz y el movimiento van ligados constantemente aunque si lo requiere se pueden fundir y debilitar, es decir que la voz exprese claramente un sentimiento interno, mientras que el movimiento se hace más lento.

⁶⁹ Ibid.p.86.

He trabajado mi estado creativo interno para proporcionar al personaje con las sensaciones y experiencias propias con la intención de nutrir ambos polos emocionales, junto con la dificultad que conlleva un estado de apariencia por el miedo; en otras palabras, la contraposición de sentimientos:



4.8 Biomecánica de Meyerhold. Técnica aplicada a la estructura externa de la Sra. X.

“La ley fundamental de la biomecánica es muy sencilla: el cuerpo entero participa en cada uno de nuestros movimientos”⁷⁰

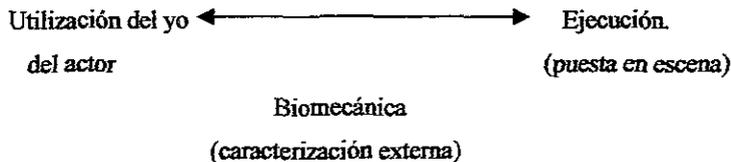
De acuerdo con el estudio de la biomecánica, debido a la corporalidad mimética que proponemos de la Sra. X, veremos durante la obra los cambios internos, pero también la transformación de una imagen de autoestima baja a otra completamente diferente. Sobre todo mediante la espalda caída y la cabeza gacha, movimientos nerviosos en manos y pies, respiración cortada y profunda. Luego una imagen que resalte la fortaleza y el dominio de sí misma: movimientos de palancas largas, caminar preciso, claridad en la dicción y volumen alto.

70. Meyerhold, Vsevolod El Actor sobre la escena (Tr. Gergsa) Ed. Gaceta, México, 1986 p 111

Aunque a veces en el escenario no logremos lo que aconseja la biomecánica, por lo menos hace que tengamos presente, para hacer los movimientos que correspondan verídicamente al personaje, que hay que hacer uso de los recursos de nuestro cuerpo. Al organizar mis movimientos, por supuesto que se me facilita que mis emociones sean controladas, actuar con tranquilidad y sin tensión. Por ejemplo, si al llegar al café y sentarme junto a Amelia, puedo concentrarme, disfrutar y enriquecer el sentimiento que me provoca el reencuentro; escuchar la música navideña y percatarme, de forma verídica, de todo cuanto sucede a mi alrededor. Así mismo, la biomecánica permite llegar a los puntos de mayor tensión; un cuerpo encogido al máximo, una boca apretada, la mano empuñada, son elementos de tensión corporal que ayudarán a crear la tensión psicológica o en la acción externa que requiera una escena. Todo debe estar bajo control, si tuviera que ahorcar en escena a Amelia, la tensión sería máxima pero el movimiento tendría que estar controlado.

“La biomecánica muestra al actor la forma de dirigir su propia actuación, para coordinarla tanto con el público como con sus compañeros.”⁷¹

Así como debo decir el texto, con las pausas y la entonación adecuada, para el mejor entendimiento del público, el hecho de organizar el movimiento, (del que habla Meyerhold), facilitará la caracterización, donde los gestos y acciones corporales son lo que proporcionará la información interna, o sea, lo que piensa el personaje.



71 Ibid.p.193.

4.9 *Expresión corporal de la Sra. X. Estudio basado en la técnica de Uta Hagen.*

En mi trabajo como actriz he considerado que el uso de una imagen corporal, es de suma importancia. Es válido, a mi parecer, usar técnicas para lograr que una sensación sea apreciada, como secarse el sudor cuando es necesario que se entienda que el personaje tiene calor, o pasarse la mano por algún músculo que duele o, llevarse la mano a la cabeza, siempre y cuando todo esté fundamentado por una verdadera sensación interna. Si yo uso algún movimiento, o gesto, debo recordar el calor o el frío que provoca ese movimiento o gesto.

Para todas estas sensaciones creadas que se reconocerán en la Sra. X, es importante utilizar el mágico sí de Stanislavski. Qué pasa si me encuentro con la amante de mi marido, posiblemente me causaría náuseas y tal vez me iría, pero la Sra. X se queda y además pone una pose falsa para denotar que todo está bien; al tomar el chocolate, (que no soporta), le debe saber como jarabe para la tos y esto se debe ver.

“La preocupación por demostrar el estado, conducirá forzosamente a la indicación y la falsedad. Su responsabilidad no es demostrar la condición sino, sentirla, de tal forma que la crean y traten en los términos de la acción de la obra”.⁷²

Para que la imagen externa tenga veracidad, tiene que tener toda su justificación en el interior, por eso fue importante hacer todo el análisis interno anteriormente. Esta es una obra que emplea la expresión corporal y los objetos en movimiento en todo momento para las reminiscencias del pasado, y dar énfasis a algún aspecto importante “*si vienes con qué elegancia anda.*”⁷³ El aspecto externo, en su totalidad fue logrado por un una serie de ejercicios, como: caminar dando la impresión de fuerza y luego debilidad; el intercambio de vestuario con la Señorita Y para reconocer la sensación de cargar algo extraño; hablar sonoramente y pasar al susurro; fijar la mirada para luego esquivar miradas; tocar a la Señorita Y con firmeza para luego apartarse...

72 Hagen, Uta. *El Arte de actuar* (Tr. José Ignacio Rodríguez) Arbol Editorial, México 1990 p 54

73 Strindberg, August op cit p 207

Entendemos pues que es una obra de cambios de fuerzas, por lo que la presencia escénica juega un papel importante. Ésta está estrechamente ligada a la utilización de nuestros sentidos para mantener la atención en un objeto, ya sea que esté presente, sobre el escenario o en la mente de los personajes, (los mismos personajes, podríamos decir, son objetos). La obra cuenta con muchísimos objetos a los que hay que hacer referencia o alusión. Los objetos a su vez cuentan con un objetivo, están igualmente, a la vista del espectador y del personaje porque van ligados con lo que sucede internamente. Hay tulipanes, arreglos navideños, zapatillas; lo primero que observa la Sra. X es a la señorita Y; además, a través de los ojos de mi personaje, veremos ese pasado con el marido, la casa, el teatro, etc.

Algo en lo que pongo especial atención es en la mirada, mi personaje analiza las respuestas a todas sus sospechas. Oiremos, además, alegres villancicos al fondo que traen a escena esa alegría por las Navidades pasadas, pero la Sra. X oye también la risa de la Señorita Y, es importante que sea burlona, como quien se ríe descaradamente frente a alguien más.

El tacto lo he tomado en cuenta. Sentir las zapatillas, bordadas por ella con tulipanes, que tanto odia, le debe causar una gran repulsión. Al principio no sabe claramente en qué momento tocará o se alejará de la Señorita Y, pero es claro cuando la Sra. X tiene fuerza o quiere convencer de algo, "*¿Por qué no vienes a pasar la Noche buena con nosotros?*"⁷⁴, pregunta la Sra. X es como si tratara de asegurarse a sí misma de que no pasó nada y tampoco ahora pasa nada.

