

CELCIT. COLECCIÓN TEATRO: TEORÍA Y PRÁCTICA N° 3

HEDY CRILLA

LA PALABRA EN ACCION

Transcripción, comentario y desarrollo

Cora Roca

Prólogo de Agustín Alezzo

Esta obra ha contado con el auspicio del

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Dedico este trabajo a
Hedy Crilla,
mujer admirable, maestra y
artista de genio.

Índice

Agradecimientos

Hedy Crilla

Prólogo de Agustín Alezzo

Nota de la autora

Introducción de Hedy Crilla

1. El actor

Nociones elementales y consideraciones acerca de la expresión del actor
Recomendaciones de *Hamlet* a los actores

2. La palabra

Usos, funciones y consideraciones sobre la palabra
Práctica con un texto de *La mancha de humedad*, de Juana de Ibarbourou

3. La palabra y la acción

Palabra y comunicación. Palabra, pensamiento, sentimiento, imagen e imaginación
Práctica con una frase
Palabra y respiración. - Práctica con el prólogo de *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca
Ejercicios elementales

4. La poesía

Nociones elementales y diferentes aspectos del género poético
Práctica con el poema "Rosa mutable", de *Doña Rosita la soltera*, de García Lorca

5. Entrenamiento con el género poético

Elaboración y práctica con el poema "Granada", de *Doña Rosita la soltera*, de García Lorca

6. El subtexto

Nociones, conceptos y elementos del subtexto
Práctica con un texto de *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca

7. Leyes del lenguaje oral

Conceptos, funciones y normas. El lenguaje oral, las imágenes, el subtexto y la respiración
Práctica con un párrafo de *El maleficio de la mariposa*, de García Lorca

8. Diversos aspectos de la expresión

Observaciones iniciales

a) La expresión de la emoción

Práctica con un texto de *Doña Rosita la soltera*, de García Lorca

b) El acento dinámico de la frase

Práctica con el prólogo de *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams

c) El diálogo interior

Práctica con un monólogo de *El mercader de Venecia*, de Shakespeare

Práctica con un texto de *Noche de Epifanía*, de Shakespeare

Final de las clases

Testimonios de aprendizaje

Agustín Alezzo

Dora Baret

Lito Cruz

Esther Ducasse

Augusto Fernandes

Federico Luppi

Beatriz Mátar

Miguel Moyano

Nelly Prono

Agradecimientos

Un particular reconocimiento y una deuda de gratitud me ligan a Agustín Alezzo que alentó mi trabajo, como también -luego- realizó una detallada crítica y aportes al material inicial. Le debo, además, un tributo de admiración como artista y figura de autoridad.

Agradezco asimismo a Osvaldo Calatayud, quien me animó y estimuló a concretar el proyecto.

A Angela Ragno, que leyó el libro y revisó los contenidos en él expuestos, enriqueciéndolos con sus aportes.

A Helena Trittek quien me brindó su generoso apoyo.

A María Julia Arcioni, que realizó una primera revisión literaria, y a Pablo Silva, que mecanografió y observó los textos. Y a la profesora María Luisa Lacroix, que contribuyó con sus señalamientos sagaces a mejorar la forma y el contenido final del libro.

A todos los entrevistados, muchas gracias por sus testimonios, por darme su tiempo y confiarme sus recuerdos.

Finalmente quiero destacar en especial la ponderable cooperación de Lito Cruz, quien ha hecho posible la publicación de este material, en su primera edición gráfica.

Hedy Crilla (1898-1984)

Nacida en Viena, Austria, Hedy Crilla realizó sus estudios en el Conservatorio de su ciudad natal. En 1920 se trasladó a Alemania, donde inició su carrera teatral y, junto a importantes creadores de la época como Bertolt Brecht, Otto Falckenberg, Lion Feuchtwanger, Gustaf Gründgens, Leopold Jessner, Fritz Kortner, Max Reinhardt, Berthold Viertel, Helene Weigel y Carl Zuckmayer, entre otros, consolidó su formación, hasta alcanzar un lugar relevante como actriz, tanto en el cine como en el teatro.

En 1933, con la irrupción trágica del nazismo, abandonó Alemania para instalarse en Viena, de donde pasó luego a Francia en 1936. Pero en 1940, ya iniciada la Segunda Guerra Mundial, se marchó, embarcándose sin destino prefijado.

Así llegó finalmente a Buenos Aires, y se encontró con esta ciudad a la que reconoció siempre como "un amor a primera vista", y a la que ya no abandonaría. Dejó atrás Europa, amigos, compañeros de trabajo y de lucha, una importante carrera artística y cuarenta y dos años de vida intensa.

En la Argentina, se incorporó al teatro alemán independiente (en lengua alemana) como actriz y directora. Podemos recordar algunas de sus labores memorables: **La llama sagrada** de Somerset Maugham (1941); **Alerta en el Rhin** de Lillian Hellman (1942); **Madre** de Karel Capek (1943); **Internado de señoritas** de Christa Winsloe, y **Espectros** de Ibsen (1946), donde actuó junto al famoso actor alemán Ernest Deutsch.

Fue contratada como actriz característica por los elencos franceses que se habían quedado varados en Buenos Aires porque no querían regresar a la Francia ocupada por Hitler. Trabajó tanto en el país como en giras por América del Sur (en lengua francesa), con la Comédie Française, la Compañía de Madeleine Ozeray (mujer de Louis Jouvet), con Rachel Berendt, Joseph Squinquel, la Compañía de Dulcina Odilon, la Francesa de Comedia, con Jean Tavera, etc.

Durante cinco años -1940 a 1945-, dictó clases a principiantes y también cursos de perfeccionamiento a actores franceses y actores de habla alemana.

Al finalizar la guerra en 1945, emprendió su carrera teatral en nuestro idioma. Comenzó por enseñar a adultos y a niños: con estos ya había montado una obra infantil, **Puntito y Antón** de Erich Kästner, que luego integraría su repertorio junto a otras de su autoría. Impuso, de esta manera, el género teatral infantil. En distintas temporadas, hasta fines de 1973, representó **La princesa y el pastor** de Andersen (1945), **Mi teatrito**, **Las aventuras de Andresito**, **Rosa**, **Rosita** y **Rosalinda**, de las que era también autora.

En la década de los 40 actuó con asiduidad en el cine nacional, dirigida por conocidas figuras, y en especial por Mario Soffici, con quien estableció una relación de gran afinidad artística,

plasmada en la creación de la primera escuela de cine que integró el aprendizaje actoral, en 1949, de donde surgieron varias figuras destacadas de nuestro medio cinematográfico.

En 1947, proyectó y fundó la Escuela de Arte Escénico de la Sociedad Hebraica Argentina, con departamentos de niños, adolescentes y adultos. En ella cumplió Hedy una labor fecunda en la formación de actores, la dirección de espectáculos integrados por alumnos de la escuela, y la creación del Taller de Dirección, donde capacitó a futuros directores. Entre los creadores surgidos de esta escuela, encontramos a Alberto Berco, Ana Casares, Boris Chubarovsky, Armando Chulak, Zulema Katz, Dévorah Kors, Gerardo Mazur, Pascual Menutti, Fanny Mikey, Yenny Milgron, Frank Nelson, Sergio Renán, David Stivel, etc.

Años más tarde, en 1958, un grupo de actores del Teatro Independiente La Máscara la convocó para investigar y profundizar el método de Stanislavsky. De este primer contacto nació un trabajo definitorio que se extendería hasta 1961 y de cuyos frutos podemos recordar, entre otros, la puesta de **Cándida** de Bernard Shaw, con dirección de Crilla-Gandolfo (Premio Críticos Teatrales, Mejor puesta en escena 1959); **Una ardiente noche de verano** de Ted Willis, con dirección de Crilla-Gandolfo (1960); **Espectros** de Ibsen, con dirección de Crilla (1961), donde interpretó el mismo personaje que había tenido junto a Ernest Deustch.

Estos tres espectáculos produjeron una conmoción en el medio artístico ante el descubrimiento de un lenguaje teatral absolutamente diferente y original que tenía sus bases en Stanislavsky.

Allí, en La Máscara, plasmó Hedy Crilla su legado pedagógico que definió y marcó el camino a varias generaciones, y formó a maestros y directores que continuaron su labor: Alezzo, Fernandes y Gandolfo. Cabe mencionar igualmente a los actores que fueron sus alumnos: Martín Adjemián, Elsa Berenguer, Lito Cruz, Federico Luppi, José Novoa, Raúl Rinaldi, Flora Steinberg, Nelly Tesolín, etc.

Entre tanto, Hedy Crilla seguía desarrollando sus clases particulares, y finalmente estableció definitivamente su lugar en "Río Abierto", cuyo edificio ayudó a levantar y donde construyó una sala de teatro: allí se acogería hasta sus últimos momentos.

En la década del 60 adoptó la ciudadanía argentina. Las raíces ya están firmes y profundamente arraigadas.

Continuó con la dirección de espectáculos: entre los más significativos pueden mencionarse **Tevie y sus hijas** de Scholem Aleijem (en idish), Teatro IFT (1959); **Homenaje a Büchner** (en alemán), Teatro Alemán en Buenos Aires (1963); **La orquesta** de Jean Anouilh (1965); **A la noche, noche** de François Billeldoux (1967); **Despertar de primavera** de Wedekind, con dirección de Alezzo-Crilla (1976); y su última dirección, compartida con Alezzo, **Mary Barnes** de David Edgard (1982).

Es obvio que su labor como actriz en nuestro país fuera tardía, por las dificultades de su acento, razón por la cual desde su llegada, en 1940, se dedicó a la enseñanza y a dirigir. Sin embargo, en sus últimos años, uno de sus alumnos más talentosos la invita a actuar, y entonces reaparece en el escenario -de la mano de Alezzo- con algunas interpretaciones inolvidables.

Podemos mencionar **La mentira** de Nathalie Sarraute (1968); **Romance de lobos** de Valle Inclán (1970); **La boda del hojalatero** (Director, Julio Ordano) y **Jinetes hacia el mar** (Director, Luis Gutmann); en el espectáculo **Tres por Synge**, en 1974, pensado y supervisado también por Alezzo -como producto de un curso de dirección que él dictó- y, finalmente, en **Sólo 80** de Colin Higgins (1977), donde el gran público pudo reconocerla y admirarla en su larga temporada de tres exitosos años.

Era una incansable generadora de proyectos: desde su llegada a Buenos Aires había traducido innumerables obras, y sus últimos años la encontraron trabajando en **La dama del mar** de Ibsen, adaptando al teatro la novela **Días enteros en las ramas** de Marguerite Duras, y dando sus clases que nunca interrumpió en sus cuarenta y cuatro años de permanencia en la Argentina.

Fue una vida dedicada a la escena: actriz de fuerte vocación, también experimentó en la dirección y profundizó en el camino iniciado por Stanislavsky. Investigó en el trabajo actoral de la palabra, tras lo cual dictó su famoso seminario, que tituló **La palabra en acción**.

Sin embargo, afrontó una existencia penosa a través de dos guerras. Y en su exilio porteño, sus búsquedas artísticas no fueron fácilmente reconocidas. Pero su amor ilimitado por la vida, sus energías y su confianza en las fuerzas renovadoras de la juventud, le permitieron estar siempre de pie, sostenida por su insobornable juicio ético y artístico que la hicieron única e inolvidable. Contribuyó a forjar varias generaciones de alumnos que renovaron más tarde, definitivamente, el lenguaje actoral argentino.

Prólogo de Agustín Alezzo

Con la señora Crilla compartí veintiséis años de vida, desde aquella lejana mañana del 58 en que la visité con Augusto Fernandes en su pequeño departamento de Cerrito entre Diagonal Norte y Lavalle. Allí nos conocimos, en una cita que provocamos con una llamada telefónica y cuyo único objeto fue "probarla". Impulsados por nuestro afán de conocimiento, queríamos saber hasta que punto podría enseñarnos, punto que, por fortuna, de inmediato descubrimos al tomarla a prueba por muchos años.

Durante su transcurso, dedicamos enorme cantidad de horas a clases, ensayos, reuniones, almuerzos y tés, viajes, conversaciones que continuaban en días sucesivos, estudios compartidos, discusiones, confidencias, reflexiones, planeamientos, consultas, confesiones.

Al conocer la investigación de Cora Roca sobre la vida profesional y la última labor de búsqueda que Hedy Crilla concretó en los diez años finales de su larga y fructífera existencia, todos aquellos momentos agolpados en mi memoria reflataron al conjuro de la palabra de la señora Crilla, reproducida en muchas de estas páginas.

No fue fácil tomar distancia de ese asalto de la memoria que compromete tan decidida e intensamente las emociones. Pero una de las lecciones, larga y dificultosamente aprendida, consistió precisamente en que la memoria emocional es una de las vías más auténticas para alcanzar los momentos creativos, siempre y cuando uno aprenda a servirse de ella y no a ser arrastrado por ella.

Así pude leer y revisar este material que con tanto celo, minuciosidad y respeto llevó a cabo Cora Roca.

La señora Crilla conocía acabadamente el trabajo del actor y los procesos que lo conducen a la creación de un personaje; creció a la sombra y en compañía de grandes creadores, pero lejos de conformarse con lo adquirido dedicó su vida a investigar. Nunca creyó saber lo suficiente, nunca se jactó de lo aprendido. Muy por el contrario, poseía una extraña ingenuidad y candidez, tan ajenas a la gente de nuestro medio que, con singulares excepciones, creen estar de vuelta de las cosas y ser dueños de todos los secretos del escenario y del arte de la actuación.

Ella estaba abierta a todas las nuevas corrientes e ideas -la menor indicación de un nuevo camino la incitaba-, amaba a la juventud como fuente de creatividad y renovación, y su capacidad para estudiar e investigar no cesó hasta el último minuto de su vida. Claro que esta afirmación podría conducir a equívocos; tenía como todo artista auténtico un fino olfato, desarrollado al máximo, diferenciaba rotundamente lo falso de lo verdadero, citaba a Amiel: "No sabiendo hacer lo bueno, hacen lo nuevo", en clara distinción entre lo artístico y lo "novedoso". Tenía una profunda antipatía por lo snob y por todo lo que busca "épater le bourgeois", como ella solía señalar. Las modas no eran su debilidad, tampoco el falso respeto ante tanto bodrio consagrado. Detestaba la solemnidad y las preocupaciones por parecer más que por ser. Conservaba la irrespetuosidad de la juventud, unida a la sabiduría que otorga la experiencia bien adquirida. Citaba a Nietzsche: "Hay artistas que enturbian las aguas para que parezcan profundas." El bucear en las aguas profundas fue un objetivo en su vida y quizás su legado sea esta cualidad, la que con el tiempo más atesoro.

Sus últimos años los dedicó a investigar la palabra en el actor y su influencia en la acción dramática: cómo nace en uno la necesidad de corporizar cada palabra y cómo ésta se convierte en un elemento esencial para impulsar el avance de la acción dramática. La palabra, como una fuerza que nace en el actor-personaje y desencadena los hechos en escena.

Sólo se comprenderá y ubicará debidamente el material de este libro, si se toma este punto de atención como uno de los que el actor deberá enfocar al crear un personaje. Al exponerlo, deja de lado todo el resto del proceso creativo que un actor debe tener en cuenta y que la señora Crilla conocía y trabajaba con tanta profundidad. Al igual que Stanislavsky, que al referirse al tema de la palabra tan extensamente como lo hace, someramente indica otros sustanciales que expuso en otros escritos. Creo que es esencial comprender esto para que el presente trabajo alcance la utilidad que la señora Crilla persiguió.

Dice en él cosas muy sencillas, que todos creemos conocer. Sabio es decirlas en forma que todos las comprendan en su propio lenguaje y revelar verdades en un estilo que permita que los tontos puedan afirmar que lo supieron desde la cuna y nada nuevo han aprendido.

Muchos al leerlo dirán: "Esto es archiconocido, tanto escombros para nada". Los invito a releerlo y hago un llamado a la honestidad.

Hace un tiempo un colega me solicitó información sobre el tema, y cuando se lo enuncié brevemente dijo: "¡Ah! Sí. Ya lo sé. La palabra es también una acción." Supe que no había comprendido absolutamente nada y tan sólo me limité a agregar: "Sí, la palabra es también una acción." El estudio de Hedy Crilla no se limita a afirmar esta perogrullada -claro que es también una acción la palabra-: su elaboración se define por descubrir la palabra en acción.

Habrán quienes afirman, y los hay: "Eso de la palabra es pura tontería, en el escenario hay que ser real y hablar como en la vida". Es que confunden el arte del decir con el lenguaje cotidiano o con la declamación. Stanislavsky, junto a los grandes actores de todos los tiempos, y este trabajo de Hedy Crilla, les dan una respuesta.

Hedy no dejó escritos sobre el tema, a pesar de que le pedimos que lo conceptualizara, y muchas de sus definiciones se han perdido, en especial las referentes a dos tópicos capitales: la unidad acción psicofísica-palabra y la unidad palabra-germen de la emoción.

Estas enseñanzas quieren ser nuevos caminos abiertos para búsquedas futuras, como así lo quiso con sus escritos Stanislavsky, tan mal comprendido por muchos. El no tomarlas como fórmulas establecidas sino como puntos de partida evitará futuras controversias tan ajenas al espíritu con que fueron creadas.

Cora Roca, con infinito amor y paciencia, rastreó grabaciones, apuntes, testimonios, y ahora nos devuelve este libro en el que la voz de Hedy Crilla palpita viva y presente.

Nota de la autora

Siendo muy jovencita, conocí a Hedy Crilla en el teatro La Máscara y quedé tan impresionada por su arte, que aún hoy perdura en mí aquella magia de sus espectáculos.

Inmediatamente comencé a estudiar con ella, y a ella le debo mi formación. Con los años, de ser su alumna pasé a ser actriz, posteriormente asistente de dirección y, finalmente, su amiga.

Puedo decir que, ya adulta, disfruté con mayor plenitud de su amistad y al tomar conciencia de la envergadura de su labor abnegada y del paso del tiempo -de *su* tiempo tanto como del mío-, le propuse trabajar en dos libros, uno acerca de su vida profesional, y el otro, sobre el seminario que dictaba y tituló **La palabra en acción**. En él hablaba sobre la importancia de la palabra en el actor y sobre su influencia en la acción dramática. Solía comentar que "el teatro es 'palabra en acción' y que la palabra en el teatro no es la palabra en la vida, porque [en el teatro] hay que recrearla, sacándola de su uso cotidiano." Y concluía: "¡Es muy hermoso ser actor: es dar vida, es crear vida!"

Infortunadamente, su labor en la docencia -extensa y continua- no cristalizó en registros escritos: no la sobreviven más que las líneas iniciadas en sus discípulos. Maestra de actores, directores y docentes, transformadora del desarrollo actoral argentino, tenía la sencillez de decir: "Uno no puede ser avaro con lo que ha aprendido, a mí me queda algo cuando veo a un alumno que recibe y hace propio lo mío; el ser humano vive cuando da, vivir es dar."

Porque si bien al principio aceptó mi propuesta, desde el comienzo del proyecto se mostró escéptica sobre su concreción. Recuerdo un diálogo como el siguiente:

- ¿Qué sentido tiene escribir un libro?

- ¿Cómo 'qué sentido tiene'? Es dejar documentada la propia enseñanza.

- Mirá, en este momento te diría que todo tiene un valor relativo.

- Entonces, podríamos hablar de eso.

- ¿Para qué?

(Se oye sonar el teléfono y es un alumno, que avisa que no va a asistir a clase porque llueve.)

- ¿Te das cuenta? En cuarenta y cuatro años jamás dejé de dar una clase porque llovía, ¿para qué sigo enseñando a los ochenta y cuatro años? Los alumnos no tienen disciplina, no se dan cuenta de que sin constancia nunca obtendrán frutos, se quedan en el camino, desperdiciando todo el tiempo y el esfuerzo que se pone en ellos. ¡No voy a enseñar más!

- No todos son así.

- Si de cien te queda uno, considerate feliz. He formado casi tres generaciones de actores, debieran darme una medalla y ya ves, no vienen porque llueve.

- Pero bien vale la pena aunque sólo sea uno, ¿no? Tenemos que hacer el trabajo, es muy importante, nadie lo duda, ¿acaso no es un material original?

- Por supuesto, Stanislavsky habló de la palabra, pero es verdad que yo desarrollé el tema y hago algunos aportes. *La palabra en acción* es algo mío, tenés razón.

- ¿Cuándo empezamos?

- Hoy mismo.

Así fue como comenzó a dictar el seminario, me incluí en el grupo y emprendí la tarea de tomar apuntes y grabar las clases a lo largo de casi dos años.

Al desgrabar las cintas, de aceptable calidad sonora, me encontré con la dificultad de que existe una gran distancia entre las palabras que se confían libremente a un alumnado, y las que deben conformar un libro. Hay mucha distancia entre lengua oral y lengua escrita. Hay un largo trecho entre dar una clase y escribir un capítulo de un libro: el género "clase" tiene reglas diversas del género "libro".

Por esa razón tuve que realizar modificaciones para trasladar las desgrabaciones del estilo oral al escrito. Y por eso quiero también señalar la profundidad que implicó este proceso de retoque y de supresión de repeticiones, valiosas en el aprendizaje durante las clases, pero innecesarias en el libro. De igual manera, en la enseñanza actoral, no siempre es importante explicar todos los conceptos: simplemente la acción física y verbal nos van mostrando los momentos relevantes, aunque de todas formas el testimonio verbal tenga su propia fuerza y con ella pueda edificarse la encarnadura de un magisterio que tuvo sus aspectos de encantamiento.

Las notas que fui tomando me resultaron de una gran ayuda, como asimismo los diálogos con Hedy y mis propios recuerdos.

Seguidamente, reconstruí el material para dar a los capítulos un orden correlativo, tratando que fueran precisos y claros. Con ese fin, separé ese material en unidades temáticas, cosa que no suele darse en el acto de hablar donde en realidad sucede lo contrario, porque todo se interrelaciona y actúa simultáneamente. La expresión oral del actor es muy compleja.

Así fue cómo determiné incluir en el texto mis comentarios, nuevos ejemplos, textos ilustrativos referidos a temáticas específicas. Y desarrollé además algunos conceptos para su mayor comprensión, incorporando también definiciones del genial Stanislavsky.

Evidentemente, este libro se basa en el seminario de Hedy Crilla, pero está contado por mí -con los necesarios agregados, supresiones y retoques-, y todo lo hice deliberadamente, porque de otro modo no hubiera podido entenderse.

Finalmente, organicé el texto según los criterios que detallo en nota al pie*, para facilitar la comprensión de esta obra testimonial, con el objeto de que el lector pueda estar mejor armado para leerla de corrido, distinguiendo -sin embargo- las diferentes voces que en ella intervienen, sin ambigüedades ni confusiones, y con una idea transparente del pensamiento original de la gran maestra que fue Hedy Crilla.

Introducción de Hedy Crilla*

Como se acerca un nuevo ciclo lectivo y me dispongo a reanudar mi curso sobre **La palabra en acción**, estaba revisando el material de las clases y comenzando a ordenar mis pensamientos sobre los puntos que vamos a tocar (¿qué es la palabra?, ¿dónde nace?, ¿cuáles son sus objetivos?...), cuando surgió en mi pantalla mental el recuerdo de una escena de infancia: iba ya a descartarlo por considerarlo ajeno, pero se me impuso por sus contornos, y le presté atención.

Lugar de la escena: el aula de mi colegio.

Personajes: un profesor, el ídolo de todas las alumnas y también el mío. Yo, una chica de diez años, muy introvertida y tímida.

Había empezado el recreo, todas salíamos del aula y el profesor me detuvo para preguntarme por mi aspecto triste y angustiado. En verdad, tenía motivos, eran muy íntimos, motivos familiares de los que no podía hablar. Y aunque él quería ayudarme y bondadosamente insistía, yo seguía callada.

Hubiera sido para mí un gran alivio hablar, "salir de mis cuatro paredes", como dice García Lorca, pero ocurría lo contrario: ellas se cerraban a mi alrededor como una muralla de silencio de la cual era imposible escapar y a pesar de mis ansias de comunicarme con aquella presencia amiga, seguía muda.

Las palabras que llevaba adentro querían salir, revoloteaban como pájaros asustados aunque sin la energía necesaria para forzar con unos decididos picotazos la abertura. De haberlo logrado, hubiera significado para mí una liberación enorme, y tal vez hubiera cambiado el rumbo de mi vida. No obstante, las palabras no salieron.

Este recuerdo, obviamente, lejos de distraerme del tema, lo estaba ilustrando: la palabra es un ente energético que nace y vibra en nuestro interior, respondiendo a un imperioso impulso de comunicación. Necesita actuar, producir cambios y debemos dejarle el paso libre, porque si se lo impedimos queda adentro como un peso muerto y toma su revancha.

