



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE TEATRO

HACER O NO HACER

REFLEXIONES SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE UN ROL ROMÁNTICO

CON EL MÉTODO REALISTA STANISLAVSKIANO DE LA PRIMERA

ETAPA

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE ACTRIZ

CLAUDIA RAQUEL ARAYA VIVANCO

PROFESORA GUÍA

JENNY MARIBEL PINO MADARIAGA

MIEMBROS DE LA COMISIÓN

DANIELA CÁPONA PÉREZ

MAURICIO BARRÍA JARA

SANTIAGO DE CHILE

2019

ÍNDICE

Resumen.....	3
Abstract.....	4
Ideas preliminares.....	5
Tensión de épocas productivas-creativas.....	11
Líneas metodológicas de dirección.....	17
Construcción realista <i>versus</i> personaje romántico.....	22
Intérprete-creador.....	26
Reflexiones finales.....	31
Bibliografía.....	34

RESUMEN

El siguiente artículo da cuenta de una reflexión teórico-práctica que surge de la aplicación del método de la primera etapa del trabajo de Constantin Stanislavski (1863-1938) en la construcción de un rol romántico en el contexto actual, donde se tensionan tres épocas y tres modos de producción y creación distintos. Se analizará el proceso creativo como experiencia-acción en los ensayos (2018) de la obra Peer Gynt de Henrik Ibsen (1867), bajo la dirección de Alejandra Gutiérrez.

Hacer o no hacer, movilizar o no el cuerpo en tanto dispositivo escénico en la construcción de personaje, son preguntas y reflexiones que surgen a partir del trabajo de creación en un montaje, así como diversos cuestionamientos relacionados con el oficio actoral en la actualidad y los caminos que permiten a un intérprete-creador –objeto de la dirección y sujeto de la creación– encontrar soluciones a desafíos que se presentan durante la búsqueda creativa.

Palabras clave: Construcción realista / Proceso / Solveig, personaje romántico / Intérprete-creador

ABSTRACT

The following article gives an account of a theoretical-practical reflection that arises from the application of the method of the first stage of Constantin Stanislavski's work (1863-1938) in the construction of a romantic role in the current context, where three epochs and three different modes of production and creation are stressed. The creative process will be analyzed as experience-action in the essays (2018) of Henrik Ibsen's *Peer Gynt* (1867), under the direction of Alejandra Gutierrez.

Do or not do, mobilize or not the body as a scenic device in the construction of any character, are questions and reflections that arise from the work of creation in a staging, as well as various questions related to the actor's profession and the paths that allow an interpreter-creator – the object of direction and the subject of creation – to find solutions to challenges that arise during the creative search.

Keywords: Realistic construction / Process / Solveig, romantic character / Performer-creator

IDEAS PRELIMINARES

El desarrollo creativo de cualquier montaje teatral siempre está teñido de diversas situaciones que pueden contribuir a la construcción actoral o, por el contrario, constituir una piedra de tope para el o la¹ intérprete. La elaboración de la puesta en escena de la obra *Peer Gynt* de Henrik Ibsen (1867), dirigido por Alejandra Gutiérrez, no es la excepción a la regla; enmarcada en un proyecto piloto del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, cuya finalidad es que los intérpretes licenciados por la universidad puedan realizar en sus dependencias la práctica profesional. El proyecto contempló ensayos de cuatro horas, tres veces por semana, durante los meses de mayo, junio y julio de 2018 en las dependencias del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (Detuch), ubicado en Morandé 750, Santiago Centro, Chile y consideró un elenco de seis intérpretes.

Este análisis surge de mi participación como intérprete en el montaje, lo que transforma este artículo en una reflexión de carácter experiencial² y testimonial³, por tanto, constituye una investigación con una perspectiva fenomenológica que dará cuenta de un trabajo de proceso y no de un resultado.

La información del proceso creativo se fue registrando en una bitácora, correspondiente a los apuntes de los ensayos de la obra *Peer Gynt*, en la que se

¹ En adelante usaré el genérico para referirme a todos los sujetos que participan del acontecimiento teatral, sin distinción de género e identidades.

² Experiencia: circunstancia o acontecimiento vivido por una persona (RAE).

³ Testimonio: Prueba, justificación y comprobación de la certeza o verdad de algo (RAE).

recogieron los enunciados textuales de la directora Alejandra Gutiérrez que iban guiando la interpretación de los actores y actrices, además se documentaron cronológicamente los avances, retrocesos, reflexiones y sensaciones personales durante el proceso. Esta bitácora se utilizará como fuente de estas reflexiones.

Una de las principales dificultades en el avance creativo fue que como punto de partida se cruzaron y tensaron tres épocas diferentes: S. XIX correspondiente a la escritura de *Peer Gynt* de Henrik Ibsen, de estructura eminentemente romántica, principios del S. XX, contexto en que Stanislavski desarrolla sus teorías relacionadas a la construcción del personaje a partir del trabajo psicológico y emocional y a partir del cual se desarrolla el trabajo de dirección; y, por último, S.XXI, contexto natural de los actores y actrices participantes.

Si bien, se considerarán las miradas de autores y autoras como Knébel Osipovna, Raúl Serrano o Jorge Dubatti, se abordará la reflexión crítica del trabajo de la primera etapa de Constantin Stanislavski –que fue la base del trabajo de dirección–, sobre la base de los siguientes textos: *El arte escénico*, *Mi vida en el arte*, *El trabajo del actor sobre sí mismo*; *en el proceso creador de las vivencias*, *Preparación del actor* y *La construcción del personaje*.

Existen muchos estudios acerca del realismo y la creación de un personaje para su escenificación y parece contradictorio que, en la actualidad, se intente abordar la interpretación basándose en la primera etapa de Stanislavski. Esta contradicción se

acentúa cuando se aspira a construir un rol que desde la dramaturgia se plantea desde una arista no realista.