El gusto es parte indispensable que hay que tener en cuenta, pues tenemos presente el chocolate, (bebida favorita de la Señorita Y), que ahora toma la Sra. X y le es asqueroso. Tuve que tomar varias bebidas que no son de mi agrado para saborearlas y sentir lo desagradables que pueden ser y no sólo tomarla con asco sino también saber que es la bebida favorita del amante de mi marido y que la tiene que tomar forzosamente para ser como ella.

74 Ibid.p.208.

Puse énfasis en todos los sentidos. Lo primero que podemos decir es que pertenecer al exterior del personaje, recordando que la obra es de apariencias, (presencia escénica)—fuerte, débil, poses creadas—para copiar una identidad. Así que apuntar la importancia de los sentidos me dio claridad en la atención a los objetos, conociendo del mismo modo, por qué parte le llegan las señales a la Sra. X—al escuchar los villancicos, probar el chocolate, tocar los regalos—así el público se quedará con mucho mayor claridad en cuanto a la importancia de los objetos en escena:

“El primer prerequisite de la presencia escénica, es la habilidad para controlar nuestra propia atención para emplear fuerza de voluntad enfocándolo en el objeto que hemos elegido.”⁷⁵

Hay tres aspectos de este personaje, que tomo para lograr su caracterización: Sus sentidos, su memoria emocional pasada que permite al espectador observar sus recuerdos; caminar y hablar, (movimiento en escena).

1- Sentidos (uso de objetos y sensaciones en escena).

- La manera de utilizar: las zapatilla, los tulipanes;
- Tomar el café, (sabor - asco);
- Como huele (el perfume de su ropa).

2- Memoria sensorial. Relacionar (con):

- Mi propia experiencia, la del personaje.
- Los agentes externos que suceden en escena, lo que sucede internamente con la Señora X.
- Memoria pasada, presente.

3- Movimiento.(división de movimientos opuestos)

- Fuertes - débiles.
- Lentos - claros y precisos.
- Imprecisos - específicos.

75 Cole, Toby Acting, Stanislavsky, Drama, México 1979 p 36

4- Uso de los objetos con carga emocional

- Taza de chocolate
- Tulipanes
- Mascada y abrigo (prendas de la señorita Y)
- Zapatillas.

[El movimiento con el que se usan estos objetos es preciso, la observación es detenida, para darles mayor importancia, y uso a los sentidos en escena].

5- Caminar y hablar, basados en la personalidad.

- Cambios de estado de ánimo.
- Apariencia en el comportamiento y carácter.

Cada movimiento tiene un objetivo en la mente del personaje; así sé cómo me levanto, sé qué es lo que quiero decir, por qué hago una acción física; el diálogo adquiere más veracidad y resulta más fácil de enunciar.

“Las acciones físicas son el equilibrio necesario para las verbales. El resultado ideal sería que el público no pudiera notar la diferencia, cuando el actor camina al habla, o cuando habla al caminar.”⁷⁶

76. *Ibid.* p.67.

Capítulo V.

La puesta en escena.

5.1. El trabajo de mesa.

El trabajo de mesa se inició con las lecturas de la obra de August Strindberg, ya cuando teníamos asignados los papeles y empezamos a conocer el material.

Primero, cada quien dio su punto de vista, su primera impresión; la obra nos daba una serie de imágenes y sensaciones que externamos dentro del grupo. Se investigó la biografía de Strindberg, la sociedad, las corrientes literarias y teatrales paralelas a su época. Se leyó sobre artistas involucrados con el autor como Edvard Munch o Ibsen; se consultaron películas documentales para observar el tipo de personas, los vestuarios, incluso el clima invernal del norte de Europa. La directora investigó también sobre cómo podrían ser aprovechadas las distintas corrientes como el expresionismo y el simbolismo y nos explicó en qué partes de la obra se podían aplicar.

Proseguimos con el análisis de la obra, estructural y genéricamente, para luego hablar de Freud, de la posición del autor ante la mujer y la parte de la lucha del más fuerte a manera de análisis psicológico. Se dividió la obra en temas y subtemas. Se llegó a un acuerdo sobre los antecedentes de la historia y se le adecuó a nuestra época. Así que la obra, en la puesta, sucede en México D.F.

El análisis nos permitió darle a cada parte de la obra la importancia que cada una tiene dentro de la historia, para poder trabajar sobre un mismo patrón de ideas. Una vez concluido el análisis, continuamos con las lecturas sin interpretación, donde encontramos los tonos y matices más interesantes en los diálogos. Rastreamos la acción y logramos entender la interrelación que tienen los personajes. En esta etapa se aclararon, la manera de pronunciar y los puntos de mayor tensión dramática, (en los que la Señorita Y parecería estar a punto de hablar). Además sobre la marcha se hicieron los cambios pertinentes para adaptar la situación a la Ciudad de México.

Entonces pudimos pasar a la interpretación del texto, localizamos las palabras claves, los subtextos, la idea general de los párrafos y los objetivos del personaje. Al final

de cada de una de estas sesiones, las actrices podíamos intervenir en nuestra propia crítica, permitiéndonos hacer propuestas que fueron tomadas en cuenta, siempre.

Finalmente llegamos a la conclusión, ubicando la raíz del conflicto de La más fuerte, el conflicto interno de cada personaje, el clímax, el desenlace, y sobre todo qué era lo que queríamos mostrar al público; tuvimos como resultado la columna vertebral de la puesta, en firmes condiciones.

“El director define una determinada columna vertebral, la obra, la clave, la plataforma de lanzamiento de su interpretación, de acuerdo con su leal saber y entender y considerando también a los actores que tiene a su disposición, al público al cual quiere llegar, y el efecto que espera lograr en ese mismo público, porque en un estricto sentido él y su público son parte de la obra.”⁷⁶

5.2. Ensayos.

“Los ensayos constituyen un proceso creativo tan delicado y arduo como la misma escritura de la pieza.”⁷⁷

En los primeros ensayos nos percatamos de las necesidades de la obra: vestuario, utilería, escenografía, etc. Con la búsqueda, al inicio, de los requerimientos de la interpretación, probamos diferentes tonos de voz, carácter, estados de ánimo, y motivos de acción (circunstancias). Cada día nos preguntábamos ¿qué es lo que quiere mi personaje?, ¿a dónde va?, ¿cuál es su objetivo? En los primeros ensayos la directora nos dejaba experimentar todo lo que quisiéramos, poco a poco empezó un entendimiento entre actriz y texto; actriz y actriz; actuación y dirección.

De cada ensayo se realizaron anotaciones que iban cambiando nuestra visión, día con día, pues descubríamos nuevos aspectos de nuestro personaje. Siempre tratamos de conjuntar los aspectos teóricos investigados antes por parte de la dirección con los que nosotras hicimos por nuestra parte.

