

UNIVERSIDAD DE PANAMA
VICERECTORIA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE ARTE TEATRAL

Aplicación de algunas herramientas actorales de EL PODER DE LA ACTUACIÓN de Ivana Chubbuck en la construcción interpretativa del personaje de María en el monólogo de La mujer sola de Dario Fo y Franca Rame

Trabajo de Postgrado para optar por el título de Maestría
En Actuación

Por:
Sandra Saira

2016

AGRADECIMIENTO

Agradezco a Dios infinitamente por permitirme llegar a la meta de la culminación de la Maestría en Actuación, pero esta meta no la hubiera podido realizar sin el apoyo incondicional de mi madre que me alentó a seguir adelante hasta haber llegado a mi objetivo: el título de actuación a nivel de maestría. A mi hermana quien también me ayudó y me alentó a no desmayar en éste difícil camino que representó hacer esta maestría. A mi abuela le agradezco también su apoyo y su amor a esta causa.

También quiero enormemente expresar mi agradecimiento a mi asesor Ángel Garrido, quien me apoyó hasta lo último para pudiese graduarme. Sé que sin su ayuda, no lo hubiera podido realizar. Gracias a la motivación que en mí produjo, con su espíritu inquebrantable y dedicación a su carrera: el teatro. También deseo expresar mi agradecimiento al Decano Luis Troestch y al Magister Carmelo Moyano, quienes abogaron para que esta graduación fuera posible y pudiese obtener el codiciado título de la Maestría en Actuación.

DEDICATORIA

Dedico esta graduación de la puesta de escena La mujer sola a Dios para que quede prueba de que Dios existe, que está vivo y es Omnipotente. Le dedico a Él, como siempre, lo que he hecho, todos mis trabajos artísticos y teatrales para que quede constancia de que con Él, se puede llegar al éxito de una carrera, tomándolo siempre en cuenta. No ceso de expresar las gracias a ese Ser Supremo, que me ha permitido vivir toda clase de experiencias, solo para dar testimonio de que cuando uno tiene fe en Él, y lo pone todo en sus manos, todo es posible.

También le dedico este trabajo de Graduación, a mi madre, a mi hermana y a mi abuela; mis grandes tesoros, ya que ellas constituyen la cuna donde aprendí a conocer a Dios y a pedirle sin dudar de que el Éxito en esta maestría lo alcanzaría, pese a las adversidades que se oponían.

Cierro esta dedicatoria con esencia y perfume de ángeles cantando Triunfo y Gloria,
Amen.

Índice

Agradecimiento.....	ii
Dedicatoria.....	iii
Índice.....	iv
Introducción.....	vii
Epigrafe.....	x
Capítulo I El poder de la Actuación.....	1
1.1 Biografía de Ivana Chubbuck.....	2
1.2 Origen de la técnica El Poder de la Actuación.....	2
Capitulo II Las doce herramientas de El Poder De la Actuación.....	5.
2.1 Objetivo Principal (Primera herramienta).....	6
2.2 El objetivo de la escena(Segunda herramienta).....	6
Capitulo III Herramientas que sirven para dar realismo y perentoriedad del objetivo principal y de la escena.....	8
3.1 los obstáculos (Tercera herramienta).....	9
3.2 la sustitución (Cuarta herramienta).....	9
3.3 los objetos internos (Quinta herramienta).....	10
3.4 compases y acciones (Sexta Herramienta).....	10
3.5 El momento anterior (Séptima Herramienta).....	10
3.6 El lugar y la cuarta pared (Octava herramienta).....	11
3.7 Los Movimientos (Novena Herramienta).....	11
3.8 El monólogo Interior (Décima Herramienta).....	12
3.9 Las circunstancias dada (Undécima herramienta).....	12

3.10 Soltar el freno (Duodécima herramienta).....	13
Capítulo IV Herramientas que más se desarrollaron en la creación del personaje de María.....	14
4.1 Objetivo principal.....	16
4.2 Objetivo de la escena.....	18
4.3 Los obstáculos.....	20
4.4 El monólogo Interior más sustitución.....	22
4.5 Los movimientos.....	24
4.5 (a) Primera aplicación de movimiento diseñado en los ensayos.....	24
4.5 (b) Segunda aplicación de movimientos.....	24
4.5 (c) Tercera aplicación de movimientos.....	25
4.5 (d) Cuarta aplicación de movimientos.....	25
4.5 (e) Quinta aplicación de movimientos.....	26
4.5 (f) Sexta aplicación de movimientos.....	26
4.5 (g) Séptima Aplicación de movimientos.....	26
4.6 Las circunstancias Dadas.....	27
Capítulo V Resumen de Ensayos y presentación de la obra <u>La Mujer sola</u>	30
5.1 Gráfica de Rutina de ensayos.....	31
5.2Días defunción en la sala f103.....	33
5.2(a) jueves 15 de septiembre-Estreno.....	33
5.2 (b) Viernes 16 de septiembre.....	33
5.2 (c)Sábado 17 de septiembre.....	33
5.3 Sonoplastía de la obra <u>La mujer sola</u>	33
Conclusiones y Recomendaciones.....	34

Bibliografía.....	39
Anexos.....	42
Índice de anexos	
Tríptico de montaje <u>La mujer sola</u>.....	1
Afiche de espectáculo <u>La mujer sola</u>.....	3
Asesor de la obra y asistente técnico.....	4
Momento en que se pintaba una de las entradas del set.....	5
Preparación del set y aparición de la actriz.....	6
Conversatorio dado por el asesor Ángel Garrido.....	7
Equipo de trabajo del montaje.....	8
La silla y tabla de planchar.....	9
Plano luminotécnico.....	10
Libreto de <u>La mujer sola</u>	11
Imagen portada de la actriz del video de La mujer sola producido en la Universidad de Panamá, salón F103	19

INTRODUCCIÓN

La maestría en actuación fue un programa con una duración de dos años que por motivo extra académicos, se extendió por cinco, seis y hasta siete años.

El Poder de la Actuación fue el método que me inspiró para crear, construir y moldear el espíritu de María a nivel de la maestría en actuación. Este personaje emerge del monólogo de La Mujer Sola de Darío Fo y Franca Rame. Un planteamiento feminista que llenó las expectativas de la actriz quien encontró al personaje desafiador para su muestra final a nivel de la maestría.

La selección del personaje en cierta medida fue casual ya que en una ocasión asistí a ver una obra llamada La Madre Pasota, la cual me impactó mucho actoral y visualmente. ¿Cómo debía representar a María para que impactará en un plano de maestría de actuación? Empecé a leer Stanislavski, Utah Hagen, Meisner, también Strassberg, Lecoq, Grotowski. Todos ellos creadores de métodos específicos y técnicas para la creación de mundos imaginarios, los que por ser imaginarios, son bien reales.

Más sin embargo, cuando se me da el material de Chubbuck en el programa de la maestría, su estructura empezó a llamarme poderosamente la atención ya que un texto tan denso pero apasionante, me hizo creer en su técnica innovadora. Lo que creía era una repetición de lo mismo y esquemática, se convertía en una lectura arrolladora que me inducía seguirla hasta el final.

A veces sentía que con una sola herramienta bastaba para meterse en la piel del personaje. La técnica de Chubbuck es una técnica que te transforma desde adentro hacia afuera, es hacerte capaz de darte flexibilidad mental y emocional, de estirar sus traumas y emociones y alegrías en servicio de un algo o alguien.

La voz poderosa de esta técnica es la razón por la cual sirve de plataforma para sustentar mi proyecto de actuación en maestría. La voz de cada herramienta fue lo que me conquistó desde el primer día que lo tuve en mis manos. No me hizo sentir inactiva sino por el contrario, me indujo a perseguirla cual obra de Sherlock Holmes ó la película de

Alfred Hitchcock: ver ¿Qué era? ¿Quién era? ó ¿Qué es?. Eso me sostenía en pie hasta el final de cada lectura de cada herramienta. Ninguna técnica me había hecho sentir así. Ni siquiera Stanislavski. Chubbuck, con su fuerte capacidad para oír desde el ángulo psicológico, pudo diseñar estos pasos para poder usar nuestras victorias ,miedos y traumas, y usarlo para algo beneficioso y entretenido: actuar.

La Chubbuck enseña cómo usar la voz que siempre está hablando allí en los silencios y te ayuda a utilizar sin tapujos tus emociones para que vivas en la escena y no te reprimas y ni te escondas sino que tengas presencia con lo que estás haciendo y estás viviendo superficialmente.

Es como una biblia de actuación para aquellos que matan por actuar y viven dentro de la ilusión. Ella enseña a representar y no a coquetear con el artífice ilusorio sino a ser.

Cada herramienta es esencial; sin ellas no se puede soltar uno con seguridad en el plano escénico y más si el tiempo de ensayos no se cumple y no se cuenta con un espíritu entregado y disciplinado para vivir y con el personaje elegido y estar dispuesto a llegar a cada ensayo solo para ser la realidad de otro. Las seis herramientas que se desarrollan en el presente informe son **el objetivo principal, el objetivo de la escena, los obstáculos, los objetos internos, el monologo interior, las circunstancias dadas**. Debido a que no se tuvo un enfoque estructurado hacia el método de Ivana Chubbuck, es que se menciona y se describen algunas de ellas para que el lector vea cómo sirvió y cómo ayudó enormemente a la actriz a construir su elegido personaje.

En mi camino de construcción de María, yo me concentré en seis herramientas sin desestimar las otras porque están allí, presentes, sin embargo el informe da una mirada a las seis porque fueron las que la actriz sintió de cerca y palpable en cada proceso de ensayo y hasta el último día de su función en horas de la tarde.

Este informe describe también la forma cómo se operó para construir el personaje de María; muestra un esquema de horarios de cómo se trabajó con cada unidad de escena; muestra también, los resultados de las tres funciones que se realizaron en el salón f 103, los días 15,16 y 17 de septiembre de 2016. También se indican los anexos con sus fotografías y el plano luminotécnico elaborado por el Profesor de luces, Javier Sarsanedas .

ΕΠΙΓΡΑΦΕ

“SI ME PASARÁ ALGUNA COSA, DECID QUE HE HECHO DE TODO POR VIVIR”

Darío Fo

El montaje de La mujer sola fue un espectáculo que sirvió de pretexto para homenajear a uno de los más grandes dramaturgos de Italia: Darío Fo, quien dejó más de cien comedias teatrales escritas. También se hace extensivo a su esposa: Franca Rame.

Su carrera laureada de muchos éxitos teatrales fue galardonada con un Premio Nobel de Literatura en 1997, gracias a sus escritos irreverentes y creativos. Fue llamado Maestro de la Sátira. Sus obras más destacadas fueron *Mistero buffo* (1969), *Muerte accidental de un anarquista* (1970), *Aquí no paga nadie* (1974), *La marihuana de mamá es la más bella* (1976), y *Pareja libre* (1983), con la cual arremete contra la iglesia, la mafia y el poder político. Sus monólogos y bocetos permiten la improvisación en el escenario. Fue influenciado por la comedia del arte y por el teatro de Bertolt Brecht y Vladimir Maiakovski. Los temas de sus monólogos estaban llenos de crítica social y política.

Hay que destacar esta mención de honor que hacemos a Darío Fo, puesto que falleció recientemente el 13 de octubre de 2016 en Milán (Italia) y el montaje tuvo la intención de exaltar la pluma sinigual de este reconocido escritor con su monólogo La mujer sola.

Gracias a las cualidades prolíferas que desarrolló mientras escribió sus obras teatrales, las cuales le sirvieron de puente para criticar las situaciones de su entorno; se le bautizó como el nuevo Leonardo Da Vinci de nuestra época por su espíritu juglar y crítico dramaturgo.

Darío Fo, además de un dramaturgo consumado, fue un reconocido actor, productor, director, escenógrafo, pintor, arquitecto, ensayista, poeta, autor de canciones, empresario y activista político sin banderas, cuyos estudios lo consagraron en teatro juglar callejero, influenciado por la comedia del arte.