A continuación, menciono los puntos de partida del proceso y sus épocas correspondientes, los que se profundizarán en el desarrollo de este artículo.

El romanticismo surge en el siglo XIX, como respuesta revolucionaria a los acontecimientos políticos y sociales, exaltando la subjetividad y el sentimiento, por tanto, con un existencialismo muy presente.

A pesar de que Henrik Ibsen es un dramaturgo fundamentalmente realista, tiene características románticas en obras como *Catalina* (1849), *La comedia del amor* (1862) y *Madera de reyes o los pretendientes al trono* (1863), entre otras creaciones. *Peer Gynt* es una obra que se ubica en la transición entre el romanticismo y el realismo de su producción dramática y, por lo tanto, sienta las bases de su trabajo posterior respecto de las temáticas abordadas como, por ejemplo, la crisis de la sociedad y del sujeto. La obra en cuestión tiene una estructura dramática romántica, sobre todo en lo que se refiere a la construcción de situaciones y roles. El propio Ibsen señala que es un “drama poético en 5 actos” (“Peer Gynt” 737). Su protagonista corresponde a la figura clásica del héroe romántico, atormentado por sus problemas, víctima de la realidad y en búsqueda de un cambio radical: “Peer Gynt a su madre: [...] Aguarda sólo hasta que yo haya hecho algo... algo verdaderamente grande [...] ¡Seré rey, emperador!” (“Peer Gynt” 742). Peer Gynt busca en todo momento ser algo más de lo que es y encontrarse a sí mismo: “yo quiero ser yo mismo en una sola pieza, ‘Gynt’ sobre todo el planeta. ‘¡Sr. Gynt de pies a

cabeza!” (“Peer Gynt”, 787), en estos últimos textos es posible apreciar el existencialismo romántico.

En *Peer Gynt*, se exalta el amor romántico imposible (Solveig y Peer) y se muestra la figura de la mujer ideal para la época (S. XIX), “Solveig, la que supo aguardar durante largos años, hilando a la puerta de su cabaña, al frívolo galán que viene, viejo ya, sólo para morir” (Gómez de la Mata 65), Solveig simboliza el mito del amor incondicional femenino, la entrega absoluta que no exige nada a cambio y sólo acepta.

Los dramas románticos suelen mostrar toda la vida de un personaje, con saltos cronológicos sin transición dramática, tal como sucede en *Peer Gynt*, “cuyo héroe pasa por la vida en una continua pirueta arlequinesca” (Gómez de la Mata 57). Existen saltos temporales en que el protagonista es joven y luego aparece años después –viejo y canoso–, por lo que no existe una clara temporalidad.

Berenguer en relación al romanticismo señala que

El primer lenguaje en aparecer, fruto inmediato de la exaltación revolucionaria, sería el romanticismo. Se trata de una estructura paradigmática estética en la que el YO siente la necesidad de liberarse para formular estrategias que materialicen sus anhelos de cambios radicales. (Berenguer 26)

A *Peer Gynt* lo moviliza la búsqueda incansable del “Yo gynteano” (“Peer Gynt” 787) que no es más que la búsqueda de sí mismo, pero contradictoriamente desde el

lugar del poder y la ambición, formulando constantes estrategias que materialicen su deseo de cambio.

Por su parte, a fines del S. XIX y principios del XX, Stanislavski comienza a escribir un método que busca sistematizar la praxis del actor en un período en que la emoción cobra un rol fundamental “El actor crea no sólo la vida de sus tiempos, sino también del pasado y del futuro. Por eso necesita observar, conjeturar, experimentar, transportarse por la emoción” (Stanislavski, *preparación del actor* 197). La primera etapa del trabajo de Stanislavski –en la que se sustentó la dirección– contempla la creación del personaje desde la psicología, la verdad y la emoción. En este sentido, no se debe pasar por alto la influencia de los estudios psicológicos de aquella época, tiempos en que el sujeto, sus problemáticas y emociones se vuelven de interés. Asimismo, es importante considerar que son periodos de renovación de los tópicos trabajados en la escena teatral. Autores como Anton Chéjov (1860-1904) o August Strindberg (1849-1912) empiezan a abordar problemáticas sociales y políticas mediante personajes con complejas estructuras psicológicas, seres contradictorios y emocionales, por ende, más parecidos a los sujetos comunes de la vida real.

Como señalé anteriormente, Alejandra Gutiérrez instaló el trabajo a partir de la primera etapa de Stanislavski, por lo que las principales indicaciones de dirección estuvieron enfocadas en la contención de movimientos corporales para privilegiar la búsqueda de la verdad y la emoción genuina, además del estudio detallado del texto -

previo a los ensayos prácticos- a partir de conceptos centrales del método stanislavskiano en su primera etapa, que detallaré más adelante.

Como actriz del S. XXI, el cruce de épocas y la tensión entre ellas, generaron durante cuestionamientos respecto de la labor del intérprete, en la que el proceso creativo implica ser objeto de la dirección y sujeto de la creación. Un intérprete debe ser riguroso, estudioso, atento, creativo y responsable en el trabajo, sin embargo, surgen diferentes preguntas en relación al oficio: ¿cualquier estímulo previo es válido para la creación escénica? ¿Cuándo es necesario buscar caminos creativos propios?, ¿Qué hacer ante la crisis creativa? ¿Siempre se deben llevar a cabo los procesos creativos? ¿Hacer o no hacer en escena?.

TENSIÓN DE ÉPOCAS PRODUCTIVAS-CREATIVAS

La búsqueda de un resultado teatral a partir del cruce de tres épocas diferentes (S. XIX, S. XX y S. XXI) es interesante en distintos aspectos como la experimentación o la investigación historiográfica. Sin embargo, en el contexto de un proyecto que busca ser mostrado a un público como una pieza acabada surge la problematización y reflexión sobre el proceso y resultado de la construcción de un rol con estas tensiones como caminos.