76. Churman, Harold. La lectura de la obra. Mascara, escenología, Año 2. No.7-8, México. (Octubre 1991-Enero 1992) p. 4.

77. Ibid.p.5.

No sólo nos enfocábamos en la lectura e interpretación sino dedicamos ensayos a ejercicios de improvisación en torno a la situación de los personajes. Hicimos improvisaciones sobre su vida pasada, ejercicios que mantuvieran la idea general pero para realizarse en otro lugar de acción: en el teatro (El Gran Teatro Principal), en la casa de la Sra. X. Vimos la relación de éstas con su marido. También dedicamos algunos ejercicios a su situación actual: a qué se dedican, qué tanto han cambiado. Poco a poco el texto tomó sentido y era el momento para que las actrices incluyésemos nuestras propias experiencias a la interiorización del personaje. Hicimos ejercicios de agresión, sensibilización; al pasar estos a la escena, las motivaciones internas empezaban a lograrse y con ello los puntos de tensión y de distensión de la obra.

Entonces teníamos que investigar la parte que me es más importante: "la dualidad"; (el estado de fuerza - debilidad o sentimiento - apariencia) que tenía que estar presente a lo largo del monólogo. Para lograrlo empezó la búsqueda de las líneas de separación y acercamiento, para esto hicimos ejercicios circulares. En polos opuestos, una actriz llevaba la iniciativa y la otra la seguía, así se alcanzaba reconocer la tensión que una siente cuando escapa.

En cuanto a la corporalidad y manejo de las circunstancias opuestas y a la vez simultáneas, una actriz asumía el papel débil y la otra el fuerte, una callaba, y la otra hablaba. Hacíamos los mismos movimientos al caminar, tomar agua, o vestimos.

Enseguida describo los ensayos día a día, aclarando que no es la totalidad de ensayos sino los más significativos.

5.3. *Días de trabajo. Lecturas y creación.*

I

Hay que localizar las pausas y los cambios de entonación. Donde cambian los estados de ánimo de los personajes. Hay que manejar los elementos como los tulipanes, el chocolate o las zapañillas, no como símbolos, sino como elementos de conexión entre el pasado y el presente. La lectura fue difícil, no se presentó una actriz.

II

Hicimos la recreación de la historia por escrito cada quien tuvo que plasmar en papel, los antecedentes de la obra como personalmente consideramos que pudo haber ocurrido. Las historias fueron parecidas y ahora las vamos a conjuntar.

III

Recreación de la historia actuada, ¿Quién eres?, ¿Por qué estás aquí? ¿A qué te dedicas? Tratamos de darle circunstancias a los personajes para crearles una vida pasada. El primer ejercicio fue que cada una de las actrices pasara al escenario a contar su historia como su personaje, Sra. X o Señorita Y.

IV

El objetivo y el tema de la obra.

Pienso que el tema tiene su base en una estructura social. Para mantener un matrimonio a partir de una apariencia. El tema se mostrará como pérdida de una misma y, de la identidad, para llegar a una meta; en este caso es no perder o no desesperarse de algo ya formado, como una familia. El pensamiento de Strindberg presenta a un personaje que se va haciendo fuerte, al robar el espíritu de otro, el mensaje que puede haber en esta relación es falso. Hay una parte fuerte y una débil, aparte de las apariencias y máscaras que nos empujan a la pérdida de la identidad, la ausencia de sí misma.

Objetivos.

La Sra. X entra al café por casualidad, no tiene en mente encontrar a la Señorita Y, no tiene idea siquiera, de que estará en ese café. Por eso *el primer objetivo* será entrar al cafecito de señoras a tomar un café.

Este objetivo irá cambiando, mientras hace consciente su estado actual y recuerda todo el pasado

El segundo objetivo, considero, es cuando la Sra. X tiene reminiscencias del pasado y entonces se hace consciente de lo que pasó y cómo fue perdiendo todas las características de su personalidad. *El tercer objetivo*, para mí, es que la Sra. X introduzca a la señorita Y en su juego para hacerla sentir mal. *El cuarto objetivo*, es, destruir a la señorita Y, y dejarle en claro quién es “La más fuerte”.

Ya encontramos los parlamentos de acercamiento y alienación que se dicen ‘fuerte’, los que se susurran; las risas; miradas directas y de reojo.

V

Hoy descubrimos que si ella [la Sra. X] responde a todos mis diálogos es mucho más fácil reaccionar a lo que sigue. Hicimos un ejercicio en donde ella respondiera a mis preguntas con voz. Todos y cada uno de los diálogos los contestó con una frase distinta; logró que hubiera más naturalidad, y poco a poco las reacciones sin palabras se fueron haciendo más claras.

VI

Empezamos con una serie de ejercicios de 'situación de personalidad'. Para la escena me hicieron ponerme ropa de mi compañera de trabajo. La ropa de ésta me venía mucho más grande que la que uso normalmente, es más alta, además de que el tipo de ropa que ella usa no es del estilo o del corte que acostumbro; esto me hizo sentirme rara. Recordé esta frase y sí me ayudó a sentirme fuera de mí misma, usar algo ajeno.

VII

Seguimos con el ejercicio del día anterior. Usar ese vestido me era raro, aunque no del todo incómodo. Se caía la manga, constantemente me arreglaba la falda para sentirme más como yo, y así probamos con varias chaquetas mías y prestadas para sentir la diferencia.

VIII

Ahora había que caminar con elegancia usando aquella ropa y lograr el cambio de sensación frente al espejo: en su intimidad la Sra. X tal vez se siente tremendamente mal pero al salir debe hacerlo con *glamour*, imitando los movimientos de la señorita Y.

Caminé varias veces con abrigos, guantes y zapatos tratando de dar la impresión de estar calmada, y sobre todo, que se notara que el personaje quiere verse así.

IX

Empezamos a marcar algunos trazos de la escena. Al estar en su habitación, frente al espejo, Sra. X irá tomando chaquetas, primero algunas suyas, que le gustan mucho, y después las que debe usar para ir más con el estilo de vestir de la Señorita Y.

Me ayudó mucho para salir de esta escena y entrar al cafecito sintiendo lo que mi personaje siente, usando algo que no va con mi forma de ser. A decir verdad, como actriz no me incomoda en lo más mínimo: es usar un vestuario más, pero se tiene que ver claramente en la Sra. X, que le es ajeno. Me imaginé vistiendo un suéter de lana que a mi me pica e incomoda, o una falda muy corta en público, me hace sentir observada, o cuando una usa maquillaje en público o accesorios de más que realmente no creemos que nos hagan ver bien y vamos por la calle sintiéndonos incómodos.

X

Tengo un intervalo entre la escena del espejo y la entrada al café, en este espacio de tiempo, me pongo los guantes y tomo la bolsa de las compras. Este momento lo he utilizado para cambiar la actitud de desprecio por la ropa que llevo puesta y entrar a la siguiente escena con elegancia y fuerza; entrada que dura sólo en lo que llevo al café y el público puede verme.

Cuando visualizo a Amelia (Señorita Y) debe haber un momento de duda, un pequeño momento en que vemos a la señora débil y temerosa, pero recupera rápidamente su postura y máscara de felicidad para ayudarme. Pensé en uno de esos momentos en el que una se encuentra a una antigua pareja, a la que quiso mucho, con su compañera actual y siente mucha tristeza. Tal vez por segundos lo expresamos con el cuerpo, con la cara, pero inmediatamente, antes de que se den cuenta, se adquiere una sonrisa fabricada y se finge que todo está bien.

XI

Practicamos varias veces la entrada hasta lograr el estado de no saber qué hacer, qué decir, el choque al encontrarse con Amelia.