Darío Fo nació el 24 de marzo 1926 en Varese, Lombardía. Muere el 13 de octubre de 2016 a la edad de 90 años en un hospital de Milán por problemas respiratorios. En la década del 50 cosechó muchos éxitos teatrales y fue en esos escenarios donde conoció al amor de su vida, la bella actriz, Franca Rame, con quien tuvo un hijo llamado Jacopo Fo, el que hoy día es escritor, creador de historietas, actor y director italiano.

Darío Fo, quien manifestaba que “había tenido una existencia larga y muy afortunada”, representó dentro y fuera del escenario al bufón burlesco, defendiendo el valor de la risa, argumentado que “la risa abre la boca, pero también la mente”.



CAPITULO 1
EL PODER DE LA ACTUACIÓN

El poder de la Actuación es una nueva técnica actoral que ha revolucionado el campo de la interpretación en el siglo XXI; técnica que se ha dado a conocer gracias a que ha sido puesta en práctica con actores de cine, lo cual ha guiado a la creadora de éste método a trascender hasta los umbrales de la interpretación teatral.

El éxito de esta técnica llegó hasta el Programa de Maestría que se desarrolló en Panamá entre los años 2010 y 2011, proporcionándonos un conocimiento más profundo de cómo abordar, crear y construir un personaje desde adentro hacia afuera, con más credibilidad e intensidad orgánica.

Para aplicarla, se utilizó como soporte, la obra teatral de La mujer sola, de los escritores italianos Darío Fo y Franca Rame, quienes destilando todo el humor negro de la realidad discriminatoria hacia la mujer hacen que surja el modelo del personaje María, como un molde en oro bruto a procesar, ya que María, el personaje seleccionado, encierra un mundo de transiciones cambiantes que sirven de prueba para la tan denominada técnica de Ivana Chubbuck.

1.1 Biografía de Ivana Chubbuck

Ivana Chubbuck es la fundadora y directora del Estudio de Ivana Chubbuck. Es actriz y maestra de actuación. Tiene una trayectoria de 30 años de trabajo. Incluye ganadores de Oscar como Halle Berry, James Franco, Charlize Theron, Brad Pitt, Kate Hudson...

Penguin Books publicó su libro, El Poder de la Actuación, en 2004. Hoy día un bestseller ya que es uno de los más vendidos a nivel mundial. Actualmente el libro está siendo adoptado para su uso como libro de texto en muchos colegios y universidades en todo USA. Ha sido homenajeada en el Festival de Cine Internacional, realizado en Rusia, por sus contribuciones a la industria del cine junto a Leonardo Dicaprio, Francis Ford Coppola y William Friedkin.

1.2 Origen de la técnica el Poder de la Actuación

La puesta de escena de La Mujer Sola sirvió de plataforma para poner en práctica el método de la reconocida maestra y entrenadora de actores, Ivanna Chubbuck: El Poder de la Actuación, el cual se constituye de 12 herramientas o pasos que sirven para lograr un objetivo en la actuación. Estos 12 pasos parten del libreto, analizando cada paso objetivamente en

cada unidad del libreto, cumpliendo con una serie de ejercicios dinámicos que inducen al actor a involucrarse con su personaje y así poder interpretar su papel de forma creíble y genuina.

La atmósfera tragicómica del personaje María, nos ha servido para estudiar los 12 pasos de Ivana Chubbuck y de allí seleccionar, del proceso de ensayo, seis pasos que se encontraron más tangible en la creación de María.

Hay que subrayar que el método de Ivana Chubbuck se basa en las grandes teorías de maestros como Stanislavski, Meisner y Hagen y que a diferencia de estos grandes entrenadores de actores, Ivana enseña a los actores a conocerse a sí mismos para poder triunfar en su interpretación. El Poder de la Actuación hace que los actores utilicen sus emociones y su dolor psíquico no como fines en sí mismos, sino como motor para lograr un objetivo. Este método se originó en la “búsqueda de intentar comprender y superar mis traumas personales, muy particularmente respecto del modo en que afectaban mi actuación y mi vida” (X Chubbuck). Según la experiencia personal de Ivana, ella comenzó a preguntarse cuál era el propósito de aquellos sentimientos que ella había heredado de un hogar disfuncional e infeliz; su presupuesto de preguntas sería así:

“¿De qué manera los sentimientos y las emociones de mi pasado amoldan mi trabajo actoral?

¿Cómo me moldean a mí como persona?

¿Cómo reunir éstas emociones fracturadas, dispersas, divergentes incluso a fin de ponerlas al servicio del personaje” (X Chubbuck).

La entrenadora se dio cuenta que su método tenía la habilidad de involucrarse en la vida íntima de sus actores y, por ende, cuando lo traían a su memoria como parte del proceso de creación, causaba victimización en vez de superación.

Así que Ivana decidió cambiar el esquema que tradicionalmente se había trabajado con las grandes teorías actorales y empezó a estudiar los antecedentes de grandes personajes exitosos de la historia y comprendió que éstas grandes personas, se motivaban en sus traumas personales pero usaban sus dolores psicológicos y psíquicos como un medio para dirigir e inspirar sus logros en vez de quedarse en la posición de auto compadecerse y ahogarse en su pena.

Fue cuando Ivana empezó a crear un sistema que guiara mejor esos sentimientos dolorosos hacia un éxito seguro en la interpretación, decidiendo romper reglas tradicionales para arriesgarse en un sistema que brindara al actor un abanico de elecciones estructuradas que lograra sobreponerse al dolor y obtuviera su objetivo interpretativo.

Es aquí donde el rol de la psicología aparece en la actuación con Chubbuck. Desde esta dimensión, ella aprendió a guiar a sus actores a personalizar la identidad del personaje como propia, solo enfocándose en los aspectos positivos del personaje, apropiándose de ellos como si fueran propios, inherentes en quien las va a representar.

La metodología en sí es un proceso dinámico, riguroso, exhaustivo pero apasionante que hace al actor compenetrarse con el libreto, comprendiendo desde el más leve detalle hasta el más notorio. Este proceso de creación enseña y le muestra al actor el pasadizo para experimentar las emociones individuales que proporcionarán el mecanismo para mejor abordar internamente el universo del personaje, haciéndolo visceral.

CAPITULO 2:
LAS 12 HERRAMIENTAS DE EL PODER DE LA ACTUACIÓN

En esta sección se explicará cómo funciona cada paso en el libreto del actor/actriz:

2.1. Objetivo Principal (primera herramienta).

Es aquello que el personaje desea a lo largo del libreto. Está presente en el principio, medio y final del texto. Todas las demás herramientas dependen de ésta, que es la principal de todas. Si el actor/actriz no tiene claro el objetivo principal de su personaje, jamás podrá comprender el por qué de su *modus operandis* en todo el recorrido de su representación.

Cómo personalizar éste paso:

- a. Imitar el comportamiento de personas dinámicas.
- b. Aprender a conocerse a sí mismo para poder llenar la perentoriedad de su personaje.
- c. El objetivo principal debe ser básico, primario, urgente, activo.
- d. Es un objetivo universal: necesidades humanas básicas que ayudan a descifrar el objetivo principal de un personaje (la búsqueda del amor. la búsqueda del poder, ser amado incondicionalmente, tener hijos, casarse, ser amados por la madre/padre, recuperar el amor de una ex pareja, triunfar profesionalmente, lograr aprobación, proteger a un ser amado y mantenerlo con vida) ” (13 Chubbuck). Se escogen 3 ó 4 opciones descritas arriba que más se asemejen a los parlamentos del personaje y es en el proceso de ensayo que se hace el descubrimiento del objetivo principal.

2.2 El objetivo de la escena (Segunda Herramienta)

Aquello que el personaje desea durante el transcurso de una unidad de escena, la cual sirve de pretexto para llegar al objetivo principal de la escena. En el análisis del libreto surgen unidades con diferentes intencionalidades el cual da a demostrar otros caminos de los que se sirve el personaje para llegar a su objetivo principal.

El objetivo de la escena es algo que se procesa con la mente, el corazón, las entrañas y la sexualidad: conseguir que me ames; lograr que me des empleo; ganar tu aprobación; convertirte en mi aliado; lograr que me devuelvas mi poder; conseguir que tengamos un encuentro sexual; probar que estas equivocado para demostrar que yo tengo razón; lograr que me des esperanza; hacer que me adores; lograr que me ayudes a sentirme mejor. (26-27 Chubbuck)

El objetivo de la escena sí demanda la respuesta del otro actor cuando se está dialogando y se apoya más el hecho de lograr el objetivo principal que se está persiguiendo desde un inicio puesto que, cuando te relacionas ó te comunicas con el otro/otra, existe un propósito escondido por el cual se le aborda al otro/a que no suele ser tan evidente.

**CAPITULO 3:
HERRAMIENTAS QUE SIRVEN PARA DAR REALISMO
Y PERENTORIEDAD DE LOS OBJETIVOS PRINCIPAL Y
DE ESCENA**

3.1 Los Obstáculos (tercera herramienta)

Consisten en los impedimentos físicos, emocionales y mentales que se interponen entre el personaje y el logro de sus objetivos. Le dan poder e intensidad a los objetivos ya planteados y mientras más difícil sean, más se empeñarán en poderlos alcanzar.

Entre los obstáculos físicos están: Discapacidad física, raza y religión, características físicas extremas, apariencia física, problemas económicos, alteraciones mentales, problemas médicos, riesgos laborales, posición social, lugares, hechos.

Obstáculos mentales: Capacidad mental, convicciones políticas, enfermedad mental, secretos y mentiras, educación formal o falta de ella.

Obstáculos emocionales: problemas de relación, Problemas personales.

No todos los obstáculos se encuentran a simple vista, tendrán que ser descifrados con los objetivos principal y de la escena.

3.2 La Sustitución (cuarta herramienta)

Según Chubbuck, es el paso de investir al actor con quien se comparte la escena con las características de una persona que, en la vida real, mejor representa la necesidad expresada por el objetivo de la escena (57).

La actriz/actor debe darse una oportunidad de elecciones adecuadas y prolíferas que mejor desarrollen el objetivo principal y el de la escena. La personalización de los obstáculos de un libreto enfrenta al actor con sus demonios internos, especialmente a aquellos que se empeñan en negarse.

Esta herramienta obliga al actor a profundizarse más en sí mismo ya que debe descubrir qué cosas o quiénes le hacen provocar reacciones semejantes a las descritas en el libreto del personaje seleccionado.

Para muestra un botón, las posibles sustituciones de las cuales el actor/actriz se puede hacer valer es la familia directamente: madre, padre, hermano, hermana, luego el esposo, el hijo, la hija, empleadores, compañeros de trabajo. Como es difícil el menú de selecciones, según la creadora Chubbuck, uno debe de plantearse las siguientes preguntas antes de elegir la sustitución que me llevará a personalizar mi interacción

con el otro: ¿Quién me es más necesario para lograr mi objetivo de la escena?. Y cuando ya haz elegido la sustitución correcta te preguntas: ¿Quién es el que tiene menores probabilidades de dármelo?

3.3 Los Objetos Internos (quinta herramienta)

“Son aquellas imágenes que pueblan tu mente cuando hablas o escuchas acerca de personas, lugares, cosas o acontecimientos”(81 Chubbuck). De acuerdo como esté diseñado el mundo psicológico, mental y emocional de tu personaje, deberás de haber escogido la sustitución correcta para que germinen en las imágenes internas deseadas por el parlamento de tu personaje, es decir, si escogiste a tu tía y no tuviste una buena comunicación con ella, las imágenes internas vendrán por sí solas; al contrario, si elegiste a tu madre y viviste junto a ella, entonces, tus imágenes internas serán de alegría u optimismo, de acuerdo a si estás ya predispuesto en la línea dramática de tu personaje. Ésta herramienta se debe elegir en base a emociones.

3.4 Compases y Acciones (sexta herramienta)

Hay que resaltar que este paso es un subconjunto del objetivo de la escena ya que es determinado por un cambio de pensamiento en el personaje, que hace un giro inesperado, que cambia y, por ende, el compás se cambia también.

Si el personaje decide cambiar su acción es porque está pensando cómo mejorar lo que quiere desde el principio, ya que puede darse cuenta que no lo está logrando y necesita persuadir más para tocar a la otra persona con quien está interactuando y garantizar que su *modus operandis* está cumpliendo con su objetivo principal y el de la escena.