Pavis, en su *Diccionario del teatro*, señala –respecto a la figura del director de escena– que es la “persona encargada de montar una obra, asumiendo la responsabilidad estética y organizativa del espectáculo, eligiendo los actores, interpretando el sentido del texto, utilizando las posibilidades escénicas puestas a su disposición” (134). Cabe señalar, que el rol del director se ha ido modificando a lo largo de los años, las jerarquías ya no son tan absolutas y en general el trabajo creativo se lleva a cabo de manera colectiva. Actualmente, además, los directores de escena, en su mayoría, son actores de profesión. Alejandra Gutiérrez, sin ser actriz de profesión, se formó como directora en el Instituto Central de Arte de Moscú, por lo que su comprensión del trabajo de dirección está más apegado a normas teóricas adquiridas en su aprendizaje en la academia rusa, lo que se vio reflejado en este proceso de montaje. Hoy, sobre ello, Knébel señala:

El director no percibirá los errores del actor si no domina el sentimiento de la verdad. El director que no haya pasado por la escuela de actuación, que no haya

comprobado las leyes de la creación consigo mismo, experimentado errores y logros, será muy difícil trabajar con los actores. (*Poética de la pedagogía teatral* 27)

Es así como en la elaboración de la puesta en escena de *Peer Gynt* resultó difícil desestructurar las ideas preconcebidas de dirección y, en la práctica, existieron pocas posibilidades de salir del método stanislavskiano para buscar otros caminos y llegar a un resultado común.

En relación con la dramaturgia, Ibsen escribe *Peer Gynt* en un momento de transición hacia el realismo, en el que recién surgía la figura del director como concepto (primera mitad del siglo XIX), pues con anterioridad los actores o dramaturgos se hacían cargo de la puesta en escena. De tal manera que el texto está plagado de detalles minuciosos correspondientes a la visión del autor respecto de la puesta en escena (miradas de los personajes, acciones físicas acorde a un momento particular o gestos para expresar ciertas emociones).

PEER GYNT (*frotándose el brazo*): Sí; pero ¿sabes quién gritaba?

[...]

PEER GYNT: Ahí está Hágstad; pronto habré llegado (*Traspone la cerca, pero vacila*) Ingrid estará sola en casa. (*Hace pantalla con la mano y mira en esa dirección*). (“Peer Gynt” 741- 746)

Como intérprete, inscrito en un tiempo en que la imagen y el cuerpo –en tanto herramienta y materialidad del trabajo actoral– son referentes innegables del quehacer teatral, fue muy difícil llevar a la acción acotaciones tan específicas y detalladas, ya que desde el cuerpo surgía la necesidad constante de indagar nuevas y diferentes posibilidades que permitieran lograr mayor organicidad en el personaje.

Para el primer Stanislavski (S.XX), el estudio del texto es el punto inicial del proceso creativo, por tanto, el trabajo de mesa de los intérpretes junto al director para analizarlo era fundamental, esto con la finalidad de entender las diferentes aristas del personaje y la dramaturgia. Los detalles en el texto, como las acotaciones, o una palabra clave de un personaje, se vuelven fundamentales para la comprensión a cabalidad del rol que se interpretará.

En concordancia con esto, la labor de mesa en el proceso de montaje se realizó desde el 03 de mayo de 2018 hasta el 04 de junio de 2018⁴, para profundizar en el análisis del texto y los personajes. En este trabajo de mesa, se establecieron para cada rol unidades sensibles que se trabajarían por separado y los objetivos de cada personaje para cada una de ellas, en palabras de Stanislavski, “de cada unidad yace un *objetivo creador*” (*Preparación del actor* 122) y “Cada objetivo es una parte orgánica de la unidad, es decir, que crea la unidad que lo rodea” (122). Este trabajo, según el método stanislavskiano, servirá de guía para el intérprete al momento de subir al escenario y generar una línea continua de acción. Esta corresponde a la idea de una sola acción a

⁴ Como se señaló anteriormente, la información acerca del proceso está registrada en la bitácora de trabajo, que constituye una de las fuentes de este análisis.

largo de toda la obra, que subyace a las demás, y que permite comprender la esencia que moviliza al personaje, que desembocará en el súper-objetivo, que está por debajo de los objetivos de cada unidad, es decir, el propósito que tiene el personaje en la obra.



Trabajo de mesa, del 3 de mayo al 4 de junio de 2018.

Asimismo, en el trabajo de mesa se buscaba descubrir el subtexto de los personajes, es decir, “aquello que no es dicho explícitamente en el texto dramático pero que aparece en la manera de ser interpretado por el actor” (Pavis, *Diccionario* 431). Para definir el subtexto, es necesario primero comprender en profundidad las intenciones e intereses del personaje, quien está determinado por las circunstancias dadas, correspondientes al contexto histórico, político, social, familiar, temporal en que se

desenvuelve. Todo lo anterior, facilita al intérprete ponerse en su lugar y actuar con verdad el rol, asuntos para los que la imaginación y la emoción del actor son de suma importancia. En la práctica, el trabajo de mesa y las indicaciones de dirección promovieron la palabra y la contención corporal en la creación de personajes, siguiendo las directrices basadas en la primera etapa stanislavskiana, centradas en la emoción y la psicología del personaje, todo aquello arrojó gran cantidad de información, lo que me condujo a problematizar los lugares desde los que se debía abordar el rol así como la contención del impulso; cuestionamientos relacionados con el hacer o no hacer en escena. Serrano, crítico al trabajo de mesa, señala que