En mi caso, años después del episodio relatado, fueron las palabras de mis personajes las que abrieron esas murallas y no sé cómo, tal vez por un golpe de aire fresco que entró, se hicieron potentes. Poco a poco, furtivamente, arrastraron tras ellas a las otras, las originales, las mías.

Así creció en mí la idea de que la palabra es una acción, se mueve con fuerza dentro nuestro, **actúa**, a veces suavemente, otras con violencia, para que la dejemos salir, y una vez fuera, ¡quién la detiene!, conseguirá todos los cambios que ella pretende conseguir.

En toda mi vida estuvo presente el tema de la palabra como una obsesión, y al conocer las enseñanzas de Stanislavsky me dediqué a desarrollar y profundizar aún más el difícil arte de hablar que ejercita el actor.

1. El actor

Nociones y consideraciones elementales acerca de la expresión del actor

Hoy iniciamos las clases: estamos en el estudio de Hedy Crilla, y lo primero que hace ella es interesarse por nosotros, preguntarnos sobre nuestras vidas. Más tarde, iniciamos una revisión del oficio del actor.

- ¿Qué hace un actor?

- *Actúa con las palabras y las acciones.*

- ¿Y qué debe tener para actuar?

- *Talento.*

- *Angel.*

- *Presencia.*

- Ese aspecto del actor encierra cierto misterio.

- *Sensibilidad.*

- *Un buen maestro.*

- Hay grandes actores que no lo tuvieron, pero es recomendable tenerlo.

- *¿Es posible ser maestro sin haber actuado antes?*

- Una cosa es ser actor y otra es enseñar. Se puede ser actor y no poseer talento para enseñar, o al revés. Es excepcional reunir las dos condiciones: yo creo que para enseñar o dirigir se necesita haber sido actor o haber actuado alguna vez. Cuando estoy en la platea y veo que no le sale algo al intérprete, entiendo qué le sucede porque lo he pasado. ¿Cómo va a transmitirse una experiencia que no se conoce?

Cierta vez, cuando dirigía, me di cuenta de lo que un actor quería hacer y no hacía, entonces yo actué por él, se lo demostré con mi actuación, y le dije: "Si lo que querés hacer es ésto, hacelo." Y me respondió: "¡Exacto!, ¿cómo lo sabés?" "Porque lo vi en tu cara y en tu cuerpo", le contesté.

- *¿Se puede enseñar a ser un artista?*

- Se puede enseñar a actuar, aunque no a ser un artista: éste es un don, pero puede cultivarse. Actuar no es fácil, y aunque se nace con cierta capacidad innata, existen inhibiciones, vergüenzas y timideces que algunas veces no logran superarse.

Stanislavsky decía que "el talento es tímido y apocado en sus primeras manifestaciones, suele estar profundamente oculto y hay que poder hacerlo aparecer, porque raras veces se revela de inmediato."

El talento sólo es una aptitud que se desarrolla, es posible adquirir dos o tres veces más del que se posee. Por supuesto que el genio es otro plano. ¿Cuáles serían entonces otros elementos que tiene que poseer un actor?

- *Imaginación*

- *Disciplina.*

- *Voluntad.*

- ¿Cuál sería el básico?

- *La capacidad de transformación de persona en personaje y ser, por ejemplo, Julio César, Don Juan u Orestes.*

- *Y el actor mismo, ¿quién es?*

- **Es un intérprete y ése es su oficio.**

- *Por esa razón dicen que el actor no tiene vida propia, que la pide prestada, que la suya es hueca.*

Y Hedy, irónicamente, comenta:

- **Como intérprete de Shakespeare, Molière y Esquilo, no le va a quedar tiempo para una vida hueca.**

La clase luego derivó hacia una serie de controversias acerca de la identidad del actor y de su arte. Hedy nos hizo observar que uno es quien tiene todo en potencia, y cuando dice "Lo mataría", pero no mata a nadie, el sentimiento está: cuando se interpreta a un asesino, se pueden expresar sentimientos alguna vez experimentados.

En calidad de texto explicativo, citaré el relato **Borges y yo¹**, de Jorge Luis Borges:

"Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte estas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha

logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así, mi vida es una fuga, y todo lo pierdo, y todo es del olvido o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página."

- Somos muchos "yo": lo específico del actor es que crea el personaje con base en su personalidad, usa su cuerpo y su alma para reflejarlo. Por eso es importante que empiece con sus propias experiencias, de lo contrario no tendrá verosimilitud.

El es instrumento e instrumentista a la vez.

Como instrumento, se expresa con la voz, la palabra y el cuerpo, totalmente interrelacionados. Por eso le es necesario un buen entrenamiento y el dominio de esas herramientas, a fin de que le permitan defenderse de su principal enemigo, la tensión; porque, por ejemplo, si está nervioso, tensa sus cuerdas vocales, entonces su voz será deficiente y la emoción que creó se perderá.

-Yo no entiendo para qué trabajamos la voz, si con los sistemas electroacústicos actuales no se necesita hacerlo. Cuando fui a Estados Unidos, vi un espectáculo con una amplificación perfecta, se oía mejor que si fuera el living de mi casa.

- ¿La voz ya no se necesita?

La voz siempre fue y será necesaria porque es parte del arte del actor. También los griegos tenían acústicas perfectas en sus anfiteatros y no obstante trabajaban su voz.

Demóstenes, uno de los grandes oradores de la Grecia clásica, era tartamudo, y mediante una disciplina férrea, hizo de su oratoria la más célebre: preparaba sus discursos llenándose la boca de piedras y había momentos en que sangraba. Es evidente que hoy estamos en una era tecnológica y el arte está sufriendo un embate industrial, pero la naturaleza humana no cambió.

- Yo insisto en que no es necesario ocuparse de la voz, ni para el teatro, ni para el cine o la televisión. Y además, justamente la televisión es el medio preferido del público.

- Hasta la misa se transmite por televisión.

Una misa por televisión nada tiene que ver con su ámbito original (la iglesia) y su espíritu religioso, con individuos que se reúnen a través de una fe. El teatro es un ritual similar, ya que dos elementos fundamentales, público y actor -aunque no haya autor ni director- generan un estado de comunión artística.

- Yo admiro ese teatro en que los actores representan Shakespeare, Goethe, Schiller, Molière, Chejov, Ibsen, Brecht, Tennessee Williams, Arthur Miller... Para hacerlo hace falta la voz, el cuerpo y el corazón. Creo que cada vez más debemos protegernos de las tecnocracias para seguir conservando nuestra humanidad.

Por momentos, da la impresión de que uno pertenece a otra época, trabajando con métodos tan primitivos como la emoción, la intuición, la percepción, la imaginación; y, por otra parte, vemos a la gente en las casas -convertidas en laboratorios-, con cámaras, visores, computadoras, televisores, grabadores, procesadoras, microondas, rayos láser, etc.

La Maestra ha quedado interesada en el tema, tiene ochenta y cuatro años, ha pasado por dos guerras, los alumnos treinta, y la brecha generacional se impone.

- Es cierto que estamos en el siglo de la ciencia moderna. Sin embargo, el arte no es inferior a ella: el canto, el teatro, la danza, la poesía, existían en la época de las cavernas y existirán en las edades atómicas.

Con respecto a este tema, a continuación incluyo un texto de Alberto Einstein, que merece atención.

"Lo único verdaderamente valioso, según mi opinión, en el mecanismo de la sociedad humana, no es el Estado, sino el individuo creador, el individuo que siente la personalidad: es ella sola la que crea lo noble y lo sublime, mientras que la multitud en su calidad de tal, es torpe en el pensar y no lo es menos en cuanto al sentir... Lo más hermoso de la vida es lo insondable, lo que está lleno de misterio. Es éste el sentimiento básico el que se halla junto a la cuna del arte verdadero y de la auténtica ciencia."²

- La voz es uno de los recursos más importantes del actor. Hay que tener una buena base natural, aunque es elemental cultivarla y trabajar tanto la respiración como la pronunciación y la dicción. Hay que poseer un aparato físico afinado y obediente a nuestra voluntad.

Supongamos que un músico tiene un Stradivarius: va a tocar igual que un Dios. Si tiene un mal instrumento, puede tocar bien, aunque no suene igual; los músicos estudian las leyes y teorías de su arte, cuidan y afinan diariamente su instrumento, en cambio los actores lo descuidan.

- *Los cantantes tienen la misma complejidad que los actores: son instrumentos e instrumentistas.*

- Sí, es lo mismo. Sin embargo, el cantante -al menos- sabe exactamente si va a cantar un "do" o un "sol", en cambio el actor debe buscar su propio tono, sus notas, su exacta melodía, su ritmo: la partitura es sólo suya.

Por lo demás, algunos instrumentistas no tienen desarrolladas muchas cosas, por ejemplo pasión o amor: si uno nunca lo ha sentido difícilmente pueda expresarlo.

El actor expresa algo que ha sentido, pero que escribió un autor y no él: debe entonces ser fiel a la esencia de la obra, hacerla suya y a la vez tocar su partitura. Y no es suficiente vivir el sentimiento sincero, debe saber encarnarlo y revelarlo, lograr encarnar la partitura de los sentimientos que contiene el alma del personaje.

En resumen, debemos tener un instrumento (voz y cuerpo), ser instrumentistas (saber tocarlo), y elaborar la propia partitura encarnando al personaje.

Es una dificultad enorme, exige una capacidad extraordinaria, y uno diría que cuanto mayor riqueza emocional y cultural domina una persona, más amplia es la gama de lo que puede expresar. Sin embargo, se ha dado el caso de hombres muy humildes, con cualidades aparentemente pobres, que han sido grandes actores; claro que no se puede generalizar ni establecer normas, el ser creador es demasiado complejo.

Continuemos.

Una alumna comienza a leer un texto y Hedy la observa atentamente.

- Quisiera preguntarte ¿por qué levantas los hombros?

- *No me doy cuenta, quizás porque estoy nerviosa.*

- Stanislavsky puso un énfasis especial en la relajación: la tensión perjudica la naturalidad y la acción, por ello consideró el trabajo corporal como una primera y básica etapa.

- *Sinceramente, yo estaba tensa porque me hallaba incómoda.*

- No: te pusiste tensa porque te sentiste observada, seguramente vas a dejar de estarlo cuando lo hagas sola en tu casa, tratá de controlarte.

También en la palabra existe la tensión. Un actor dice: "Estoy triste", se tapa la cara con las manos, contrae los músculos de la garganta y gime. En vez de despertar el sentimiento lo obstaculizó al excitar sus nervios.

- La observación es fundamental para todo, ¿por qué digo esto?

- *Porque al hacer un personaje necesitamos la observación para poder componerlo. Por ejemplo, si tengo que interpretar a un grosero, voy a estudiarlo; si hago un militar también, lo haré rígido.*

- Hay convenciones sociales determinantes: un abogado, en los tribunales, debe usar traje, camisa y corbata.

- Cierta vez leí un artículo de una diseñadora de moda europea, que relataba con sorpresa que veía cantidades de uniformes en Buenos Aires y escasa creatividad en las formas de vestir de los porteños.

- Esta modalidad también decide un comportamiento físico.

- Y mental.

- Aunque lo que decimos es cierto, creo que corremos el riesgo de ser esquemáticos.

- Hay que encontrar el común denominador que tiene, aunque sobre ello existan diferencias.

- Y con la palabra, no sólo con el gesto.

- También el gesto es palabra. Cuando el comportamiento físico del actor está elaborado, uno de los vínculos primordiales que lo condicionan es la unión de su vida interior con su expresión exterior, con la serie consecuente de pensamiento, sentimiento, gesto y palabra. La palabra se confunde orgánicamente con la acción física y el actor tiene que poder actuar cualquier texto de su papel, considerándolo exclusivamente una acción física.

Un actor, igual que en la vida, no sólo siente y piensa: también expresa esos sentimientos y pensamientos en los movimientos del cuerpo; no sólo habla -hasta puede no hablar-, sino que *obra* resolviendo problemas concretos físicos en la acción viva de la obra. Camina, se sienta, se levanta, fuma, a un compañero que llega le pide un cigarrillo, se relaciona con él, él se lo da, etc.

- ¿Y si tengo que actuar una dificultad física o una enfermedad?

- Esta pregunta me trae el recuerdo de una vez que, actuando, me dio un dolor en el estómago. Tuve que disimular para que no se notara, y entonces, equivoqué la letra; allí descubrí que el dolor da conciencia del lugar.

- ¿Qué quiere decir "da conciencia"?

- Siento ese lugar a causa del dolor, de lo contrario no lo sentiría.

- Naturalmente.

- Sólo así lo siento: un actor debe tener conciencia de su cuerpo.

- A través de una labor consciente con la respiración, se puede llegar a sentir el cuerpo; sin embargo cuando uno está bien no hay por qué sentir constantemente el cuerpo. Uno lo

siente, pero no se ocupa de él; yo siento que tengo una rodilla porque me golpeé y la sentí dos días seguidos.

- *Supongamos que hago un personaje con una situación similar a la suya, que se golpeó, ¿traigo ese recuerdo y lo siento?*

- Claro, es así: tratás de recordarlo y lo evocás.

Quiero contarles algo vinculado con este tema. En Alemania actué en una obra que tuvo gran éxito: se llamaba *Internado de señoritas*, y yo interpretaba a una persona mala, y lo hice así: -nos muestra, caminando, la composición física de su personaje- para asustar a las chicas del internado.

Años después se filmó una película basada en la obra, donde yo también actuaba. En ese momento estaba viviendo en París y fui a verla, el film tenía mucho éxito, como lo había tenido la versión teatral, y los elencos franceses comenzaron a montarla, e incluso la llevaron en giras por las provincias. Y ocurrió algo sorprendente: todas las que hacían mi personaje imitaron mi comportamiento físico.

No se trataba solamente de una actitud externa, sino que ocurría que si no caminaban así, no sentían el personaje, así que "cuerpo y alma" no pueden separarse, esas actrices necesitaron hacerlo de ese modo para sentirlo.

- *Una vez interpreté a un personaje tímido: tomé como modelo a una amiga, e imité su manera a través del cuerpo, y sin proponérmelo, comencé a actuar con timidez.*

- La timidez de un personaje -un "ser tímido"- viene de adentro. Si está el sentimiento claro, surge naturalmente. Yo sostengo que todo viene con la respiración, un tímido respira de otra manera, y también las posiciones de su cuerpo son distintas porque quiere pasar inadvertido.

- *Quisiera preguntarle otra cosa, ¿en que año comenzó a estudiar el método en Europa?*

- Jamás en los años en que estuve, hasta 1940, se habló de Stanislavsky, ni en Viena, ni en Berlín o París. Una tarde caminaba por la calle Florida -aquí en Buenos Aires- y vi en una librería un libro titulado *An actor prepares*, y me dije: "Esto debe ser interesante".

Así comencé, acaso tardíamente, mi madurez. Era el año 1942. Leí a Stanislavsky, y desde ese momento compré todos sus libros -editados en Inglaterra-, los estudié, y comencé a poner en práctica sus enseñanzas. Con anterioridad a ese episodio, yo daba mis clases basándome sólo en mi intuición y en mi experiencia profesional.

Hay quien cree que basta con leer a Stanislavsky para saber aplicar el método, y no es así. Hay que probarlo en la práctica: de la misma manera que no se aprende a boxear sólo leyendo un libro de boxeo, así tampoco se aprende el método sino cuando uno lo prueba y lo comprueba.

Lo comprobé como actriz, como directora y profesora, lo probé con los alumnos. Como los ejercicios no se describían detalladamente, para enseñarlos tuve que crearlos: inventé innumerables que posteriormente otras personas repitieron en sus propia enseñanza.

En verdad, el método es para que lo lean actores, personas hechas en la profesión, de lo contrario no se comprende.

Crear la vida interior de un ser humano y expresarla en forma artística es, tal vez, la síntesis del pensamiento del genial Stanislavsky.

- *Algunos dicen que es un método antiguo.*

- Los que dicen eso no tienen idea de lo que es Stanislavsky; es un punto de partida del cual arrancan movimientos como el de Michel Checoff, el Actor's Studio y el propio Grotowsky, que hace cosas extraordinarias. Yo misma no sé si lo que hago es Stanislavsky, ni siquiera lo conocí personalmente, para mí fue como un estímulo, un incentivo en la búsqueda. Cada uno realiza el método a su manera.

Hedy Crilla estudió y desentrañó el método, con la base de la formación que obtuvo actuando al lado de excelentes actores y extraordinarios directores de su época, en aquella Europa central de donde surgieron los grandes movimientos renovadores artísticos del siglo.

* * *

Recomendaciones de *Hamlet* a los actores:

"Que la acción corresponda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la Naturaleza, porque todo lo que a ella se opone, se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren; ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo a la Humanidad; mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen, y a cada edad y generación su fisonomía y sello característicos. De donde resulta que si se recarga la expresión o si ésta languidece, por más que ello haga reír a los ignorantes, no podrá menos de disgustar a los discretos, cuyo dictamen, aunque se trate de un solo hombre, debe pesar más en vuestra estima que el de todo un público compuesto de los otros."³

La Maestra comenta entusiasmada:

- ¡Qué maravilla! Shakespeare lo escribió en el año 1601 y todavía es válido. Siempre hay que volver a los clásicos: son invariablemente más profundos porque van más allá de la vida cotidiana. En este párrafo, Hamlet se refiere a la tarea del actor en su organicidad, y como resultado de ello, sus palabras, sus acciones, deben corresponder al personaje que interpreta sirviendo de espejo a la naturaleza.

También el autor lo relaciona con los comediantes que representaban su obra, a los que dice que deben hacerlo con esa sencillez y esa verdad de la que habla a fin de cumplir su objetivo.

Al analizar este pasaje, primero vamos a determinar la puntuación de las ideas o de las imágenes, lo que sería así:

"Que la acción corresponda a la palabra/

y la palabra a la acción./

poniendo un especial cuidado en no traspasar lo límites de la sencillez de la Naturaleza,/

porque todo lo que a ella se opone se aparta igualmente del propio fin del arte dramático,/

cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo a la Humanidad;/

mostrar a la virtud sus propios rasgos,/

al vicio su verdadera imagen/

y a cada edad y generación su fisonomía y sello característicos. De donde resulta que si se recarga la expresión o si ésta languidece, por más que ello haga reír a los ignorantes, no podrá menos de disgustar a los discretos,/

cuyo dictamen, aunque se trate de un solo hombre, debe pesar más en vuestra estima que el de todo un público compuesto por los otros."

Para decir este texto, ustedes deben crear una situación personal, evidentemente tendrán que idear un ensayo con un grupo de actores que exageran gestos, ademanes y hablan de manera pomposa, pensando en que así son más efectivos: deben pensar en una acción precisa.

Comencemos.

- *"Que la acción corresponda a la palabra."*

- No vi la acción que indicaste.

- *En mi ensayo, uno de los actores de la obra, dice el texto caminando de un lado a otro, como un movimiento pendular interminable.*

- Los malos actores creen que es imprescindible moverse sin cesar, porque así suponen que son vistos, sin embargo lo único que logran es que el público no entienda y tampoco el compañero; ese actor que se mueve sin sentido, tiene una acción que no corresponde a la

palabra. No está mal tu ejemplo, tampoco es bueno, tendrías que elegir una acción precisa, no tan generalizada.

- *Voy a suponer que dos personajes se encuentran en un café y uno de ellos le confía al otro un secreto. Desde el punto de vista de la situación, debe usar un volumen de voz bien baja, su cuerpo tiene que acercarse al compañero. Y en cambio, el personaje se recuesta en la silla, se distancia y habla allí: esa acción corporal no corresponde.*

- Así es.

- *Continúo: "Y la palabra a la acción."*

- No podés cortar la frase de la anterior como si fueran dos distintas. "Que la acción corresponda a la palabra y la palabra a la acción" son dos imágenes distintas interrelacionadas, unidas por una "y", que debemos separar con una aspiración después de la primera "palabra", y luego completar con la otra frase: básicamente es una sola idea.

Esa "y" debe decirse en un tono más alto, y como subiendo otro escalón, decimos la segunda frase, así no diluís la atención de la platea. En las próximas clases vamos a elaborar estos aspectos.

- *También podría ser otra situación: que el actor se acerque para decirle el secreto, y en cambio eleve el volumen de voz.*

- ¡Es tonto! Si vos inventás una situación no creíble, la gente no va a entenderlo, tampoco vos vas a poder transmitirlo.

Uno no se expresa bien, hasta que los demás no entienden bien, y sólo entonces se siente bien.

No se olviden de estos pasos.

- *"Poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la Naturaleza."*

- De esta manera, completás la idea de la frase, respirás, hacés un cambio de aire, y vas a la otra idea.

- *"Porque todo lo que a ella se opone se aparta igualmente del propio fin del arte dramático."*

- ¿Cuál sería la oposición?

- *Me figuro que el actor hace un personaje de hombre recio y actúa el clisé, pone caras, lo exagera, sin darse cuenta de que los recios pueden tener también aspectos débiles, la Naturaleza es compleja y el actor debe servir de "espejo" como dice el texto de Shakespeare: "Cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por decirlo así, un*

espejo a la Humanidad; (cambio de aire), mostrar a la virtud sus propios rasgos." Estos últimos, no sé cuáles son.

- Supongamos que tenés en el diálogo una situación cómica y al actor se le ocurre subrayarla para hacerla notar, por ejemplo "ceceando"; con ello distrae al espectador y pierde la situación, que no necesita agregarle nada, tiene "sus propios rasgos".

- *"Al vicio su verdadera imagen (aspiración) y a cada edad y generación su fisonomía y sello característicos. (Aire) De donde resulta que si se recarga la expresión o si ésta languidece..."*

Y aquí me surge la imagen de corregir al actor, que está haciendo un anciano estereotipado, encorvándose, con la voz aguda, débil... y yo observándole que los hay erguidos, fuertes, con la voz grave, etc.

Continúo: "Por más que ello haga reír a los ignorantes, no podrá menos de disgustar a los discretos (cambio de aire), cuyo dictamen, aunque se trate de un solo hombre, debe pesar más en nuestra estima que el de todo un público compuesto por los otros."

Y aquí mi idea es que el actor va a representar caracteres sacados de la realidad, sin deformaciones, auténticos, sin concesiones al mal gusto del público, aunque éstas puedan festejarse.

- Muy bien.

2. La palabra.

Usos, funciones y consideraciones sobre la palabra.

En la segunda clase, al comprobar nuestra impuntualidad, la Maestra nos habla de la disciplina y la ética que debemos tener para dedicarnos al arte. Seguidamente desarrolla el tema propuesto.

- ¿Qué es una palabra?

- *Un sonido, un conjunto de sonidos que expresan una idea.*

- ¿Y para que sirve la palabra?

- *Para expresarse y comunicarse.*

- *Para educar.*

- *Para poder revivir a autores de otra época, tal Esquilo.*

- *Para ser inmortales.*

- *Para dejar testimonio, a la manera de las sagradas escrituras.*

- **Si, por ejemplo, yo digo: "Tengo trucos en el bolsillo y cosas bajo la manga, pero soy todo lo contrario de un prestidigitador común." ¿Qué estoy diciendo?**

- *Que no es un prestidigitador.*

- *No es un prestidigitador común, es distinto.*

- *Sí, es distinto porque hace trucos distintos de los que hacen los prestidigitadores comunes.*

- *A lo mejor se refiere a otro tipo de trucos o cosas, que él no aclara.*

- *Es que esta frase es incomprensible, porque su sentido es oscuro.*

- **Recuerden que la oscuridad nos lleva al sentido más profundo.**

Todo texto tiene dos aspectos, el audible y el inteligible, sonido y sentido.

Sonido: el lenguaje tiene tono, ritmo y acentuación, que conforman la melodía, y expresan la actitud y el estado de ánimo del que habla.

Sentido: el texto ostenta una articulación sintáctica y una estructura semántica que manifiestan el contenido, su significación.

- Voy a continuar con la frase, para ver si descubren su sentido: "Este, les brinda a ustedes una linda ilusión con las apariencias de la verdad. Yo les doy la verdad con las gratas apariencias de la ilusión."

- *Aquí, queda claro que él no es un prestidigitador, porque nos va a hablar o contar la verdad.*

- *Está empezando a narrarnos algo verdadero pero con alguna ilusión, cierta magia, es ambiguo lo que plantea.*

- No es ambiguo, sucede que el autor ha puesto una carga personal en sus palabras, ha trabajado esta frase remitiéndola a su propia historia, y dice: "Miren, yo soy como un prestidigitador, porque tengo trucos y cosas para contarles, pero soy todo lo contrario, porque no los voy a engañar, les voy a contar la verdad con apariencias de ilusión."