3.5 El momento Anterior (séptima herramienta)

El despegue para poder entrar en escena lo realiza el momento anterior que es el hecho previo al momento antes de que comience la escena:

¿Qué estaba haciendo antes de que su representación salga?,

¿Qué lo motiva a estar del modo y tono en que está?

¿Por qué lo deseo tanto en este preciso momento?

Esta herramienta sí urge necesidad apremiante de respuesta, de lograr algo que se estaba planificando: Objetivo de la escena.

Aplicación del momento anterior:

- Descubrir el hecho personal que ha de producir una necesidad imperiosa.
- Piensa en lo que acaba de suceder para poder establecer la conexión de la escena que sigue. Estos momentos anteriores no deben haberse resuelto de modo que dispare la emoción adecuada al salir en la escena ya que eso mantiene la constante de sentimientos evocados hacia el interior de tu mente.

3.6 El lugar y la Cuarta Pared (octava herramienta)

Éstas sirven de apoyo para que el actor desarrolle confianza en sí mismo cuando está frente a un público o cámara, puesto que estando en escena, se sienten intimidados con la presencia de los espectadores que logran anular la intensidad de las emociones de los actores. El actor/actriz debe utilizar su imaginación y revestir su espacio físico (lugar y la cuarta pared) con objetos que más se asemejen a la realidad del personaje y de encontrar así un vehículo cercano para sentirse cómodo en escena, y poder desarrollar con mucha veracidad las emociones que se necesitan ver en su escena.

3.7 Los movimientos (novena herramienta)

Es el manejo de la utilería para inducir conductas (147 Chubbuck). Los movimientos definen el comportamiento de tu personaje, pueden ser cambiantes, imprevisibles, apoyan el objetivo de la escena y brindan un lugar de apoyo y seguro. Personalizar los movimientos le da un matiz personal y especial al actor, estableciendo un canal físico con la utilería el cual le inducirá a un comportamiento natural, y delatará el *modus operandis* de su creación (personaje). Todos poseemos un *modus operandis* que nos condujo al éxito: sexo, violencia, humor, inteligencia, destreza física, autoridad, poder...

Algunos ejemplos de *Modus Operandis*:

Agente de policía, médico, -psiquiatra, enfermero, operador de computadores, ama de llaves, camarero, prostituta, político, recepcionista, secretaria, asistente, madre, obrero de construcción, actor, técnico de laboratorios...

***Modus operandis* en exteriores:**

En un automóvil, en un parque, en la playa, al caminar y conversar,

***Modus Operandis* en un lugar interior:**

En una oficina, en un restaurante, en un cuarto de hotel, en un garaje propio...

3.8 El monólogo Interior (décima herramienta)

Chubbuck lo describe como “el diálogo que se desarrolla en tu mente sin que lo verbalices” (177 Chubbuck).

Este es un discurso que no se manifiesta auditivamente sino que se hace por dentro, sabiendo escuchar lo que las líneas dicen y sabiendo responder con la pausa orgánica que se necesita para interactuar con el otro ,conectado con la voz interna de tu diálogo interior. El monólogo interior incluye:

- Pensamientos e ideas sobre lo que se dirá a continuación
- Pensamientos retroactivos-
- Interpretaciones de los actos y dichos de los otros
- Recuerdo de tu historia pasada en relación al otro
- Cualquiera que desaprobabas si la dijeras en voz alta

El diálogo mental goza de la libertad de ser políticamente incorrecto, inadecuado, malévolo, prepotente, soez, crítico, ignorante, uso del pronombre tú.

3.9. Las circunstancias dadas (undécima herramienta)

Ésta herramienta es esencial cuando se construye un personaje ya que partiendo del mismo libreto y escudriñando sus líneas, es que indagaremos el porqué de sus condiciones físicas, sociales, religiosas, culturales y emocionales. En dicho estudio analítico, exploraremos hipótesis o razones de su actuar en el medio que se desenvuelve, justificando sus proceder e identificándome con los sucesos más análogos propios con el personaje elegido. Esa conexión de elegir circunstancias parecidas con las circunstancias del personaje ,le ayudará al actor/actriz, a conectarse con su mundo interno comprendiendo la conducta del personaje y las razones pasadas por la cual se le justifica, su comportamiento en el presente. El rol de las emociones juega un papel predominante ya que sin ellos no se lograría, una personalización emotiva y sincera.

3.10. Soltar el freno (duodécima herramienta)

“Confía en las once herramientas ya trabajadas y suelta el freno.” (212 Chubbuck)

Esta es la estructura muscular que activa impulsos verdaderamente humanos extraídos de las líneas del libreto. Las once herramientas aplicadas y personalizadas, desde el foco de las emociones y vivencias personales, van a darle a la seguridad de que la actriz/actor salga sin miedo a representar su historia desde planos internos espontáneos y veraces. La disciplina y constancia sobre las once herramientas ya trabajadas, le van a dar al actor, la confianza que necesita para interactuar en escena. Es oír que en vez de decir: Cámara, acción; te oyes decir: Suelta el freno.

CAPÍTULO 4:
HERRAMIENTAS QUE MÁS SE DESARROLLARON EN LA CREACIÓN DEL
PERSONAJE MARÍA

En este proceso de creación, la actriz tuvo la oportunidad de desarrollar a María desde seis herramientas diseñadas por Ivana Chubbuck. Las herramientas escogidas para este proyecto fueron: el objetivo principal, el objetivo la escena, los obstáculos, los movimientos, el monólogo interior y las circunstancias dadas. ¿Por qué esta selección de estos pasos y no todas? .Por considerar que al hacer este proyecto, se tomó en cuenta esta técnica como marco referencial para aproximarme al personaje María y por la influencia que dejó el mismo proceso de creación cuando se realizaban los ensayos.

De hecho, la posición para realizar este montaje era experimental ya que esta técnica se ha venido introduciendo desde hace pocos años, encontrando dinámico explorar, de las doce herramientas, seis de ellas, para demostrar su eficacia y efectividad a la hora de la creación de un personaje.

La decisión se tomó gracias a los intensivos y rigurosos ensayos realizados en el salón F103 y en el salón de teatro del INAC: allí se pudo establecer un esquema de composición espacial que guió a la actriz a inspirarse más sobre su personaje y a concentrarse más en las circunstancias que rodeaban a este personaje.

Gracias a esto, se pudo diseñar movimientos precisos y económicos (elegir desplazamientos precisos y exactos), que ayudaron a destacar el vínculo orgánico de la actriz con su personaje ya que la ruta enmarcada por las seis herramientas elegidas eran claras y estructuradas. Antes de describir cómo se realizó tal proceso de selección de las seis herramientas, se deja claro que no fue fácil elaborar a María y personalizar su energía para este proyecto.

Establecer el vínculo entre la actriz y el personaje, fue una tarea exhaustiva; comprenderla, también fue arduo; representarla, fue difícil ya que María no es un personaje que se conforma con unas cuantas unidades de objetivos de escena sino que se atreve a trascender más de lo que ella se imagina para alcanzar su único anhelado objetivo: contar y retener allí en lo presente a su recién amiga del balcón.

La descomposición teatral con que se maneja esta mujer es fuerte, potente y dinámica, tanto así que si una actriz no se arma y se equipara con las herramientas necesarias para sobrellevarlas, simplemente María se esconde y no la vemos; pasaría desapercibida.

EL valor del personaje María es enorme desde que se lanza al vacío y suelta el freno sin escatimar lo que piensen, como dice Chubbuck en su argumentación a favor de su técnica: cada héroe y cada ser que se haya destacado en la vida real, lo hace pensando en superar sus propios traumas y expectativas, y tal situación empuja a la persona a alcanzar lo que quiere, ir por ello a costa de lo que sea, no importa si el mundo se derrumba.

El personaje María le enseñó a la actriz a ser arriesgada en la escena y no a juzgarse sino simplemente ser.

4.1 Objetivo Principal

Primera Herramienta en la creación de María.

Todo el libreto se analizó para llegar al objetivo Principal de María, pero hay que destacar que los ensayos que se realizaron lograron conectar el vínculo de la actriz con María ya que en muchas sesiones perdía la conexión y la necesidad urgente de sentirse acompañada. Se tuvo que personalizar esta necesidad con momentos de soledad propios de la actriz para poder comprender la desesperación por retener a la vecina como amiga, entender que en momentos de tristeza se necesita siempre de alguien con

quien compartir un algo que le está molestando y desea saber la opinión del otro, validando lo que sostiene Ivana con su método, que es utilizar todos esos traumas o dolores que uno ya ha experimentado, enfocándolos hacia un propósito a conseguir, sobreponerse a ello sin dejarse morir, ya que están allí por una razón, no para evadirlos sino para usarlos para el éxito de lo que uno emprende.

Aquí se mencionan unas citas del texto que describe cómo María retiene a la vecina con sus anécdotas personales y ocurrencias estrafalarias:

“Señora...¡Señora!...Buenos días...pero cuánto tiempo lleva usted viviendo ahí, si ni me había dado cuenta dela mudanza. No que va. Yo creía que estaba deshabitada. Pues me alegro mucho. Que digo que me alegro mucho. Ah, no me oye. Ah claro tiene usted razón, es la radio ahora mismo la apago. En esa habitación (Va a la puerta de la izquierda) Tengo siempre el tocadiscos puesto...(Abre la puerta, se oye la música) ¿Lo ha oído? (Cierra) En la cocina el cassette... (Abre la puerta) ¿Lo ha oído? (cierra) Así me siento acompañada en toda la casa” (1 Fo).

En esta primera unidad de **La Mujer Sola** se puede ver que el objetivo de la escena es la compañía que anhelaba tener María ya que se sentía muy sola. Ella la atiende y le muestra su casa como gesto de hospitalidad y de bienvenida.

Hay otra acción que muestra a María ansiosamente reteniendo a su vecina:

“(Suenan el teléfono) Debe ser mi marido, siempre llama a esta hora. Perdona un momentito (Contesta)”(2 Fo)

“Un segundo, enseguida vuelvo. (Se asoma a la puerta de la izquierda) ¿Qué quieres querido? (Suenan el teléfono, cierra la puerta y corre a contestar) Hola. Que pasa, Antonio... (A la vecina) Es mi marido.”(5 Fo)

“(Bocinazo) Si lo digo antes... (Va a la derecha) ¿Qué pasa? Anda, pórtate bien, que estoy charlando con una amiga... ¡grosero!...Si supiera la palabrota que me está diciendo con la

bocina...Mire usted, le juro que cuando le quiten el yeso lo tiro por la escalera abajo y lo vuelvo a romper enterito...”(5 Fo).

Se puede notar que el objetivo principal de María es retener a toda costa a la vecina para poder compartir sus vivencias ya que su necesidad de compañía es muy grande porque siempre ha estado sola, no tiene amiga con quien salir y ni con quién estar:

“¿Enfermo? A mí qué me importa, con un enfermo en la casa ya tengo de sobra, no voy a ser yo la enfermera de todos los imbéciles de la ciudad, ¿no le parece? (Vuelve a sonar el teléfono)”(3 Fo).

“(A la vecina) Fíjese, señora, vaya elemento tengo por marido... (Al teléfono) oye...no, no estoy hablando con nadie...”(3 Fo).

“(A la vecina) ¿La policía? No, no, yo no la llamo. Porque mire usted ¿sabe lo que pasa después? Que vienen, extienden el informe, quieren saber si yo estaba desnuda o vestida en mi casa, si es que provoqué al mirón con la danza del vientre, y para terminar, yo, solo yo, acabo con una hermosa denuncia por actitud obscena en lugar privado, pero expuesto al público. ¿Qué le parece?”(4 Fo).

4.2 Objetivos de la escena (segunda herramienta)

Este mecanismo de acción es muy importante cuando se emprende la intención de construir un personaje tal ya que la primera tarea que un director debe establecer antes de realizar los esquemas en el espacio es analizar donde surgen los giros y los cambios para subrayar así las pausas y los cambios en la composición de movimientos de la actriz.