A lo que lleva es a llenar la cabeza del actor con descripciones correctas, quizás, pero totalmente inútiles desde el punto de vista del proceso constructivo por lo menos en esos momentos iniciales. En la práctica, si el actor pretende seguir estos consejos se introvierte –debe pensar en muchas cosas a la vez– y pierde la conexión espontánea con lo que está ocurriendo en la escena. (*Nuevas tesis sobre Stanislavski* 99-100)

Mi postura, es menos radical que la de Serrano, ya que considero que existen procesos creativos en los que comenzar con un trabajo de mesa puede ser de gran ayuda. Sin embargo, cuando el análisis del texto está sustentado en líneas teóricas demasiado específicas, queda poco espacio a la imaginación de los intérpretes sobre la dramaturgia y más que ayudar entorpece el avance creativo, dando paso –de acuerdo con Serrano– a la introversión del intérprete, debido a la cantidad de información previa a subirse al

escenario. En el proceso de *Peer Gynt*, fue muy complejo cumplir con todos los requisitos para que el personaje funcionara bajo las ideas establecidas en el trabajo de mesa. Cada vez que se fallaba en aquel cometido, la directora recalca las ideas conversadas previamente.

LÍNEAS METODOLÓGICAS DE DIRECCIÓN

En relación con la dirección, fue posible identificar tres ejes metodológicos utilizados por la directora que atravesaron todo el proceso creativo:

De la palabra a la verdad y la emoción

Durante un tercio del proceso creativo de la obra *Peer Gynt* se analizó el texto a partir de la mirada del primer Stanislavski, trabajo previo a subir al escenario. Por ende, la palabra se convirtió en la base de la creación. En la práctica, esto se vio reflejado en una dirección que exigía la repetición de los textos en escena, sin considerar el tiempo que se estuviera repitiendo una misma frase, razón por la que cada ensayo de tres horas estaba destinado a ensayar escenas unitarias o parte de ellas y era común escuchar la frase “empecemos de nuevo” (Gutiérrez, Bitácora s.p.). Por otro lado, para guiar la interpretación, la directora decía los textos en voz alta, utilizando la entonación que – según su visión del personaje– era correcta, de esta manera el intérprete a partir de la imitación, encontraría desde la palabra la verdad y emoción genuina. Asimismo, constantemente se recordaban los conceptos estudiados en el trabajo de mesa para que se consideraran durante el diálogo en escena.

Contención del cuerpo

La palabra es el sustento de la creación para encontrar la verdad y la emoción del personaje y para que aquello suceda es necesario suprimir cualquier movimiento que pretenda subrayar lo que se está diciendo en escena. La dirección exigía la contención del cuerpo para propiciar la búsqueda emotiva desde la palabra, siempre sugiriendo al intérprete estar presente para conectarse genuinamente con su compañero de escena y que la palabra fluyera lo más simple y verdadera posible. De esta manera, cualquier movimiento que perjudicara la verdad de la palabra debía ser detenido y de la misma forma que con los textos, la directora mencionaba la frase “empecemos de nuevo” (Gutiérrez, Bitácora s.p.).

Intérprete-ejecutor

Alejandra Gutiérrez fue formada en una época (S. XX) en que la figura del director se vuelve relevante en la escena teatral y en la que las jerarquías en el teatro eran muy marcadas, cada labor estaba muy definida, a diferencia de los tiempos actuales en que a pesar de que existen distintos roles, el trabajo se caracteriza por el aporte y opiniones de todos quienes participan del proceso creativo. En el desarrollo del montaje de Peer Gynt, se instaló la idea de una dirección que debía hacerse cargo de la labor creativa y los intérpretes debían ser los encargados de construir sus roles de la mejor manera siguiendo las directrices señaladas, de esta forma, sucedía que como intérpretes del S. XXI era inevitable proponer ideas nuevas para el desarrollo creativo, sin embargo,

la directora generalmente respondía “No se preocupen, ese trabajo me corresponde a mí, ustedes preocupense de actuar bien” (Gutiérrez, Bitácora s.p.), de esto último es posible desprender que el intérprete era entendido como un ejecutor de las ideas de dirección y no como un creador.

Sumado a lo anterior, Gutiérrez, durante todo el proceso dio mucha importancia a lo que ella denominó “ver al actor desnudo en escena” (Gutiérrez, Bitácora s.p.), es decir, cuando logra mostrarse sin caretas a través del personaje. Para que eso sea posible, según la directora, es fundamental construir el rol desde el interior hacia el exterior y no viceversa. De esta manera, al momento de actuar, cualquier movimiento corporal expresivo fue interrumpido con la indicación “comencemos de nuevo, esta vez sin movimiento, solo buscando conectarse” (Gutiérrez, Bitácora s.p.).

Para el primer Stanislavski,

la contención en el gesto tiene una importancia especial en el ámbito de la caracterización, para apartarse de uno mismo y no repetirse externamente en cada papel es necesaria la contención gestual, cada movimiento superfluo, propio del actor en la vida le aleja del personaje interpretado y le acerca a sí mismo. (*El trabajo del actor sobre sí mismo* 323).

A partir de los tres ejes metodológicos de dirección para la creación del personaje que interpreté en la obra (Solveig), durante varias semanas de ensayo, me centré en el trabajo de respiración y focos de atención para expresar a través de la mirada desde una búsqueda más interna, encontrar desde la palabra y contener el cuerpo. Sin embargo,

todos estos intentos bloqueaban mis impulsos intuitivos de creación y, por ende, generaron que fuera cada vez más difícil encarnar el rol con la verdad emotiva necesaria y que para la directora era fundamental para la creación escénica de cualquier personaje.