XII

Hicimos ejercicios con la entrada. El primero, como ejercicio básico fue entrar al café cómodamente, como cuando se concluye un arduo día de trabajo y se llega con la idea de ponerse cómoda y descansar. Pero luego, una se encuentra sobre la cama a dos o tres visitas viendo la televisión. Uno se siente molesto.

XIII

Para seguir creando al personaje hicimos ejercicios de dos cambios de fuerza, (así los nombro yo). En un momento mi compañera me ayuda a ponerme la ropa, me alcanza las pantuflas, me sirve café, me prende el cigarro, o me da un masaje, y en otro momento yo realizo todo esto también; es para sentir los cambio del más fuerte al más débil.

Hay un momento en la escena en la que yo le pondré la chaqueta frente al espejo y después le alcanzo el cenicero, en ese momento de recuerdo ella debe verse fuerte, absolutamente segura; Este ejercicio ayudó mucho.

XIV

Hoy hicimos ejercicios de "final de frase", dejando una pausa intermedia para dar tiempo a reaccionar. Yo, como la Sra. X, terminaba el diálogo con énfasis, nos veíamos, había una pausa, y entonces reaccionábamos y pasábamos a otra acción; nos sirvió para entender claramente el subtexto y darle la intención debida.

XV

Este día lo dedicamos a ejercicios de creación del personaje. Repasamos las líneas de recuerdo con las zapatillas desde "mira nada más que pies tan pequeños tiene." En esta parte hay una escena que hace un actor invitado con objetivo de dar facilidad a la interpretación y tener la presencia masculina como referencia, en la parte en la que la Señora X recuerda la manera de comportarse de su marido. Es el único momento en el que podemos ver cómo es el personaje del "maridito" de la Sra. X. Esta escena no está dentro de la obra, mi personaje sólo narra este hecho pero la propuesta de dirección lo enriquece, haciendo que aparezca el marido, su personalidad queda clarificada para el público.

XVI

Después de la revisión de la puesta en escena con el Mtro. Lech Hellwig-Górzynski, hubo algunos cambios que hacer. Básicamente para cambiar la imagen de mi personaje había que hacer que no se llevara sobre una misma línea, se inclinaba hacia la melancolía

del recuerdo. La fortaleza se caía y había que darle nuevos matices. Me enfoqué entonces, en darle algo de coraje y enojo. Esto me ayudó pues el enojo en un personaje hace que se vea más fuerte y dominante. No hice a un lado lo que ya había logrado con las partes cínicas (risa, burla), y la parte de tristeza, sólo anexé partes de enojo para darle esa fuerza que necesita.

XVII

Creación de nuevos movimientos en escena.

Hicimos ejercicios de espejo para lograr movimientos corporales y expresiones simultáneas y similares. Ahora mi entrada será diferente, tengo que manejar más fortaleza en ella, además de lograr aparentar más edad. Empecé por hacer ejercicios de pisadas; la pisada tiene que ser más recia, debe oírse al dar los pasos. La mirada tiene que ser más fija, sin voltearla, y la voz, más fuerte; sin tartamudeos. En un espacio de tiempo frente al espejo debo lograr incomodarme con la ropa que uso y luego en el camino hacia la cafetería y frente a Amelia, lograr comodidad y dominio total del vestuario.

Hay un problema, porque internamente mi personaje no está conforme con lo que es ahora. La pregunta es: ¿cómo lograr que el público vea estas dos cosas, dominio total de la parte externa, (ropa y caminar), a la vez de ver el descontento interno?

Sólo con ejercicios para la fortaleza; movimientos largos y precisos, palabras claras y de volumen alto para que la ayuda venga vía corporal; y para ayudarme en la cuestión interna, cambios de matices y variaciones de tonos en las frases importantes y así enfatizar, que queden claras las partes de tristeza, cinismo y enojo.

XVIII

Lo nueva propuesta de dirección.

El primer día con el nuevo trazo fue algo que me ayudó con mi nueva propuesta de actuación. Se añadieron movimientos bruscos, de "reto" a los cuales yo anexé diferentes tonos de los que había usado anteriormente. Había que darle más enojo a algunas de mis expresiones y mantener, tanto la fuerza de carácter como la personalidad de una persona mayor, para que no se viera tan juvenil.

XIX

La propuesta en mi proyecto de titulación ha cambiado y así también la puesta en escena. Hoy les pedí ayuda a la Directora y Actrices para lograr que se viera físicamente la cuestión de imitación entre personajes. Había que empatar movimientos, entonces retomamos los ejercicios de espejo. Me ayudó muchísimo imitar a mi compañera, incluso para lograr más tensión en escena pues uno siempre se siente agredido cuando lo imitan.

XX

El desarrollo de mi personaje ha dado un gran salto al tener bases psicológicas. He encontrado más fuerza en las frases y al estudiar mas de cerca la expresión corporal, mis movimientos se ven o sienten más naturales.

XXI

Se ha aumentado una escena. Es una escena que evoca un sueño en el que se puede ver qué le provoca la Señorita Y a mi personaje. Es un sueño un tanto expresionista con ideas que han salido de la mente del personaje.

A mí me incitó a utilizar mi cuerpo aún más. Hay una parte del espejo que me obliga a realizar movimientos grandes, amplios y además, iguales a los de mi compañera. En esta escena se mezcla la tensión interna, la angustia que provoca la imagen de la señorita en mi personaje, con una serie de movimientos de imitación.

XXII

Se había olvidado un poco la cuestión interna del personaje por el trazo escénico y de movimiento; así que tuvimos que poner énfasis en el diálogo, subtexto y clímax de la obra. Hicimos ejercicios de improvisación y probamos que la Señorita Y me contestara a todo el texto. Esto facilitó la sinceridad que tiene que haber al decir el texto y fue mucho más rico.

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS
D. R. 1977

XXIII

Ya no necesitamos de las respuestas verbales de la Señorita Y, su expresión es mucho más amplia y por consiguiente el texto surge con más naturalidad.

XXVI

Tenemos ya lista la escena de aspecto onírico. Se mantiene la tensión, se logra un estado de angustia, y la imitación entre personajes va saliendo más precisa.

XXV

Se puede correr toda la obra y el objetivo se enfoca en enriquecer el texto con matices y lograr el ritmo adecuado. Los siguientes ensayos ya no están reportados en esta tesina, pero lo relevante de cada uno se encuentra integrado en los descritos anteriormente, los cambios y mejoras en la obra tanto en la dirección como en la actuación se dieron a lo largo de las representaciones.

5.4 Adaptación de la actuación a la puesta en escena.

El personaje que interpreto es el de la Sra. X en la puesta dirigida por Tatiana Abaunza, la directora siempre me dejó interpretar y crear a mi personaje libremente. El primer bache que tuvimos fue en la diferencia de creencias en saber quién es la "Más fuerte". Para la directora la más fuerte es la Señorita Y pues, situada en nuestra época ella es un individuo, una mujer independiente que no necesita de nadie más, y mucho menos de un hombre para ser feliz. Yo pienso que la más fuerte es la Sra. X más allá de cualquier otra cosa era más interesante hacer un personaje complejo lleno de fortaleza.