La obra donde aparece la singular María está repleto de transiciones que van desde los matices más tranquilos y suaves a interpretar como los más retadores a cualquier actriz. Para mostrar la habilidad de los autores sobre el cómo hace aparecer diferentes objetivos de la escena veremos los siguientes ejemplos:

Un objetivo de la escena de María:

“(Al mirón, gritando) ¿Verdad? ¡Y con pasamontañas! ¡Y con esquíes! Que ni sé esquiar, y luego me caigo y me rompo como mi cuñado, ¡hombre!” (4 Fo).

Otro objetivo de la escena de María seguido del anterior:

“(A la vecina) ¿La policía? No, no, yo no la llamo. Porque mire usted ¿sabe lo que pasa después? Que vienen, extienden el informe, quieren saber si yo estaba desnuda o vestida en mi casa, si es que provoqué al mirón con la danza del vientre, y para terminar, yo, solo yo, acabo con una hermosa denuncia por actitud obscena en lugar privado, pero expuesto al público. ¿Qué le parece? Que no, que no, que prefiero arreglármelas yo sola” (4 Fo).

Otro objetivo de la escena seguido del anterior:

“(Descuelga de la pared la escopeta de caza y apunta hacia el mirón, gritando) ¡Mira que te mato! (Decepcionada) Ha huido. En cuanto ve la escopeta sale corriendo ¡es muy cobarde! ¡Cerdo con prismáticos! (Deja la escopeta en la mesa)” (4 Fo).

Otro objetivo seguido del anterior de María en escena:

“¿la he hecho reír? ¿Estoy loca? (Plancha) mejor loca que como estaba antes...cada dos meses, me tragaba un frasco de somníferos, todas las pastillas redondas que encontraba en el botiquín, hala y adentro!... ¡hasta llegue a tomarme el jarabe de las lombrices de los niños...!

¡Por pura desesperación! O a cortarme las venas, como hace tres meses...Si, si las venas...mire, aún me quedan cicatrices... ¿las ve? (le muestra las manos)” (4 Fo).

El estudio de texto ayudó mucho para la memoria de este discurso como para determinar puntos fijos en el espacio hacia donde girar para darle una secuencia lógica y justificada a la siguiente unidad de acción con otro objetivo por María para cumplir su cometido principal.

La repetición de las escenas inspiró a la actriz a personalizar y a identificarse más con la realidad y sufrimiento de María, que de otro modo no lo hubiera conseguido.

4.3 Los Obstáculos (tercera herramienta)

María enfrenta obstáculos emocionales, psicológicos y sociales. Es una mujer casada por la iglesia, con hijos, con un hombre que pensó que llenaría sus expectativas pero que en la noche de bodas la defraudó sexualmente e ilusoriamente. Ella destaca el maltrato sexual y el aburrimiento hasta para hacer el amor; su marido no es creativo ni romántico, no la complace como a ella le hubiese gustado. Su sueño del príncipe azul se desmoronó en la noche de bodas.

Obstáculos Sociales:

“El día de la boda estaba tan emocionada, que cantaba como posesa... No, sin voz, por dentro...yo hago todo por dentro. “Ya llega el amor...OHOHOHO” (Cambia tono) y el que llegó fue mi marido. Que mal lo pasé la primera vez, señora. “Pero cómo me preguntaba yo“ ¿esto es todo? “Ay qué mal lo pase la primera vez...y todas las otras” (7 Fo).

Para poder identificar con esta situación, la actriz tuvo que recurrir en buscar información sobre mujeres maltratadas sexualmente, dedicándose a leer anécdotas de mujeres que nunca habían tenido sexo pero que compartían sus historias sobre cómo habían sido tratadas sexualmente y de cómo se habían sentido con respecto a ello y de lo que imaginaban antes. Al oír testimonios de ello, la actriz se sintió más identificada con ese hecho de decepción del mito del príncipe azul, igualándose con ese hecho, le ayudó más a interpretar, el dolor de coito, cuando la mujer es tomada pero que no es complacida placenteramente, sólo es objeto sexual para el hombre.

Obstáculos Familiares:

“La nena porque está creciendo, ya sabe, los amigos, las amigas..., en cambio, el niño está siempre conmigo, pero tampoco me hace compañía. Siempre está durmiendo. Hace caca, come y ronca... ¡como un viejo!”(1 Fo).

Personalizar esta energía de María, cumpliendo su rol de madre es muy común verlo en la sociedad de hoy en día. Hay mujeres educadas sólo para ser mantenidas por sus maridos o porque les resulta muy cómodos estar en sus casas y dedicarse a otras faenas entre estas, las del hogar; más sin embargo, en toda realidad femenina, se está comprobado que ni siquiera eso lo es todo como para llenar los vacíos o las expectativas de una mujer de poder realizarse en tareas más comprometedoras.

Ella, María, manifiesta su tedio por las labores domésticas y de niñera: habla de intelectualidad, como aquí se ve: “Me cansé de ser solo ama de casa, quiero hacer algo intelectual, como aprender inglés, por ejemplo, por si vamos a Inglaterra, que allí lo hablan mucho” (8 Fo).

Ella obtiene una respuesta positiva del marido pero su vacío emocional es muy grande, el obstáculo de María subyace en sus emociones no satisfechas, en querer ser libre. Personalizar esta energía fue genial ya que ella es el tipo de mujeres liberales que le da rienda suelta a su imaginación y acciona por sus instintos. Algo así como asemejarse a su marido que es hombre y todo se le permite. Ella lucha contra eso. Se enoja. Identificarse con este hecho me llevó a darle una plataforma más de símbolo de protesta; una mujer que usa su energía para desplazarse suavemente llevando a cabo su objetivo aunque sea en un espacio encerrado pero lleno de las comodidades que a ella tanto le gustan.

Ejemplos de obstáculos son la violencia doméstica, sexual y psicológica; una realidad silente que viven y soportan muchas mujeres a cambio de una migaja de dinero o de amor. Identificarme con este tipo de obstáculos fue mirarme y analizar, la realidad de mujeres en ese espejo. Esto me afianzó del por qué elegí a María como mi modelo de interpretación: se quería averiguar cuanta flexibilidad interpretativa tendría la actriz para dilatar el tiempo en el espacio que tan sólo se había delimitado entre 40 o 45 minutos con elementos escenográficos y musicales: era averiguar cómo El Poder de la Actuación de Ivana Chubbuck podía extenderse en una hora o más de una hora con 20 minutos, el rol de María, representado al calor de las herramientas elegidas para este proyecto.

En este caso de la duración del montaje, consideramos que el hecho de haberse extralimitado el tiempo programado (45 minutos); tal vez sea el resultado del grado

de involucramiento en la construcción del personaje María. Aunque no se puede tomar el tiempo reloj como único elemento valedero del grado de profundización investigativo, sí puede servir de referencia de cara a la construcción del personaje.

Obstáculos sexuales y psicológicos

“Así que desde que se me han ido todas las asistentes, me ocupo yo de mi cuñado. Lo hago por mi marido, sabe..., después de todo es su hermano... ¡pero que dice! (Ofendida) Claro que me respeta. Faltaría más. A mí me lo pide siempre.”(2 Fo)

“también será porque yo no he tenido muchas experiencias sexuales, sabe..., solo dos..., una con mi marido, que no cuenta y otra cuando era pequeña...yo diez y el doce... ¡un inútil que ni se lo puede imaginar! Espero que haya mejorado con la edad pobre criatura...”(7 Fo).

Obstáculo violencia doméstica

“¡Anda, si encima se enoja! ¡Que te zurran, guapo! (Cuelga furiosa) Ha dicho que ni bien llega me va a matar a palos. ¿A mí? ¿Qué si mi marido me pega? (Vuelve a trabajar) Pues claro. Pero dice que lo hace porque me quiere. ¡Que me adora!” (6 Fo).

4.4 El monólogo interior más sustitución (cuarta herramienta)

Es la tercera herramienta y la que más se utilizó para construir a María, ya que oyendo lo que la vecina le sugería a María; qué hacer y cómo proceder, es que se logra dilatar el tiempo de la representación de este personaje ,dándole una relevancia a la presencia invisible de un segundo actor, que no se ve, pero que sí se logra sentir en la escena.

Personalizar esta herramienta dio como resultado otra situación. No se podía oír a la vecina si la actriz no hacía la sustitución correcta para saber escucharla. Después de muchos intentos fallidos, el uso de la imaginación no fue suficiente, hay que equiparar el espacio extremo de enfrente hacia arriba y dotar de cierta forma de modo que se palpe un balcón superior de está María. Para lograr identificarme con ella, yo tengo que sustituirla con la voz y presencia de mi madre para poder representar alegría cuando la descubre y aún más, retenerla para que no se vaya puesto que la actriz siente una comodidad extrema al conversar con su madre en la vida real. Identificándose con su madre, ella pudo irradiar alegría y sorpresa cuando ve a su vecina,

igualmente cuando la trata con argumentos persuasivos pero suaves para aún retenerla y hacerla cómplice de sus acciones: ganarse una amiga confidente.

Es allí donde el monólogo interior fluye con más fuerza y relevancia, porque se hace notorio que es una mujer, la del otro lado, la que está enfrente de ella, está allí, pendiente de ella como si fueran dos grandes amigas. Esa energía cautivó mucho a la actriz.

Ejemplos de parlamentos donde se induce el monólogo interior:

“¿Usted qué haría si mientras limpia la casa le meten la mano por debajo de la falda? ¡Y con una mano! Uy, señora. ¡Si viera el pedazo de mano que tiene mi cuñado! (2 Fo).

“Si, un accidente... (Durante este dialogo, se ha sentado frente a la ventana y cose mientras charla con la vecina) Un accidente de coche, imagínese, tan joven, treinta años.” (2 Fo).

“(Se interrumpe, confusa) no sé cómo decirle..., es que aún no tenemos confianza, acabamos de conocernos como quien dice, y no quiero que piense mal de mí..., bueno, en fin que se ha quedado sano...ahí.” (2 Fo).

“Mira a la vecina, tensa y seria. Luego le sonrío en silencio. Ha recuperado el control) ¿Ha visto? Tengo que mentirle.” (4 Fo).

Con los ensayos intensivos se logró conectar más con el discurso imaginario de la vecina; aprendiendo a escuchar entre los silencios y las pausas, sintiendo que hablaba.

Monólogo Interior dramático.

A continuación, la cita del parlamento que logró desplomar a la actriz en lágrimas al identificarse con el hecho de mujeres maltratadas en el mundo. Personalizar este dolor con el dolor de las mujeres por etapas, guió su dolor de manera orgánica y pausada pero que fue potente en la escena. La experiencia de dejarse llevar por esa energía dolorosa fue abrumadora para la actriz ya que tuvo que utilizar la herramienta de los objetos internos e identificarlo con un dolor y recuerdo propio no resuelto para caer en un llanto incontenible y sin evasivas:

“Cambia tono) ¡Eso! ¡Porque había tardado tanto en venirse a vivir aquí! Si supiera el tiempo que me lo llevo pensando... encima es una palabra fácil “Utilizada” Si, utilizada, como la aspiradora, la licuadora, la cafetera...”(7 Fo).

La actriz aquí oye el monólogo interior el cual es violento, soez, discriminatorio y un mundo imaginario se teje ante ella lleno, de discursos en contra del machismo, lo cual debe ser capaz de desplomarse para romper en llanto.

4.5 Los movimientos (Quinta herramienta)

La rutina de ensayos hizo descubrir tanto al asesor como a la actriz situaciones que mejor podrían dibujar algún matiz extra que se podría desarrollar en la puesta de escena.

Los movimientos, dieron su aporte enriquecedor al proceso de creación de María, dándole una caracterización más creíble a sus quehaceres domésticos, resaltando el machismo y la discriminación y el propio maltrato de que era objeto esta mujer.

Se entiende por movimiento no sólo los desplazamientos del personaje como la utilización de diversos objetos de utilería contribuyendo de manera particular a la comprensión del personaje.