En la primera etapa de Stanislavski el trabajo psicológico y emocional son básicos para enfrentar la construcción del personaje, para lo que además de las herramientas ya mencionadas, la labor debía estar sustentada en la memoria emotiva, concepción derivada del concepto memoria afectiva trabajado por el psicólogo francés Théodule-Armand Ribot (1839-1916), en el capítulo XI de su texto *La psicología de los sentimientos* y otros estudios. Para Stanislavski, la memoria emotiva es la técnica en la que “por medio de recursos conscientes se llega al subconsciente,” (*Preparación* 181), logrando de esta manera que la emoción sea real, genuina y no un cliché externalizado.

El papel puesto en la senda correcta avanza, se amplía y profundiza, y al final conduce hacia la inspiración. Hasta que eso ocurra sepa para siempre que la mentira, la afectación, la artificiosidad y el cliché nunca engendran inspiración. Por consiguiente, procure actuar verazmente, aprenda a preparar el terreno favorable para “la intuición que llega desde lo alto”, y puede estar seguro de que la conseguirá con mayor facilidad. (Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo* 340)

¿Es posible la construcción de un rol de una obra del romanticismo a partir de la técnica realista stanislavskiana en su primera etapa? ¿Qué debe hacer o no hacer el

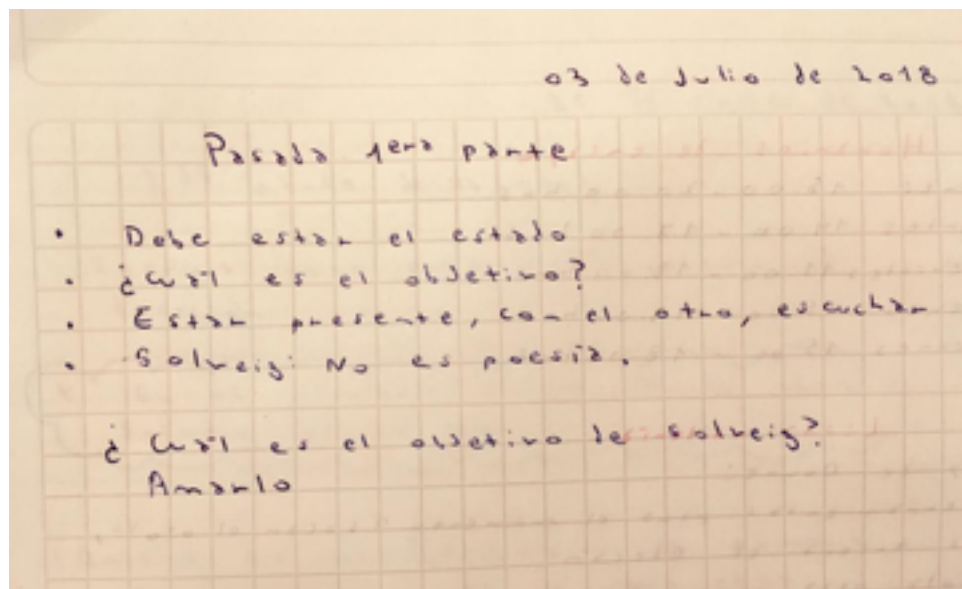
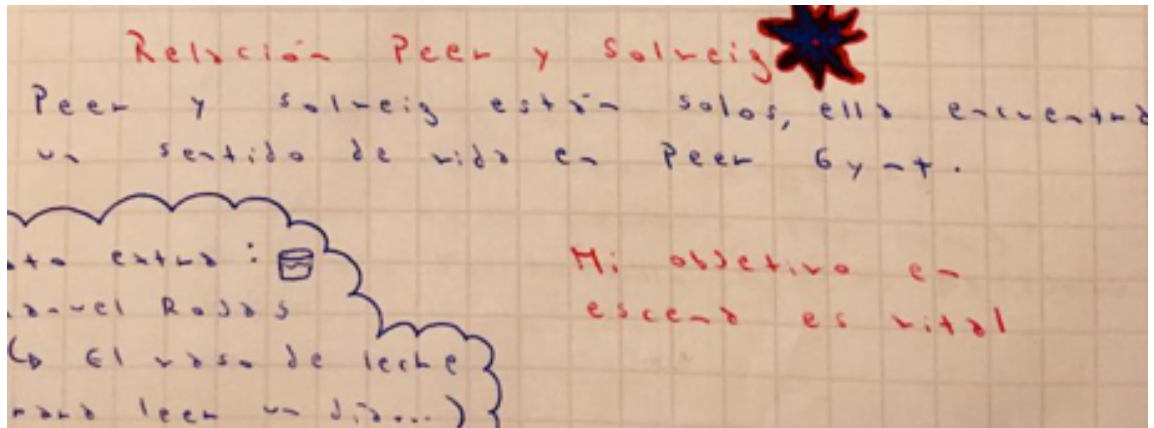
intérprete?, con el análisis del proceso específico de construcción del personaje Solveig y las decisiones tomadas, se intentará responder a las preguntas planteadas.

CONSTRUCCIÓN REALISTA *VERSUS* PERSONAJE ROMÁNTICO

Solveig en la obra representa el amor en una sociedad materialista y en la que se ha perdido la fe; es la expresión simbólica del amor en un cuerpo femenino, representando la mujer ideal de la época. Se enamora de Peer Gynt apenas lo conoce y abandona todo por amor cuando decide ir a buscarlo para compartir su vida juntos. Él huye y le pide que lo espere. Ella aguarda en soledad hasta que es una anciana ciega y sin rencores que lo sigue amando, por tanto, un personaje que obedece y no modifica sus intenciones a medida avanza el relato, a lo que se suma que es un rol que se construye en relación con las decisiones y acciones del personaje de Peer Gynt, por consiguiente, sin el protagonista, el personaje Solveig no podría existir dramáticamente

La transformación de la mujer Solveig en el símbolo de lo femenino, que acoge y nutre, se consuma cuando Peer, casi sobre el final de la obra, encuentra en ella a la esposa y la madre. Entonces Peer, el que antes deseaba ser emperador del mundo, ahora sólo pide: “Escóndeme, escóndeme ahí dentro”. (Dubatti, 96)

El 18 de junio de 2018, Gutiérrez me explica “tu objetivo en escena es vital” (Gutiérrez, Bitácora s.p.), y luego, el 3 de julio, me especifica que el objetivo de Solveig en la obra es amar a Peer Gynt, por lo que me pide trabajar con un objetivo romántico para una dirección realista.