Hay que estar atento para atrapar el sentido, y saber diferenciar -en el lenguaje- la lengua escrita de la hablada, que no pertenecen al mismo plano.

Stanislavsky señala que la "tradición del arte de la palabra se conserva en los libros; la tradición del arte escénico vive única y exclusivamente en el talento y en la habilidad del actor."

La lengua escrita es reflexiva, más lógica que la hablada, pero para que esta última se deje invadir por la escrita, debe renunciar a expresar la vida y eso es imposible. El lenguaje hablado casi siempre es afectivo, subjetivo, jamás es enteramente intelectual. Aún cuando la frase parezca inexpresiva, al observar al hablante mostrará la afectividad y subjetividad de su pensamiento, así sea débilmente.

Los actos mismos de las personas medidas no son nunca estrictamente razonables, porque la vida es ímpetu, transformación, impulso; por ejemplo, no se puede llamar a alguien, sin poner en ello un mínimo de expresión aunque más no sea que por la manera de pronunciar su nombre.

Las palabras tienen un significado objetivo y otro subjetivo, que lo lleva a uno a vivirlas.

Incluyo este ejemplo clarificador del poema de Paul Eluard, "Algunas de las palabras que hasta aquí me estaban misteriosamente prohibidas".

"La palabra cementerio

que sueñen otros con un cementerio ardiente

La palabra casita

Se la encuentra a menudo

En los avisos de los diarios en las canciones

Tiene arrugas es un viejo disfrazado

Tiene un dado en el dedo es un loro maduro
Petróleo
Conocida por valiosos ejemplos
Con manos de incendios
Neurastenia una palabra que no tiene vergüenza
Una sombra de casís entre dos ojos semejantes
La palabra criolla toda de corcho sobre raso
La palabra bañera tirada
Por caballos perfectos más feos que muletas
Debajo de la lámpara
Esta noche alameda es nombre de persona
Y dominio un espejo donde todo se aquieta
Hilandería palabra que se derrite hamaca parra saqueada
Olivo chimenea con tambor de destellos
El teclado de rebaños se ensordece en la llanura
Fortaleza travesura vana
Venenoso telón de caoba
Velador elástica mueca
Hacha error jugado a los dados
Vocal sello inmenso
Llanto de estaño risa de buena tierra
La palabra cuerda violencia luminosa
Efímero azul en las venas

La palabra bólido geranio en la ventana abierta

Sobre un corazón que late

La palabra musculatura bloque de marfil

Pan petrificado plumas húmedas

La palabra burlar alcohol marchito

Corredor sin puertas muerte lírica

La palabra muchacho como un islote

Baya lava galón cigarro

Letargo iris circo fusión

Qué queda de aquellas palabras

Que no me llevaban a nada

Palabras maravillosas como las demás

Oh mi imperio de hombre

Palabras que escribo aquí

Contra todas las evidencias

Con la gran preocupación

De decirlo todo."

Aquí se pone de relieve lo que significan para Paul Eluard esas palabras y, siendo un poeta, lo expresa con imágenes originales y hermosas. Puedo verlo mientras forma sus palabras en su interior, buscándolas, casi delectándose y dejándolas salir sin esfuerzo al escribirlas.

Posiblemente las dirá su boca, cobrarán vida y las escribirá, la palabra cementerio habrá dejado de estar sola para incluirse en "Que sueñen otros con un cementerio ardiente", ya tiene su aire propio, su vida y tiembla a causa de ello, con el contacto exterior, porque igual que hoy, el sentido nos llega.

La palabra "cementerio" es para él un sueño-pesadilla ardiendo con muertos.

- El habla individual intenta sin cesar traducir la subjetividad del pensamiento. Cuando decimos "¡Qué lindo auto!", no se trata de la simple confirmación de un hecho, sino de una

impresión afectiva: expresamos placer o displacer, interés o desventaja, asociados por nosotros de acuerdo con las circunstancias. "¡Qué lindo auto!" quiere decir, según los casos, "para ir a pasear", "para regalarle a mi hija", "para andar por la playa", o simplemente "no me lo puedo comprar", etc.

- ¿De qué manera dirían ustedes la frase?

- *De manera común, como hablando con el almacenero.*

- No, no puedo hacerlo. En el almacén uso un lenguaje cotidiano cuyo fin es la utilidad, necesito un concepto fijo que permita una comprensión rápida y segura; en el escenario, debo sentir la palabra como un instrumento artístico. Esto es lo increíblemente intrincado para el actor, que debe usar la misma materia prima para comprar un kilo de queso o para decir "ser o no ser".

- *Mi idea era expresarla de manera sencilla, sin esos tonos con que hablan algunos actores.*

- Sí, desde luego que ésa no es la manera. Los actores viejos de mi juventud hablaban declamando, tenían la voz falsamente impostada. Imaginense pidiendo un kilo de azúcar o peleándose con su mujer.

Stanislavsky realizó un trabajo maravilloso al combatir los estereotipos. Sostenía que hablar con sencillez, elevación y belleza es uno de los medios escénicos más poderosos de la expresión y del dominio sobre el público.

Me gustaría que digan una frase cualquiera.

Una alumna dice la siguiente frase con una entonación cotidiana:

- *"Tengo trucos en el bolsillo y cosas bajo la manga, pero soy todo lo contrario de un prestidigitador común."*

- La dijiste de una manera falsamente natural: tampoco es cuestión de imitar la sencillez y la naturalidad, porque también eso es un clisé, simplemente hay que sentir la frase.

Otra alumna la expresa en un tono poético.

- **Tu manera de decir es artificial.**

- *Es que quiero darle intencionadamente ese énfasis para oponerlo a la cotidianidad.*

- **No se trata de oponerse a la vulgaridad.**

La alumna insiste con la frase.

- Lo hacés mal, dijiste tu frase en forma patética, tenés que encontrar una manera veraz y viva.

- *¿Puede darse naturalmente?*

- Por supuesto, hay gente común que a veces cuenta algo que ha vivido, con una originalidad de expresión e imágenes que sorprenden. También sucede con personas cultas que dominan un lenguaje sencillo, no artificioso, y transmiten pensamientos claros e imágenes propias.

Yo observo que los argentinos no cuidan su lenguaje, no están enamorados de él. Ustedes, que son actores, deben saber que así como el gesto es una plástica muscular en movimiento, la palabra es una plástica sonora, también en movimiento.

Es tan poderosa esa verdad y tan complejo este proceso, que en los días en que empleaba un nuevo recurso técnico en el escenario, los espectadores reaccionaba de otra manera.

La reciprocidad entre el actor y el auditorio será siempre un misterio. Es ese intercambio lo que permite completar debidamente un personaje, y así también ese personaje puede luchar, desde el escenario, contra el sentimiento burgués de la gente.

- *No entiendo lo de "burgués".*

- Por ejemplo, cuando yo estaba actuando en *Sólo 80*, el anticonvencionalismo del personaje impactaba fuertemente al público. Imagínense la relación de una anciana con un joven: recuerdo que en el primer tramo de la pieza se percibía la resistencia de los espectadores. Esa resistencia era señal de que se había dado justo en el blanco, y poco a poco iba desapareciendo mediante recursos genuinos, porque el personaje y el actor los van tocando muy profundamente, hasta que uno siente que los ha ganado.

También se da un hecho sumamente interesante: es muy común que el espectador haga consciente un recurso que el actor estaba utilizando intuitivamente. De cualquier manera, un buen público causa siempre mucho placer, uno se debe a él y le manifiesta -porque lo siente- un inmenso cariño.

El teatro tiene algo de mágico, porque uno puede comunicar a otras personas las vivencias y los placeres más íntimos y conseguir que el público los disfrute con igual intensidad.

- *Recuerdo a un amigo que hablaba -intuitivamente- de un modo maravilloso.*

- Hay afortunados que sienten la naturaleza del lenguaje, pero el actor, incluso con talento, no puede confiarse solamente en la intuición, tiene que conocer y dominar las leyes que rigen su arte y convertirlas en su segunda naturaleza. Para dominar el arte de hablar hay que estudiar. Hablar bien, con naturalidad y sentido artístico, no es tarea fácil: es el resultado de un esfuerzo.

- ¿En qué consiste "sentir la naturaleza del lenguaje"?

- Podría ser una cualidad, igual que ser afinado o no.

- Hay perros con ladridos más sonoros que otros; no se trata sólo de razones fisiológicas, porque también existen distintos temperamentos.

- Algunos son muy expresivos, parece que hablaran.

- Pero no hablan.

- Igual se comunican, con su lenguaje primitivo, que el hombre perdió hace tiempo al inventar las palabras.

- A las palabras no las inventó el hombre: son parte de su instinto. Los sonidos con que se forman tienen su propio espíritu, su vida interior y corresponde que así sea. Por cuanto los creó la naturaleza; el dolor: a-a-a-a, el frío: u-u-u-u, o la risa, ja-ja-ja-ja, son iguales en todas las lenguas. Esto es, en principio, mi concepción, porque los lingüistas opinan de formas diversas.

Voy a detenerme un momento para hacer un poco de historia.

En el umbral de la humanidad, suponemos que los hombres se comunicaban únicamente con gestos y algunos sonidos, que probablemente no eran más matizados que los del mundo animal. A través de una evolución milenaria, el ser humano llegó alrededor de los años 120.000 a. de C. al tipo "Hombre de Neanderthal", llamado así por el lugar geográfico donde encontraron sus rastros.

Tenía ya la postura erguida, la movilidad de la cabeza, los dedos de las manos libremente móviles, y un volumen cerebral más desarrollado, pero su parte occipital ocupaba todavía más espacio que la parte frontal, sede del pensamiento y luego de la palabra.

Hacia los años 80.000 a. de C., alcanza el tipo "Homo Sapiens", y continúa su evolución que culmina alrededor de los 10.000 a. de C. con una formación y un volumen cerebral que es la base del hombre actual: ya tiene la inteligencia, la palabra y la letra. Al llegar a este punto me siento tentada de fantasear un poco sobre la pregunta: ¿cómo, cuándo y en qué circunstancias nació el impulso de hablar, generador del lenguaje?

Me imagino a un hombre primario después de una larga noche, envuelto en la angustia de la oscuridad, con sus múltiples peligros reales y oníricos, que se despierta con los primeros rayos del sol. Se incorpora lentamente, respira y comienza a sentir una nueva sensación, es algo transparente que anula lo sombrío, con la casi seguridad de que va a volver a repetirse.

Se siente de pronto fuerte y unido a la luz del día que se renueva. Esa impresión le hace respirar muy hondamente, expandir el pecho, abrir los brazos y emitir un sonido, tal vez un

"¡aaaaaah!" prolongado que puja por salir, para expresar los sentimientos y sensaciones que lo asaltan.

A mí me gustaría consultarla sobre este tema, porque leí un texto de Louis Ferdinand Céline que sostiene algo distinto. Dice Céline:

"Dese cuenta, Sadoul: desde que el mundo es mundo se cuentan historias. Desde que el mundo es mundo no: desde que el hombre empezó a tener un buen caudal de palabras. Cuando éramos muy primitivos, las palabras no existían. Cuando el hombre era muy, pero muy primitivo, lo único que tenía eran emociones en lugar de palabras. En las escrituras se nos dice: al principio era el verbo. Si, quién sabe. No, no: eso no camina. Al principio era la emoción, ¿no es cierto? Todo era una pura emoción al principio de las cosas. Tuve yo un profesor de biología, Savy, hombre eminente, que nos decía eso: la emoción fue lo primero. Una ameba, un protozooario, cualquier animal primitivo, reacciona cuando se lo toca: se emociona. Cuando aparecen las palabras, es sólo para que las emociones se hagan a un lado, ésa es la verdad. Si usted ve que dos enamorados se ponen a hablar, es que ya se les ha ido...

- *Todo ha terminado.*

- Ha terminado todo, ha terminado. Los amores transcurren en el silencio. Cuando se acaba el silencio nada queda, no hay nada más. Usted me preguntará: ¿Y qué hizo con todo eso? Todo consiste en mover su estilo de tal manera que sea capaz de captar la emoción. ¿Y de dónde vendrá esa emoción? Ah. Viene de nuestra naturaleza personal. Todo el mundo tiene emociones, algunos las cultivan más que otros, ¿no es cierto? Un erudito tal vez no es alguien muy emotivo, no creo que un orador político sea alguien que tenga muchas emociones... Pero hay que ir buscando las emociones aquí y allá, ¿no es cierto? hay que pescarlas. ¿Y cómo pescarlas? Bueno, mi Dios, ahí está el problema. Por ejemplo, supongo que si mañana matan al Presidente de la República... No. Quiero decir otra cosa... ya he tenido demasiados problemas. Si mañana mataran al presidente de una Cámara de Apelaciones, o si mañana hubiera una violación escandalosa, algo extraordinario, ¿no?, en ese momento podría ir usted a un bar, a un mercado, a una plaza, y ver a toda la gente reunida, hablando, haciendo frases. ¿Saben lo que busca esa gente? Busca el tono emotivo de la situación que se presenta, la entonación del momento. Buscan la emoción."

- Hay algo verdadero en la idea de Céline, a veces las palabras se dicen porque sí y las emociones se hacen a un lado, y lo mismo les pasa a los actores.

Pero el hombre primitivo sólo tenía emociones, y la distancia existió a partir de la inteligencia y la palabra que lo hicieron superior; si siguiéramos solamente emocionándonos, todavía seríamos el "Hombre de Neanderthal".

Lo que nos diferenció fue la palabra.

Ese "¡aaaaah!" no sólo fue una letra con sonido, fue una emoción y el actor tiene que saber expresarla. Por ejemplo, la palabra "cielo" puede significar un color celeste, sin embargo es imposible olvidarnos de su mitología.

- Yo busco la dinámica, la música que hay detrás y dentro de una palabra: por ejemplo, "alma" es una palabra inmortal, una palabra del aliento; o "crepúsculo" es increíble y no puedo decir por qué.

Las palabras tienen alma y la mayoría de la gente les exige sentidos, es necesario encontrar esa alma que aparece al contacto con otras palabras, que brilla y alumbraba con una luz desconocida, difícil de hacer brotar y que el actor debe lograr.

- ¿Los griegos también estudiarían las palabras?

- Por supuesto, y no solamente los actores. Existía igualmente una escuela de oratoria, que era un arte bien desarrollado y que competía con la didáctica, la historia, la dialéctica, la poesía... Eran autores y de alguna manera, también actores, y desarrollaban géneros diversos: político, académico, judicial, poético.

Fenelón decía que en "Atenas todo dependía del pueblo y el pueblo dependía de la palabra." En años posteriores, los romanos siguieron a los griegos y cultivaron la palabra. Magníficos ejemplos escritos son *La Iliada* y *La Odisea* del griego Homero, y *La Eneida* del romano Virgilio.

Cicerón, en su libro *De los ilustres oradores*, dice: "El orador ha de considerar lo que dice, cómo lo dice, y cuándo (...) deleita y convence."

- Y los actores ¿sólo se dedicarían a desarrollar la intuición?

- Mirá, ellos [los que sostienen las ideas que acaban de expresarse] fueron maestros en el arte dramático, formaron todas las grandes ideas que hoy son el fondo de la civilización occidental, la ley, el arte, la ciencia, la filosofía... esto no puede alcanzarse únicamente con la intuición.

Yo creo que los argentinos tienen grandes condiciones para actuar, con una capacidad intuitiva notable, tienen mayor talento histriónico que los alemanes, no obstante sin constancia. Yo les diría a los jóvenes que aprenden teatro que tengan mayor constancia en el esfuerzo, parecen no darse cuenta que el talento sin disciplina no es efectivo y nunca da frutos. Aunque la impaciencia es un tributo juvenil, pero no deben creerse capaces de hacer *Hamlet* después de un año de estudios.

* * *

Práctica con un texto de *La mancha de humedad*, de Juana de Ibarbourou.3

"Hace algunos años, en los pueblos del interior del país, no se conocía el empapelado de las paredes. Era éste un lujo reservado apenas para alguna casa muy importante, como el

despacho del jefe de Policía o la sala de alguna vieja y rica dama de campanillas. No existía el empapelado, pero sí la humedad sobre los muros pintados a la cal. Para descubrir cosas y soñar con ellas, da lo mismo. Frente a mi vieja camita de jacarandá, con un deforme manojo de rosas talladas a cuchillo en el remate del respaldo, las lluvias fueron filtrando, para mi regalo, una gran mancha de diversos tonos amarillentos, rodeada de salpicaduras irregulares capaces de sufrir las flores y los paisajes del papel más abigarrado. En esa mancha yo tuve cuanto quise: descubrí las islas de Coral, encontré el perfil de Barba Azul y el rostro anguloso de Abraham Lincoln, libertador de esclavos, que reverenciaba mi abuelo; tuve el collar de las lágrimas de Arminda, el caballo de Blanca Flor y la gallina que pone huevos de oro; vi el tricornio de Napoleón, la cabra que amamantó a Desdichado de Brabante y montañas echando humo de las pipas de cristal en que fuman sus gigantes o sus enanos."

- En primer lugar, antes de leer un texto en voz alta, hay que recorrerlo con la mirada para saber qué nos dice el autor. Luego, comenzar a decirlo.

- *"Hace algunos años, en los pueblos del interior del país no se conocía el empapelado de las paredes. Era éste un lujo reservado apenas para alguna casa muy importante como el despacho del jefe de Policía o la sala de alguna vieja y rica dama de campanillas. No existía el empapelado pero sí la humedad..."*

- No lo veo. Cuando uno lee siempre hay que hacerse una imagen. ¿Cuál era el empapelado que no existía?

- *El de la pared.*

- Tenés que verlo, poder detallarlo y contármelo. Cuando vos lo decís, el público debe verlo porque le transmitís una imagen, que es lo primero que surge.

- *"No existía el empapelado pero sí la **humedad** sobre los muros pintados a la cal."*

- Fijate que dentro de una frase siempre hay una o dos palabras que son las más importantes, las que nos dan la idea.

- *¿Y cómo me doy cuenta?*

- Buscando las palabras imprescindibles, las que no podés sacar.

- *¿De qué manera?*

- Bien sencillo, tomás un lápiz y en el papel las vas marcando, aquí la palabra fundamental es "empapelado". Vos acentuaste "humedad" y "cal".

- *"No existía el **empapelado** pero sí la **humedad** sobre los muros pintados a la cal."*

- Está bien el "empapelado": no obstante, te apurás y perdiste la "humedad", que es la segunda palabra en orden de importancia.

- "Para descubrir cosas y soñar con ellas, da lo mismo."

- ¿Cuál es la palabra imprescindible?

- "Descubrir".

- Y después tenés que dar relieve a "soñar".

- "Para *descubrir* cosas y *soñar* con ellas, da lo mismo."

Luego la alumna dice la frase siguiente rápidamente.

- "Frente a mi vieja camita de jacarandá, con un deforme manojito de rosas talladas a cuchillo en el remate del respaldo, las lluvias fueron filtrando, para mi regalo..."

- ¿Adónde vas tan apurada? Todavía no terminaste con la camita y la mezclás con las lluvias, no pude imaginarme nada de lo que dijiste.

- Es que me confunde tanto texto.

- Y eso es lo que me transmitiste, una gran confusión, tengan cuidado que cuando uno hace una imagen la contagia.

- "Una gran mancha de diversos tonos amarillentos, rodeada de salpicaduras irregulares."

- Aquí sucede algo extraño: dijiste "Una-gran-mancha-de-diversos-tonos-amarillentos-rodeada-de-salpicaduras-irregulares."

Si vos marcás todas las palabras, no marcás ninguna, pierde su eficacia, ¿por qué lo dijiste así, deletreando?

- Quería ser clara.

- La claridad tiene que estar en las imágenes, debés verlas. ¿Qué describe el relato?

- Que frente a su camita, en la mancha de humedad que está en la pared, puede descubrir otras imágenes con su imaginación.

- ¿Cuáles son?

- Rosas talladas.

- No, eso está en la cama.

- Leélo nuevamente.

- *"Para descubrir cosas y soñar con ellas, da lo mismo. Frente a mi vieja camita de jacarandá, con un enorme manojito de rosas talladas a cuchillo en el remate del respaldo, las lluvias fueron filtrando, para mi regalo, una gran mancha de diversos tonos amarillentos, rodeada de salpicaduras irregulares capaces de suplir las flores y los paisajes del papel más abigarrado."*

- *Narra que esa mancha de humedad fue capaz de suplir ese papel.*

- Sí, porque reemplaza la imagen, la está inventando, se la imagina; hay manchas que pueden crear imágenes distintas. ¡Fíjense, qué interesante!, aquí hay una frase que transmite distintas cosas, primero una camita de jacarandá con rosas talladas, luego las lluvias y después representa una serie de cosas de cuentos de hadas.

- *"En esa mancha yo tuve cuanto quise: descubrí las islas de Coral, encontré el perfil de Barba Azul y el rostro anguloso de Abraham Lincoln, libertador de esclavos, que reverenciaba mi abuelo; tuve el collar de las lágrimas de Arminda, el caballo de Blanca Flor y la gallina que pone huevos de oro, vi el tricornio de Napoleón, la cabra que amamantó a Desdichado de Brabante y montañas echando humo de las pipas de cristal en que fuman sus gigantes o sus enanos."*

- Sí, pero vos lo leíste casi informativamente y no transmitiste las imágenes.

- *Es que no las tengo.*

- Entonces tenés que ponerte a estudiar las imágenes que vas descubriendo en el texto.

Y con respecto al lenguaje:

Cada texto tiene una frase.

Cada frase tiene una palabra clave.

Cada palabra tiene una sílaba.

Cada sílaba tiene una vocal.

- *¿Cómo sería?*

- Por ejemplo, en este último texto, ¿cuál es la frase más significativa?

- *"En esa mancha yo tuve cuanto quise."*

- ¿Y la palabra más importante?

- *"Mancha".*

- ¿Y la sílaba?

- "Man" y la vocal "a".

- De esta manera pueden estudiar los textos.

- ¿Quiere decir que un texto, hay que estudiarlo palabra por palabra, letra por letra?

Y Hedy -sonriendo- le dijo:

- No te asustés, después de adquirido e incorporado, resulta fácil.

Para terminar, no se olviden de que para poder dominar el arte de hablar del actor, deben conocer sus leyes y aprender a manejarlas a modo de una segunda naturaleza.

3. La palabra y la acción.

Palabra y comunicación. Palabra, pensamiento, sentimiento, imagen e imaginación.

En esta lección, Hedy nos señala que habiendo establecido un primer contacto con la palabra, si bien no dominamos la técnica, ya tenemos algunos elementos que nos pueden guiar en el aprendizaje.

- ¿Qué es la palabra en acción?

- *La palabra través del gesto.*

- Decir "la palabra *en* acción" no es lo mismo que decir "la palabra *es una* acción".

- *La palabra en un texto tiene un sentido, y el actor debe rescatarlo para expresarlo.*

- Bueno, es un poco vago el asunto, la palabra -naturalmente- significa algo, pero... ¿cuál es el fin de la palabra?

- *Llegar a la platea...*

- El actor no siempre hace monólogos: también está en el escenario con otras personas.

- *...Llegar al actor.*

- ...Al otro actor: no hay que pensar en la platea. Yo digo que el objetivo de la palabra en el actor es la comunicación con los espectadores. Pero esto es demasiado básico y general, a menos que se trate de un texto dirigido al público, que lo enfrente y le hable: "Respetable público". En la mayoría de los casos, el actor se comunica con el compañero.

Este hecho de la comunicación, de acercar, participar, dar a otro lo que uno tiene, es primordial, no hay que olvidar que el compañero es lo más valioso.

Al respecto, Stanislavsky escribió: "Si escuchamos a otro, primero captamos con el oído lo que nos está diciendo y luego vemos con el ojo lo que hemos escuchado."

- Y allí, en el ojo, se refleja la comprensión y la comunicación. Yo te digo a vos: "Esta mañana vino acá un hombre extraordinario", ¿qué surge en tu mente?

- *Que físicamente era un hombre extraordinario.*

- ¿Y a vos?

- *A mí me parece que se trataba de un hombre extremadamente inteligente.*

- *En cambio yo pienso que fue un plomero extraordinario, porque me arregló los caños del baño sin romperlos.*

- Entonces... ¿en qué piensan cuando les digo que vino un hombre extraordinario?

- *Nos despierta varios interrogantes y cada uno piensa en algo distinto.*

- Esto es lo que me interesa, que una frase cualquiera no es una simple enunciación de un hecho, sino una impresión o un juicio capaz de determinar una acción. Pero... ¿qué les pasa en su mente?

- *Me surge una imagen.*

- ¡Ahí está! Surge una imagen, distinta en cada uno, y esa imagen está vinculada con una palabra que no sólo es un concepto, la idea puramente intelectual de un "hombre extraordinario", sino una vivencia.