Personalizar la energía en movimientos de María, llevó a visualizar su forma de mirar, de hablar, de caminar, de reír, de mostrar gestos muy propios de ella como algún tip nervioso, como ejemplo, tocarse mucho el pelo, caer de una risa a una resequeidad brusca; la forma de mover los labios en el momento de expresar algunos términos soeces.

Para poder identificarme con los movimientos de María, la actriz tuvo que recurrir a la herramienta de la observación de una vecina, que alquila cerca donde ella vive, para diseñar su estructura de movimiento corporal, trayendo a su mente la forma de cómo esa inquilina caminaba y se expresaba en un ambiente cómodo y familiar.

4.5 (a) Primera aplicación de movimiento diseñado en los ensayos:

Utilería: Cesto de ropa entra bailando para disponerse a planchar, reflejando alegría y felicidad en su hacer cotidiano de planchar.

La musicalización que se utilizó fue de *La vie en Rose* de Edith Piaf. Fue un mecanismo de sátira y humor negro de cara al posterior desarrollo de la obra. La duración del sonido musical concluye al expresar “ganás de morirme”.

4.5 (b) Segunda aplicación de movimiento:

“(Plancha) Bueno, llama de vez en cuando por si pasa algo. Pero que quiere que pase en esta casa, si somos una familia muy tranquila... (De pronto deja de planchar. Mira hacia arriba,

trata de taparse el escote: el pecho izquierdo con una servilleta, el derecho con la plancha. Grita) ¡Que te estoy viendo, cerdo! (A la vecina)” (4 Fo).

Vestuario: pantalón de hombre planchándose, la actriz lo alza puesto que tiene un enorme hueco en las partes íntimas del pantalón y es ese hoyo el que la actriz usa como excusa para acercarse a la otra unidad u objetivo de la escena. El mirón de otro balcón.

Sonido: voz de sorpresa o grito

4.5 (c) Tercera aplicación de movimiento

“(A la vecina) ¿La policía? No, no, yo no la llamo. Porque mire usted ¿sabe lo que pasa después? Que vienen, extienden el informe, quieren saber si yo estaba desnuda o vestida en mi casa, si es que provoqué al mirón con la danza del vientre, y para terminar, yo, solo yo, acabo con una hermosa denuncia por actitud obscena en lugar privado, pero expuesto al público. ¿Qué le parece? Que no, que no, que prefiero arreglarmelas yo sola. (Descuelga de la pared la escopeta de caza y apunta hacia el mirón, gritando) ¡Mira que te mato! (Decepcionada) Ha huido. En cuanto ve la escopeta sale corriendo ¡el muy cobarde! ¡Cerdo con prismáticos! (Deja la escopeta en la mesa)” (4 FO).

Utilería: la escopeta

Sonido: Un disparo fuerte y preciso

Parlamento sugerido e improvisado por el asesor: hacer un diálogo con la vecina en relación con el mirón.

Acotación: esto es agregado al texto-monologo en estudio.

4.5 (d) Cuarta aplicación de movimiento:

“(Cambia el tono) ¿se la cuento? No, no. Bueno, a lo mejor me viene bien desahogarme un poquito. Pues verá..., es una historia muy triste...” (5 Fo).

Utilería: tabla de planchar se transforma en silla; hace alusión de un consultorio psicológico.

Sonido: diálogo de paciente-personaje contando intimidades en la silla.

4.5 (e) Quinta aplicación de Movimiento:

“... (Cambia tono) Pero no se lo cuente a nadie ¿eh?, ¡Así! (Permanece sentada, se cuadra como un soldado) Y cuando termina digo: ¡Descansen! No, en voz alta no, queme pega, por dentro, yo siempre hablo por dentro ¡Descansen! No sé porque no siento nada. Quizás porque me siento...” (6 Fo).

Utilería: la tabla de planchar se transforma en el marido de María. Ella se sienta apoyándose en la tabla de planchar mientras sus piernas se abren en medio de la silla haciendo alusión que está haciendo el amor con su marido.

Sonido: Voz sensual y respiración agitada producto del acto sexual

4.5 (f) Sexta aplicación de movimiento

“Que mal lo pasé la primera vez, señora. “Pero cómo, me preguntaba yo“ ¿esto es todo?” Ay qué mal lo pase la primera vez...y todas las otras...” (7 Fo)

Utilería: la tabla de planchar puesta normalmente; la actriz se apoya sobre la tabla de planchar haciendo alusión de cama.

Sonido: Quejidos sarcásticos de maltrato sexual

4.5 (g) Séptima aplicación de movimiento

“Así que me desnudé muy de prisa e hicimos el amor. Ay señora, créame, fue tan dulce, tan tierno...tendría que haberlo visto..., unos besos, unas caricias... Y así fue como descubrí que el amor no era lo que hacía con mi marido, él encima y yo debajo”(9 Fo).

Vestuario: bata del camisón es lanzada al aire. La actriz se mueve para todos lados haciendo movimientos sensuales.

Voz: romántica, soñadora y sensual.

4.6. Las circunstancias dadas (Sexta herramienta en la construcción de María)

Sin esta herramienta, no podemos partir a ningún lado ya que esto es la base que todo actor necesita para construir un personaje. El actor debe analizar el libreto y escudriñar todo lo que se dice del personaje, subrayando lo que se piensa de él, analizando el porqué de su *modus operandi*, y establecer hipótesis coherentes que den una explicación lógica de su comportamiento.

Para la actriz algunas situaciones que bordeaban al personaje, le eran familiar y reales para ella, como por ejemplo lo de la enseñanza de inglés y querer hablar inglés°. En la realidad, la actriz se dedica en parte a dar clases de inglés, por eso encontró simpático el suceso aquel de representar los movimientos de los chicos en una clase. Muy real y personalizado:

“Me cansé de ser sólo ama de casa, quiero hacer algo intelectual, como aprender inglés, por ejemplo, por si vamos a Inglaterra, que allí lo hablan mucho” Él me dijo: “Muy bien”, y trajo a un joven universitario que hablaba inglés a la perfección” (8 Fo).

Otra circunstancia dada muy familiar y personal para la actriz es el hecho de rodearse de música para sentirse acompañada. A la actriz le gusta oír música y llenar el cuarto o la casa con radio y televisión. Ejemplo de ello:

“Perdone, pero es que cuando estoy sola en casa o pongo la radio así de fuerte, o me entran ganas de morirme... En esa habitación (Va a la puerta de la izquierda) Tengo siempre el tocadiscos puesto... (Abre la puerta, se oye la música) ¿Lo ha oído? (Cierra)En la cocina el cassette (Abre la puerta) ¿Lo ha oído? (cierra) Así me siento acompañada en toda la casa” (1 Fo).

1° Por coincidencia, la actriz ejerce la docencia de inglés en un centro educativo de segundo nivel

Esta siguiente circunstancia dada se asemeja cuando en la vida real discuto con un amigo muy querido y trato de arreglar las cosas por teléfono, hablándole como si fuera un gatito. El tono de voz que hay que usar para ello, me llevo a identificar mejor mi energía para la escena del teléfono e imaginar a mi amigo:

“Es mi marido (Al teléfono) no, cariño, si no era para ti..., creía que era,... bueno, veras, resulta que hay una señor que siempre me está llamando y pregunta por ti, y dice cada cosa...terrible, no sabes bien... esta enojadísimo contigo, dice que le debes dinero, así que yo, para asustarlo, le he dicho lo de la policía (Cambia de tono, asustada)”(3 Fo).

Otro ejemplo de circunstancia dada que ayudó a la actriz a identificarse más con las situaciones de María, fue la forma informal de vestirse del personaje, con la realidad de la actriz, que también le gusta vestirse cómoda en su casa:

“(Mira hacia arriba, trata de taparse el escote: el pecho izquierdo con una servilleta, el derecho con la plancha. Grita)”(3Fo).

Hay otro rasgo de circunstancia dada que ayudó a la actriz a conectarse con la emoción de bochorno y pena en público reflejado por María en una unidad de escena:

“(Muy incómoda no encuentra la palabra adecuada. La vecina le sugiere) Eso es... esa palabra ¿es que hay que ver que palabra! Yo nunca la digo. ¡Orgasmo!”(6 Fo).

Otro momento de identificación personal con la situación de María es cuando ella menciona el sacerdote como medio de confesión espiritual. La actriz es creyente católica, por eso en ciertos rasgos que el personaje hace referencia a la religión católica, se identifica fuertemente. La actriz utiliza las diferentes emociones a las cuales recurre María, apropiándose de ellas como si fueran de la actriz. Ejemplo de ello:

“Se lo conté al cura, eso sí. Me confesé, y me dijo que no volviera a hacerlo. Después crecí, y ya no tuve más experiencias con el sexo, porque lo del ombligo no me había gustado nada” (6 Fo).

“Si, a todo volumen. Ahora están transmitiendo una misa cantada...en polaco, ¡caray con el idioma! ¡Idioma de papas!”(1 Fo).

“El día de la boda estaba tan emocionada, que cantaba como posesa.”(7 Fo).

“¡Se acabó! ¡Estas cayendo en el pecado, basta con el inglés” (8 Fo).

Otro momento de circunstancia dada identificada con las emociones propias y la del personaje es cuando ve su nombre en letras rojas enorme. La actriz se imaginó los ramos de rosas que le han regalado en la vida y la emoción que eso representa es inigualable:

“En la pared ponía, con letras grandísimas, rojas: “Te amo María”. Bueno, en realidad lo ponía en inglés, para que no se entendiera: “ I love you Maria”. María soy yo, ¿sabe? Lo había escrito él, de noche, para mí...(8 Fo).

CAPITULO 5:

**RESUMEN DE ENSAYOS Y PRESENTACIÓN DE
LA OBRA LA MUJER SOLA-**

5.1. GRÁFICA DE RUTINA DE ENSAYOS

FECHA	TRABAJO REALIZADO	ÁREA DE PRÁCTICA	OBSERVACIONES
17/5/2016	Conexión del personaje con la vecina	Educación Física al aire libre	<u>Dificultad</u> : no tenia espacio teatral.
19/5/2016	Memorización y selección de lenguaje adecuado	Catacumbas de Artes Visuales.	Dificultad: la memoria, las palabras
24/5/2016	Conexión entre personaje y vecina. Apenas una relación de perentoriedad.	Educación Física	Tiempo: 45 minutos
25/5/2016	Relación de personaje y la vecina.		La memoria aún dando problemas
6/6/2016	Reforzamiento y mejora de de elementos que dan dificultad: memorización y lenguaje		Dificultad: La memoria. Proceso de creación lento. El director llegó muy tarde
7/6/2016	Continuidad del trabajo realizado el día anterior. Observación del sonido de la Obra		
8/6/2016	Conexión del personaje		
9/6/2016	Se estudió texto dos veces	Educación Física al aire libre	<u>Dificultad</u> : no tenia espacio teatral
10/6/2016	Se repasó la obra con memoria y se descubrió nuevas formas de conectar con el objetivo principal		
11/6/2016	<u>Presentación</u> Prueba ensayo y Error. Se repasó texto a conciencia La escenografía muy cargada.		No se olvidó nada, excepto el incidente del teléfono que quedó grabado como experiencia para

			que no volviera a suceder Duró 45 minutos.
24/8/2016	Vocabulario de la obra. Énfasis en dicción. Corrección de gesticulación. Uso de la potencia voz correctamente. Se hizo énfasis en las pausas. Se repitió la primera unidad para tener claro cómo atacar la acción.		Memoria dando dificultad. Solo se trabajó 4 unidades y de forma desordenada.
29/8/2016	Se enfatiza en lo practicado el día anterior		Se acordó traer materiales como la radio, cesta de ropa, bata, afiche y publicidad, ganchos de ropa.
2/9/2016	Trabajo de la dicción. La memoria. Se ensayó el baile De la cesta de ropa.		Había que arreglar CD nuevamente.
5/9/2016	Se corrigió gesticulación corporal de brazos, mirada al frente, y dicción correcta.se improvisó escena de la escopeta.		Se olvidó el detalle de la sexóloga
10/9/2016	Ensayo intensivo de texto y sonidos. Se exige más entrega por parte de la actriz.		El asesor demanda más relación con la vecina
10/9/2016	Se marcó el banco de Teléfono, radio y plancha por efectos de luces	.	Jornada Vespertina-Luminotécnica
12/9/2016	Ensayo General Intensivo con sonidos		
14/9/2016	Se ensayó con el sonidista la obra entera, El espacio	Salón de Bellas Artes del Asesor	Jornada Matutina
14/9/2016	Se equiparó la sala con las paredes de salón de teatro.		Jornada Vespertina-

5.2.