Anotación en Bitácora del día 18 de junio y del 3 de julio de 2018.

El realismo no soporta simbolismos ya que es una “técnica apta para traducir objetivamente la realidad psicológica y social del hombre” (Pavis, *Diccionario* 380), así pues, ningún personaje realista podría tener como objetivo vital el amor, ya que su

búsqueda no es representar alegorías, sino que problemas del sujeto. La corriente realista, debido al influjo de la psicología en la época, comprende al sujeto como un ser lleno de contradicciones y emociones diversas que lo movilizan. Entonces ¿qué hacer?

Ibsen escribe Peer Gynt en la transición hacia el realismo, por lo que escrituralmente Solveig responde a una lógica romántica, en contraposición a los personajes femeninos posteriores escritos por el autor, caracterizados por sus contradicciones, con emociones cambiantes y conflictos internos. Fémimas cuyas decisiones que traen consecuencias como Nora Helmer o Hedda Gabler. Respecto de esta última Dubatti comenta: “El dramaturgo reconoce en el conocimiento de su personaje una profunda inaccesibilidad, el personaje se define por su complejidad y su opacidad, por su misterio” (188). Solveig, en cambio, solo ama, perdona y espera, no hay enigma en su actuar, por tanto, carece de subtextos.

Si el objetivo de Solveig es el amor, entonces no existe conflicto interno ni contradicción en el personaje, por lo tanto, tampoco existiría subtexto ni una línea continua de acción luego del momento en que Peer Gynt le pide que lo espere. El súper-objetivo se desestructura y con ello cualquier construcción psicológica que se pueda hacer del personaje, incluso en el trabajo de mesa anterior a subirse al escenario. En este sentido, la dirección se forjó en contraposición a los lineamientos base planteados en la dramaturgia de Henrik Ibsen. Sobre esto Serrano –desde una lectura ligada a la pedagogía teatral– señala que es necesario “construir una organicidad escénica que se engarce con lo propuesto por el autor dramático. Queremos que la actuación no sea

incompatible con lo que el texto dramático propone” (*Lo que no se dice* 30)⁵. En el proceso, todo lo que indagaba desde lo teórico me servía muy poco como soporte para la interpretación. Sin embargo, como actriz, desde la intuición y con las herramientas adquiridas en mi proceso de formación, el cuerpo se convirtió inconscientemente en el eje fundamental del proceso creativo, pasando a un primer plano, por sobre el texto. El cuerpo es la materialidad con la que trabaja el actor y no se puede obviar. En línea con lo que señala Le Breton,

La condición humana es corporal. Materia de identidad en el plano individual y colectivo, el cuerpo es espacio que ofrece vista y lectura, permitiendo la apreciación de los otros. Por él somos nombrados, reconocidos, identificados a una condición social, a un sexo, a una edad, a una historia. (Le Breton, 17)

El cuerpo es innegable e inseparable del yo, por tanto, querer omitir los impulsos corporales que surgían en escena resultaba contraproducente para la creación del rol.

La búsqueda desde un camino corporal, aunque mermado por la dirección que ponía la emoción en primer lugar, es decir, como motor y no como consecuencia, permitió que surgieran decisiones, caminos creativos propios, toma de decisiones y defensas de las mismas, con el objetivo de hacer y crear en escena.

⁵ A esto se suma el hecho de que es el propio Stanislavski quien reconoce posteriormente la importancia de las acciones físicas en la construcción del personaje.

INTÉRPRETE-CREADOR

En el proceso de montaje y teniendo en cuenta la innegable materialidad del cuerpo, surgió otro camino de construcción del personaje, es decir, una vía diferente a la propuesta por la dirección, en la medida que la directora –en línea con su formación teatral– entendía al intérprete como un ejecutor. Sin embargo, la labor actoral –desde mi perspectiva– supone un grado de autonomía en la creación que está en diálogo tanto con las propuestas de dirección como con el colectivo. En el proceso, se tensionó permanentemente esta relación; ya que la mayoría de los intérpretes participantes manifestaron a lo largo del montaje su necesidad de probar en escena ideas propias sin ser detenidos por la dirección. La directora, en cambio, buscaba que los intérpretes llegaran a la emoción desde el texto, conteniendo, por lo general, sus impulsos corporales en escena.

En este contexto, la verdadera búsqueda en el proceso emerge desde el lugar del actor-creador, donde las particularidades de cada intérprete, sumado al conocimiento personal que tiene de sí mismo y a las herramientas actorales le permiten construir el rol y, en mi caso, crear acorde a los impulsos e intuiciones que tenía del personaje Solveig. En este sentido, es necesario volver a una de las problemáticas iniciales de este artículo, que tiene que ver con la tensión epocal que se desprendió del proceso. El giro performativo que ha tenido la práctica teatral en los últimos 30 años se refleja en el trabajo actoral –que no puede obviar la materialidad del cuerpo–, donde:

el cuerpo fenoménico del actor no sirve de medio para el personaje constituido lingüísticamente ni es tampoco signo de él. Antes bien, el personaje que aparece en escena sería impensable en tanto que singular sin el particular estar-en-el-mundo del actor/performador, el personaje no existe más allá del particular cuerpo fenoménico del actor, al que *no* puede de ningún modo suprimir. (Fischer-Lichte 183)