Nuestro conflicto se solucionó al darle un enfoque psicológico a nuestras teorías. Así la obra se mostraba como una constante lucha de inteligencia y psique; la Sra. X era la más fuerte pues había manejado y dominado todo a su alrededor y había adquirido la personalidad de su enemiga, y aún conservaba su familia, posición social y marido.

La puesta en escena, entonces muestra, a dos personajes paralelos en donde no se sabe quién es la más fuerte pues hay una lucha de cerebros constante; en algún momento fueron débiles o fuertes, incluyendo la historia pasada.

El no ser por completo el “ser dominante” en escena, me resultó atractivo pues los matices de carácter eran más ricos, había momentos en los que podía reírme, burlarme y gritar, o de igual forma, llorar y derrumbarme, lo mismo para mi compañera interpretando a la Señorita Y; así logramos una escena con caracteres más humanos.

Conclusión.

Las conclusiones de este trabajo, derivan de un proceso de actuación para crear un personaje dual, de acuerdo a un texto y propuesta de dirección establecida.

La actriz debe llevar a cabo un trabajo de investigación para crear cualquier personaje; así como adaptarse a las exigencias de su director. Es recomendable probar y luego discutir, nunca decir “yo no lo creo así”, si no se ha intentado antes. Conviene ofrecer el máximo esfuerzo para que después sea mediado por el mismo equipo de trabajo, sólo así se logrará hacer teatro.

Concluyo que de esta manera deberían titularse todos los actores y directores, pues sólo haciendo un trabajo teórico y una puesta en escena nos acercamos más a la vida profesional.

Hubo varios problemas con los que nos enfrentamos pero también hubo satisfacciones. Como actriz me di cuenta de que hay que llevar un entrenamiento continuo. Gracias al gran número de ensayos que tuvimos (en esta tesina reportados solo veinticinco), y a los ejercicios que realizamos, fue que logramos alcanzar un buen nivel con el que nos sintiéramos satisfechas. Sin embargo, la falta de experiencia limitan tanto al director como a la actriz para encontrar una infinidad de posibilidades de interpretación. La falta de práctica obstaculiza el uso del equipo de iluminación y otros aspectos técnicos. Pero sobre todo una obra como la de Strindberg representa un reto para jóvenes como nosotras, pues nuestra experiencia de vida nos limita al interpretar personajes que exigen de una gran fortaleza, y que son sumamente complejos. No obstante me fue muy interesante interpretar un personaje adulto, una “Señora”, (con toda esa carga), tuve que emplear distintos tipos de movimientos, resonadores, posturas, etc.

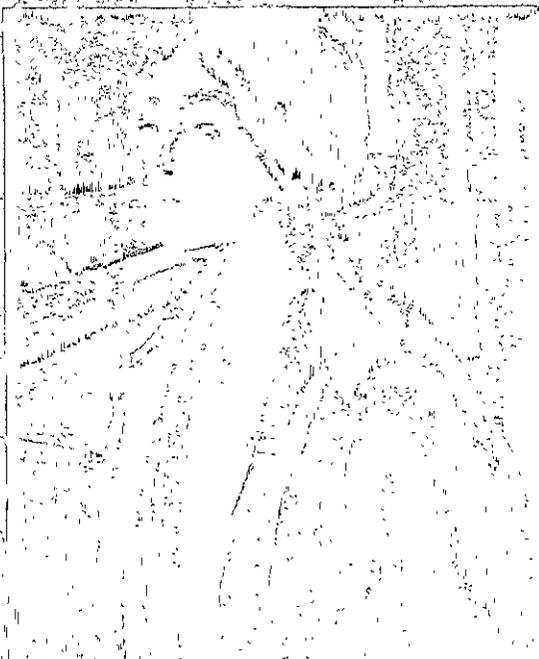
Agradezco la oportunidad de realizar un personaje tan complejo. Hablar todo el tiempo, me resultaba difícil imaginar que lo lograría; siendo un monólogo, la obra requiere del dominio total de la voz, pero también de todo nuestro cuerpo y mente. No podemos perder la relación con los otros personajes, debemos hacer las pausas indicadas y llevar el ritmo adecuado; crear tensión; traer a escena los recuerdos, imágenes del pasado para un público. En particular había que traer a escena imágenes de un personaje

aludido, el marido. Pero más importante era pasar de un momento de fortaleza a otro de debilidad, seguir la propuesta psicológica de la doble personalidad. En fin, el uso del espacio escénico y del teatro en su totalidad.

Me era indispensable lograr que el público viera todo lo que no podía ver, la satisfacción que siente la Sra. X con lo que es y a la vez el repudio; que el espectador viera lo que le duele pero que no lo muestra. Junto con una buena dicción, apoyo, proyección y los movimientos que armonizamos, toda la expresión corporal.

Quisiera sólo agregar que los actores debemos pasar por experiencias aún cuando creamos que no estamos preparados. Como bailarina y actriz, entreno constantemente y sé que de todas formas ahora necesito más tiempo de preparación, más estudio de otras técnicas teatrales con las que tal vez yo sentía no estar preparada pero sé que ahora lo lograré con mayor facilidad.

ANEXO 1: CARTEL



ALMA
MÁS
S
F
R
E
C
H
E

Monólogo Dramático
August Strindberg

6-JUNIO DEL 2001
A LAS 15:00

101
101

Monólogo Dramático
August Strindberg

Dirección de Tatiana Abaunza Caneles

La más fuerte es una obra polémica, escrita en 1888, sobre la cerrada competencia de seducción entre dos mujeres. En la más fuerte el duelo empieza desde el mismo título: ¿quién es la más fuerte?, la platicadora Señora X o la silenciosa Señorita Y?. Es la señorita Y la más fuerte por que conquistó al marido de la Señora X, dejando a esta sin autoridad sobre su propio marido, o es la Señora X la más fuerte por que a pesar de todo conserva a su esposo. ¿La duda es cuál de las dos fuerzas triunfará?. Para Strindberg la lucha entre fortaleza y debilidad, se da apartir de una incomprensión recíproca en donde siempre hay un vencido y un vencedor, aunque el que ama con menor intensidad.

Los personajes dice Strindberg:

"Son vacilantes, borrascos, una mezcla de cosas nuevas y viejas ... fragmentos de libros y diarios; fragmentos de hombres; jirones destrozados de vestidos convertidos en andrajos, exactamente como el alma se compone de ramilletes".

La más fuerte, es un monólogo dramático, que nos invita a reflexionar en torno a nuestras propias circunstancias, a enfrentarnos con nosotros mismos; nos convoca a todos como sujetos dramáticos, nos seduce a admitir que en un lugar secreto experimentamos o hemos experimentado grandes dramas, nos dice que hay un lugar en el que somos sujetos extraordinarios, tenemos deseos extraordinarios, luchamos contra tensiones y dramas profundísimos.

La más fuerte es una obra que trata de las cosas que se callan, que se ocultan, que no se dicen, pero que permanezcan latentes en espera del momento oportuno para ser dichas y enfrentadas, a la más ligera provocación.