DÍAS DE FUNCIÓN EN LA SALA F 103

5.2.(a) Jueves 15 de septiembre “Estreno”

Se terminó de ambientar la sala con todo lo necesario. Desde la mañana se trans-

portó los materiales escenográficos y se terminó de arreglar la tabla de planchar.

La obra duró una hora. Ritmo adecuado. Se sintió tensión al principio pero luego se relajó la actriz y empezó a desenvolverse naturalmente.

5.2 (b) Viernes 16 de septiembre

La obra duró una hora. Ritmo bastante orgánico. Una cierta tensión al principio. Se logró conectar más con el personaje y se sintió más la relación con la vecina

5.2.(c) Sábado 17 de septiembre de 2016

Último día de función. Duró una hora con 25 minutos. La actriz logró llorar en una pausa que se requería. Hubo un vínculo más marcado entre el personaje y la vecina invisible.

5.3. . Sonoplastía de la obra La Mujer Sola

Música que se seleccionó para este montaje:

- Edith Piaf: La Vie en Rose - Instrumental
- Mari Trini: Esa no soy yo – Karaoke de instrumental
- Raffaella Carra: Caliente caliente, (de Hay que venir al sur)
- teléfono antiguo
- el tiro de escopeta
- bocinazos
- Mari Trini: Esa no soy yo (música cantada)

**CONCLUSIONES
Y
RECOMENDACIONES**

¿Qué significó para mi desarrollar un proyecto escénico utilizando como instrumento una nueva forma de ver y de articular los diversos componentes que se conjugan en una representación teatral? Y para ser más general (o global) ¿qué significó para mi la propia maestría en teatro que estoy a punto de concluir? Y para ser más pungente e incisiva ¿qué significa ahora para mí el teatro?

Mi experiencia teatral tuvo inicio en mi provincia natal, Chiriquí, en donde participé tanto como actriz y como directora de diversos montajes, impulsada por la curiosidad y el entusiasmo que provocaba en mi esas puestas en escena cual juguete nuevo para una niña. Ahora, a la distancia, puedo calificar dichos montajes como amateurs, en donde todo se hacía por simple impulso artístico sin sopesar el significado que conllevaban esas puestas en escena para el entorno chiricano y al no tener conciencia de ello, el potencial que podían tener dichos trabajos se perdían en el mar de distracciones y generalidades en que pueden caer todos los trabajos teatrales que no definen su línea estética y por consiguiente política.

Ingresar a la maestría en teatro en la ciudad capital en el año de 2010 fue una especie de aldabonazo que me despertó para ver y entender qué era el teatro y qué era lo que yo quería de él.

Descubrir una serie de directores teatrales y de sus planteamientos teóricos, algunos sistematizados otros no, debatirme con abundante literatura dramática y la propia experiencia personal con docentes, locales y extranjeros al igual que con los discentes y la gente de las artes escénicas del patio fue un proceso rico que me ayudó a ubicarme en ese medio y a percibir lo que fue el teatro, lo que es y lo que pretende ser.

Todo eso fue continuo, sin parar, con altos y bajos, satisfacciones y “estrellones” pero algo quedó sedimentado en mí: la seguridad de que el teatro ocuparía un lugar esencial en mi vida, un amor a primera, segunda y todas las vistas posibles.

Y el encuentro se dio de manera sistemática a través del desarrollo de la maestría orientada por los diversos maestros que en los módulos llevaron a feliz término los estudios de post grado: mi encuentro con la técnica de Ivana Chubbuck y sus 12 pasos para la creación y sustentación de personajes teatrales, televisivos y cinematográficos.

Este encuentro fue definitivo y apasionante al escoger como trabajo final de la maestría la obra monologada *La mujer sola*, de Darío Fo y Franca Rame. La construcción del personaje María fue más que un trabajo de postgrado, fue un desafío que tensionó de manera extrema mi entendimiento del planteamiento escénico de Chubbuck eslabonándolas con con diversos planteamientos estéticos y líneas teóricas principalmente de Stanilavski.

A ese nivel, el escénico, fue decisivo el papel de los directores del montaje, en un primer momento Mario Gil, docente de la Escuela de Arte Teatral y en un segundo momento y decisivo, el Magíster Ángel Garrido, también docente en la misma unidad académica. Ambos formaron un binomio que potencializaron y tradujeron en práctica escénica lo mucho que quería decir a través del personaje María, confrontándome de manera parcial con la técnica desarrollada por la Chubbuck en su antológico texto El Poder De La Actuación.

Lo primero que percibí y aprendí fue que cualquier técnica o método teatral no es para aplicarlo de manera esquemática ni unívoca. La aplicación de cualquier técnica se realiza (o sea, cumple su cometido para el cual fue creado), en función del texto teatral a ser encenado, al lugar en donde será encenado y por consiguiente al grupo humano donde será presentado,

siendo que ese grupo humano servirá de sustento de ese espectáculo, será la razón de ser de ese montaje.

Eso significa que cualquier método de actuación se descompone y se vuelve a componer dependiendo del momento histórico o de la coyuntura social sobre el cual se hiergue dicho montaje. De otra manera, trabajar cualquier método teatral motivado solo por la fidelidad al mismo, no sería más que importar un producto e implantarlo a como dé lugar.

Considero que esa postura es una negación del propio arte como tal, como fuente de inspiración y de realización. Cuanto más maleable, flexible y adaptable a las circunstancias, los métodos de actuación adquieren su esencia creativa, sinónimo de experimentar. Es necesario tener presente los objetivos que se persiguen, la función del teatro en ese momento y hay que trabajar con toda la fuerza del mundo para poder llegar a la meta (o metas) establecidas por una misma y del profesor asesor (o de asesores, como en mi caso en particular).

El teatro es sentimiento, esencialmente sentimiento y creo que a través del proceso de trabajo en esta larga jornada creativa como aprendiz de actriz conseguí alcanzar ese nivel creativo, específicamente los días de la representación final y con más fuerza y entrega calculada el último de los tres días escogidos para la representación (los días fueron 15, 16 y 17 de septiembre de 2016).

¿Cómo procesar las propuestas de Ivana Chubbuck en términos escénicos? En primer lugar, quiérase o no, ese primer contacto sería de carácter intelectual. ¿Qué dice Chubbuck? ¿Cómo lo dice? ¿Qué pretende? Todo esto a nivel intelectual o racional. A partir de ahí Ivana propone, en términos de trabajo escénico, un trabajo de interiorización que para mi me

proporcionó una sensación de rompimiento interno, de encontrarle no solo razón como también emoción a las acciones desplegadas por el personaje María.

En la última fase de ese proceso, de cara a las funciones públicas en el salón F103, ese rompimiento o interiorización orgánica (aquí vale la redundancia), se hizo más evidente y para mí, inclusive, más palpable. A tal punto que, sin proponernos a ello, arribamos, a nivel interpretativo, a ejecutar de manera espontánea el último de los 12 pasos propuestos por Chubbuck: soltar el freno, lo que implicó a darle rienda suelta a toda mi fuerza creativa acumulada y diría, inclusive, que atesorada no solo en esta fase de finalización de mis estudios de maestría., como también en el tortuoso camino que implicó mi ingreso en la maestría, cuya duración, por increíble que parezca para muchos, tuvo una extensión de siete años continuos.

BIBLIOGRAFÍA

Beauvoir, Simone. El Segundo Sexo. New York: Vintage Books, 1949.

Bogart, Anne. A Director prepares. Seven essays on art and theater.
New York: Taylor and Francis Group, 2001.

Chubbuk, Ivana. El poder de la actuación. New York: Jorge Pinto Books Inc, 2006.

Clériga, Ramón. Reconoce la violencia Psicológica en Revista Mujer. Una ventana al mundo femenino. 2012.

Franca, Rame y Fo, Darío. Ocho Monólogos. Versión castellana de Carla Matteini.
Spain: Ediciones Jucar, 1986.

Mirza, Roger. Algunos aspectos de la relación de adentro-afuera en la representación teatral. Universidad de Montevideo

Pavis, Patrice, Diccionario de Teatro. Dramaturgia, Estética y semiología. Buenos Aires: Paidós, 2008

Pérez, María. La figura de Constantin Stanislavsky y su importancia y repercusión en las técnicas interpretativas contemporáneas En Danza Málaga.

Reyes L, Gisel. A. El símbolo de las mujeres en El encierro. Universidad Autónoma de Puebla.

Serrano, Raúl. Nueva Tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica. Buenos Aires: Editorial Atuel, 2004

Stanislavski, K. La construcción del personaje Madrid: Alianza, 1975.

_____. Mi vida en el arte. La Habana: Arte Y literatura, 1985.

_____. El trabajo del actor sobre si mismo. Buenos Aires: El Quetzal, 1994.

_____. Un actor se prepara. Buenos Aires

Tavira, Luis. "Interpretar es crear" Investigación Teatral, Enero-junio 2007;11.

Rosales, Héctor. "Interpretar es crear" Investigación Teatral, Enero-Junio de 2007;11.

Vásquez, Laxmy. La indigencia, la libertad y la discriminación de la mujer en la obra La Madre Pasota. Panamá: 2009

INFOGRAFÍA

La mujer Sola. Yo soy Ezequiel disponible en

<https://youtube.com/watch?v=1MKwviTJOAc>. La mujer Sola.

ANEXOS

Universidad de Panamá

Vicerrectoría de
Investigación
y Postgrado presenta:

La Mujer Sola

Actuaciones de:
Sandra Suiira

Autores: Dario Fo
y Franca Rame

Dirección conjunta:
Profesor Ángel Garrido
y Profesor Mario Gil

Funciones:
Jueves 15 y
Viernes 16

Hora: 6:00
p.m.

Sábado 17

Hora: 4:00
p.m.

Lugar: F 103

Entrada:
Gratis





PROFESOR ANGEL GARRIDO
DIRECTOR Y ASESOR DE LA OBRA LA MUJER SOLA



CARLOS BERMUDEZ
ASISTENTE TÉCNICO ,ESCÉNICO , SONIDISTA YTRAMOYISTA

MOMENTO EN QUE SE PINTABA UNA DE LAS ENTRADAS
DE LA CASA DE MARÍA





PREPARACIÓN DEL SET DEL PERSONAJE MARÍA





SANDRA SUIRA:
ACTRIZ QUE ESCENIFICA MARÍA



COMENTARIO DEL DIRECTOR ÁNGEL GARRIDO DESPUÉS DE LA FUNCIÓN

MUESTRA DE UNIDAD DEL EQUIPO DE TRABAJO QUE REALIZÓ EL MONTAJE DE LA OBRA



EQUIPO DE TRABAJO DEL MONTAJE LA MUJER SOLA:

De izquierda a derecha:

- Carlos: Bermudez, Asistente Técnico escénico, sonidista y tramoyista
- Profesor Ángel Garrido, Director y Asesor de la obra
- Sandra Sujira, : Intérprete del personaje María
- Carolina Herrera, encargada de las luces,
- Joans Riggs, Maquillaje
-



La silla tabla planchar de la obra La mujer sola

La mujer sola

(Elementos escenográficos: Dos puertas a ambos lados del escenario. Una da al lateral izquierdo; la de la derecha es la entrada al piso; la de la izquierda, la del dormitorio. La del fondo, la cocina. Hacia el proscenio, una mesa alargada sobre la que vemos: un teléfono, una plancha, una radio, una palangana, un cepillo. Delante de la mesa, un taburete. Un mueble aparador, sobre el que está una bandeja con esparadrapo, vendas, alcohol y pomadas. De la pared cuelga una escopeta de caza. Una silla. Es el cuarto de estar de una casa corriente. Entra una

MUJER

con una cesta de ropa para planchar. Lleva una bata muy escotada. La radio está puesta a todo volumen. Se asoma a una ventana imaginaria en el proscenio, y se sorprende agradablemente al ver a alguien en la casa de enfrente.)