Primero, fue necesario revisar en profundidad y en soledad, la escritura del personaje y buscar alguna característica que lograra aterrizar los simbolismos. Si bien, el trabajo de mesa con la directora duró un tercio de todo el proceso, el enfoque basado exclusivamente en el texto a partir de los conceptos del primer Stanislavski, impidió – desde mi perspectiva– darle profundidad y densidad al personaje. Según Knébel, cuando analiza el método stanislavskiano en su primera etapa –previo a su incursión en las acciones físicas–, señala que en el trabajo de mesa “la pasividad del actor que, en lugar de buscar activamente desde el comienzo del trabajo un camino que le acercase al papel, encomendaba al director la posibilidad de la creación de ese camino” (*El último Stanislavski*, 14), es decir, el intérprete pierde toda autonomía e impulso creativo y el director se lleva toda la responsabilidad en la construcción del rol.

De esta manera, fue fundamental releer el texto desde una visión más personal. Me parece importante destacar que un intérprete siempre es un creador, no solo un objeto de la creación que repite secuencias impuestas por el director, el intérprete-creador es quien mejor se conoce a sí mismo en cuanto herramientas y particularidades,

por lo que no buscar desde uno mismo pareciera ser incluso contradictorio. En este camino de creación interpretativa es donde encuentro una de las características que permitió volver más realista el personaje Solveig: su catolicismo, que se evidencia textualmente en la mención constante de la figura de Dios: “Solveig: ¡Dios bendiga tu trabajo! [...] Peer: Pero ¿y tu padre? Solveig: Sobre la inmensa tierra del señor.” (*Peer Gynt* 775). La lectura junto a la directora se enfocó en la línea de acciones, objetivos y emocionalidad del personaje; el catolicismo del personaje –a pesar de estar marcado textualmente– pasó a un segundo plano, que, luego, en el proceso de intérprete-creadora, fue el punto de partida. A medida que fui investigando con mayor profundidad la figura de Solveig, descubrí que se podía hacer el paralelo con las monjas de claustro, ya que se postergan por amor a Dios, aman a Cristo sin cuestionarlo ni esperar algo a cambio, abandonan la vida tradicional por la religión hasta su muerte. De igual manera, Solveig, por amor a Peer Gynt, deja a su familia y lo espera sola y encerrada en la cabaña, siempre con la esperanza de volver a verlo, sin preguntar ni cuestionar los motivos de su ausencia, acogiéndolo a su regreso.

De acuerdo con mi bitácora, la nueva búsqueda del personaje comenzó en julio y, para ello, decidí trabajar desde la observación de la realidad: asistí a la iglesia para examinar a los fieles católicos, sus particularidades, ropa, accesorios, gestos y maneras de relacionarse, entre otros detalles, en los cuales sustentar la construcción del personaje. Además vi algunos documentales en línea, donde monjas de claustro comentan su experiencia de vida, lo que me permitió comprender de mejor manera qué las moviliza para retirarse del mundo, además de registrar sus formas de expresión corporal y vocal.

Estas referencias debían traducirse en la práctica actoral, de manera que le pedí a mi compañero de escena (Peer Gynt) que ensayáramos fuera de los horarios oficiales. Asimismo para tener una mirada externa y crítica al trabajo, pedí apoyo de otros compañeros del montaje que eran parte del equipo creativo. En los ensayos extraordinarios, busqué desde otras aristas, involucrando más el cuerpo y evitando la contención solicitada por la directora en los ensayos oficiales. En un comienzo, fue muy difícil retomar el trabajo corporal debido a que –siguiendo las indicaciones de dirección– durante dos meses intenté contener el cuerpo y enfocarme en la emoción, lo que bloqueaba mis impulsos, por lo que tuve la permanente duda de hacer o no hacer, de movilizar o no el cuerpo, pues no tenía la certeza de si la propuesta iba o no a ser aceptada. Después de aproximadamente dos semanas de ensayar por mi cuenta, moderando mis estados de crisis creativa, compré una cruz católica, me hice un peinado distintivo y me arriesgué a mostrar lo ensayado. Aunque no fue del todo bien recibido, la directora encontró y consideró momentos interesantes desde los cuales se podía seguir abordando el personaje. A partir de ese día, empecé desde la acción a desbloquearme, sintiendo mayor cercanía hacia lo que podría ser el personaje y comprendiendo mejor el rol desde el cuerpo.

La última semana del mes de julio, es decir, previo al estreno, fue posible encontrar un lugar lúdico para el personaje y comenzar a pasarlo mejor como actriz en escena, sin tanto sufrimiento, confiando más en mis intuiciones y rescatando de la dirección aquello que me hacía sentido en la búsqueda creativa personal, de esta manera se fueron sumando de a poco capas más profundas al personaje, que me costó encontrar

y que se reveló solo cuando lo pude hacer carne. Este proceso de ‘encarnación’ fue intermitente hasta el final, pero sin dudas me permitió enfrentar de mejor manera el trabajo, gracias a la apertura hacia nuevas perspectivas y posibilidades, comprendiéndome como intérprete-creadora en la praxis actoral.

REFLEXIONES FINALES

Procesos conflictivos, como este, se resuelven a partir de la autonomía creativa y para llegar es necesario un intérprete-creador que no tenga tantos miedos, dispuesto a entregarse y vivir el peligro de la creación. En la labor del intérprete, pareciera ser que se debe tener todo controlado al momento de sumergirse en escena, sin embargo, es todo lo contrario y perderse es más habitual de lo que se piensa, el teatro es vértigo, es lanzarse al vacío y estar atento al otro, dialogando con lo que emerge en escena y dejando que fluya la energía creativa, para, posteriormente, fijar aquello que contribuye al montaje en su totalidad.