La Señora X, protagonista de la historia, exterioriza su sensibilidad íntima y nos cuenta su relato secreto, emergen de ella sus pensamientos inconscientes, libremente y sin auto censura por medio de asociaciones de palabras, juegos verbales y evocaciones casi oníricas, que la llevan a reconocer los sentimientos perturbables y angustiantes que hasta entonces se había negado a aceptar. Al finalizar su monólogo, para su desdoro, descubre cual ha sido el verdadero conductor de su drama: resuelve quién es ella misma y reconoce que hay cosas interesantes en su persona.

REPARTO

Personajes por orden de aparición

Señora X: Claudia Elein

Señorita Y: Marisol García

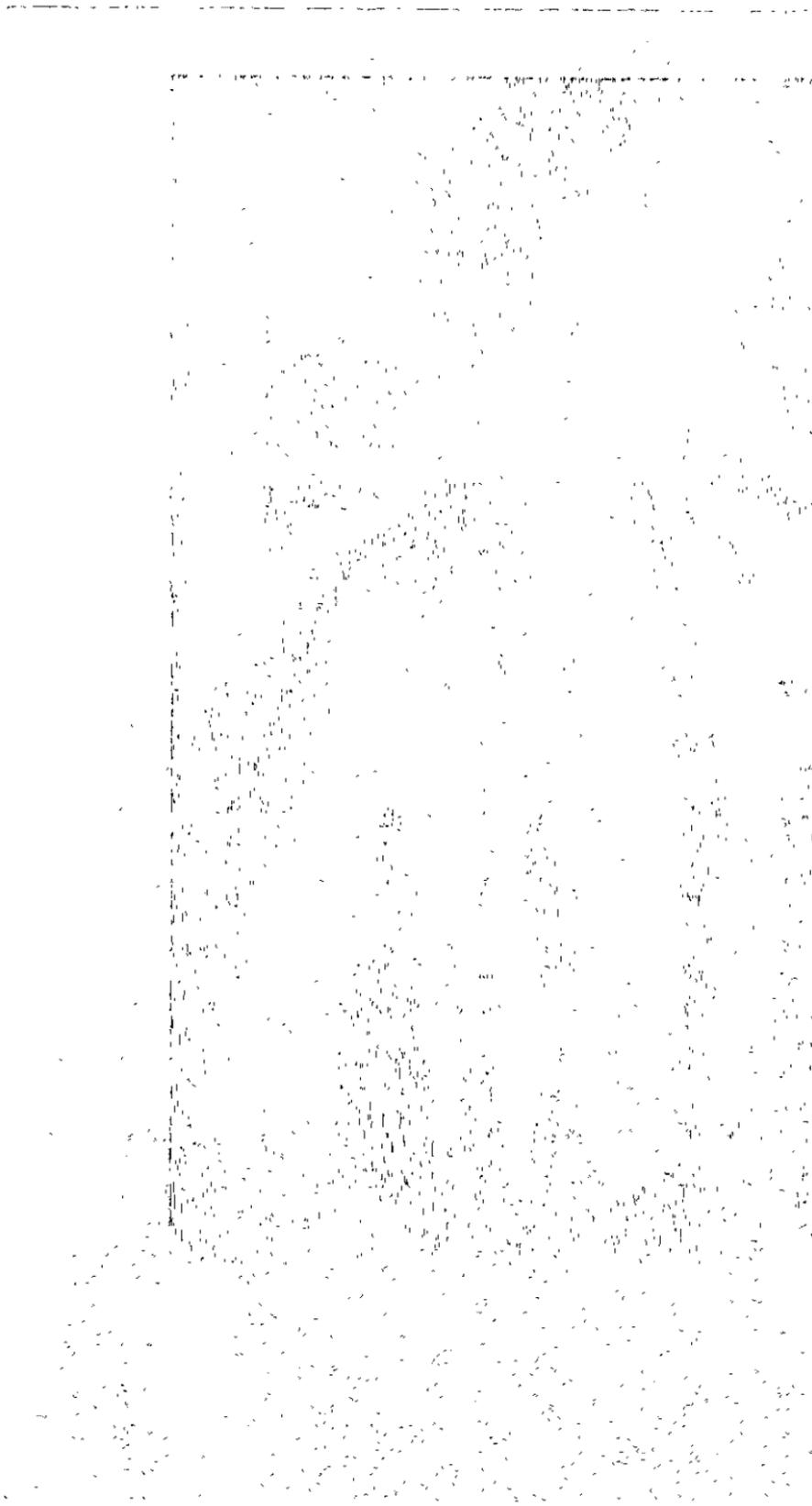
Mesera: Verónica Silva

Producción: Leticia Canales

Escenografía: Daniel Sánchez

Iluminación: David de la Garza

Dirección: Tatiana Abaunza



ANEXO 2: PROGRAMA DE MANO

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

Puesta en escena realizada como parte práctica para el sustento
Del examen profesional de las egresadas:

Tatiana Abaunza Canales.

Y

Claudia Elein Esparza Luna.

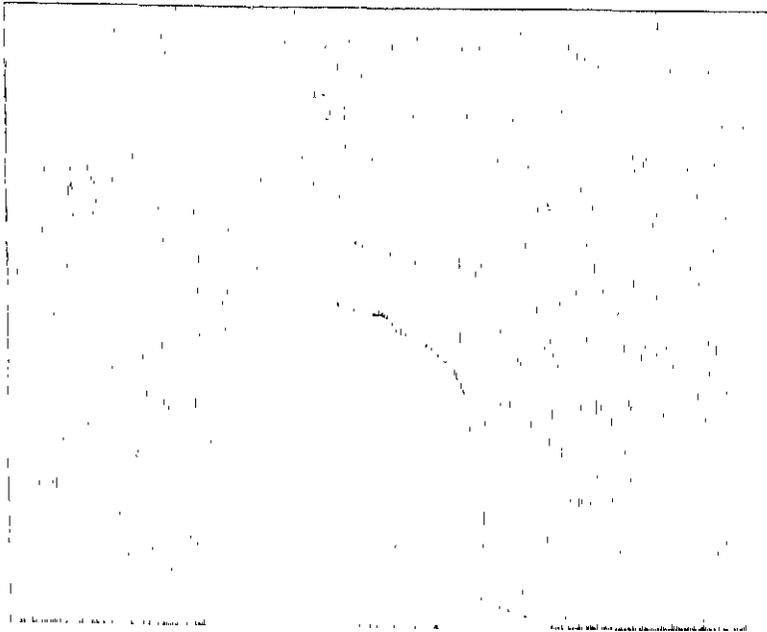
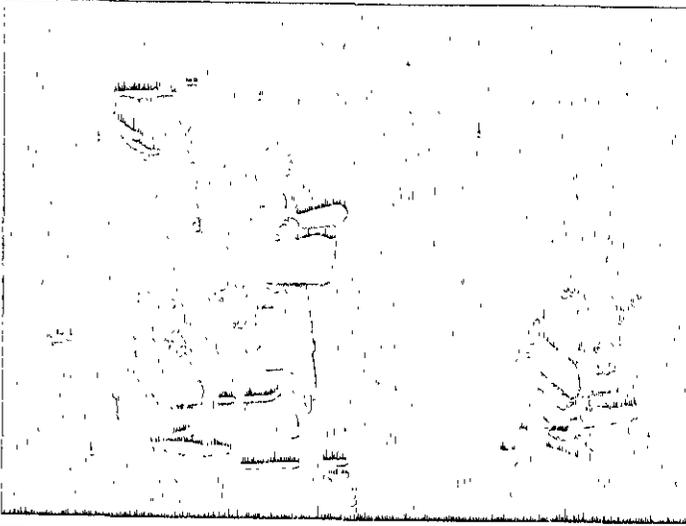
Aula - Teatro espacio múltiple:

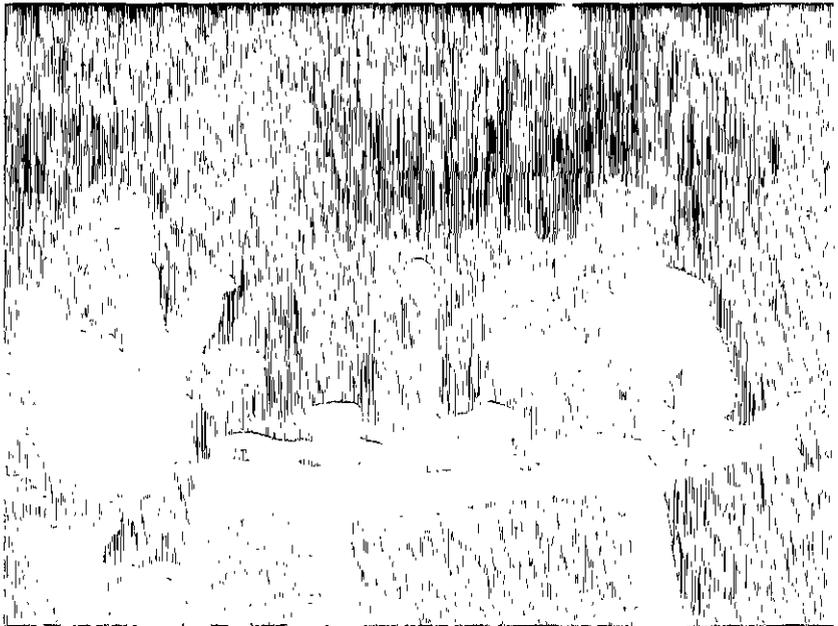
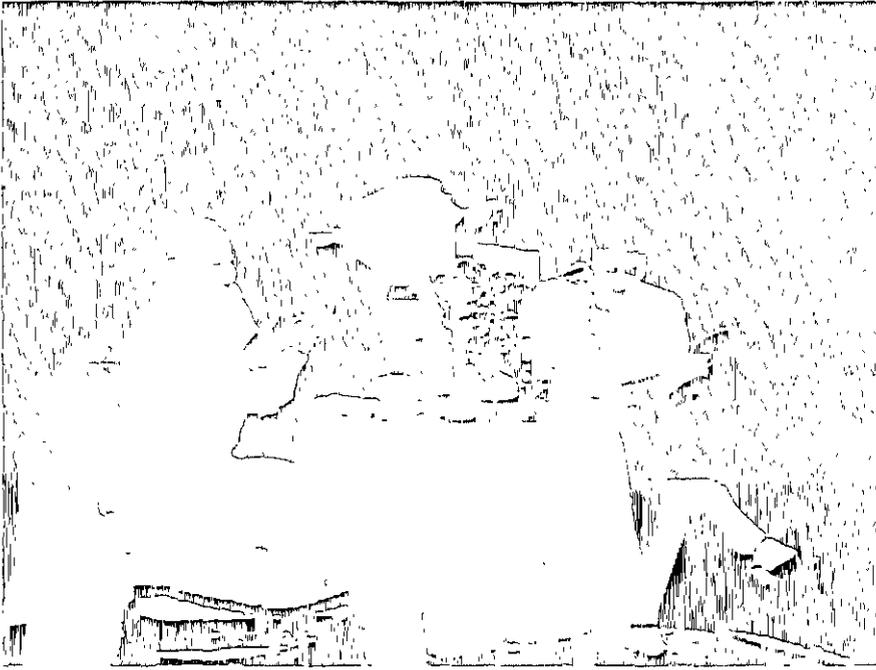
Rodolfo Usigli.

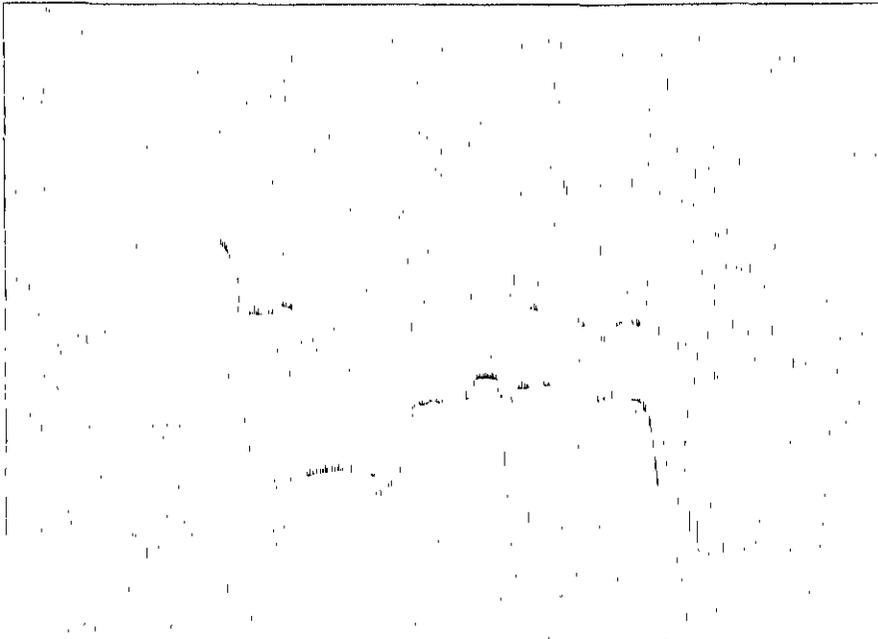
Fecha del examen de Tatiana Abaunza Canales:
25 de abril del 2001. A las 14:30 hrs

fecha del examen de Claudia Elein Esparza Luna:
6 de junio del 2001. A las 14:30 hrs.