MUJER

(En voz alta, llamando la atención de la otra persona.) Señora... ¡Señora!... Buenos días... Pero cuánto tiempo lleva usted viviendo ahí, si ni me había dado cuenta de la mudanza..., no, qué va, creía que estaba deshabitada. Pues me alegro mucho...

(Grita.) ...que digo que me alegro mucho... ¿No me oye? Ah, claro, lleva usted razón, es la radio, ahora mismo la apago... Perdone, pero es que cuando estoy sola en casa o pongo la radio así de fuerte, o me entran ganas de morirme... En esa habitación *(va a la puerta de la izquierda)* tengo siempre puesto el tocadiscos...

(Abre la puerta, se oye la música.) ¿Lo ha oído? *(Cierra.)* En la cocina, el cassette...

(Abre la puerta.) ¿Lo ha oído? *(Cierra.)* Así me siento acompañada en toda la casa.

(Se acerca a la mesa y empieza a trabajar: cepilla una chaqueta, cose botones, etc.) No, en el dormitorio no, claro. Allí tengo el televisor, sí, siempre encendido. Sí, a todo volumen. Ahora están transmitiendo una misa cantada... en polaco, ¡caray con el idioma! ¡Idioma de papas! No hay quien lo entienda. Sí, también me gusta, yo mientras sea música..., el ruido me acompaña, sabe... Y usted, ¿cómo se las arregla para estar acompañada? Ah, tiene un hijo, qué suerte... Pero qué digo, estaré tonta, si yo también tengo un hijo..., mejor dicho, tengo dos. Es que con la emoción de charlar con usted se me había olvidado uno..., pero no me acompañan, de eso nada. La nena porque es mayor, ya sabe, los amigos, las amigas..., en cambio, el niño está siempre conmigo, pero tampoco me hace compañía. Siempre está durmiendo. Hace caca, come y ronca... ¡como un viejo! Pero no me quejo, no, señora, yo en mi casa estoy divinamente. Como una reina. No me falta de nada, mi marido me lo compra todo. ¡Tengo de todo! Tengo..., pues ni yo misma lo sé, fíjese..., tengo frigorífico..., sí, ya sé que todo el mundo lo tiene, pero es que el mío hace hielo en cubitos, sabe... Tengo lavadora de veinticuatro programas. Lava y seca, ¡si viera usted cómo seca! A veces tengo que volver a mojar toda la ropa para poder planchar de seca que esta, toda tiesa. Tengo olla exprés, batidora, picadora, licuadora, trituradora. Música en todas las habitaciones, ¿qué más voy a querer? Después de todo, sólo soy una mujer. Ah, sí, tenía una por horas, pero salió corriendo. Después vino otra, y también huyó, todas las asistentes salen corriendo de mi casa

Cómo? No, qué va, no es por mí.

(Incómoda.)

Es por mi cuñado... Sí, es que las tocaba. Las tocaba a todas en semejante lugar..., es que está enfermo, sabe. ¿Morboso? Pues yo no sé si será morboso, yo lo que sé es que pretendía cada cosa de esas pobres chicas..., y ellas, claro, se negaban. ¿Usted qué haría si mientras limpia la casa le meten mano por debajo de la falda? ¡Y con una mano! Uy, señora, ¡si viera el pedazo de mano que tiene mi cuñado! Menos mal que sólo tiene una, que si no... Sí, un accidente...

(Durante este diálogo se ha sentado frente a la ventana y cose mientras charla con la vecina.)

Un accidente de coche, imagínese, tan joven, treinta años, y se rompió entero. Está escayolado de arriba abajo: sólo le han dejado un agujerito para respirar y comer, pero no habla, sólo masculla, no se le entiende nada. Los ojos le quedaron bien, así que no se los escayolaron..., se los han dejado al aire, y también la mano tocona, que también está sana, y también tiene sano...

(Se interrumpe, confusa.)

No sé cómo decirle..., es que aún no tenemos confianza, acabamos de conocernos como quien dice, y no quiero que piense mal de mí..., bueno, en fin..., que se ha quedado sano... allí. ¡Y cómo de sano, señora! ¡Demasiado! Siempre tiene ganas de... ya me entiende... Sí, eso sí, el pobre se distrae mucho. Lee una barbaridad, se mantiene informado..., revistas porno, sí, tiene el cuarto abarrotado de revistas guarronas, ya sabe, de esas con muchachas desnudas, ¡en cada posturita! Yo creo que a esas pobres muchachas, después de hacerles las fotos, las escayolan igual que a mi cuñado..., si parecen anuncios de carnicería, con esas piezas de carne ampliadas, a todo color. Yo cuando me tropieza con una de esas revistas, luego no puedo ni freír un filete, oiga, es que me da un

asco..... Así que, desde que se me han ido todas las asistentas, me ocupo yo de mi cuñado. Lo hago por mi marido, sabe...después de todo es su hermano... ¡Pero qué dice!*(Ofendida.)* Claro que me respeta. Faltaría más. A mí me lo pide siempre. Antes de meterme mano me lo pide, sí señora.*(Suena el teléfono.)* Debe ser mi marido, siempre llama a esta hora. Perdona un momentito.*(Contesta.)* ¿Diga? ¿Cómo? Sí..., pero cómo...¡Vete a tomar por culo, hijo de perra!*(Cuelga con fuerza. Está furiosa. Mira a la vecina y le sonrío, como excusándose.)* Perdona la palabrota, pero es que a veces no hay más remedio.*(Vuelve a trabajar, nerviosa.)*No, claro que no era mi marido, ¡estaría bueno! Pues no, no sé quién es... ¡Es un maníaco telefónico! Me llama una, dos, tres... mil veces al día..., me dice guarrerías, cada palabrota... que ni siquiera vienen en el diccionario, que yo las he buscado, oiga, ¡y nada! ¿Enfermo? A mí qué me importa, con un enfermo en casa ya tengo de sobra, no voy a ser yo la enfermera de todos los guarros de la ciudad ¿no le parece? *Vuelve a sonar el teléfono.)*

¡Ya estamos otra vez! No pienso ni dejarte hablar.*(Descuelga.)* ¡Oye tú, repugnante!... *(Cambia de tono.)* Hola.*(A la vecina, tapando el auricular.)* Es mi marido.*(Al teléfono.)* No, cariño, si no iba por ni..., creía que era..., bueno, verás, resulta que hay un señor que siempre me está llamando, y pregunta por ti, y dice cada taco... terrible, no sabes bien... Está enfadadísimo contigo, dice que le debes dinero, así que yo, para asustarle, le he dicho lo de la policía.*(Otro cambio de tono; asombrada.)* Claro que estoy en casa. Antonio, te juro que estoy en casa, ¿dónde quieres que esté? ¿Qué número has marcado? ¡Pues si te contesto yo, dónde voy a estar, hombre de Dios! ¡Que no he salido! ¿Cómo voy a salir, si me encierras con llave? *(A la vecina.)* Fijese, señora, vaya elemento que tengo por marido...*(Al teléfono.)* Oye..., no, no estoy hablando con nadie..., sí, he dicho «señora» porque a veces me llamo a mí misma «señora»... No,

no hay nadie en casa...Sí, tu hermano sí que está, a dónde va a ir..., está en su cuarto viendo diapositivas... Sí, el niño está dormido..., sí, ya ha comido..., sí, ya ha hecho pis.*(Molesta.)* ¡Tu hermano también ha hecho pis! Adiós. Que no, que no, que estoy muy alegre, Antonio, y muy contenta.*(Más y más nerviosa.)*

Estaba aquí, planchando y riéndome, de lo bien que lo paso.*(Gritando.)* ¡Estoy contentísima!*(Cuelga. Grita con rabia al teléfono. Mira a la vecina, tensa y seria. Luego le sonrío en silencio. Ha recuperado el control.)* ¿Ha visto? Tengo que mentirle. No, no sabe nada del maníaco telefónico..., ¡si se lo digo, me monta un cirio! Sí, ya sé que yo no tengo la culpa, pero es que él dice que si ellos llaman es porque notan que me pongo nerviosa, y entonces se excitan más y se masturban. Y que va a terminar por quitar el teléfono. Ya me deja encerrada en casa, prisionera. Por la mañana, cuando sale, me encierra... Sí, él hace la compra...

(Plancha.) Bueno, llama de vez en cuando por si pasa algo. Pero qué quiere que pase en esta casa, si somos una familia muy tranquila...

(De pronto deja de planchar. Mira hacia arriba, trata de taparse el escote: el pecho izquierdo con una servilleta, el derecho con la plancha. Grita.) ¡Que te estoy viendo, cerdo!*(A la vecina.)* Perdone un segundo. *(Al mirón.)* No te molestes en esconderte, que estoy viendo los prismáticos brillando al sol.*(Se coloca la plancha sobre el pecho y la quita en seguida. A la vecina.)* ¡Ay, Dios, que me he planchado un pecho! Usted no puede verlo, pero es allí..., en la ventana que está encima de la suya..., sólo me faltaba ese mirón..., no ve, una pobre mujer ni en su casa puede estar a gusto..., en fin, cómoda, planchando, por culpa de ese obseso voy a tener que planchar con abrigo...*(al*

mirón gritando.) ¿Verdad? ¡Y con pasamontañas! ¡Y con esquíes! Que ni sé esquiar

, y luego me caigo y me rompo como mi cuñado, ¡hombre! *(A la vecina.)* ¿La policía? No, no, yo no la llamo. Porque mire usted, ¿sabe lo que pasa después? Que vienen, extienden el informe, quieren saber si yo estaba desnuda o vestida en mi casa, si es que provoqué al mirón con la danza del vientre, y para terminar, yo, sólo yo, acabo con una hermosa denuncia por actitud obscena en lugar privado, pero expuesto al público. ¿Qué le parece? Que no, que no, que prefiero arreglármelas yo sola. *(Descuelga de la pared la escopeta de caza y apunta hacia el mirón, gritando.)* ¡Mira que te mato! *(Decepcionada.)* Ha huido. En cuanto ve la escopeta sale corriendo, ¡el muy cobarde! ¡Cerdo con prismáticos! *(Deja la escopeta en la mesa.)* ¿La he hecho reír? ¿Estoy loca? *(Plancha.)* Mejor loca que como estaba antes..., cada dos meses me tragaba un frasco de somníferos, todas las pastillas redondas que encontraba en el botiquín, hala, adentro..., hasta llegué a tomarme el jarabe de las lombrices de los niños... ¡por pura desesperación! O a cortarme las venas, como hace tres meses. Sí, las venas..., mire, aún me quedan las cicatrices..., ¿las ve? *(Le enseña las manos.)* No, señora, lo lamento muchísimo, pero lo de las venas no puedo contárselo. Es una historia privada, y muy íntima además. No me siento con fuerzas..., nos conocemos muy poco.