Y la palabra está siempre ligada a ella, en el teatro y en la vida, como manifestación espontánea del inconsciente o evocada por la conciencia, aunque al actor no siempre le surjan las imágenes y entonces sea necesario crearlas.

Si digo, por ejemplo: "¡Qué lindo día!", ¿qué imagen les aparece?

- *Un día de sol con un cielo sin nubes.*

- *Para mí, un día lindo para estar en un bosque con una suave brisa.*

- *En cambio para mí, es lindo porque mi hijo cumple un año.*

- *O porque es una mañana lluviosa, y me digo: ¡Qué lindo día para dormir!*

- *Y mi mañana está hermosa, pero me da rabia porque no puedo salir a disfrutarla, tengo que cocinar.*

- En estas dos últimas imágenes surgieron también pensamientos. Las ideas y las imágenes se necesitan para la acción, o sea para la comunicación de los actores entre sí.

Traten de decir de varias maneras "¡Qué lindo día!".

Ante la propuesta, la frase surge con distintas inflexiones de voz para transmitir significados opuestos: ¡Qué lindo día! (para... irse de vacaciones, ir al mar, tomar sol, pensar en su amor que no está). Algunos de los alumnos dicen el texto mecánicamente.

- Las imágenes obligan a actuar y esta acción se expresa cuando la transmitimos al otro, por ejemplo: un amigo me llamó ayer por teléfono y me dijo que si hoy era lindo día iba a venir a buscarme para ir a pasear, y resulta que no tengo ganas. Al despertarme, veo que el día es lindo, mi amigo viene a buscarme y me dice: "¿Viste qué lindo día?" Y le contesto: "Sí, que lindo día" (de porquería, hubiera agregado). "Qué, ¿no querés salir?", me reprocha. En cambio, si hubiera amanecido nublado y lluvioso, entonces hubiera dicho muy contenta: "¡Qué lindo día!", porque así no salía.

Al tener la imagen, entra a trabajar la acción de la palabra, que consiste en transmitir al otro lo que uno ve y piensa, y el otro recibe también esa potencia evocadora y movilizante.

El lenguaje refleja la vida, impulsa a la palabra a servir a la acción, a realizar un fin.

Les voy a narrar un episodio que tal vez ilustre el sentido de lo que les digo.

Lugar de la escena: una plaza en un barrio obrero, el barrio de Plaza Italia en París, Francia.

Tiempo: fines de septiembre de 1939.

Personajes: un joven obrero, un hombre maduro y yo.

Los diarios comunican con grandes títulos: "Hitler invade Polonia". Todo el mundo sabe que eso significa la guerra: Francia acaba de ordenar la movilización general, el estado de ánimo de la población es gris, las caras de las personas que cruzan la plaza son también grises. Yo, entre ellos, con el corazón gris, gris.

Un hombre maduro viene cruzando mi camino desde la izquierda, profundos surcos se ven en la cara como cuchilladas recién recibidas. Un joven obrero, desde mi derecha, viene caminando, cantando. El hombre maduro se detiene un momento, y cuando se cruza con el obrero le dice despectivamente: "Callate, no vas a seguir cantando mucho tiempo más". El joven obrero, sin interrumpir su camino le contesta: "Imbécil, estoy cantando para vos", y sin inmutarse continúa su camino.

Yo me siento de pronto invadida por una felicidad profunda, por un aire distinto y junto a él, me digo: "¡Aaaaah!, la vie...!"

Vuelvo la cabeza para mirar al hombre maduro y casi no lo reconozco, los surcos han desaparecido, una sonrisa empieza a nacer en sus ojos hasta inundarle toda la cara, y en un murmullo dice: "Merde alors". Recorre unos pasitos, se agacha, agarra unas piedritas del suelo y comienza a tirarlas suavemente una tras otra, prosiguiendo su camino hasta perderse de vista.

Recuerdo un viejo dicho jasídico: "Hay personas que sufren una terrible pena y no pueden expresar lo que les pasa en el corazón, y van por ahí llenos de ella." Y ocurre que se cruza en su camino un hombre de cara sonriente que les da nueva vida con su alegría y... ¿verdad que no es pequeña cosa, dar nueva vida a una persona?

¡LA ACCION DE UNA PALABRA!

Fíjense el recorrido que hace. Desde: "Imbécil estoy cantando para vos", a "¡Aaaaah, la vie!", a "Merde alors", al dicho jasídico que aparece en mi mente, después de cuarenta años.

¡Vaya ACCION DE UNA PALABRA!

* * *

Práctica con una frase.

- Quiero que hagan un ejercicio sencillo con la siguiente frase: "EL VESTIDO ROJO QUE ANA COMPRO AYER LE FUE ROBADO EN EL TEATRO."

Primero lo dicen como informándole al administrador del teatro.

- *"El vestido rojo que Ana compró ayer le fue **robado** en el teatro."*

- Marcaste la palabra "robado" y yo dije que lo digan informativamente, neutro, sin tomar parte.

- *"El vestido rojo que Ana compró ayer le fue robado en el **teatro**."*

- Le diste mucha fuerza a la palabra "teatro", a fin de resaltar que se lo robaron en el teatro y no en el cine.

- *"El vestido **rojo** que Ana compró ayer le fue robado en el **teatro**."*

- Acentúa las palabras "rojo y teatro", no sos objetiva, sucede que te da lástima que se lo robaron.

- *"El vestido **rojo** que Ana compró ayer le fue robado en el teatro."*

- Demasiado "rojo".

- *Es que en sí la palabra "rojo" es en extremo fuerte dentro de la frase.*

- Sí, es cierto que la entonación misma de la frase marca ciertas palabras (en verdad se trata de un asunto de especialistas en fenómenos idiomáticos, algo que opera intuitivamente cuando hablamos) pero, sin llegar a profundizar en conceptos lingüísticos, quiero que se ejerciten en el "decir", para que sientan las palabras y puedan desarrollar su acción.

- *Trabajándolas tanto ¿no van a perder frescura y transparentar el esfuerzo?*

- No, porque primero hay que dominar la técnica y después olvidarla. Ahora marcá "rojo".

- *"El vestido **rojo** que Ana compró **ayer** le fue robado en el **teatro**."*

- Marcaste "rojo", "ayer" y "teatro".

- *¿Cómo se hace?*

- Si marcamos enfáticamente algo, se supone que debemos de tener un motivo.

- *"El vestido rojo que Ana compró ayer le fue robado en el teatro."*

- Está mal, vos tratás de hacerlo con el tono, tenés toda la frase en un "do" y al decir "rojo" la ponés en un "si". Te voy a ayudar, ¿así que el vestido verde que Ana compró ayer le fue robado en el teatro?

- *No, el vestido rojo.*

- Ahí está, el vestido rojo, no el verde, que no lo trajo. Distinguí "Ana", me informás que "**Ana** compró ayer".

- *"El vestido rojo que Ana compró ayer le fue robado en el teatro."*

La alumna dijo la palabra "Ana" sin darle sentido.

- No la veo a Ana, debés buscar una situación. ¿Por qué una persona va a marcar la palabra "Ana" en esta frase?

- *Porque es **Ana**, no es Esther ni Beatriz: es **Ana**.*

- Naturalmente, no es Beatriz ni Esther. ¡Tengan cuidado! La palabra que acentuamos es un dedo que señala. Marcá "compró".

- "El vestido rojo que Ana *compró* ayer le fue robado en el *teatro*."

- La palabra "compró" está bien, en cambio "teatro" tiene mucha fuerza, y "ayer", ninguna. ¿Qué situación te imaginaste para marcar fuerte la palabra "compró"?

- *Que no se lo regalaron, ni lo robó: lo compró.*

- Y encima que lo compró se lo robaron. Señalé la palabra "ayer".

- "El vestido rojo que Ana *compró* ayer le fue robado en el *teatro*."

- Te falta énfasis, vos manifestás un concepto, es una vivencia; la mayoría de los actores dicen conceptos. Las palabras no pueden expresarse mecánicamente, sin su contenido interior; cada vez es mayor la inexpresividad en el hablar de la gente, y sin darse cuenta se filtran estas maneras dentro de uno. ¡Estén atentos!

- *Ayer fue un día especial.*

- No te va a alcanzar para destacar "ayer". ¿Por qué fue un día especial?

- *Porque justo ayer, ayer se lo compró. "El vestido rojo que Ana compró ayer le fue robado en el teatro."*

- No es creíble que fue "ayer". ¡Qué barbaridad! (lo dice enojada) "Ayer, justo ayer que lo compró." Tenés que ser convincente en lo que decís.

- *Es que me cuesta enojarme.*

- Vas a tener que aprender, entonces... ¿De qué depende la marcación de una palabra?

- *De la imagen que uno tiene.*

- Con la imagen solamente no alcanza, es la *imagen viva*, es una vivencia. Y entonces entra a trabajar la acción que, como ya les dije, consiste en transmitir al otro lo que uno ve y piensa. Deben comunicarse con la mirada y que sea luego la palabra que la establezca: hay que verificar si ha sido captada y sólo entonces pueden pasar a la siguiente.

Para enunciar aun las cosas mínimas hace falta que el pensamiento se convierta en acción y se imponga por el lenguaje.

"¡Qué barbaridad! En este teatro roban, pero... ¿en qué teatro no roban?, es la primera vez que esta pobre chica actúa, ¿no se da cuenta de que roban en todos los teatros?" Entonces, estos pensamientos que me vienen surgen en la persona que escucha y siendo así... te pregunto ¿dónde robaron el vestido?

- *En el teatro.*

- Y aquí ya puede iniciarse una conversación. Ustedes observen así que una simple frase se convirtió en una acción y fueron las imágenes internas las que crearon todas las circunstancias dadas; tienen que usar el mismo método cuando leen a un autor.

- *¿Qué sucede cuando no me surge ninguna imagen?*

- Nuestra visión no siempre refleja la realidad, sino la ficción que ha sido ideada por la imaginación creadora. Se requiere una verdad aunque sea inventada, que pueda creerse y vivirse.

- *¿Y qué pasa si uno tiene una imaginación pobre?*

- Posiblemente tengas una imaginación perezosa o esté dormida, por eso tenés que desarrollarla con ejercicios, porque todo lo que se hace o se dice en el escenario es el resultado de la imaginación.

- *Yo tengo el problema inverso.*

- La imaginación es una loca, hay que guiarla, contenerla, utilizarla a modo de instrumento, nunca por sí misma.

Stanislavsky sostiene que hay que marcarse un objetivo, para lo cual uno tiene que ser capaz de contestar a las preguntas: qué, quién, cuándo, cómo, dónde, por qué, para qué. Ocurre que imaginar en general es una ocupación estéril, hay que preparar y dirigir conscientemente a la imaginación.

- *¿Y si uno no la tiene?*

- No puede dedicarse al arte; aunque tampoco tenerla es garantía de ser artista: se tienen imágenes según la imaginación de cada uno, pero *crear* imágenes es un arte; su originalidad y vivacidad dependen del talento. Una imagen es una relación de comparación, nacida del cerebro que piensa y el ojo que mira. Hay que aprender a que sean verdaderas y claras y evitar el mal gusto, el lugar común y el clisé.

Veamos un ejemplo: *¿Qué imagen les surge con la palabra "amor"?*

- *Una pareja abrazada junto a una chimenea.*

- *Cupido con una flecha.*

- *Un niño en los brazos de su madre.*

- *Dos corazones.*

- *Un muchacho que le regala a su novia un ramo de rosas.*

- ¡Basta, por favor! Díganme: ¿no tienen imaginación personal? Deben imaginar algo propio y vívido, si quieren dedicarse al arte, aprendan a rechazar la redundancia, el lugar común, la originalidad barata. Parecen imágenes de televisión... deben ser vivencias.

También los poetas trabajan con ellas, y por una circunstancia cualquiera surgen igual que una flor, con su color y su forma. Por ejemplo:

"Mi beso era una granada,

profunda y abierta;

tu boca era rosa

de papel."

"El primer beso

que supo a beso y fue

para mis labios niños

como la lluvia fresca."

"Amparo,

¡Qué sola estás en tu casa,

vestida de blanco!

Amparo,

¡Y qué difícil decirte:

yo te amo!"

Las imágenes de García Lorca son poderosas, claras y originales. Y los alumnos dirán: ¡Hay que ser poeta para poder crearlas! No necesariamente, aunque estas imágenes son poéticas. Básicamente, para crear imágenes debemos ser auténticos, sinceros; cuanto más leales somos a nosotros mismos mejor nos distinguimos del otro. El carácter tiene que ser único, igual que la voz humana, y corresponde desarrollarlo para alcanzar una voz peculiar.

* * *

Palabra y respiración. Práctica con el prólogo de *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca.1

"Respetable público... (Pausa.) No; respetable público, no; público solamente, y no es que el autor no considere al público respetable, todo lo contrario, sino que detrás de esta palabra hay como un delicado temblor de miedo y una especie de súplica para que el auditorio sea generoso con la mímica de los actores y el artificio del ingenio. El poeta no pide benevolencia, sino atención, una vez que ha saltado hace mucho tiempo la barra espinosa de miedo que los autores tienen a la sala. Por este miedo absurdo, y por ser el teatro en muchas ocasiones una finanza, la poesía se retira de la escena en busca de otros ambientes donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en una bola de humo o de que tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres millones de peces para calmar el hambre de una multitud. El autor ha preferido poner el ejemplo dramático en el vivo ritmo de una zapaterita popular. En todos los sitios late y anima la criatura poética que el autor ha vestido de zapatera con aire de refrán o simple romancillo, y no se extrañe el público si aparece violenta o toma actitudes agrias, porque ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca y lucha con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible. (Se oyen voces de la Zapatera: "¡Quiero salir! ¡Ya voy!") No tengas tanta impaciencia en salir; no es un traje de larga cola y plumas inverosímiles el que sacas, sino un traje roto, ¿lo oyes?, un traje de zapatera. (Voz de la Zapatera, dentro: "¡Quiero salir!") ¡Silencio! (Se descorre la cortina y aparece el decorado con tenue luz.) También amanece así todos los días sobre las ciudades, y el público olvida su medio mundo de sueño para entrar en los mercados como tú en tu casa, en la escena, zapaterilla prodigiosa. (Va creciendo la luz.) A empezar, tú llegas de la calle. (Se oyen las voces que pelean. Al público.) Buenas noches. (Se quita el sombrero de copa, y éste se ilumina por dentro con una luz verde; el autor lo inclina y sale de él un chorro de agua. El autor mira un poco cohibido al público y se retira de espaldas, lleno de ironía.) Ustedes perdonen. (Sale.)"

- Vamos a trabajar este texto, pero antes quiero preguntarles si han leído *La zapatera prodigiosa*.

La mayoría de los alumnos responde:

- *Más o menos.*

Y la Maestra muy enojada argumenta:

- Ustedes no pueden contestarme así, conocen o no conocen la obra, no existe el "más o menos", si es más, no es menos. Un día les voy a hacer escribir carteles que digan: "Prohibido decir más o menos" y después voy a colgar esos carteles.

Comiencen.

- *"Respetable público...No..."*

- Ya está mal, ¿qué error cometiste?

El alumno no atina a responder la pregunta.

- Decilo otra vez. Ustedes, fíjense.

- *"Respetable público...No..."*

- Aquí ya está el error.

- *Sería el tiempo que tarda, que lo dice muy lento.*

- No, el tiempo es una consecuencia de algo que pasa adentro, ¿qué sucede entre "respetable público" y "no"? El dice todo de corrido "Respetable público no".

Imaginate que hablás a una platea de trescientos personas y les decís: "Respetable público", ¿qué siente el público?

- *Se siente halagado.*

- Luego continuás: "No; respetable público, no;" y piensan: ¡Cómo!, ¿nosotros no somos respetables? Si, por ejemplo, yo salgo al escenario y me digo: "espero a que se callen", miro a los que comen caramelos y hacen crujir los papelitos, a los que tosen, a los que se les cae algo, etc. Y pienso si no se callan no empiezo la función, recién entonces cuando están tranquilos y la sala está en silencio, digo: "Respetable público", que es el principio de un discurso, pero luego se mete otro pensamiento en mi interior y digo: "No; respetable público, no."

Son dos planos de ideas absolutamente diferentes. Además, está la respiración que es imprescindible, porque al cambiar de idea o de imagen, hay que cambiar de aire, esto es una ley.

Un actor nunca puede olvidar el aire, que es vital, tanto como la letra y la dicción.

El que no sabe actuar no lo hace, ustedes deben marcarlo en el papel.

- *¿Se puede dar naturalmente, sin marcarlo?*

- Si lo hacés bien, sí; no obstante es básico saberlo, porque cada acción está acompañada de una respiración determinada.

La acción nace de una necesidad profunda y unitaria del cuerpo, de allí sale la palabra expresada con sus imágenes bien particularizadas, a fin de que el interlocutor y los espectadores vean aquello de lo cual se habla.

Estas imágenes, que dieron a la palabra su carácter, aparecen porque se hallan alojadas a manera de sensaciones en el organismo, y nos hacen respirar de una manera distinta. Si digo: "Tengo frío", advertirán que el cuerpo tiene una tensión precisa, posiblemente saltarán para calentarse, y ese "Tengo frío" saldrá con una respiración que no es la misma

que cuando estamos sentados en el césped, semidormidos, tomando un tibio sol y decimos: "¡Qué hermoso día!"

En el primer caso, el aire tomado será escaso; en el segundo, entrará totalmente por el cuerpo y la palabra resonará distinta; de la misma forma que no es igual la energía que se usa para levantar un balde lleno de agua a uno vacío. Según el texto que vayan a decir, el aire será mucho o poco, y estará colocado en diversas zonas; la respiración es el puente entre lo físico y lo psíquico. Continuemos.

- *(Aire) "Respetable público...(aire) No; respetable público, no; público, solamente..."*

- Lo seguís haciendo mal porque hacés un cambio de aire sin tener la intención interna: la platea tiene que recibir tu pensamiento, que se arrepiente de decirlo. "Respetable público, no."

Fijate que a mí se me ocurrió que oía algo, otro pensamiento, vos también oís algo que te dice: "No, perdoná es otra cosa."

Somos varios "yo". El primer "yo" dice: "Respetable público." El otro "yo" de García Lorca se cuestiona: "No, ¿acaso yo no soy respetable, no valgo nada?" Y afirma: "¡Yo soy García Lorca!"

Y luego aclara: "Respetable público, no; público solamente."

Vamos a imaginarnos que tenés un libreto en la mano, jugá con él, mirá a la concurrencia y caminá, te va a resultar mejor. No, mejor te va a ayudar más si decís: "Respetable público... (aire) No, no, no, no, no, no, no, no.", igual que si se te ocurriera otra cosa.

- *"Respetable público... (aire) No, no, no, no, respetable público..."*

- Lo hacés demasiado rápido, tenés miedo de perder el hilo cuando hablás; esto les pasa a menudo a los actores principiantes, porque no saben llenar una pausa con el diálogo interior que sigue, hay algo que habla en nosotros.

- *"Respetable público...(aire) No; respetable público, no; público solamente..."*

- Ahí está, ahí lo hiciste.

- *"Respetable público... (aire) No; respetable público, no; público solamente, y no es que el autor no considere al público respetable, todo lo contrario, (aire) sino que detrás de esta palabra hay como un delicado temblor de miedo..."*

- No es "palabrahay". Cuando me pongo a escuchar como hablan los locutores, me irrito, dicen igual que vos, "grandesofertas", como si fuera una sola palabra, asimismo estiran la "a", "graaaaaaaandesofertas". Son efectistas, antinaturales y distorsionan las palabras pensando en que así las destacan.

Entonces es "palabra hay", son dos y no una, luego hacemos una pequeña pausa y allí les damos tiempo para que se pongan curiosos y se pregunten: ¿qué hay detrás de esta palabra?... y después continuás: "Hay como un delicado temblor de miedo."

Es el miedo de los actores antes de empezar la función, espían por el agujero que hay en el telón, ven a la concurrencia, a un crítico, dicen que "está ese idiota" -y muchas veces es verdad-, (se ríe) y es entonces cuando tienen "un delicado temblor de miedo" que nunca van a confesar ni a reconocer.

- *"Detrás de esta palabra hay como un delicado temblor de miedo..."*

- "Temblor" no es la palabra más importante: de no haber querido poner "un delicado temblor", el autor hubiera puesto simplemente "temblor".

- *"Un delicado temblor de miedo y una especie de súplica para que..."*

- "Delicado", lo dijiste muy bien, pero no así "súplica". Debés sentir qué es una "súplica", tenés que tratar de sentir la vibración de la palabra en el cuerpo.

- *"Una especie de súplica para que el auditorio sea generoso con la mímica de los actores y el artificio del ingenio (aire). El poeta no pide benevolencia..."*

- ¡Qué palabra!, tenés que cuidar la dicción. Decí "benevolencia".

- *"Benevolencia", "benevolencia sino atención".*

- Volvó a decir la frase bien relajado, como contándole al otro: "¿Sabés por qué te lo digo?, porque es difícil que el público sea benévolo", y antes de esta frase tenés que tomar aire. Es así: (aire) "El poeta (al expresar otra idea, corresponde un cambio de aire) no pide benevolencia (una pequeña pausa) sino atención."

Y el autor dice esta frase porque ya sabe que la gente, al principio de una obra, nunca presta atención. Tengan en cuenta también que el cambio de aire es lo que permite la musicalidad.

- *"El poeta (aire) no pide benevolencia, (pausa) sino atención, una vez que ha saltado hace mucho tiempo la barra espinosa de miedo que los autores tienen a la sala."*

- ¿Qué pone en evidencia el autor?

- *El miedo que tiene a la crítica de los espectadores.*

- Sí, y no pide "benevolencia", ¿por qué?

- *No pide que sean generosos sino que estén atentos.*

- Así es, él pide "atención" y les da la oportunidad de que no les guste, pero manteniéndose atentos.

- *"Una vez que ha saltado hace mucho tiempo la barra espinosa de miedo que los autores tienen a la sala."*

- ¿Qué es "la barra espinosa"?

- *La barrera interna de miedo que los autores tienen a la crítica.*

- Yo lo voy a juzgar a García Lorca, no es verdad lo que dice "que ha saltado hace mucho tiempo la barra espinosa de miedo". Siempre los autores, actores, directores, etc. están con miedo, aunque lo enfrentan y no por ello se detienen. El habla de un "delicado temblor de miedo" porque el miedo está.

- *"La barra espinosa de miedo que los autores tienen a la sala."*

- "Sala" no es la palabra preponderante: *miedo* es la principal.

- *"Por este miedo absurdo y por ser el teatro en muchas ocasiones una finanza..."*

- Te apurás y son dos cosas distintas, "miedo" y "finanzas". En un plano decimos: "Por este miedo absurdo (aire y subimos a otro plano) y por ser el teatro en muchas ocasiones una finanza"; por lo demás, cualquier persona que ha hecho teatro sabe qué es una finanza, y que no van a ganar nada, ni el autor, ni los artistas, salvo el empresario.

- *"La poesía se retira de la escena..."*

- Vos te apurás, te ponés nervioso, hacelo lento; tengo un metrónomo.

La Maestra pone en funcionamiento el metrónomo.

- Decilo con este ritmo, e imaginate que les hablás para explicarles de qué se trata.

- *"El poeta (aire) no pide benevolencia (pausa) sino atención, una vez que ha saltado hace mucho tiempo la barra espinosa de miedo que los autores tienen a la sala. (Aire) Por este miedo absurdo y por ser el teatro en muchas ocasiones una finanza..."*

- Está realmente bien, pero expresalo como si dijeras: "Como nosotros lo sabemos muy bien... 'el teatro en muchas ocasiones es una finanza'". El auditorio no lo sabe, nosotros sí; continuamente tenemos que poner nuestras vivencias.

Otra cosa que hacés mal es la respiración: cuando uno respira, inspira naturalmente sin ruido y vos hacés lo contrario. Yo inspiro y lo que hago es una acción de respirar regularmente, porque tomar el aire es una acción, y no hay que ocultarlo.

Una vez me peleé con una profesora de foniatría, que me dijo que hay que respirar siempre con la boca cerrada y sin que se note que respiramos. Entonces le pregunté: "¿Por qué?, ¿es un vicio respirar?" A veces la respiración con la boca abierta puede ser una expresión, pero no es tu caso.

- *Tal vez sea el mío...*

- Sí, claro, es "tu caso", no el del personaje, allí no corresponde.

- *El respira mal, parece que se ahoga, que le falta el aire.*

- El aire no puede ser cortado o fragmentado, porque hay que mantener la línea continua del texto, desde el principio a el fin. Lo hace así porque está tenso y en lo único que piensa es en sacarse el texto de encima. Si, en cambio, pensara en comunicarnos las imágenes, no lo haría.