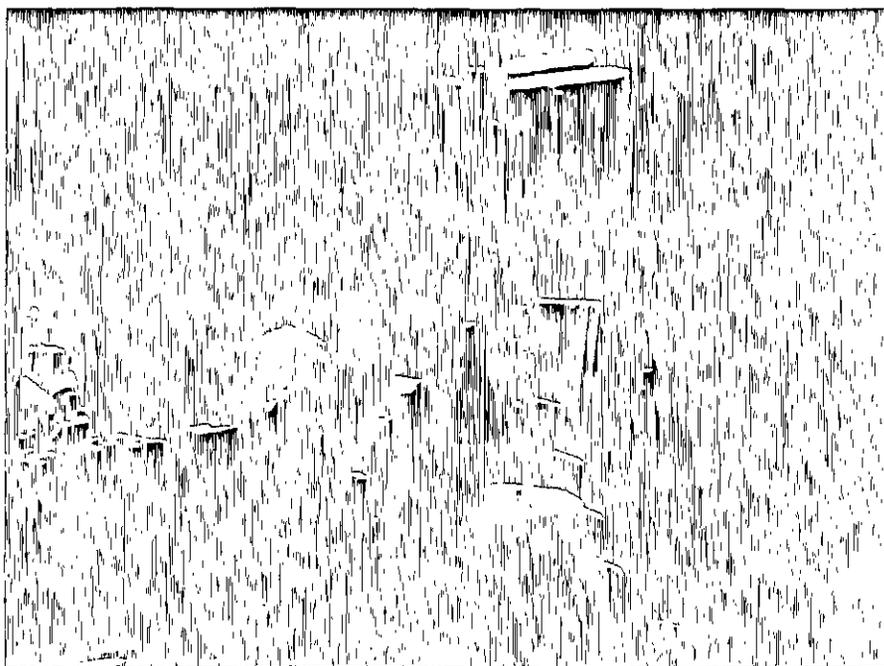
ANEXO 3: FOTOGRAFÍAS







... ..



BIBLIOGRAFIA GENERAL.

- Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México, Gatea, 1986, 125p.
- Avitia, Antonio. *Teatro para principiantes*, Arbol Editorial, México, Oct. 1991. 196p.
- Barros, Cristina y Arturo Souto. *Siglo XIX: romanticismo, realismo y naturalismo*. México Trillas, 1982, 104p.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*. (Tr. Atheneum de Albert Vanasco) Germany, Taschen Benedikt. 96p. No. 13.
- Brook, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. (Tr. Ramon Gil Novales) Ediciones de bolsillo, Barcelona. 1990. 190p.
- Capmany, Aurelia. *El teatro universal*. España, Bruquera, 1972, 220p.
- Davidoff, Linda. *Introducción a la psicología*, 2ª. Ed. (Tr. Pedro Rivera Martínez), México, Mc Graw Hill, 1984, 790p.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*, (Tr. Margo Glantz) siglo XXI Editores, México, 1992. 233p.
- Helmut, Boor, *Literatura sueca*. (Tr. J. Ernesto Martínez Ferrando) Barcelona, Labor, 1931. (Sección 111 Ciencias Literarias, No. 274)
- Ibsen, Enrique. *Obras completas*. Buenos Aires, Aguilar, 1975, 432p.
- Morris, Charles, *Introducción a la psicología*, 7ª. Ed. (Tr. Guillermina Cuevas Mesa) Mexico, Prentice Hall, 1992, 450p.
- Nuevos rumbos del teatro*, biblioteca Salvat, Barcelona, 1973. 142p.
- Riquer, Martin y Jose María Valverde, *Historia de la literatura Universal* 19v. Barcelona Planeta, 1986.
- Wagner, Fernando. *Teoría y técnica teatral*. 3ª. Ed. México, editores mexicanos, 1992, 375p.
- BIBLIOGRAFIA ESPECIALIZADA.**
- Cole, Toby. "acting" (Tr, Rene Cárdenas Barrios) Diana 1979, 239p.
- D'amico, Silvio Historia del Teatro Universal (Tr. J.R Wilcock) IV v Buenos Aires, 1955.
- Dicaprio, N.S. *Teorías de la personalidad*, México, Interamericana, 1986, 550p

- Hagen, Uta y Haskel Frankel. *El arte de actuar*, 2ª. Ed. (Tr. José Ignacio Rodríguez y Martínez) árbol, 1997, 197p.
- Howard, Lawson, John. *Teoría y técnica de la dramaturgia*.
- Meyerhold, Vsevolod "Teoría teatral" Fundamentos 5ta. Edición, 223p.
- Meyerhold, Vsevolod. *"El actor sobre la escena"* Diccionario de Práctica Teatral edición e introducción, Edgar Ceballos, (Tr. Gegsa), Colección escenología, Editorial Gacete, México, 1986, 316p.
- Stanislavsky, Constantin. *La construcción del personaje*, (Tr. Bernardo Fernández) Alianza Editorial, 1985, 345p.
- Stanislavski, Constantin. *Un actor se prepara* 24ª. Ed. (Tr. Dagoberto de Cervantes) México, Diana, 1990, 267p.
- Stanislavski, Constantin. *Mi vida en el arte*. (Tr. Porfirio Miranda) La Habana, Arte y literatura, 1985, 513p.
- Hall, Calvin. *Compendio de psicología freudiana*. (Tr. Martha Mercader) México, Piados, 1992, 138p.
- Jaimes Fudiman, Robert Frager. *"Teorías de la personalidad"* Harla México, 1979, 576p.
- Ledford S. Bischof. "Interpretación de las teorías de la personalidad" trillas México 1977, 690p.
- Strindberg, August. *Camino de damasco*. (Tr. Felix Gomez Arguello) Madrid, edicusa, 1973, 433p.
- Strindberg, August et al. *Cuatro mujeres en el teatro realista escandinavo*. (prol. Enrique capablanca) La Habana, Instituto cubano del libro, 1972. 378p. Col. Teatro y danza
- Strindberg, August. *Inferno* 3ª. Ed. (Tr. Jose Rodriguez) España, Fontamara, 1974.
- Strindberg, August. *La Señorita Julia, El Padre*. (Tr. Cristóbal de Castro, Rosendo Dieguez). Buenos Aires, América Latina, 1980, 112p. (Biblioteca Básica Universal)
- Strindberg, August. *Plays: Creditors, Pariah*. (Tr. Edwin Bjorkman) New York, Charls Scribner's Sons, 1912, 89p.

Strindberg, August. *Teatro Contemporáneo I*. (Tr. Jesús Pardo) España, Bruguera, 1982. 520p.

Strindberg, August. *Teatro escogido*. (Tr. Raquel Warschaver) Buenos Aires, Nueva Visión, 1985, (Colección de Teatro Universal)

Walter Michel. *"Teorías de la personalidad"* (Tr. Ramon Elizondo Mata) Mc, Grown Hill México, 1988, 591p.

TESIS CONSULTADAS.

Abauza, Canales, Tatiana. *La búsqueda interna del Ser Humano por August Strindberg. (Estudio centrado en la puesta en escena de la obra: La Mas Fuerte)* México, U.N.A.M.F.F.Y.L., Abril, 2001.

Figuerola, Hilda. *The influence of Strindberg on O'Neill's expressionist plays*. México, U.N.A.M.F.F.Y.L., 1964.

REVISTAS CONSULTADAS.

Clurman, Harold. *"La lectura de la obra"* Mascara, Escenologia, Año2, No 7-8 México, (Octubre 1991-Enero, 1992), p.7-31.

Herrero, Beaton. *"la puesta en escena"*, Mascara Escenologia, Año2, No 7-8 México, (Oct. 1991-Enero 1992) 7p.

Montoya, Carlos Padrón. *"La puesta en escena a partir de un texto dramático"* Mascara, escenologia. Año2. No.7-8, México,(Oct.1991-Enero 1992.) p. 61-64.

Parrado, Gloria. *"El texto dramático y su interpretación"*. Mascara, escenologia, Año 2.No. 7-8, México, (Oct. 1991-Enero 1992). p. 55-60.