(Cambia de tono.) ¿Se la cuento? No, no. Bueno, a lo mejor me viene bien desahogarme un poquito. Pues verá..., es una historia muy triste. Fue por un muchacho... quince años menos que yo, y encima aparentaba menos aún..., tímido, torpe..., dulce..., delicado..., ¡tanto, que hacer el amor con él hubiera sido como cometer un... un incesto! Pues yo lo cometí. ¿Qué? Pues el incesto. Hice el amor con el chico, ¿y sabe lo peor de todo? Que no me daba nada de vergüenza..., todo lo contrario, me pasaba el día entero cantando..., bueno, miento, por las noches

lloraba... «Eres una depravada», me decía. *(Se oyen bocinazos.)* Perdona, es mi cuñado que me llama..., un segundo, que en seguida vuelvo. *(Se asoma a la puerta de la izquierda.)* ¿Qué quieres, querido? *(Suena el teléfono; cierra la puerta y corre a contestar.)* Diga. Qué pasa, Antonio... *(A la vecina.)* Es mi marido. Sí, sí, te oigo. ¿Que si viene quién? ¿El del dinero? *(Para si misma.)* Y ¿quién es el del dinero? Ah, el que se pasa la vida llamando... Bueno, pues qué le voy a hacer..., además estoy encerrada, no va entrar por la cerradura... Ah, que tengo que hacer como que no estoy en casa..., que apague la radio, el tocadiscos, el televisor..., de acuerdo, como tú digas, a sus órdenes, mi amo y señor. Sabes lo que te digo, que aun voy a hacer algo más por ti. ¿Sabes lo que voy a hacer? Voy a ir al retrete, me meto en la taza del water, y luego tiro de la cadena, ¿te parece bien? ¡Anda, si encima se enfada! ¡Que te zurzan, guapo! *(Cuelga, furiosa.)* Ha dicho que nada más llegar me va a inflar a tortas. ¿A mí? ¿Que si mi marido me pega? ¿A mí? Pues claro. *(Vuelve a trabajar.)* Pero dice que lo hace porque me quiere, ¡que me adora! Que soy como una niña, y él tiene que protegerme..., ¡y para protegerme mejor, el primero en jorobarme es él! Me encierra en casa, me da de hostias, y luego pretende que hagamos el amor. Y le importa un bledo que a mí no me apetezca. Yo tengo que estar siempre dispuesta, apunto, como el Nescafé: lavada, perfumada, depilada, pintada, cálida, voluptuosa, sensual... ¡pero callada! Basta con que respire, y suelte de vez en cuando un gritito, para que él crea que me gusta. Y a mí, con mi marido, no me gusta nada. Bueno, es que no siento..., no consigo alcanzar... *(Muy incómoda, no encuentra la palabra adecuada. La vecina se la sugiere.)* Eso es..., esa palabra..., ¡es que hay que ver qué palabra! Yo nunca la digo. ¡Orgasmo! Me suena a nombre de un bicho asqueroso..., un cruce de mandril

con orangután. Como si lo leyera en el periódico, a toda plana: «*Orgasmo adulto escapa del Circo Americano*», o «*Monja atacada en el zoo por orgasmo enloquecido*.» O cuando dicen: «He alcanzado un orgasmo», me recuerda a cuando después de una carrera tremenda consigues alcanzar el autobús en el último momento... *(Ríe.)* ¿A usted también le suena raro? ¡¡¡Or-gas-mo!!! ¡Vaya palabra! Con la de nombres que hay, no podrían llamarlo, qué sé yo, por ejemplo, silla..., así uno puede decir: «He alcanzado la silla.» Primero, no se comprende que ha estado haciendo cosas feas, y segundo, si está cansado, pues se sienta y descansa. *(Ríe divertida.)*

¿Por dónde íbamos? Ah, sí, perdone, pero es que con esto del orgasmo me he despistado... Pues eso, que yo con mi marido no siento nada, pero es que nada de nada, oiga. Mire cómo hago el amor con mi marido... *(Cambia de tono.)*

Pero no se lo cuente a nadie, ¿eh? ¡Así! *(Permaneciendo sentada, se cuadra como un soldado.)* Y cuando termina, digo: «¡Descansen!» No, en voz alta no, que me pega, por dentro, yo siempre hablo por dentro. «¡Descansen!» No sé por qué no siento nada. Quizás porque me siento...bloqueada..., me parece estar como...

(No encuentra la definición adecuada. La vecina se la sugiere. Cambiando de tono.)

¡Eso! ¡Por qué habrá tardado tanto en venirse a vivir aquí! Si supiera el tiempo que me lo llevo pensando... y encima es una palabra fácil: «*Utilizada*.» Sí, utilizada, como la aspiradora, la licuadora, la cafetera... También será porque yo no he tenido muchas experiencias sexuales, sabe..., sólo dos..., una con mi marido, que no cuenta, y otra cuando era pequeña..., yo con diez años y él con doce. ¡Un inútil que ni selo puede figurar! Espero que haya mejorado con la edad, pobre criatura... No sabíamos nada, sólo que los niños nacían de la tripa..., y yo no sentí nada, sólo un dolor terrible aquí. *(Se señala la tripa.)* Sí, aquí, en el ombligo, porque creíamos que

era por ahí..., y él empujaba, empujaba..., tuve el ombligo inflamado una semana. Mi madre creyó que tenía otra vez varicela, la pobre... A mi marido nunca se lo he contado, porque igual va y después de diez años me monta un número: «¡Tú a callar! Y del ombligo, ¿qué? ¡Putá, más que puta!» No, no, yo callada como una ídem. Se lo conté al cura, eso sí. Me confesé, y me dijo que no volviera a hacerlo. Después crecí, y ya no tuve más experiencias con el sexo, porque la del ombligo no me había gustado nada. Luego ya me hice mayor, me eché novio, y las amigas me explicaron... El día de la boda estaba tan emocionada, que cantaba como una posesa... No, sin voz, por dentro..., yo todo lo hago por dentro... En la iglesia cantaba por dentro: «Ya llega el amor, oho, ohooooo..., ya llega el amor...»
(*Cambia de tono.*)

Y el que llegó fue mi marido. Qué mal lo pasé la primera vez, señora. «Pero cómo», me preguntaba yo, «¿y esto es todo?» Ay, qué mal lo pasé la primera vez... y todas las otras... ¿Que si me informaba? ¿Y dónde? Lo que hice fue empezar a leer revistas de mujeres y descubrí una cosa. (*Dándose importancia.*) Descubrí que nosotras, las mujeres, tenemos puntos erógenos..., que son los puntos, las zonas de mayor sensibilidad al tacto del hombre... (*Decepcionada.*) Ah, que usted ya lo sabía... Usted sabe muchas cosas, ¿verdad? ¡Y la de zonas que tenemos! En esa revista salía un dibujo de una mujer desnuda, por zonas..., ya sabe, como en esos carteles que hay en las carnicerías con la vaca en pedazos, como un mapa, y cada punto erógeno estaba pintado con colores muy chillones, según su sensibilidad. Pues yo, con mi marido, ni un punto erógeno. No sentía nada. Pero ya estaba resignada, porque creía que era así para todas las mujeres, hasta que conocí al chico. La cosa empezó así: mi hija mayor era

mayor, y yo tenía menos trabajo, y le dije a mi marido: «Oye, que me he cansado de ser sólo ama de casa, quiero hacer algo intelectual, como aprender inglés, por ejemplo, por si vamos a Inglaterra, que allí lo hablan mucho.» El me dijo: «Muy bien», y trajo a un joven universitario de veintiséis años que hablaba inglés a la perfección. Al cabo de unos veinte días me di cuenta de que el muchacho que sabía inglés estaba loco por mí... ¿Que cómo me di cuenta? Pues... si, por ejemplo, al decir un verbo yole rozaba una mano, él se ponía colorado, temblaba y tartamudeaba, en inglés, claro. No se le entendía nada. Yo no estaba acostumbrada a esos sentimientos tan espirituales, sólo conocía la manaza de mi cuñado, o las porquerías del maníaco telefónico, o la comodidad de mi marido. Entonces pensé: «¡Se acabó! ¡Estás cayendo en el pecado, basta con el inglés!» Pero el muchacho lo tomó fatal, me esperaba en la calle, yo le decía: «¡Vete, sal con una chica de tu edad, y olvídate, márchate!» Luego, un día, me hizo una cosa que me dejó completamente trastornada. Ya sabe que abajo, en la plaza, hay una pared muy alta. Sí, por donde pasa el tren..., bueno, pues bajo yo una mañana para ir a la compra, y casi me caigo redonda: en la pared ponía, con letras grandísimas, rojas. «*Te amo María.*»

Bueno, en realidad lo ponía en inglés, para que no se entendiera:

«*I love you María.*»

María soy yo, ¿sabe? Lo había escrito él, de noche, para mí..., seguro que se tuvo que subir a una escalera, porque las letras eran enormes. Me quedé de piedra en plena calle, casi me pilla un coche. Y qué hacía yo ahora..., estaba hecha un lio..., descubrir que un hombre me amaba tanto, a mí, que tengo dos hijos, un marido, y encima un cuñado. Me encerré en casa y deje de salir. Y para tranquilizarme empecé, a beber... Vermut amargo, Fernet, imagínese, me lo tragaba como una medicina. Me

quedaba aquí dentro, con la radio cantando, el teléfono sonando, mi cuñado dando bocinazos...

(Bocinazo.)

Si antes lo digo...

(Va a la derecha.)

¿Qué pasa? Anda, pórtate bien, que estoy hablando con una amiga... ¡Grosero!...

Si supiera la palabrota que me está diciendo con la bocina... Mire usted, le juro que en cuanto le quiten la escayola lo tiro escalera abajo y lo vuelvo a romper enterito...

Pues sí, borracha, pero no como para caerme al suelo, sólo contentilla, y de pronto, un día, suena el timbre de la puerta. ¿Sabe quién era? Pues la madre del muchacho.

¡Ay, madre, qué vergüenza! «Señora--me dijo—,no me lo tome a mal, pero estoy desesperada, mi hijo se está muriendo de amor por usted... No come, no duerme, no bebe... Sálvelo, señora, por lo menos venga a saludarle.» ¿Qué podía hacer yo?

Al fin y al cabo, también soy madre..., así que cogí y me fui a su casa. El estaba en la cama, flaco, pálido, triste... En cuanto me vio se echó a llorar, yo también me eché a llorar, y la madre lo mismo. Luego la madre salió y nos quedamos solos. El me abrazó, yole abracé. Después no sé qué pasó, cómo fue, pero, más o menos una hora más tarde, me dije: «¡Santo cielo, me está besando!» Y a él le dije: «Imposible,

no podemos hacer el amor..., claro que tengo ganas, yo también te amo, pero tengo dos hijos, un marido y un cuñado.» Entonces él saltó de la cama, desnudo..., qué desnudo estaba, señora..., coge un cuchillo que tenía guardado, se lo planta en la garganta y dice: «O haces el amor conmigo o me mato ahora mismo.» Comprenderá usted que no soy una asesina. Así que me desnudé muy de prisa e hicimos el amor.

Ay, señora, créame, fue tan dulce, tan tierno..., tendría que haberlo visto..., unos

besos, unas caricias... Y así fue como descubrí que el amor no era lo que hacía con mi marido, él encima y yo debajo..., ¡como debajo de una apisonadora!, sino como..., como un salto muy grande, a cámara lenta. Y volví al día siguiente, y al otro, y al otro, y todos los días después de los otros. Pero qué estará usted pensando..., es que estaba enfermo el pobrecillo..., descubrí a mi edad algo que- yo creía que sólo pasaba en el cine... Entonces, al verme tan... distraída, mi marido pensó que me emborrachaba, y cerró con llave el armario de las botellas, el muy estúpido...Luego empezó a sospechar, me hizo seguir, y un día que estaba yo en el dormitorio del muchacho, de pie, desnuda..., él también de pie, desnudo..., nos estábamos despidiendo, sabe..., se abre la puerta y entra mi marido, con abrigo. Cómo se ofendió, señora, empezó a gritar como un poseso, quería matarnos a los dos, pero mi marido usted no lo conoce —sólo tiene dos manos. Nos apretaba el cuello a los dos, pero no nos moríamos. En eso entró la hermana del chico — que también estaba desnuda porque se estaba duchando, y se asustó al oír los gritos, luego entró la madre, que por suerte iba vestida..., en fin, que aprovechando el follón yo salí corriendo, me encerré en el baño, y me corté las venas. Por suerte mi marido, que quería matarme él personalmente, tiró abajo la puerta, y al ver tanta sangre se le pasaron las ganas de matarme... y le entraron ganas de salvarme, mire usted por dónde, si es que es más suyo, mi marido... Bueno, pues me llevaron al hospital, y luego me perdonó, pero me encerró en casa. Ya llevo un mes así. Claro, usted lo ha dicho, esto es secuestro de persona... Pero qué manía tiene usted con la policía, oiga, ¿no tendrá algún pariente en el Cuerpo? No puedo llamar a la policía, ya se lo he dicho. Llegarían, se sabría lo del chico, mi marido y yo nos separaríamos, me quitarían a los niños..., a lo mejor me

dejaban a mi cuñado....que no, señora, si yo estoy divinamente así... No. *señora...* No, *señora...*