- *"La poesía se retira de la escena..."*

- Y aquí, hacé una pausa para permitir al público preguntarse ¿por qué? Luego el autor responde:

- *"En busca de otros ambientes..."*

- También se podría decir: "La poesía se retira de la escena en busca de otros ambientes", sin hacer la pausa en "escena", aunque nadie va a entender el sentido.

- *"Se retira de la escena..."*

- ¿Y a dónde se ha ido?

- *"En busca de otros ambientes..."*

- ¿Y cuáles son, a tu parecer, esos otros ambientes?

- *La poesía escrita.*

- Para vos es un libro, para mí es un espectáculo poético de la Edad Media, tal los que describió Shakespeare en algunas de sus obras; también lo imagino en un tablادillo de títeres.

- *"Donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en una bola de humo o de que tres peces..."*

- No puede decirse "árbol" con el mismo aire de "tres peces"; tenés que calcular la cantidad que necesitás para cada imagen.

- "Se retira de la escena (pausa) en busca de otros ambientes (aire) donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en una bola de humo (aire) o de que tres peces..."

- No es suficiente el aire que tomaste: el error está en que te apurás y no dejás que nada pase en tu interior.

Un autor no vale solamente por lo que dice, sino también por lo que calla. Lo mismo sucede con el actor: ustedes no pueden decir las palabras para llenar un espacio, cada palabra debe tener una razón para ser dicha.

Hay una frase hermosa de Alfredo de Vigny: "Sólo el silencio es grande, todo el resto es debilidad."

Y Stanislavsky observó: "Que ninguna de tus palabras suene a hueco y que tus silencios nunca resulten mudos."

- "De que un árbol se convierta en una bola de humo (aire) o de que **tres peces** por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres millones de **peces** para calmar el hambre de una multitud."

- Tres peces no se convierten en tres millones de cocodrilos. *Tres peces* se convierten en *tres millones* de peces. Las palabras fundamentales son "tres peces" y "tres millones": el segundo "peces" no tiene importancia, porque ya se presentaron los peces.

¿Qué es el amor de una mano y una palabra?

- *Jesús.*

- Entonces tenés que ver el milagro de convertir "tres peces en tres millones de peces".

- (Pregunta otro alumno) *Yo quisiera saber por qué dice el texto como si estuviera desesperado.*

- Porque está nervioso, tu personaje no se desespera, vos sí. Hay que saber distinguir entre el personaje y la persona: el personaje está sereno, plácido, y dice: "tres peces se convierten en tres millones". Es un acto de justicia, de amor para los humildes y hambrientos.

- "El autor ha preferido poner el ejemplo dramático en el vivo ritmo de una zapaterita popular. (Aire.) En todos los sitios late y anima la criatura poética que el autor ha vestido de zapatera con aire de refrán o simple romancillo, (aire) y no se extraña el público si aparece violenta (pausa) o toma actitudes agrias, porque ella lucha *siempre*..."

- Debés corregir el "siempre"; a los actores argentinos les gustan en extremo los adverbios y los adjetivos, y los repiten de generación en generación.

Hacé el siguiente ejercicio: escuchá la radio o la televisión y observa la manera de hablar.

Dicen: "una enorme multitud", "extraordinario festejo", "efectivamente Pastillas Mentol", "grandiosas ofertas Tiendas...", "verdaderamente Limpisol", etc. Al marcarlas, dan relevancia a las palabras vacías de significado en detrimento de las importantes, a las que habría que separar de la compañera.

- "Porque ella **lucha** siempre..."

- ¿Con qué lucha?

- "Lucha con la realidad que la cerca (serían los vecinos) y lucha con la fantasía (con lo que imagina que dicen de ella), cuando ésta se hace realidad visible."

- No, ella está en contra de "la realidad que la cerca" -la zapatería-. Y en cuanto a "la fantasía", serían los novios, lo que ella cree que son los novios de las novelas. Son dos vivencias y dos imágenes distintas.

- "Lucha con la realidad que la cerca (aire) y lucha con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible."

Otra alumna hace el papel de la zapatera.

- "¡Quiero salir! ¡Ya voy!"

- "No tengas tanta impaciencia en salir;..." (Lo expresa enojado).

- Hay algo que deberían advertir, y es que el autor ama a la zapaterita y lo expresa con infinita dulzura.

- "No es un traje de larga cola y plumas inverosímiles el que..."

- Lo dijiste mal, "traje de larga cola y plumas inverosímiles" no es una sola idea, como el nombre del negocio "Thompson y Williams", tal si fuera una sola palabra. ¿Dónde están las plumas? ¿En la cola?

- "No es un traje de larga cola (pausa) y plumas inverosímiles..."

- Perfecto.

- "Y plumas inverosímiles el que sacas, sino un traje roto, ¿lo oyes?, un traje de zapatera."

- "¡Quiero salir!"

El alumno lo dice en forma autoritaria y enojado.

- "¡Silencio!"

- Está mal, él la adora, dice: "silencio" con gran ternura.

- *"¡Silencio!"*

- ¡Ahí está! Lo lograste.

Veamos ahora otro aspecto. Este texto se dijo delante del telón, que en ese momento se abre y aparece la escena. Se produce entonces un cambio de luces y aparece al fondo una iluminación intensa, como si amaneciera.

- *"También amanece así todos los días sobre las ciudades, y el público olvida su medio mundo de sueño para entrar a los mercados como tú en tu casa, en la escena, zapaterilla prodigiosa."*

- ¿Qué significa este texto?

- *Que en el teatro amanece igual que en la vida.*

- ¿Y el "medio mundo de sueño"?

- *Que el hombre es mitad sueño y mitad realidad.*

- *Que olvidan lo que soñaron para entrar a la realidad.*

- *Que el sueño es la poesía y el hombre, una mitad de poeta.*

- *Que el sueño es imaginación.*

- Está bien, sigamos.

Aquí, Hedy indica a varias alumnas que hagan las vecinas que están peleándose.

- *"A empezar, tú llegas de la calle" (Se oyen las voces que pelean). (Al público) "Buenas noches. Ustedes perdonen."*

- ¿Qué quiere decir?

- *Según indica, dice: "Buenas noches", luego se quita el sombrero y hace un truco de mago: en su interior se ve una luz verde; lo inclina y sale un chorro de agua, por eso explica: "Ustedes perdonen."*

- ¡Muy bien! Para la próxima, estúdienlo de memoria.

- *Yo tengo dificultad para memorizar los textos, me olvido.*

- Es por falta de entrenamiento. Con los principiantes, hacía ejercicios muy elementales para la memoria, la concentración, la imaginación, y también la dicción.

Comprender y recordar no es complicado, lo difícil es sentir y crear.

- ¿No podríamos hacerlos?

- Sí, aunque antes quiero indicarles que para estudiar cualquier texto hay que crear una línea continua de imágenes surgidas previamente en nuestro interior, o bien inventadas por nuestra imaginación. Luego, a través de la memoria y su reflejo, podemos ver esa línea fuera de nosotros.

* * *

Ejercicios elementales

A continuación, Hedy dictó los siguientes ejercicios, con los que hizo ejercitar a los alumnos:

1) Para la memoria.

Hay que decir diez palabras (lo ideal es que las diga otra persona). Deben ser palabras concretas, no pueden ser abstractas como "conciencia o alma". En tres minutos, se debe construir la imagen de cada palabra, sin intelectualizar: tienen que ir siempre directamente a la imagen y, sin proponérselo, va a surgirles una situación.

Empiezan con diez palabras, y a medida que van desarrollando la memoria agregan otras, hasta llegar a treinta. Cuantas más palabras imaginen y recuerden, mejor.

1. Luna

2. Arroz

3. Pez

4. Catre

5. Lincoln

6. Rey

7. Membrete

8. Choclo

9. Nieve

10. Pies

Terminado el ejercicio, cada uno escribe en una hoja el orden de las palabras dichas. Después, al cotejarlo en grupo, comprobarán los desaciertos.

2) Para la dicción y la respiración.

Este ejercicio permite controlar la respiración y la dicción; la pronunciación tiene que ser exagerada, primero lo hacen con la "F":

Lafalalafa - lafalalafe - lafalalafi - lafalalafa - lafalalafu.

Después con la "B":

Labalalaba - labalalabe - labalalabi - labalalabo - labalalabu.

Luego con la "P":

Lapalalapa - lapalalape - lapalalapi - lapalalapo - lapalalapu.

Y así tratan de decir todas las letras del abecedario, menos las vocales.

Los siguientes pasos son los que van a cumplir para ensayar la ejercitación:

I) Tomar por separado cada serie y decir palabra por palabra.

II) Decir la serie entera y de corrido.

III) Tratar de llegar en sucesivas ejercitaciones, sin forzarse, a completar tres veces una serie con una sola inspiración de aire.

IV) Tomar el aire necesario para decir sólo una de las palabras, luego dos o tres, y así ejercitarse en tomar el aire para lo que se quiere decir y no más.

Si queda un poco de aire en los pulmones, se saca con un soplido. Esto es útil para la emisión vocal, pero el objetivo del cuarto paso es poder dominar la entrada y la salida de aire, según la necesidad.

4. La poesía.

Nociones elementales y diferentes aspectos del género poético.

La Maestra inicia su clase con el estudio del género poético.

- ¿Qué es la poesía?

- *El arte de escribir en forma métrica.*

- *De componer versos.*

- **Con la simple presencia del verso no hacés poesía.**

- *Claro que no, serían palabras escritas con rimas y acentos rítmicos que producen una melodía.*

- *Junto a la creación de imágenes.*

- *O de ficciones.*

Para los griegos, la poesía significaba producción o creación engendrada por un lenguaje imaginativo o por invención de fábulas y mitos, en contraste con la historia que sólo se basaba en hechos reales. Para Platón, era una labor escrita que permitía configurar imágenes y dar un paso "del no ser al ser".

Por entonces, la palabra "poesía" entrañaba cierta ambigüedad de significado. Tradicionalmente comprendió tres ramas: épica, dramática y lírica, todas ellas caracterizadas por la regularidad métrica y por el lenguaje imaginativo y figurado. La diferencia residía en los objetivos.

La **épica**: narra argumentos ficticios con personajes heroicos. Más tarde, este género se incorporó a la narración.

La **dramática** elaboraba el diálogo con vistas a la representación escénica.

La **lírica** se cantaba con acompañamiento musical, y con el transcurso del tiempo fue identificada con la poesía.

Ya en el siglo IV a. de C., Aristóteles advirtió, según queda testimoniado en su **Retórica**, que los dramaturgos cambiaron de metro con la intención de acercarse al ritmo de la prosa, en tanto que los autores épicos optaron por un idioma menos adornado, a fin de que el exceso de imágenes no demorara el desarrollo de la narración.

Esta comprobación que se ha vuelto tan manifiesta en la literatura moderna, no impide que ciertos pasajes de Shakespeare o de García Lorca posean todas las cualidades propias de la poesía, no obstante su origen narrativo o dramático.

La poesía es una obra compuesta en versos que se ordenan según la medida y el ritmo. La medida esta dada por el número de sílabas, y el ritmo nace de la desigual acentuación de las sílabas y de su repetición. Esto último es la cualidad más nítida, porque el ritmo en el verso, a diferencia de la prosa, está siempre previsto según un canon establecido. La rima es la semejanza de sonidos y no es indispensable para el verso. Hay una observación sugestiva de Leopoldo Lugones, que afirma que la rima ha reemplazado a la lira o al arpa con la que los griegos y romanos acompañaban el recitado de sus versos.

- ¿Qué otros elementos incluye la idea de poesía?

- *La búsqueda de una armonía sonora.*

- *O la de versos libres, que carecen de rima.*

- *Un lenguaje estrechamente ligado a un sentido musical.*

- *También se busca un lenguaje metafórico.*

- *A mí me parece que la poesía es un género muy ingrato de decir.*

- Así es.

"La poesía técnicamente es un arte en detalles", según lo expresó Voltaire. Además, está íntimamente enlazada con la lengua en la que fue compuesta, porque sus posibilidades significativas se hallan exactamente vinculadas y conectadas a los recursos que le brinda el propio idioma.

- Yo creo que la poesía es intraducible, por eso procuro trabajar con textos originales.

- *Es la razón de la dificultad para hacer los clásicos, pues conjuntamente con la traducción, existe el obstáculo del lenguaje de la época, que es distinto al de hoy.*

- *Cada generación habla diferente, y también existen divergencias entre los grupos sociales.*

- *Otra cosa significativa es el deterioro de la poesía de García Lorca, por ejemplo, en la manera argentina de decir. ¡Ni imaginar, dicho por los demás latinoamericanos!*

- El autor siempre propone un texto abierto al lector o actor, y ese texto sólo se completa a través de su intervención, que es tan amplia como lectores o actores existan, y puede ser interpretado por lenguajes y decires opuestos, y mantenerse igualmente admirable. Tampoco el lenguaje de Goethe es actual.

Por otra parte, las traducciones, los estilos de una época, son riesgosos, lo reconozco: de todos modos, debemos abordarlos y transformarlos con sentido creador, según las condiciones y experiencias que nos han tocado vivir. Y quizás lo trascendental resida, justamente, en incluirnos con nuestra propia experiencia.

Un aspecto que hay que cuidar es el lenguaje figurado que utiliza la poesía: es muy amplio y conviene estar atentos para poder transmitirlo. Es el caso de las alusiones a cosas que no se dicen, del uso de la ironía, el eufemismo o la metáfora. Hay que observar también dónde puso el énfasis el autor, por ejemplo, en estos versos de García Lorca.

"Dicen que tienes cara

(balalín)

de luna llena.

(balalán)

Cuántas campanas ¿oyes?

(balalín)

No me dejan.

(¡balalán!)

Pero tus ojos... ¡Ah!

(balalín)

...perdona, tus ojeras...

(balalán)

y esa rosa de oro

(balalín)

y esa... no puedo, esa...

(balalán)."

- *En las imágenes.*

- *No, en el ritmo.*

- *De ninguna manera, en la melodía.*

- **Eso es, predomina la musicalidad en este poema.**

- *Entonces, para estudiarlo y decirlo tendríamos que acentuar o marcar "balalín, balalán".*

Conocer dónde puso el énfasis el autor no implica que haya que obedecerlo: también el actor va a elegir cuál será su énfasis en la expresión.

- Hay que apreciar el estilo de la obra y también la propia elección interpretativa. A mí particularmente, que no soy amante del verso, me gusta romperlo un poco, porque me cansa, me resulta empalagoso, tiene demasiada sonoridad "balalín". Lo diría de una manera simple, real, casi informativamente, claro que sin quitarle relieve y color al *leitmotiv* del poema.

¿Y en estos versos?

"A las cinco de la tarde.

Eran las cinco de la tarde.

Un niño trajo la blanca sábana

a las cinco de la tarde.

Una espuerta de cal ya prevenida

a las cinco de la tarde.

Lo demás era muerte y sólo muerte

a las cinco de la tarde."

- *Aquí pasa lo mismo que con el anterior.*

- No es así.

- *Bueno, no es la musicalidad, aunque sí el ritmo constante de "A las cinco de la tarde."*

- ¿Allí está el énfasis del autor?

Es cierto que la frase va subrayando la acción de lo que narra y se oye a modo de acompañamiento rítmico, similar a la lira o al arpa de los antiguos. Sin embargo, este poema está especialmente penetrado de una significación emotiva constante, que no se agota conceptualmente en lo que cuenta ni en su acompañamiento de "A las cinco de la tarde."

- *¿Cómo darse cuenta de esto? Porque no puedo ver claramente el tema -en este caso, el torero muerto-, y el motivo de su angustia, y no hubiera reparado en que el énfasis estaba puesto en su significación emotiva.*

- Desde luego, no podemos captar en toda su intensidad el poema ni al escritor con sólo mirar fijamente el tema y el motivo, sino entregándonos a él.

La intuición se eleva por sobre la comprensión, la imagen, por sobre el concepto, pero esto solo no alcanza: para poder transmitirlo también es preciso dominar su estilo y su belleza verbal.

Guy de Maupassant lo explica así:

"Hay en los acercamientos y en las combinaciones del lenguaje escrito por ciertos hombres, toda la evocación de un mundo poético que algunos no saben ver ni adivinar. Cuando se les habla de eso, se resienten, razonan, argumentan, niegan, gritan y quieren que se les demuestre.

Sería inútil intentarlo. No sintiendo, no lo comprenderían nunca.

Hombres inteligentes, instruidos, hasta escritores, se sorprenden también cuando se les habla de ese misterio que ignoran y se sonríen encogiéndose de hombros. ¡Que importa! No lo saben, es como hablar de música a personas que no tienen oído."¹

- Hay que saber bien *qué* nos dice el autor y *cómo* nos lo dice.

- Yo encuentro un lugar oscuro en esto: García Lorca compuso el poema en lengua española -que es la misma que la nuestra- y no obstante, su lenguaje es absolutamente otro, está escrito con otra sonoridad, igual que las letras que ellos pronuncian, al distinguir la "z", la "ll", la "c", etc. Aquí hacemos una versión deteriorada en relación con la sonoridad del lenguaje usado por el autor. Disculpenme que insista.

- No es deteriorada, es tu manera de decir, originada en el carácter interpretativo -que han hecho los argentinos- del idioma español.

La lengua en su uso es la que se habla, y secundariamente, la que se escribe: es el uso el que decide. La realidad de la lengua es inseparable de su historia. El idioma de los argentinos tiene influencias italianas y existen razones para que así suceda.

- Una de las cosas que me sorprendieron cuando llegué a la Argentina fue oír a los actores hablar en el escenario de manera distinta que en la vida real: usaban el "tú" y en el camarín hablaban de "vos"; también había razones para ello, por supuesto, malas razones, porque no eran auténticos e imitaban el lenguaje del teatro español.

- De todas maneras el poema no es el mismo.

- Es el mismo, porque no se ha hecho una traducción como, por ejemplo, del inglés o del francés al castellano. En ese caso el poema no sería el mismo; con García Lorca tenemos idéntica lengua, aunque no igual lenguaje, el "decir", la propia manera de hablar de un pueblo.

Un actor boliviano interpretará a García Lorca con el castellano que se habla en su país; lo mismo ocurrirá con un intérprete peruano o colombiano, y no obstante, el poema es el mismo.

El poema de Lorca, interpretado por un actor inglés, francés o ruso, ya no es el mismo porque se ha hecho una traducción de una lengua a otra, y si bien hay traducciones memorables por su fidelidad al original -generalmente realizadas por grandes autores- , también las hay nefastas.

Fíjense dónde está puesto el énfasis en este poema:

"Me senté

en un claro del tiempo.

Era un remanso

de silencio,

de un blanco silencio,

anillo formidable

donde los luceros

chocaban con los doce flotantes

números negros."

- *En las metáforas.*

- ¡Es tan sencillo! ¿Porqué no van directo?

- *Es un lenguaje figurado.*

- El énfasis está en las imágenes. ¿No se dan cuenta?

Y podemos apreciarlo también en estos versos del poeta Ferlinghetti:

"Veo el futuro del mundo

en una nueva sociedad visionaria

ahora difícilmente reconocible

en salones de folk-rock

bailarines libres de forma en vestidos extáticos,
sus corazones sus gurus
cada hombre su propio mito
mariposas en ámbar..."

- *Para mí, es simplemente informativo.*

- *No solamente informa, también está haciendo una crítica.*

- *¿Este es un poema, con tan pocas imágenes? Yo pondría el énfasis de todas formas en las imágenes.*

- **Vos dijiste que casi no tenía imágenes.**

- *Quise decir sin imágenes poéticas, en cambio tiene imágenes descriptivas y allí está el énfasis.*

- **No sólo describe, sino que es de una gran significación conceptual, y el sentido de las palabras se agota en ellas. Les aseguro que es muy arduo transmitir conceptos y que el auditorio se interese.**

* * *

Práctica con el poema "Rosa Mutable", de *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca.2

"Cuando se abre en la mañana,

roja como sangre está.

El rocío no la toca

porque se teme quemar.

Abierta en el mediodía

es dura como el coral.

El sol se asoma a los vidrios

para verla relumbrar.

Cuando en las ramas empiezan

los pájaros a cantar
y se desmaya la tarde
en las violetas del mar,
se pone blanca, con blanco
de una mejilla de sal.

Y cuando toca la noche
blanco cuerno de metal
y las estrellas avanzan
mientras los aires se van,
en la raya de lo oscuro,
se comienza a deshojar."

- *"Cuando se abre en la mañana,
roja como sangre está."*

- Está bien "abre", pero te falta el tiempo de la vida, no consideraste que se abre en la mañana y no en la tarde. En la mañana nace; en el mediodía "es dura como el coral", tiene quince años; "cuando se desmaya la tarde", veinticinco; y "cuando toca la noche", cuarenta. A los cuarenta, una mujer en aquel entonces ya era considerada una vieja, mientras que en estos tiempos comienza a vivir.

Es la vida de Doña Rosita, quince, veinticinco y cuarenta años, un ciclo completo, debe ser una unidad.

- *"El rocío no la toca
porque se teme quemar."*

- ¿Qué es el rocío?

- *Una humedad matutina.*

- Precisamente, es una humedad que en las noches se condensa en la atmósfera en menudas gotas, aparece a la mañana sobre las plantas, y a esa flor no la toca porque se teme quemar.

Decí: "Es tan roja que el rocío tiene miedo de quemarse."

- *"Es tan roja que el rocío tiene miedo de quemarse."*

- No creaste el rocío.

- *"Abierta en el medio día*

es dura como el coral."

La alumna ha dicho estos versos acentuando el ritmo métrico.

- ¿Por qué lo marcaste métricamente?

- *Para respetar el verso.*

- En la poesía, el metro es lo exterior, el "siempre": lo interior es el ritmo, la vibración que da vida, el "aquí y ahora" que depende del autor: allí debés poner tu atención.

El texto que sigue, tratá de contármelo plácidamente.

- *"El sol se asoma a lo vidrios*

para verla relumbrar.

Cuando en las ramas empiezan

los pájaros a cantar

y se desmaya la tarde

en las violetas del mar..."

No entiendo esta imagen. ¿Cuáles son las violetas del mar?

- Yo tengo la imagen de una tarde en que estuve en una playa del sur de Francia, filmando una película. Al volver al hotel -que quedaba más allá- ví una bahía con un mar sereno, y de repente, en el agua, las violetas del mar, sí,... realmente violetas.

Todo el mar de color violeta.

- *Quizás en Europa se den, aquí nunca las ví.*

- Entonces tenés que crear la imagen.

- *"Cuando en las ramas empiezan*

los pájaros a cantar..."

- Está mal, no es "en las ramas empiezan" todo junto, dando a las dos palabras el mismo valor: primero están las ramas y es allí donde empiezan los pájaros a cantar. Son dos valores desiguales, gramaticalmente (sustantivo y verbo) y actoralmente.

- *"Y se desmaya la tarde*

en las violetas del mar,

se pone blanca, con blanco

de una mejilla de sal."

- Lo decís artificialmente, es muy sencillo. ¿Cómo se pone?

- *"Blanca."*

- ¿Con qué?

- *"Con blanco de una mejilla de sal."*

- ¡Ahí está!, así de simple. Le dabas a la frase una fuerza innecesaria.

- *"Y cuando toca la noche (pausa)*

blanco cuerno de metal..."

- ¿Por qué cortaste la imagen con la pausa? Es una sola imagen.

Decime: ¿qué es el blanco cuerno de metal?

- *La luna.*

- ¿Y entonces?

- *Es que es horrible esa imagen de Lorca, que la luna sea un cuerno de metal.*

Yo coincido con ella: de todos modos, la palabra "luna" está de por sí cargada de poesía, y se me ocurre que para los españoles que andan siempre con las corridas de toros, los cuernos que matan al torero, tendrán otra significación.

- No creo, es una metáfora del autor.

- Hay estudiosos de la obra de Lorca que sostienen, que la luna representa a la muerte. Quizás nos está dando la idea de que con el cuerno (similar al instrumento musical llamado corno) llama a la muerte, porque luego dice: "Se comienza a deshojar."

- Los poetas inventan metáforas y nosotros tenemos que imaginarlas. Para eso hay que entenderlas y crearlas muy bien.

Goethe escribe en unos versos: "Fullest wieder busch und thal still mit Nebelglanz". En ellos le dice a la luna: "Llenas de nuevo el bosque y el valle con brillo de neblina". "Nebel": neblina. "Glanz": brillo, resplandor. Borges decía que Goethe inventó esta palabra espléndida que define a la luna, y que es mejor que la palabra "mond", luna en alemán.

La alumna prosiguió:

- *"Y las estrellas avanzan*

mientras los aires se van,

en la raya de lo oscuro

se comienza a deshojar."