Cada proceso es único e irrepetible, en el caso de la obra *Peer Gynt*, dirigida por Alejandra Gutiérrez, tocó enfrentarse a una directora que instaló verdades absolutas a lo largo del proceso de montaje, lo que generó bloqueos y resistencias al momento de enfrentar el personaje romántico: Solveig. Sin embargo, es necesario comprender que siempre existirán vías diversas para enfrentar la creación de un personaje.

La tensión de distintas temporalidades en el proceso de montaje de *Peer Gynt* –su escritura (S. XIX), el método de la primera etapa de Stanislavski (finales del S. XIX y principios del XX) y el contexto de los intérpretes (S. XX)– fue un problema para mí. Sin embargo, esa problemática le dio valor al instinto creativo, dando paso a las pulsiones que conllevan al error en escena y del error a la construcción. Trabajé

constantemente con la frustración y dialogando con la inmediatez de querer un resultado determinado y esperado.

Solveig para Alejandra Gutiérrez debía construirse desde una perspectiva realista, basada en la primera etapa stanislavskiana, por tanto, con una fuerte carga psicológica y emotiva. Desde mi perspectiva –basándome en las fuertes marcas textuales–, Solveig es la representación simbólica del amor, comparable con una monja de claustro, por lo que debía abordarse en la práctica desde el trabajo corporal. Tanto la dirección como mi búsqueda estaban enfocadas en encontrar la verdad escénica del personaje, por lo que, hacia el final del proceso, existió un punto de encuentro intérprete-director, que fue posible gracias al diálogo que se produjo desde la propuesta escénica.

Procesos como el de *Peer Gynt* no son la excepción en la práctica actoral, por lo que –desde el principio de cada proceso– es necesario instalarse como intérprete-creador y dialogar con la dirección, sin dejarle toda la responsabilidad de la construcción del rol. Cada proyecto es un nuevo descubrimiento y un mundo en sí mismo, que nos enfrenta a dudas respecto de si las decisiones tomadas son o no correctas, si arriesgarse o no, si es apropiada la solución escogida o si existen otros caminos menos difíciles o, en mi caso, preguntarme por qué no haber tomado antes la decisión de la búsqueda personal y recién haberlo hecho el último mes. En ese sentido, el aprendizaje de este proceso es que en cualquier proyecto teatral es necesario tomar riesgos y perder el miedo al error en escena, ya que es mejor equivocarse y avanzar que quedarse en la zona de confort, la que difícilmente permitirá dar paso a la creatividad.

¿Hacer o no hacer en escena?, un intérprete siempre debe buscar la salida y enfrentarse al trabajo, utilizando al máximo sus herramientas y creatividad. Desde mi perspectiva el oficio teatral se valida en la presencia, en el hacer. En relación al personaje Solveig, se decidió hacer, es decir interpretar el rol y buscar soluciones desde una búsqueda más personal. En ningún caso esto quiere decir que haya que dejar de lado la labor del director, sino que sugiere encontrar un punto de encuentro con la dirección desde una búsqueda personal.

Respecto de las directrices que cruzaron el proceso, no puedo dejar de señalar que el montaje de una obra como *Peer Gynt*, donde el texto cobra una relevancia fundamental, implica instalar la pregunta de cómo montar, desde las herramientas del teatro contemporáneo, un texto producido hace dos siglos. Es posible deconstruir el texto, es decir “Deshacer analíticamente los elementos que constituyen una estructura conceptual” (RAE) y rearmarlo o, utilizar nuevas lógicas de narración escénica “Ya el problema no es conservar la tradición (tarea por lo demás imposible, incluso en la Comedia Francesa), ni comprender su esencia [...] se trata, actualmente, de inscribir el trabajo moderno en la tradición clásica” (Pavis, *Teatro contemporáneo* 75).

BIBLIOGRAFÍA

- Berenguer, Ángel. “Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos”. *Revista de Estudios Teatrales*, Universidad de Alcalá, n.º 21, 2007, pp. 13-29.
- Diccionario de la Real Academia Española. Madrid. 2019
- Dubatti, Jorge. *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires: Colihue S.R.L, 2006.
- Fischer-Lichte, Erika. “Sobre la producción performativa de la materialidad”. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2014.
- Gómez de la Mata, Germán. “Introducción”. *Teatro completo*. Madrid: Aguilar, 1973, pp. 9-140
- Gutiérrez, Alejandra. “Bitácora de Montaje Peer Gynt”. 2018. Manuscrito
- _____. “Notas de dirección Peer Gynt”. 2018. Manuscrito
- Ibsen, Henrik. “Peer Gynt”. *Teatro Completo*. Madrid: Aguilar, 1973, pp. 738-841.
- Knébel, María. *El último Stanislavski*. Madrid: Editorial Fundamentos. 1996
- _____. *Poética de la Pedagogía Teatral*. Madrid: Siglo XXI, 1991.
- Le Bretón, David. *Cuerpo sensible*. Santiago: Ediciones Metales pesados, 2010.
- Pavis, Patrice. *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago: LOM / Universidad Arcis, 1999
- _____. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Ribot, Théodule-Armand. *Psicología de los sentimientos*, Madrid: Preciados, 1900.
- Serrano, Raúl. *Lo que no se dice: una teoría de la actuación*. Buenos Aires: Atuel, 2013
- _____. *Nuevas tesis sobre Stanislavski: fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel, 2004
- Stanislavski, Constantin. *Mi vida en el arte*. Barcelona: Alba Editorial, 2013.
- _____. *La construcción del personaje*. Buenos Aires: Alianza, 2012.
- _____. *Preparación del actor*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 2012.

_____. *El arte escénico*. México: Siglo XXI, 2011.

_____. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*.
Barcelona: Alba Editorial, 2007.