- ¿Por qué lo dijiste sin ninguna carga emotiva?

- *Porque no entiendo lo que digo, y si quisiera decirlo emocionalmente, ¿cómo tendría que hacerlo?*

- La emoción viene de algo vívido, de una imagen potente. Nunca hay que actuarla, es el resultado de un pensamiento y de acciones adecuadas al objetivo que persigue.

- *" Y las estrellas avanzan*

mientras los aires se van..."

- ¿Y qué imaginan?

La clase estuvo en silencio pensando, nadie supo responder y Hedy explicó:

- Muchas veces en el mar, de repente no hay viento, y es entonces cuando las estrellas avanzan mientras los aires se van. Además, no se puede decir "avanzan" (pausa) porque se corta la imagen, y luego "mientras los aires se van", creando otra. No son dos imágenes, es sólo una -como yo la siento- la n de "avanzan" junto con la m de "mientras": "avanzanmientras", así es más poético.

Por supuesto que muy distinto sería si dijera: "y las estrellas avanzan mientras las gaviotas se quedan" porque al ser dos imágenes que se contraponen, debe marcarse una breve pausa entre "avanzan las estrellas" (aire) y "mientras las gaviotas se quedan".

- *"En la raya de lo oscuro*

se comienza a deshojar."

- Y aquí llegamos al fin, a la muerte.

- *Yo quisiera decir el poema.*

- De acuerdo, pero decilo lento, con sencillez y contándoselo a tu compañera.

- *"Cuando se abre en la mañana*

roja como sangre está,

el rocío no la toca

porque se teme quemar."

- Tenés una voz preciosa, cuidá de no coquetear con ella.

- *No me doy cuenta.*

- Tenés que darte cuenta, le quitás profundidad, te engolosinás y te quedás escuchándote, vas a convertirlo en un vicio.

- *Es cierto que me escucho, lo hago para oírme y controlar los errores.*

- No debés hacerlo, vos tenés que entregarte al texto, uno no puede escucharse u observarse cuando actúa, porque hay que estar concentrado en el objetivo.

- *¿Y cuál es?*

- Que tu interlocutor reciba lo que estás transmitiendo y comparta con vos lo que tu actuación le produce.

Si cometés errores, yo voy a señalártelos.

Tengan en cuenta que la imagen es más rápida que la palabra: la antecede. Y el pensamiento, a ambas.

Si decimos ¡qué calor!, hay que sentir previamente el calor en el cuerpo, e inmediatamente decir el texto que completará esa vivencia.

Si voy a decir: "Estoy triste", primero tendré dentro de mí ese pensamiento, luego el sentimiento que se reflejará en mi actitud, y finalmente, surgirá la expresión verbal. "Estoy triste": lo vimos antes de que alguien lo dijera.

Hay que comportarse como cuando se habla por un teléfono público: primero se pone la moneda, se aguarda hasta que caiga, se obtiene el tono, y sólo entonces se marca el número para hablar.

El actor comienza por tener el texto, después deja que "caiga la moneda", espera que afecte al cuerpo: de ahí saldrá la respiración, la energía adecuada para la escena y, por fin, la palabra, vívidamente expresada.

Si entienden bien lo que están diciendo, sus imágenes son claras y logran que los afecten. Y el espectador y el interlocutor también serán afectados por ellas.

Hay que dominar bien lo que van expresar, y elegir la forma adecuada. Cuando digo: "El rocío no la toca porque se teme quemar" tendré que sentir que teme quemarse y un pequeño sobresalto surgirá en mi cuerpo ante el miedo de quemarse; ese instantáneo y levisimo movimiento surgió de la necesidad profunda de expresión. Es evidente que no podré mover las manos o el cuerpo porque sí.

- *"Abierta en el medio día*

es dura como el coral

el sol se asoma a los vidrios

para verla relumbrar."

- **No lo veo al sol.**

- *Yo tampoco.*

La clase se ríe de la situación y la alumna prosigue.

- *"Cuando en las ramas empiezan*

los pájaros a cantar..."

- **Tus pájaros no cantan y son duros, parecen elefantes; hay que transmitir la liviandad de las aves que vuelan, van a las ramas y cantan.**

Aceptemos que la palabra "pájaro" es dura en castellano. "Birds" en inglés, "oiseau" en francés, "vogel" en alemán, "uccello" en italiano, son muy disímiles en sonoridad.

- **Para mi gusto, el sonido que más se acerca al concepto es "oiseau", es suave y delicado.**

- También me sucede que oigo un canto de pájaros en general, porque no sé nada de pájaros.

- Entonces, creá los sonidos o andá a la plaza, ponete debajo de un árbol y escuchalos.

- "Y se desmaya la tarde (pausa)

en las violetas del mar..."

- No lo veo al mar y vos tampoco. Además, no podés hacer una pausa tan larga porque cortás todo el ritmo del poema.

- "Se pone blanca, con blanco

de una mejilla de sal."

- ¡Cuidado!, que perdiste la sal, el volumen de la voz y la imagen.

- "Y cuando toca la noche (pausa)

blanco cuerno de metal

y las estrellas avanzan

mientras los aires se van

en la raya de lo oscuro (pausa)

se comienza a deshojar."

- "Cuando toca la noche" es preponderante, es el fin de la rosa, la muerte, allí no podés hacer una pausa, y menos en lo "oscuro": es una sola cosa. Por otra parte, a la palabra "oscuro" le falta oscuridad y matiz; debés buscar una imagen fuerte para "la raya de lo oscuro", es el fin de todo, no sabemos a dónde vamos, nos deshojamos, desaparecemos, no concebimos razones.

Tenés que buscar alguna imagen que a vos te toque, la sientas, y entonces va a ser bien oscuro.

- ¡Ay, qué complicado es!

- Así es, este poema aparentemente sencillo es terriblemente difícil, porque hay que dar toda una vida y su fin. La palabra "deshojar" es fundamental para el cierre.

¿Querés decirlo otra vez?

- No, ya no puedo asimilar nada, ni darle sentido a las palabras.

- Sin embargo lo hiciste bastante bien. No te desmoralices porque estás mareada por la exigencia, es pasajero, luego vas a exponerlo con claridad y precisión.

- *No obstante, a ella le salió mejor que a mí, y eso que yo lo había estudiado.*

- Es que es la última, los primeros son siempre las víctimas.

Algo importantísimo es que sepan estrictamente la letra, porque de lo contrario se pierden y dejan escapar las imágenes.

- *Yo sabía en mi casa el poema de memoria, no entiendo qué me pasó, lo olvidé.*

- Es que te ponés nerviosa, estás pensando en que van a criticarte. En verdad, es casi imposible entregarse cien por cien y no ver que el otro mira, juzga. Los compañeros no son siempre muy agradables.

Observen cómo queda el poema aplicándole la puntuación hablada:

"Cuando se abre en la mañana, roja como sangre está.

El rocío no la toca porque se teme quemar.

Abierta en el mediodía es dura como el coral.

El sol se asoma a los vidrios para verla relumbrar.

Cuando en las ramas empiezan los pájaros a cantar

y se desmaya la tarde en las violetas del mar,

se pone blanca, con blanco de una mejilla de sal.

Y cuando toca la noche blanco cuerno de metal

y las estrellas avanzan mientras los aires se van,

en la raya de lo oscuro, se comienza a deshojar."

Por último, otra observación de Hedy:

Esta puntuación es bastante distinta de la gramatical. ¿No?

5. Entrenamiento con el género poético

Elaboración y práctica con el poema "Granada", de *Doña Rosita la soltera*, de García Lorca.

Continuando con el tema anterior, Hedy Crilla señala la importancia de una ejercitación continua y sistematizada para asimilar lo aprendido. Luego de cumplir este requisito, nos aclara, la preocupación se olvida y la atención se concentra en lo esencial.

- Vamos a iniciar la clase con este poema.¹⁰ En la próxima, ustedes traigan otros que les gusten: busquen textos originales, por favor, que no sean traducciones.

- ¿Por ejemplo?

- Pueden ser poemas de Borges, que son fantásticos, o de Antonio Machado.

- ¿Y alguno de Neruda?

- Sí, por supuesto.

- ¿Y de Baudelaire o Rimbaud?

- Mejor, no. Bueno, si querés traélos, que los tengo en francés, y cotejamos la traducción: si no me gusta la modificamos.

Comiencen a leerlo.

"Granada, calle de Elvira,

donde viven las manolas,

las que se van a la Alhambra,

las tres y la cuatro solas.

Una vestida de verde,

otra de malva, y la otra,

un corselete escocés

con cintas hasta la cola.

Las que van delante, garzas;

la que va detrás, paloma;

abren por las alamedas

muselinas misteriosas.

¡Ay, qué oscura está la Alhambra!

¿Adónde irán las manolas

mientras sufren en la umbría

el surtidor y la rosa?

¿Qué galanes las esperan?

¿Bajo qué mirto reposan?

¿Qué manos roban perfumes

a sus dos flores redondas?

Nadie va con ellas, nadie;

dos garzas y una paloma.

Pero en el mundo hay galanes

que se tapan con las hojas.

La catedral ha dejado

bronces que la brisa toma.

El Genil duerme a sus bueyes

y el Dauro a sus mariposas.

La noche viene cargada

con sus colinas de sombra;

una enseña los zapatos

entre volantes de blonda;

la mayor abre sus ojos

y la menor los entorna.

¿Quién serán aquellas tres

de alto pecho y larga cola?

¿Por qué agitan los pañuelos?

¿Adónde irán a estas horas?

Granada, calle de Elvira,

donde viven las manolas,

las que se van a la Alhambra,

las tres y la cuatro solas."

¿Dónde está puesto el énfasis del autor? Antes de contestarme, véanlo nuevamente y tómense su tiempo.

- *Está claro que en la musicalidad, no.*

- *En el ritmo tampoco.*

- *Quizás en las imágenes.*

- Ustedes están tratando de acertar en vez de pensar. Todos los poemas tienen imágenes, musicalidad, ritmo, etc. Fijense la línea de acción.

- *Es bastante descriptivo.*

- Los voy a ayudar, ¿quién dice este poema?

- *Rosita.*

- ¿Y qué nos dice?

- *¡Claro! El énfasis está puesto en la línea de acción de la narración. Rosita nos cuenta que van a la Alhambra.*

- Así es. Siempre deben considerar qué nos quiere decir el autor, cómo nos lo dice y dónde puso el énfasis. ¡No lo olviden!

Luego, tienen que contarlo poéticamente: para ello conviene precisar con rigor las imágenes y los detalles, sin perder el tiempo de la narración. ¿Ustedes saben qué había pasado antes de lo que el texto cuenta?

- *Llegaron las amigas de visita.*

- *Vinieron a buscarlas para ir a pasear.*

- Ir de paseo o que vengan de visita no significa nada, son ideas generales; para poder actuar deben crear imágenes precisas, presentes, vivas. Primero, de dónde vienen (cómo es el lugar, a qué distancia queda, etc.); segundo, a qué vienen (lugar y hora); y tercero, a dónde van.

Leamos la escena anterior.

MANOLA 1a. (Entrando y cerrando la sombrilla.)

- ¡Ay!

MANOLA 2a. (Igual.)

- ¡Ay, qué fresquito!

MANOLA 3a. (Igual.)

- ¡Ay!

ROSITA. (Igual.)

¿Para quién son los suspiros

de mis tres lindas manolas?

MANOLA 1a.

- Para nadie.

MANOLA 2a.

- Para el viento.

MANOLA 3a.

- Para un galán que me ronda.

ROSITA.

- ¿Qué manos recogerán
los ayes de vuestra boca?

MANOLA 1a.

- La pared.

MANOLA 2a.

- Cierta retrato.

MANOLA 3a.

- Los encajes de mi colcha.

ROSITA.

- También quiero suspirar.

¡Ay amigas! ¡Ay manolas!

MANOLA 1a.

- ¿Quién los recoge?

ROSITA.

- Dos ojos

que ponen blanca la sombra,

cuyas pestañas son parras,

donde se duerme la aurora.

Y, a pesar de negros, son

dos tardes con amapolas.

MANOLA 1a.

- ¡Ponle una cinta al suspiro!

MANOLA 2a.

- ¡Ay!

MANOLA 3a.

- Dichosa tú.

MANOLA 1a.

- ¡Dichosa!

ROSITA.

- No me engaños, que yo sé
cierto rumor de vosotras.

MANOLA 1a.

- Rumores son jaramagos.

MANOLA 2a.

- Y estribillos de las olas.

ROSITA.

- Lo voy a decir...

MANOLA 1a.

- Empieza.

MANOLA 3a.

- Los rumores son coronas."

Y la Maestra dice que puesto que el texto ha sido leído, y se sabe de qué se trata, ya se puede comenzar.

- "¡Ay!"

- "¡Ay qué fresquito!"

- "¡Ay!"

- "¿Para quién son los suspiros

de mis tres lindas manolas?"

- *"Para nadie."*

- Evidentemente, no tiene novio todavía.

- *"Para el viento."*

_ Espera que el viento le traiga uno.

- *"Para un galán que me ronda."*

- Esta manola sí tiene novio.

- *"¿Qué manos recogerán*

los ayes de vuestra boca?"

- *"La pared."*

- *"Cierto retrato."*

- Puede tener algún novio, pero no es seguro.

- *"Los encajes de mi colcha."*

- Está pensando en la cama.

- *"También quiero suspirar.*

¡Ay amigas! ¡Ay manolas!"

- Ella también desearía un amor que la quiera.

- *¿Quién los recoge?"*

- *"Dos ojos*

que ponen blanca la sombra,

cuyas pestañas son parras,

donde se duerme la aurora.

Y, a pesar de negros, son

dos tardes con amapolas."

- *"¡Ponle una cinta al suspiro!"*

- *"¡Ay!"*

- *"Dichosa tú"*

- *"¡Dichosa!"*

- *"No me engañéis, que yo sé*

cierto rumor de vosotras."

- *"Rumores son jaramagos."*

- **¿Qué son jaramagos?**

- *Una planta silvestre parecida a una maleza o yuyo.*

- *"Y estribillos de las olas."*

- *"Lo voy a decir..."*

- *"Empieza."*

- *"Los rumores son coronas."*

- **¿Y coronas?**

- *Eran monedas españolas de otro tiempo, que tenían la imagen de la corona de la reina, y por eso las llamaban vulgarmente coronas.*

- **No se conforma solamente con rumores. Y seguidamente Rosita dice el poema.**

- *"Granada, calle de Elvira,*

donde viven las manolas..."

- **No es donde *viven*, resaltando la palabra. Es demasiado sencillo, como contárselo a tu compañera, con naturalidad: "Mirá, es en Granada, en la calle de Elvira, donde viven las manolas."**

- *"Granada"*

- **Tampoco es triste y con un tono grave en la voz; al contrario, es una fiesta, Granada.**

- *"Granada"*

- No, es brillante, es resplandeciente, Granada.

- *Es que tengo una voz grave y eso la hace triste.*

- No es verdad, tu voz no es tan grave, decí: "Granada".

- *"Granada"*

- Imaginate que la ves, la segunda "a" de Granada es un brillo.

Las vocales -decían los antiguos rabinos- son el alma de las palabras, y las consonantes, el esqueleto.

- *Es que no conozco Granada.*

- ¡Es bellísima! Está junto a la Alhambra, una de las maravillas del mundo, vos tenés que imaginarla.

- *"Granada"*

- Está mejor.

- *"Calle de Elvira*

donde viven las manolas,

las que se van a la Alhambra,

las tres y la cuatro solas."

- ¿Quién es la cuarta?

- *Se refiere a ella misma, a Rosita.*

- Así es.

- *"Una vestida de verde,*

otra de malva, y la otra,

un corselete escocés

con cintas hasta la cola."

- ¿Alguien ve las cintas hasta la cola?

- *Yo las estaba viendo.*

- ¿Cómo estaba vestida la primera manola?

- *De verde, otra de malva y la otra con cintas hasta la cola.*

- ¿Dónde las tiene?

- *Hasta la cola.*

- Ahí está, ahora es clara la imagen.

- *"Las que van delante, garzas;"*

- ¿Qué son las garzas?

- *Son unas aves de patas largas.*

- *"La que va detrás, paloma;*

abren por las alamedas

muselinas misteriosas."

- A la palabra "abren" le falta abrir.

- *"Abren por las alamedas*

muselinas misteriosas."

- ¿Dónde ves las muselinas?

- *En los volados, en los vestidos.*

- Sí, aunque seguís haciéndolo triste.

- *No me doy cuenta.*

- **Sucede que estás leyéndolo en vez de contárselo a la concurrencia, por eso yo quiero que lo sepan de memoria: así podés mirar a tu compañera y decírselo, de lo contrario leés palabras pero no transmitís imágenes.**

Quando uno se queda pendiente del texto -porque no lo sabe-, está poniendo una piedra en su camino.

Confirmando lo que dijo Hedy: las imágenes son más rápidas que las palabras, las anteceden, y aún más al pensamiento. Por eso hay que saber el texto. De lo contrario, uno se pierde.

- **En la poesía, importa que vayas contando con la imagen plena y henchida de vibración.**

- *Yo estudié cada imagen, y trato de dar la belleza que hay en ellas.*

- **No es eso lo que quiero señalarte. No es tanto la forma bella -externa-, sino la significación -interna-, lo que interesa.**

Es lo más íntimo, convertido en forma, lo que surge en nosotros y nos invade a modo de una verdad interior que sale a la luz y se revela. Estos momentos tienen que estar cuidados, porque son profundos y sólo se consiguen con la concentración, y a través de la autenticidad del sentimiento.

- *"¡Ay, qué oscura está la Alhambra!"*

- Ese "Ay" no es trágico, es sólo interesante. Se trata de una aventura: estas chicas se meten en la oscuridad, ¿qué puede pasarles?

- *Que aparezcan los chicos que les gustan.*

- *"¿A dónde irán las manolas*

mientras sufren en la umbría

el surtidor y la rosa?"

- **¿Por qué sufren?**

- *Porque no pueden ir a buscar un amor.*

- **¿Y el surtidor, qué es?**

- *Una fuente con un chorro de agua.*

- *"¿Qué galanes las esperan?"*

¿Bajo qué mirto reposan?"

- **No veo al mirto.**

- *Es que no sé qué es.*

- **Es un arbusto.**

- *"¿Qué manos roban perfumes*

a sus dos flores redondas?

Nadie va con ellas, nadie;

dos garzas y una paloma.

Pero en el mundo hay galanes

que se tapan con las hojas."

- Es un poco así: ¡Cuidado chicas!, los galanes se esconden detrás de las hojas: ¡cuidadito!, que de repente aparecen. Ellas están esperando la gran aventura, saliendo solas en la noche para ir a buscarlos a pesar de que no tendrían que hacerlo.

- *"La catedral ha dejado*

bronces que la brisa toma."

- ¿Qué quiere decir el poeta con esta frase?

- *Habla de los sonidos de las campanas, que la brisa lleva y que se escuchan en el pueblo.*

- *"El Genil duerme a sus bueyes*

y el Dauro a sus mariposas."

- ¿Qué son el Genil y el Dauro?

- *Ríos de España.*

"La noche viene cargada

con sus colinas de sombra;

una enseña los zapatos

entre volantes de blonda;"

- ¿Y qué significa blonda?

- *Es un encaje de seda.*

- Yo veo a las manolas sentadas en un banco del parque, en la hora melancólica del verano. Se fue la tarde, se hizo de noche y las chicas, sin novios, piensan: "Ojalá que vengan

pronto"; esa es la idea. Además, son muy arriesgadas para ir solas a la Alhambra, que está en una colina, y a la que se llega por caminos de "sombra", como dice Lorca.

"La mayor abre sus ojos

y la menor los entorna.

¿Quién serán aquellas tres

de alto pecho y larga cola?

¿Por qué agitan los pañuelos?

¿Adónde irán a estas horas?

Granada, calle de Elvira,

donde viven las manolas,

las que se van a la Alhambra,

las tres y la cuatro solas."

- Tenés que expresarlo con alegría: por tu tono parecía un entierro. Además, hay que evitar la declamación; comprendo que es intrincado porque el poema tiene rimas. No obstante, traten de conservar el ritmo, y de romperlo al mismo tiempo.

Toda composición poética es un lenguaje condicionado por la presencia de versos que siguen reglas de medida, ritmo y rima.

a) A la medida la marca el número de sílabas métricas: cada forma poética puede sus propias medidas. En este poema, la mayoría de los versos son octosílabos (es decir, ocho sílabas métricas).

"Gra-na-da-ca-lle-d(eE)l-vi-ra": son nueve sílabas gramaticales, pero ocho sílabas métricas, por la sinalefa que se produce en "d(eE)l".

"Don-de-vi-ven-las-ma-no-las": ocho sílabas métricas.

b) Los versos llevan acentos rítmicos que, en este caso, caen en la penúltima sílaba.

"Granada, calle d(e E)lvira,

donde viven las manolas,

las que se van a l(aA)lhambra,

las tres y la cuatro **sol**as."

Es aconsejable no marcar ese acento rítmico, porque está por razones y leyes de versificación y no de actuación; tampoco hay que respetar las pausas gramaticales que separan y distinguen un verso de otro a modo de descanso o intervalo. Las pausas que nosotros hacemos son para interpretar textos, corresponden a la imágenes y coinciden con el sentido de lo que queremos decir.

c) La rima no es un elemento indispensable ni esencial: algunos poemas -tal **Poeta en Nueva York** de García Lorca-, prescinden de ella, son versos libres o sueltos. Sin embargo, no se puede negar que la rima añade musicalidad y contribuye a destacar mejor el ritmo.

"Granada, calle de Elvira

donde viven las manolas,

las que se van a la Alhambra,

las tres y la cuatro **sol**as."

Rima consonante: Man-**olas**, s-**olas** (consonancia "**olas**").

Hay que encontrar una manera de decir que evite la declamación, el énfasis en la rima, y también algunos acentos rítmicos, sin descuidar el ritmo en su totalidad.

- En el ejemplo de "Granada", el ritmo está señalado por la línea continua de acción y por el subtexto del actor -veremos este tema en la próxima clase- transmitido a su interlocutor con las palabras, los silencios y las pausas que el actor establece; hay un estrecho vínculo entre el ritmo y el sentimiento.

La dificultad más grande reside en que hay en el verso un límite de tiempo para la pausa, ya que las palabras son las precisas, las necesarias, son concisas y ninguna es superflua; en cambio en la prosa, el diálogo permite mayor libertad, tanto en el ritmo como en la valorización de la palabra.

En realidad, y a pesar de estas indicaciones, no existe una manera definida de interpretar. El trabajo se adapta a la lectura que se haga de un texto: se trata simplemente de poder lograr un punto de partida, sin convertir estos principios en conceptos rígidos, como si fueran recetas.

- Veamos cómo rompemos la rima y los acentos rítmicos.

"Granada"

Yo quiero presentar y poner de relieve el lugar donde transcurre la acción, la ciudad de Granada. Para ello, hay que separar su nombre del resto del verso, y pronunciarlo valorizando con cierta lentitud los sonidos que lo componen.

Debo dar tiempo para que "vean" la ciudad, y también poner el acento en la segunda "a" de la palabra, decirla bien abierta, dándole brillo a esa palabra, pero nunca martillando enfáticamente el acento sobre la vocal.

"Calle de Elvira donde viven las manolas"

Primero, situé a los espectadores en la ciudad. Ahora, los ubico en la calle donde viven las chicas: lo digo informativamente, y es toda una sola frase, una misma idea.

"Las que se van a la Alhambra"

Luego les cuento a dónde van las manolas, y doy a mis palabras una expresión de misterio y picardía, porque ellas van de aventuras amorosas y no deberían hacerlo.

"Las tres"

Lo digo informativamente.

"Y las cuatro solas"

Aquí subrayo "cuatro" porque es Rosita, ella misma. Cabría, por cierto, darle otro acento a la palabra *solas*.

Ustedes pueden eliminar las pausas gramaticales, quitar los acentos rítmicos, alterar la rima, acentuar las palabras que les interesen y sean necesarias, siempre subordinando su expresión a la idea del todo, de acuerdo con su manera propia y original de decir, de su personal partitura.

Quiero aclararles que voy a desarrollar el tema de las "pausas" en otro momento: ahora vamos a marcar solamente el "aire", que es una inspiración para cambiar de idea o imagen, y el "aire breve", para destacar o separar una palabra de la otra, aunque sin interrumpir la imagen o la idea general de la frase.

"Una vestida de verde"

(Aire)

"Otra de malva"

(Aire)

"Y la otra"

(Aire)

"un corselete escocés con cintas hasta la cola"

Esta estrofa completa tiene tres cambios de aire: se trata de tres personas distintas. Y la última frase es una sola imagen.

Tengan en cuenta que hay que crear presentes, deben verificar las imágenes de estas chicas que se preparan en su casa. Posiblemente discuten si se ponen el vestido rojo o el verde, se miran en el espejo, se prueban varias veces y dicen: "Estoy fea, me queda horrible, etc."

"Las que van delante, garzas"

(Aire)

"La que va detrás, paloma"

(Aire)

"Abren por las alamedas muselinas misteriosas"

(Aire)

Reparen en las "eses" de *muselinas misteriosas*: según el modo de pronunciarlas, crearán auditivamente las imágenes de esas muselinas misteriosas que se abren sugestivas en la oscuridad de la noche.

No se olviden de la "a" de abrir.

"¡Ay, qué oscura está la Alhambra!"

(Aire)

La frase es inquietante, interesante, y quizás también en *oscura* deban susurrar la "s".

"¿Adónde irán las manolas (Breve aire) mientras sufren en la umbría el surtidor (Breve aire) y la rosa?"

(Aire)

Tienen que transmitir el clima y la forma en que se mueven estas chicas que quieren ser mujeres, y también ver quién las mira.

El surtidor es un chorro de agua que sale de una fuente o un bebedero, escuchen ese sonido de agua, que se oye nítidamente en el silencio de la noche.

"¿Qué galanes las esperan?"

(Aire)

Imaginen toda la situación y véanla.

"¿Bajo qué mirto reposan?"

(Aire)

"Qué manos roban perfumes a sus dos flores redondas?"

(Aire)

Esta imagen es muy voluptuosa, deben encontrar algo personal que les haga vibrar la sensualidad.

"Nadie va con ellas"

(Aire)

"Nadie"

Este segundo "Nadie" es el más dramático de los dos: imagínense a estas jovencitas, tan hermosas, y no tienen galanes que las festejen.

En verdad, en esta última frase estoy haciendo un cambio de aire totalmente anárquico, porque quiero darle un tono dramático. También puedo decirla así:

"Nadie va con ellas (Breve aire) nadie"

Y sucede que a mí no me gusta.

(Aire)

"Dos garzas y una paloma"

(Aire)

"Pero en el mundo hay galanes que se tapan con las hojas"

Aquí la idea es: ¡cuidadito! que están escondidos. La palabra importante es "tapan".

Luego vamos a otra distinta, y pueden tomarse tiempo para este cambio de aire como también hacerlo simultáneamente con la imagen. Sería lo mismo que levantar vuelo y

divisar el paisaje con las colinas, los ríos, mientras se inspira el aire impregnado del aroma de la naturaleza.

(Aire)

“La catedral (Breve aire) ha dejado bronces que la brisa toma”

(Aire)

Toda la frase es una sola idea, pero hay que detenerse después de “catedral” para que el público se oriente. No obstante, la figura debe estar ligada a la brisa que trae los sonidos de las campanas.

(Aire)

“El Genil (Breve aire) duerme a sus bueyes”

(Aire)

“El Dauro (Breve aire) a sus mariposas”

(Aire)

Corresponde identificar a los dos ríos, diferenciarlos bien. Uno bordea las colinas, con flores y mariposas que revolotean sobre ellas. Otro atraviesa una pradera donde pasta el ganado.

(Aire)

“La noche viene cargada con sus colinas de sombra”

(Aire)

“Una (breve aire) enseña los zapatos entre volantes de blonda”

A medida que van contándolo, van descubriéndolo, no pueden adelantarlo: tienen que crear pequeños suspensos, sin cortar la frase, constantemente con el mismo aire.

(Aire)

“La mayor (breve aire) abre sus ojos”

(Aire)

“Y la menor (breve aire) los entorna”

(Aire)

"¿Quién serán aquellas tres de alto pecho y larga cola?"

(Aire)

"¿Por qué agitan los pañuelos?"

(Aire)

"¿Adónde irán a estas horas?"

Luego el poema se cierra con la misma estrofa con que se inició: tengan cuidado, que no pueden detenerse allí como al principio, porque es un saludo galante del autor, que dice a la gente: "Aquí se acaba el poema señores, buenas noches."

(Aire)

"Granada calle de Elvira donde viven las manolas (breve aire) las que se van a la Alhambra (breve aire) las tres y la cuatro solas."

Hay que estar atentos al ritmo en su conjunto. Es fácil perderse, ir desinflándose. El final es mucho más rápido, tienen que sostenerlo paulatinamente crecer hasta la última frase.

- ¿Así, de esta manera, ya está marcado?

- Bueno, solamente he indicado dónde comienza y concluye cada imagen o idea, y cómo se incluye la respiración; en realidad pueden señalarse otras observaciones, pero todavía no quiero dárselas porque van a confundirlos.

Primero, hay que advertir que las imágenes determinan otro ritmo y otra rima, que no coinciden con las leyes gramaticales y la puntuación escrita, que no se corresponden con la expresión oral, hasta tal punto que los versos quedan transformados.

El resultado, gráficamente, es el siguiente:

"Granada

calle de Elvira donde viven las manolas,

las que se van a la Alhambra,

las tres

y la cuatro solas.

Una vestida de verde,

otra de malva

y la otra, un corselete escocés con cintas hasta la cola.

Las que van delante, garzas;

la que va detrás, paloma;

abren por las alamedas muselinas misteriosas.

¡Ay, qué oscura está la Alhambra!

¿Adónde irán las manolas mientras sufren en la umbría el surtidor y la rosa?

¿Qué galanes las esperan?

¿Bajo qué mirto reposan?

¿Qué manos roban perfumes a sus dos flores redondas?

Nadie va con ellas, nadie;

dos garzas y una paloma.

Pero en el mundo hay galanes que se tapan con las hojas.

La catedral ha dejado bronces que la brisa toma.

El Genil duerme a sus bueyes

y el Dauro a sus mariposas.

La noche viene cargada con sus colinas de sombra;

una enseña los zapatos entre volantes de blonda;

la mayor abre sus ojos

y la menor los entorna.

¿Quién serán aquellas tres de alto pecho y larga cola?

¿Por qué agitan los pañuelos?

¿Adónde irán a estas horas?

Granada, calle de Elvira donde viven las manolas, las que se van a la Alhambra, las tres y la cuatro solas."

De esta manera, en las lecciones aprendidas se ha puesto de relieve que existen dos tendencias precisas:

Una rimante, cuya exigencia es seguir el ritmo.

Otra fraseante, donde el absoluto interés está en el contenido, y que obliga a transgredir el principio del ritmo.

Y es substancial recordar que hay que contrariar las leyes gramaticales para dar paso a la puntuación de las imágenes, que determinan otro ritmo y otra rima, hasta un punto tal que los versos quedan emparentados con la prosa poética.

(En las clases siguientes los alumnos trabajaron otros textos aportados por ellos mismos, y se reiteraron conceptos teóricos ya expuestos, por lo que consideré inoficioso incluirlas aquí)

6. El subtexto

Nociones, conceptos y elementos del subtexto

Después de dominar algunas enseñanzas, y luego de habernos entrenado en el género poético, tenemos la sensación de haber hecho ya un buen trecho: grande es nuestra sorpresa al advertir que sólo ahora comenzamos a realizar un progreso sustancial.

- ¿Qué es el subtexto?

- *Un texto por debajo del texto.*

- *La aclaración.*

- *Lo que nos inspira la frase antes de decirla.*

- *Un equivalente del texto.*

- *Lo que sostiene la frase.*

- *La intención.*

- *Algo que se da a entender.*

De repente, suena el timbre. Hedy Crilla se pregunta, ¿quién será a esta hora?, e indica a un compañero que abra la puerta. Aparece entonces un alumno que ha llegado tarde por un desperfecto en su auto. No obstante, Hedy se sobresalta, se esconde rápidamente detrás de un sillón y desde allí lo interroga.

- ¿Hay alguien en la puerta?

- *Sí, -contesta el recién llegado- está él con un cuchillo.*

La Maestra le indica asustada.

- **Cerrá con llave.**

Todos nos hemos quedado en silencio e inquietos. Hedy nos indica con un gesto que también nos escondamos, y lo hacemos, unos en el baño, otros en la cocina, detrás de un escritorio... Quedamos atentos, escuchando y tratando de dominar el miedo. Alguien sugiere llamar a la policía y ella recomienda esperar un poco, mientras indica al alumno que vaya a ver.

El mira cautelosamente por la mirilla de la puerta y nos informa:

- *Ya se fue.*

Hedy se relaja y se sienta en un sillón, mientras dice:

- ¡Qué alivio! Ya pueden salir..

- *¿Qué pasó?*

- Nada.

- *¡¿Cómo?! ¡¿Qué?! ¿Era mentira?*

Y argumenta divertida.

- **En el teatro, hay que vivir lo que se hace, transmitir verdad.**

- *Pero...¡Lo tenían preparado!*

- *No, la convicción que puso en la pregunta fue tan fuerte, que entré en el juego creyendo en la situación, y me arrastró a actuar.*

Después de una pausa nos cuenta:

- Una vez, en una de las giras con la Comedia Francesa, al pasar la frontera con Bolivia el gendarme de la aduana miró mi pasaporte, lo leyó, se dio cuenta de que era judía y lo puso debajo de todos los demás.

Yo ya había hecho la cola -era una fila de cuarenta personas- y había llegado mi turno, evidentemente era un nazi, y tuve un ataque de indignación, sujeté bien la cartera debajo del brazo, me tiré al piso y grité "¡Aaaaaaaaaaaaay!", simulando un desmayo. La gente vino a socorrerme y el gendarme me dejó pasar.

Por supuesto, si un actor hubiera estado observando, se habría dado cuenta de que era una actuación, ya que mi brazo sostenía fuertemente la cartera donde llevaba el dinero.

Y luego reanudó.

- **Vamos a decir: "¿Hay alguien en la puerta?", suponiendo distintas circunstancias.**

Los alumnos dicen la frase con distintas intenciones:

- *Con alegría, porque es el cartero que trae una carta de su novio.*

- *Escuchó un sonido y se preguntó intrigada.*

- *Piensa que alguien temible está detrás de la puerta.*

- *Le abren, por suerte, la hostería: tenía miedo de que estuviera cerrada.*

- *Espera que no vengan a visitarla, porque quiere dormir.*

- Ustedes notan que el sentido de la frase está en el subtexto. ¿Cómo se dieron cuenta de cuál era el subtexto de cada frase?

- *Por las distintas maneras de decirla.*

- *Porque se transmite con la entonación de la voz.*

- *También con la expresión del sentimiento y de las imágenes.*

- En tal caso sería que ilustré el subtexto con mis imágenes.

Uno de los principales elementos es el recuerdo de las emociones vividas. Traten de olvidar el sentimiento, y concéntrense en las imágenes.

- *¿Tal vez el subtexto explica la frase?*

- Le está dando personalidad a la frase. Voy a darles otro ejemplo. ¿Cuál sería el subtexto de "Señores: la comedia que vais a escuchar es humilde e inquietante."?

- *Les voy a explicar que es humilde e inquietante.*

- No, no es eso: el subtexto tiene que agregar algo; el autor ya lo explica.

- *Entonces no es necesario.*

- ¿Por qué? El subtexto no es una cosa inútil, ¿en qué pensás cuando decís "inquietante"?

- *En que voy a ver algo que me inquieta.*

- Sin embargo no es así, el subtexto es siempre personal e íntimo, a mí me inquieta o me pasa algo, tiene que ser muy personal. No puede confundirse con un equivalente del texto.

El texto es del autor y el subtexto, del actor.

El texto de una pieza no posee valor en sí mismo y por sí mismo, sino por el contenido interior o subtexto. Yo podría decir: "Es humilde y desgraciadamente muy inquietante" y no es sólo una palabra, es todo un pensamiento íntimo del subtexto que se explicita.

- *Y si nos surge ese pensamiento íntimo, ¿entonces no es necesario buscarlo?*

- Si surge naturalmente y está bien, es la prueba de que no es necesario buscarlo. Pero resulta completamente impensable que pueda hablarse sin que se muevan vivencias íntimas, imágenes, recuerdos; es difícil creer que no aparezca nada de uno mismo. A todos

nos movilizan las palabras, los sonidos: es nuestra naturaleza y vibra, aún más si somos artistas.

Vamos a ver otro ejemplo para que ustedes creen diversos subtextos: "Los insectos caminan por toda la tierra."

- *Por su forma de decirlo, parecería que esos malditos son invencibles, no es posible eliminarlos, caminan por toda la tierra y han comido el rosal y el ciruelo.*

Una alumna dice la frase con ternura.

- *Parece que dijera "esas maravillas" caminan por toda la tierra.*

Otro alumno lo expresa con aprensión.

- *Aquí sería el subtexto "¡qué asco!".*

- *Entonces el subtexto es la intención que lleva la frase.*

Stanislavsky provee la siguiente definición: "El subtexto es la vida del espíritu, no manifiesta, sino interiormente sentida, que fluye ininterrumpidamente bajo las palabras del texto, dándole constante justificación y existencia."

- Veamos cuál es el subtexto en este párrafo de Malvolio, que le cuenta a Olivia que hay un joven que quiere hablar con ella, en *Noche de Epifanía*, de Shakespeare.

"Señora, ese joven doncel que espera jura que hablará con vos. Le he dicho que os encontrabais enferma; me ha contestado que lo sabía, y que precisamente por eso venía a hablaros. Le he dicho que estabais durmiendo; me ha manifestado que lo sabía también, y que os hablaría a pesar de todo. ¿Qué queréis que le diga, señora? Está a prueba de toda negativa."

- *Lo que él no dice, pero lo da a entender, es que el chico va hablarle a pesar de todo.*

- Las palabras que se dicen requieren una justificación en las circunstancias dadas, el subtexto se crea en la situación.

- *Sería que va a hablarle a pesar de todo.*

- Leélo de nuevo, tenés que ir directamente a lo que dice Malvolio, que está totalmente en contra de ese chico; tratá de encontrarle el sentido.

El alumno repite su lectura.

- Lo decís informativamente, fijate que aquí hay una enorme crítica: pero,... ¡qué desvergonzado!

En el parlamento hay un subtexto común que expresa la misma idea: el joven quiere hablar con Olivia a pesar de todo, y el subtexto de Malvolio es: "Este desvergonzado."

Tienen que darse cuenta de que, en el fondo, lo que da el matiz, el tono de una frase es el subtexto, y que una cosa son las palabras e ideas propias y otra, las del personaje.

En consecuencia, les diría que al leer un texto hay que entenderlo, acercarse profundamente: no van a tardar en asociar sentimientos y visiones que se ocultan detrás de la letra formal, y que van a llevarlos a él. Luego deben ilustrarlos con sus imágenes, y relacionarlos exclusivamente con la vida del personaje.

Al crear la línea de las imágenes, es más fácil retener la línea justa del subtexto. Y es el subtexto el que determina la respiración, a través de tu actitud y tu pensamiento.

Después, al actuar, hay que comprobar el efecto de las palabras en el otro actor: si captó el subtexto y las imágenes que le transmitieron. Recuerden que a ustedes puede resultarles clara la transmisión del subtexto, pero su sentido es nuevo para su compañero.

Voy a incluir un relato anecdótico de Pablo Neruda, tomado de su libro *Memorias*, en el que se pone magníficamente en evidencia el valor del subtexto.

"Otra historia que recuerdo con gran emoción es la del poeta andaluz Pedro Garfias. Fue a parar en el destierro al castillo de un lord, en Escocia. El castillo estaba siempre solo y Garfias, andaluz inquieto, iba cada día a la taberna del condado donde silenciosamente - pues no hablaba el inglés sino apenas un español gitano que yo mismo no le entendía - bebía melancólicamente su solitaria cerveza. Este parroquiano mudo llamó la atención del tabernero. Una noche, cuando ya todos los bebedores se habían marchado, el tabernero le rogó que se quedara y continuaron ellos bebiendo en silencio, junto al fuego de la chimenea que chisporroteaba y hablaba por los dos.

Se hizo un rito esta invitación. Cada noche Garfias era acogido por el tabernero, solitario como él, sin mujer y sin familia. Poco a poco sus lenguas se desataron. Garfias le contaba toda la guerra de España, con interjecciones, con juramentos, con imprecaciones muy andaluzas. El tabernero lo escuchaba en religioso silencio, sin entender naturalmente una sola palabra.

A su vez, el escocés comenzó a contar sus desventuras, probablemente la historia de su mujer que lo abandonó, probablemente las hazañas de sus hijos cuyos retratos de uniforme militar adornaban la chimenea.

Digo probablemente porque, durante los largos meses que duraron estas extrañas conversaciones, Garfias tampoco entendió una palabra.

Sin embargo, la amistad de los dos hombres solitarios que hablaban apasionadamente cada uno de sus asuntos y en su idioma, inaccesible para el otro, se fue acrecentando y el verse cada noche y hablarse hasta el amanecer se convirtió en una necesidad para ambos.

Cuando Garfias debió partir a México se despidieron bebiendo y hablando, abrazándose y llorando. La emoción que los unía tan profundamente era la separación de sus soledades.

- Pedro -le dije muchas veces al poeta- ¿qué crees tú que te contaba?

- Nunca entendí una palabra, Pablo, pero cuando lo escuchaba tuve siempre la sensación, la certeza de comprenderlo. Y cuando yo hablaba, estaba seguro de que él me comprendía a mí."11

- Entonces, ¿lo principal para un actor sería el subtexto?

- No, pienso que un actor debe crear con su cuerpo y su alma un personaje con cuerpo y alma, que no es él sino alguien que el autor ha creado. Son varios elementos que hay que manejar y resortes que debe conocer de sí mismo, entre ellos el subtexto.

También sucede a veces que el texto es tan directo, que no tiene subtexto, por ejemplo: "Platero es pequeño, peludo, suave, tan blando por fuera que se diría todo de algodón."

* * *

Práctica con un texto de *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca.12

La Maestra pregunta a la alumna que lo leyó:

Zapatera: "- Cállate, larga de lengua, penacho de catalineta, que si yo lo he hecho..., si yo lo he hecho, ha sido por mi propio gusto... Si no te metes dentro de tu casa te hubiera arrastrado, viborilla empolvada; y esto lo digo para que oigan todas las que están detrás de las ventanas. Que más vale estar casada con un viejo que con un tuerto, como tú estás. Y no quiero más conversación, ni contigo ni con nadie, ni con nadie, ni con nadie. (Entra dando un fuerte portazo) Ya sabía yo que con esta clase de gente no se podía hablar ni un segundo;... pero la culpa la tengo yo, yo y yo;... que debía estar en mi casa con,... casi no quiero creerlo, con mi marido. Quién me hubiera dicho a mí, rubia con los ojos negros, que hay que ver el mérito que esto tiene, con este talle y estos colores tan hermosísimos, que me iba a ver casada con,... me tiraría del pelo. (Llora. Llaman a la puerta) ¿Quién es? (No responden y llaman otra vez) ¿Quién es? (Enfurecida)."

- ¿Con qué dificultad te encontraste?

- *Que no hay ilación, está cortado en bloques separados.*

- Es esencial que las palabras tengan subtextos para que tengan acción: tenés que crearlos. Y además, te falta aire, está mal la respiración.

- ¿Cómo la hago?

- Primero, entendiendo lo que decís; después, estudiando el texto y reconociendo los subtextos que corresponden a cada situación.

Aquí hay varios momentos, uno con la viborilla empolvada, otro con las vecinas que están detrás de las ventanas, y por último, con ella misma.

Imaginate la escena. Transcurre en un pueblo, las vecinas están espiando por las ventanas, criticando a la zapatera porque se casó con un viejo -ella tiene dieciocho años y él cincuenta y tres-, y la zapatera que no es tímida, las enfrenta y se pelea con ellas.

Vamos a suponer que las compañeras son las vecinas que escuchan y se divierten. Vos hablá para ellas.

- *"Cállate, larga de lengua, penacho de catalineta, que si yo lo he hecho..."*

- Aquí la frase explícita sería: "Si yo me he casado con un viejo, ha sido por mi propio gusto."

- *"Si yo lo he hecho, ha sido por mi propio gusto..."*

- *Vecinas: "¡Por su propio gusto! ¡Ja, ja, ja, ja, ja! ¿Te gusta el viejo en la cama? ¡Ja, ja, ja, ja, ja, ja! ¿Tanto te gustó el viejo? ¡Ja, ja, ja, ja!"*

- Una se ha metido dentro de su casa, y es a ésta a quien le dice:

- *"Si no te metes dentro de tu casa te hubiera arrastrado, viborilla empolvada."*

- No bajes el tono de voz, ella está ofendiéndola, "viborilla empolvada" es un insulto. No es decir solamente palabras, sino conocer, precisar cómo son las palabras y darles su expresión ¿Cómo ves a esta viborilla empolvada?

- *La cara pintada con polvo blanco, colorete en las mejillas y los labios exageradamente rojos.*

- Naturalmente, mal maquillada, medio viejita y... ¿qué quiere decir penacho de catalineta?

- *No sé, es una expresión española.*

- Parece ser que es un gallo especial con un copete rojo, suena lindo ¿no?

Elegí a una de tus compañeras y regañala a ella.

Y cuando la zapatera le contesta "viborilla empolvada", ¿cómo piensan que reaccionarían las demás mujeres?

- *Se ríen.*

- Se matan de risa y seguramente le responden con expresiones muy vulgares: "¡Ja, ja, ja, ja, ja!, por su propio gusto, tanto le gusta el viejo en la cama, ¡ja, ja, ja!"

- *"Cállate, larga de lengua, penacho de catalineta, que si yo lo he hecho..."*

- Es horrenda tu forma de hablar, hacés pausas en medio de cada palabra,... Para que lo adviertas, voy a imitarte.

"Cállate (pausa) larga de lengua (pausa) penacho de catalineta (pausa) que si yo lo he hecho (pausa)..."

- *Lo hago así por las imágenes.*

- Ya les dije en otra oportunidad que hay que tenerlas preparadas: cuando te enojás con una persona, no vas a decirle: "Esperá, voy a pensar con qué te voy a insultar".

Esto lleva otro ritmo, otra respiración, es muy rápido, similar a un match de box, son insultos.

Tenés que imaginarte el chimenterío, y a ésa, que es la peor de todas, que es apestosa y ha dicho barbaridades. La zapatera se ha puesto furiosa porque está en boca de todos.

- *Yo creo también que lo dijo así, cortando la frase, porque se dejó influir por las comas del texto.*

- Es muy posible.

- *"Y esto lo digo para que me oigan todas las que están detrás de las ventanas. Que más vale estar casada con un viejo que con un tuerto, como tú estás."*

- Lo enunciás como si la vecina estuviera casada con un almacenero y no con un tuerto, un no vidente a medias; ella lo dice para herirla, hacerla sufrir, y las demás están encantadas, se matan de risa, por supuesto, porque no les toca a ellas.

¿Cuál sería el subtexto de esta segunda situación?

- *No voy a darles el gusto de que sepan que estoy arrepentida.*

- Está bien.

- *"Y no quiero más conversación, ni contigo ni con nadie, ni con nadie, ni con nadie."*

- No podés decir así los "nadie", cada nadie es una de esas vecinas que la critican, tenés que verlas, es un desaire decirles que no son "nadie".

Luego, hay que hacer una pausa, para pasar a la tercera situación, que es otra cosa.

- *"Ya sabía yo que con esta clase de gente no se podía hablar ni un segundo;... pero la culpa la tengo yo, yo y yo... que debía estar en mi casa con,... casi no quiero creerlo, con mi marido."*

- No lo ves a tu marido y en ese "casi no quiero creerlo", cuando ella entra a la casa, ve algo. ¿Qué ves en tu casa?

- *No sé.*

- Es un taller de un viejo zapatero, con sus zapatos, sus herramientas, él no se encuentra; aunque están sus cosas, hay que imaginarlo.

- *"Que debía estar en mi casa con,... casi no quiero creerlo, con mi marido. Quién me hubiera..."*

- Esperá a que te venga la nueva idea, estás con un pie en "mi marido" y ya vas a la otra frase. Date tiempo: aquí, ella se va a mirar al espejo o por lo menos se lo imagina.

- *"Quién me hubiera dicho a mí, rubia con los ojos negros, que hay que ver el mérito que esto tiene..."*

- ¿Cuál es el mérito?

- *Que es poco común.*

- En ese tiempo las mujeres no se teñían, y las rubias tenían generalmente ojos azules.

- *"Con este talle y estos colores tan hermosísimos, que me iba a ver casada con... me tiraría del pelo."*

- Yo no veo los colores, ni el talle, ella es rubia con ojos negros, que es tan raro, y con un lindo cutis blanco, vos no tenés las imágenes: dijiste conceptos. Ustedes se han tomado el vicio de la no expresión, el no comprometerse con la emoción. Tengan cuidado porque el hombre pone cada vez mayor distancia con sus sentimientos y se torna absolutamente inexpresivo.

Quiero preguntarles: ¿Cuál sería el subtexto de esta situación?

- *Lo que me pasa es terrible.*

- Sigamos.

La Maesra golpea sobre la mesa.

- *¿Quién es?*

Vuelve a golpear.

- *¿Quién es?*

- Para terminar, les traigo a la memoria que no pueden perder la línea continua de la acción; la parte depende del todo: de lo de antes y lo de después.

7. Leyes del lenguaje oral

Conceptos, funciones y normas. El lenguaje oral, las imágenes, el subtexto y la respiración

Hedy Crilla sostiene que un actor tiene que conocer la lengua a la perfección, dominar sus leyes, y no confiar sólo en la inspiración porque de ese modo limita su desarrollo.

- ¿Qué leyes del lenguaje conocen?

- *Las leyes gramaticales.*

- *Las ortográficas.*

- *La semántica, la ortología.*

- *La sintaxis.*

- Bien, éstas son las leyes del lenguaje escrito. ¿Cuáles serían las del lenguaje oral?

- *En primer lugar, hay que entender el texto, qué nos quiere decir el autor; después, buscar la imagen viva que necesitamos para justificar interiormente las acciones verbales, y así comienza a trabajar la acción de la palabra, que consiste en transmitir al otro lo que vemos, pensamos y sentimos.*

Luego, trabajar la línea del subtexto que se oculta detrás del texto.

-Yo diría que en primer lugar hay que crear la línea del subtexto, o sea las líneas del pensamiento y las visiones.

- *También está el tema de la respiración.*

- Por supuesto. Un actor nunca puede olvidar el aire.

- *Y se deben respetar los signos de admiración o interrogación.*

- Si coinciden con lo que queremos expresar, son válidos. Caso contrario, tenemos que suprimirlos y determinar las propias entonaciones (subidas y bajadas).

- *Hay algo que no entiendo bien: los puntos, las comas y los demás signos... ¿no existen en el lenguaje hablado?*

- Sí, existen, aunque no se rigen por las leyes gramaticales, sino por la línea de las imágenes.

Es necesario detenerse y ampliar los siguientes temas:

Signos de puntuación

Gramaticalmente, existen las comas, el punto y coma, el punto seguido, el final, los dos puntos, los puntos suspensivos, los paréntesis, las comillas, etc., para nosotros no tienen valor, no debemos respetarlos. Solamente tendremos en cuenta la línea de las imágenes que vamos a transmitir. Por ejemplo, si digo: "La comedia que vais a escuchar es humilde e inquietante", debo hacer una pausa luego de "humilde" (una idea) y luego pasar a "inquietante" (otra idea), otra pausa. Una detención en una palabra como "humilde" bien puede ser una coma: sin embargo, gramaticalmente no corresponde allí porque luego continúa "e inquietante".

De esta manera hacemos nuestra propia puntuación.

Las palabras deben destacarse, no por su acentuación gramatical sino por su sentido creador, consustanciadas con nuestros sentimientos con especial dedicación y cariño, y con los acentos simbólicos o artísticos que creamos.

Pausas

Las pausas son descansos del lenguaje. Las hay breves o prolongadas: depende del tiempo que necesita el interlocutor para captar las imágenes y el subtexto, no terminan en las palabras, están sujetas a una continuidad y al sentido rítmico del texto.

En verdad, la duración de las pausas no puede calcularse con exactitud, es relativa. Pero tenemos que distribuir el tiempo cuidando la armonía en todas sus partes. Hay que saber -y dominar muy bien- qué provoca la detención y en aras de qué se realiza.

- *Respecto de las pausas, ¿de qué manera se efectúan?*
- *Deteniendo la respiración, o mejor dicho, por necesidad de respirar, porque no nos alcanzó el aire.*
- **No es la razón primordial; se requiere una justificación interior y responder al subtexto.**
- *Si no le alcanza el aire, ¿es porque no sabe respirar?*
- **Es porque no sabe distribuir las pausas que cumplen distintas funciones: unir las palabras en grupos, separar los grupos entre sí, destacar algunas palabras, colorearlas, darle matices para aumentar la claridad y la fuerza expresiva, dar relieve y reforzar la comunicación, etc.**

Hay varios tipos de pausas.

a) Pausas lógicas: las que son necesarias para comprender el sentido del texto y para respirar. Requieren dominar bien lo que provoca la detención y por qué se realiza.

El primer trabajo que hay que hacer es distribuir las pausas. Dijimos que a cada imagen o idea le corresponde un aire distinto.

Técnicamente, nos conectamos con la idea o la imagen, tomamos el aire bien relajados, lo que no significa relajar todo el cuerpo sino poder actuar naturalmente, sin tensiones: luego, el aire sale junto con la palabra.

b) Pausas psicológicas son las que pueden ubicarse donde se quiere: todo les está permitido; no obstante tienen que estar justificadas por el subtexto, y plenas de contenido. Hay que cuidar de no abusar de ellas, porque estiran en exceso el texto y la gente se confunde. Además, con estas pausas se corre el riesgo de que se pierda el ritmo.

Las pausas lógicas, que coinciden o no con las psicológicas, no pueden quebrarse, hay que sostenerlas con la actuación.

c) Pausas pequeñas: son las que destacan determinada palabra con una ligera inspiración que interrumpe la línea de emisión de la frase. Por ejemplo: "El poeta no pide benevolencia (pausa pequeña) sino atención". Allí se hace una inspiración brevísima que le da un ligero matiz a la frase.

- Resumiendo, les diría que la pausa lógica nos permite comprender el sentido del texto, ayuda al intelecto. La pausa psicológica, de su parte, da vida a la idea e intenta transmitir el subtexto, sirve al sentimiento. Y las pausas breves destacan algo en especial.

Acentos

No nos referimos a los ortográficos, sino a los que confieren a la frase determinada entonación, por ejemplo: "Vive feliz". Esta expresión puede decirse afirmativamente, con alegría, como una súplica, desdeñosamente, con dudas, etc.; también una palabra de reproche puede convertirse en un elogio y una felicitación en una burla.

Por el tono con que se dice la frase, se atiende más a su sentido global que al significado de las palabras que la forman, y esa diferencia es la que crean los acentos.

- Los acentos son fundamentales para el habla, porque de otro modo, el lenguaje carece de vida; en toda frase debe haber una palabra diferenciada, la esencial, la que aclara o revela el sentido. Por ejemplo: "Pero en el mundo hay galanes que se tapan con las hojas". Acentuamos la palabra "tapan" porque es la que revela el espíritu de la frase, y la diferenciamos con un breve aire o una pausa pequeña, apenas perceptible.

Y traten de poner sólo los acentos necesarios, porque vimos que cuando se marcan todas las palabras no se marca ninguna.

También cuidense de los estereotipos: ya comentamos que los argentinos son amigos de los adjetivos y adverbios, que los privilegian de todas formas. La confusión de los valores es tan cotidiana que se ha convertido en normal.

Yo les aconsejo que hagan un buen ejercicio: pónganse a escuchar de qué manera habla la gente y van a darse cuenta enseguida de que lo hacen mal, por eso a veces no se les entiende.

Un actor tiene que estar atento. El oído se acostumbra a los errores que en el escenario no son admisibles porque deforman el lenguaje del autor.

Por otra parte, generalmente es el subtexto el que pone los acentos aunque, por supuesto, hay excepciones. Una vez que hayan establecido claramente el subtexto, él determinará la acentuación de las frases.

Veamos este ejemplo: "¿Quieres hacerme el favor de irte y dejarme terminar de escribir?" El subtexto es: "No me molestes más", entonces la palabra importante es "irte".

Les doy otro ejemplo: "Señores: la comedia que vais a escuchar es humilde e inquietante, comedia rota del que quiere arañar a la luna y se araña su corazón". El subtexto se está refiriendo al amor y especialmente al fracaso del amor, por eso habla de "comedia rota", y ya está determinando la acentuación. Aparece no un solo acento, sino varios: fuerte, mediano, débil, toda una gradación de ellos.

- *¡Qué difícil dominarlos!*

- Bueno, se supone que van a conocerlos progresivamente, con un buen entrenamiento se consigue. De algún modo ya empezaron con "El vestido rojo", donde acentuaron primero una sola palabra, luego dos y tres con distintas progresiones, distinguiendo la esencial.

Existe otra manera de destacar la palabra, sin acentuarla, ubicándola entre dos pausas pequeñas: "Tengo (pausa) trucos (pausa) en el bolsillo."

Cuando lleguen a parlamentos o textos extensos, deberán ocuparse de esos párrafos mediante el mismo proceso empleado para las frases, y entonces podrán ubicar la oración principal y las secundarias, determinando la acentuación general del relato.

En definitiva, las principales leyes del lenguaje oral están regidas por las imágenes y el subtexto, que determinan la respiración y la distribución del aire.

* * *

Práctica con un párrafo de *El maleficio de la mariposa*, de García Lorca.13

"Señores: La comedia que vais a escuchar es humilde e inquietante, comedia rota del que quiere arañar a la luna y se araña su corazón. El amor, lo mismo que pasa con sus burlas y

sus fracasos por la vida del hombre, pasa en esta ocasión por una escondida pradera poblada de insectos donde hacía mucho tiempo era la vida apacible y serena. Los insectos estaban contentos, sólo se preocupaban de beber tranquilos las gotas de rocío y de educar a sus hijos en el santo temor de sus dioses. Se amaban por costumbre y sin preocupaciones."

La Maestra sugiere que distribuyan las pausas lógicas y que luego digan el texto.

"Señores: La comedia que vais a escuchar es humilde/

e inquietante/

comedia rota/

del que quiere arañar a la luna/

y se araña su corazón./

El amor lo mismo que pasa con sus burlas/

y sus fracasos por la vida del hombre/

pasa en esta ocasión por una escondida pradera poblada de insectos/

donde hacía mucho tiempo era la vida apacible/

y serena./

Los insectos estaban contentos/

sólo se preocupaban de beber tranquilos las gotas de rocío/

y de educar a sus hijos en el santo temor de sus dioses./

Se amaban por costumbre/

y sin preocupaciones./"

- *"Señores: La comedia que vais a escuchar".*

- Ya está mal, ¿qué pasa entre "Señores" y "La comedia", ¿qué está haciendo el autor?

- *"Señores:..." (Toma aire)*

- Ahí está, tomaste aire, no se puede hablar sin él: en la vida, esto se hace intuitivamente, en el teatro no, porque un actor tiene un texto para expresar.

Está muy bien que miraste a los espectadores, así nosotros nos lo imaginamos.

- *"Señores: (breve aire) La comedia que vais a escuchar es humilde (aire, pausa pequeña) e inquietante."*

- Ese "inquietante" no te inquieta, si dijeras que es humilde y aburrida, no sería distinto. Debés transmitir tu inquietud. La letra del autor es siempre personal en un sentido profundo. Por ejemplo: las relaciones de amor son inquietantes porque nos dan placer y también sufrimiento.

- *"Comedia rota del que quiere..."*

- No está rota, no transmitís que es una comedia rota, no existe, es una metáfora del autor. Y luego continuás "del que quiere" rapidísimo. De ese modo, la platea no puede captar nada. Tiene que comprender la frase y preguntarse: ¿Por qué rota?, primero debés entenderlo vos y luego vas a lograr que ellos se hagan la misma pregunta. Comenzá nuevamente.

- *"Señores: La comedia que vais a escuchar es humilde e inquietante. Comedia rota del que quiere arañar a la luna y se araña su corazón."*

(El alumno ha dicho el texto velozmente).

- ¿Me querés decir, a dónde vas tan desesperado?

- *Al ser tan largo este prólogo, debo considerarlo el ritmo en su totalidad; si no lo hago así, va a ser pesado para la gente.*

- Primero, no tenés que ser impaciente, porque se lo transmitís al auditorio. Segundo, la agitación da pesadez al lenguaje, justo lo que no buscás; el secreto está en aligerarlo con la calma, la serenidad, subrayando las palabras principales y dejando pasar ligero -sin destacarlas- las accesorias. Tampoco podés plantearte la totalidad del prólogo cuando sólo estamos haciendo un párrafo.

El texto está ligado a la construcción de un edificio, se harán los cimientos, la planta baja, el primer piso, el segundo, el tercero, el cuarto hasta el último.

Entramos en el edificio y pensamos que una frase completa es igual que subir por una escalera: subimos, luego descansamos, no sólo por la respiración, sino también para que el otro tenga tiempo de recibir y ver las imágenes.

Con la frase siguiente, continuamos al segundo piso, y así hasta el último.

El actor también está construyendo plásticamente su edificio, moldeando su pieza.

Decir un texto es como crear una obra, darle su forma: no es algo lineal, rígido, sino algo plástico. Si vemos a un escultor, primero hará la base, luego el cuerpo, su volumen, la altura, el cuello, la cabeza y así llegará al término de su escultura.

- Otro punto es el público, ¿nunca se pusieron a observar a los obreros cuando trabajan? Siempre hay gente que se detiene a mirar y no por ello se ponen nerviosos pensando en lo que les falta y en que los están mirando, ellos continúan con su labor.

- *Mirar la construcción de una obra produce una sensación placentera y no resulta pesado, por el contrario.*

- *Es que el trabajo manual es una tarea plácida y estimula la serenidad.*

- Fundamentalmente por la concentración y la actividad de crear, sea un edificio o una escultura: para el actor es lo mismo.

- *Entonces... ¿cómo es?*

- Vos no tenés que estar apurado por terminar el texto, ni pensar que el auditorio se va a aburrir o que no te va a alcanzar el aire.

- *¡Exacto! ¿Cómo se dio cuenta?, ese es mi principal temor.*

- ¿Sabés por qué? Porque hacés mal las pausas: tenés que regular y calcular el aire según la necesidad. Si te sobra, no podés largarlo en cualquier momento. Si te falta, cortás el sentido de la frase.

Y también hay que saber que para llegar a tiempo a algún lugar, no hay que correr porque te podés caer y golpear.

- *"Comedia rota (pequeña pausa) del que quiere arañar a la luna (pausa) y se araña su corazón."*

- "Quiere arañar a la luna" es una ironía graciosa, "araña su corazón" es doloroso.

- *"Y se araña su corazón."*

- Mejor, le diste un pequeño acento a la palabra "corazón". Y cuando él manifiesta: "Que quiere arañar a la luna y se araña su corazón", allí hay un subtexto que expresa "Como ustedes entienden, yo me refiero al amor", entonces este subtexto me hace tomar aire, adelantarme a otro plano y subir un escalón más alto.

- *"El amor, lo mismo que pasa..."*

- No, vos elevás el tono de la voz, lo agudizás y, en cambio, es un subir interno, debés subir un escalón. También es cierto que se da con la regulación del ritmo y el contraste con los

otros sonidos; aunque en verdad, cuando lo hacen mal, el verdadero motivo es de índole interna, no perciben el sentido de la frase, no lo viven.

- *Lo hice para relevarlo, para darle fuerza.*

- La fuerza no está en el volumen, vos pusiste tensión en esa palabra. Es mejor dejar que fluya solo, esperar que el sentimiento surja, no apurarlo.

- *"El amor, lo mismo que pasa con sus burlas y sus fracasos por la vida del hombre..."*

- ¡Epa! cometés varios errores. "El amor" lo hiciste bien, luego decaíste y te fuiste al sótano; dijiste "burlas y fracasos" como si fueran una sola cosa y son dos; suelen cometerse siempre los mismos errores. Igualmente, "fracasos" es substancial, y te conviene buscar un subtexto, un recuerdo de un fracaso tuyo en el amor, de lo contrario suena vacío, igual que "burla". Cuando el amor nos ha burlado: yo lo esperaba a la tarde y se fue con otra.

Quiero hacerles una observación: ustedes leen todos igual, para demostrarle a la señorita del grado que saben reconocer las palabras; es un vicio que han adquirido y que se han pasado años repitiéndolo. No se trata de demostrar que saben leer -o de hablar por hablar-, sino de vivir lo que se lee y se dice. Ya han creado hábitos de inexpresividad, la expresión es lo propio del ser humano, ni hablar de un actor; pongan atención en estos aspectos porque se contagian.

Murray Schafer escribió en su libro *Cuando las palabras cantan*: "Las palabras, hay que sacarlas de su sarcófago impreso."

- *"El amor, lo mismo que pasa con sus burlas (aire) y sus fracasos por la vida del hombre, pasa en esta ocasión..."*

- Dijiste bien la primera frase. La siguiente está mal porque no tomaste aire.

- *¡Qué arduo!*

- Tomar aire antes de cada imagen es un estímulo, la respiración siempre antecede a imágenes importantes u opuestas, por ejemplo: "Un rinoceronte (aire-pausa pequeña) se peleó con una hormiguita", o "El caballo siempre manso (aire-pausa lógica) pateó al perro."

- *En la vida, uno hace estas cosas y no se detiene a pensar si hay que respirar*

- Justamente, pero el arte del actor es ser...

- *Natural.*

- Digamos mejor, auténtico, a mí no me gusta la palabra "natural" en el arte; para ser auténticos deben tener su imagen, y al cambiarla, tomar otro aire.

Fíjense: "El amor (subo un peldaño) lo mismo que pasa con sus burlas (subo otro peldaño y hago una pausa respiratoria pequeña) y sus fracasos por la vida del hombre (pausa y respiro) pasa en esta ocasión por una escondida pradera poblada de insectos (aire nuevamente) donde hacía mucho tiempo era la vida apacible (breve pausa) y serena."

- *"Pasa en esta ocasión por una escondida pradera..."*

- No vi a la pradera, ¿vos conocés una pradera?

- *Por supuesto, todo el mundo conoce una pradera.*

- Todo el mundo, no, la mayoría no tiene idea de lo que es.

- *Yo tengo la visión de un dibujo "naif".*

- No es una buena idea, se trata de la naturaleza. Si vos ponés una imagen artificial no sirve, no puede ser la imagen de otra imagen y dibujada, tenemos que buscar la vivencia real.

- *Yo la veo, la siento, el olor del pasto, la tierra.*

- *A mí me cuesta verla y eso que conozco el campo.*

- El campo no es la pradera, que es un lugar de hierba tierna para que pasten los animales.

- *"Pasa en esta ocasión (silencio prolongado) por una escondida pradera (silencio prolongado) poblada de insectos."*

- Podemos hacer pausas aunque sin detener jamás la continuidad de la frase. Su encadenamiento ajustado no es sólo para dar el ritmo sino para constituir la belleza del estilo del autor.

Las frases no deben parecer injertadas sino enhebradas, puesto que existe una armonía en el sentido musical de las palabras.

- Por otra parte, no ves los insectos. A mí particularmente me cuesta verlos porque si bien me encanta la pradera, tengo que hacer un esfuerzo para alcanzar esta imagen con los insectos, porque me molestan.

Además, te falta un elemento: observá que estás refiriéndote al amor; yo lo siento como un fragmento de amor a la naturaleza.

- *"Donde hacía mucho tiempo era la vida apacible y serena."*

- "Apacible y serena" son dos adjetivos unidos por una "y", son dos cosas distintas. Se comete frecuentemente este tipo de error.

- *"Los insectos estaban contentos."*

- No, tus insectos no están contentos ni son insectos: vos hablás de ellos como si fueran gigantes, y son seres chiquititos. Evidentemente, no te gustan.

- *No me gustan, es verdad.*

- "Insecto" es algo que no es seccionable. Decí "chiquitito, un insecto chiquitito."

- *"Un insecto chiquitito."*

- Decí "un insecto enorme."

- *"Un insecto enorme."*

- La palabra "insecto" debe permanecer igual, no podés cambiarla. Parecería que hubieras dicho "un elefante enorme".

Quiero preguntarte: ¿están contentos tus insectos?

- *No.*

- Si los quisieras, ¿de qué forma dirías la frase?

- *No sé.*

- ¿Los ves?

- *No.*

- Quizás tenés que imaginarte la situación.

- *"Los insectos estaban contentos."*

- Está mejor, le diste una inflexión fonética cariñosa y así destacaste la palabra, que no es lo mismo que golpearla.

- *"Sólo se preocupaban de beber tranquilos las gotas de rocío..."*

- La palabra "tranquilos" aparece con demasiado valor dinámico dentro de la frase, vos la subrayaste. ¿Qué bebían tranquilos?

- *"Gotas de rocío."*

- Eso es más significativo que "beber tranquilos": el acento artístico hay que ponerlo allí.

- *"Sólo se preocupaban de beber tranquilos las gotas de rocío (se detiene) y de educar a sus hijuelos..."*

- ¿Por qué hiciste un punto en "rocío"? Allí no hay punto, continúa la idea.

- *Es que yo marqué una pausa respiratoria.*

- Está muy bien. Sin embargo, después de "rocío" uno toma aire para continuar con la idea, no para concluir.

Con el tiempo, cuando ya se acostumbren, no van a tomar mucho aire cuando tienen una pequeña frase, una imagen corta; cuando digo "Los insectos estaban contentos", no necesito demasiado aire; de lo contrario, me va a quedar adentro al terminar la imagen y voy a tener que sacarlo: tomo únicamente el aire que necesito.

Y luego: (tomo aire) "Sólo se preocupaban de beber tranquilos las gotas de rocío... (vuelvo a tomar aire, al cambiar de imagen) ...y de educar a sus hijos en el santo temor de los dioses." Podría decirlo con una sola toma de aire; sin embargo, estaría mal, no le daría a los espectadores el tiempo de elaborar las imágenes, como tampoco lo haría yo.

Las imágenes "se contagian" como tan bien lo enunció Stanislavsky.

- *¿Sería igual que percibir?*

- No, la palabra "contagiar" alude a algo orgánico: te contagio un resfrío. Es independiente de la voluntad, si lo expreso bien y vos sabés captarlo; te contagiás de algunos objetos chiquitos que estaban contentos.

- *"Sólo se preocupaban de beber tranquilos las gotas de rocío (aire) y de educar a sus hijuelos en el santo temor de sus dioses. Se amaban por costumbre y sin preocupaciones."*

- ¿Qué te surge en esta última frase?

- *Sin problemas, con tranquilidad.*

- No quiero un razonamiento, sino una imagen, por ejemplo: verlo a él, coqueteando con otra mujer, esa es mi preocupación.

Hay que pensar en imágenes: un científico trabaja conceptos; un artista, con imágenes. También puede ocurrir que el actor sea un poco tonto y no las tenga: entonces el director - si es bueno- se las crea, se las explica y el actor las hace suyas. Aunque si puede captarlas, completamente tonto no es.

- *Por supuesto, porque hay que tener talento para tomar imágenes que son de otro y actuarlas.*

- Tal cual. Igualmente sucede que aunque no sean de él, para hacerlas propias tiene que imaginarlas.

- *"Se amaban por costumbre y sin preocupaciones."*

- ¿Cuál sería el subtexto?

- *"Por costumbre" es por la naturaleza misma, y "sin preocupaciones" porque no sufrían por amor, al contrario que yo, que pensaba en ella y ella estaba con otro.*

- Los bichitos se amaban por costumbre, por la misma bondad de la naturaleza y no como nosotros, pobrecitos de nosotros, con tantas preocupaciones.

- *"Se amaban por costumbre (pausa) y sin preocupaciones."*

- "Por costumbre" está bien. En "sin preocupaciones", tratá de meter "no como nosotros". Decí: "Ojalá yo pudiera amar sin preocupaciones."

- *"Ojalá yo pudiera amar sin preocupaciones."*

- "No es verdad, decís la letra, no lo sentís. Cuando yo digo: "Sin preocupaciones", estoy pensando en "no como nosotros que sufrimos tanto con el amor"; tenés que buscarte una imagen tuya que te haga vibrar.

- *"Se amaban por costumbre (pausa) y sin preocupaciones."*

- Ahí está, lo hiciste perfecto.

- *Es que me surgió la imagen de una experiencia funesta que tuve una vez.*

8. Diversos aspectos de la expresión

Observaciones iniciales

Al terminar con las lecciones circunscriptas al trabajo de mesa, la Maestra nos anuncia que dedicará varias semanas al entrenamiento sobre otros aspectos de la expresión; luego iniciará otro ciclo, basado en la unidad "acción psicofísica-palabra".

En este momento, conviene releer a Stanislavsky:

"En cuanto a los refinamientos del arte de hablar, que les permitirán revelar artísticamente con belleza y fidelidad los matices inefables del pensamiento y del sentir, deberán desarrollarlos en el transcurso de toda la vida."

- *¿Toda la vida?*

- Efectivamente, ¿por qué se asustan? Dedicar toda la vida al arte es abrir un camino de libertad, belleza y sabiduría. La creación nos permite descubrir el cielo: la dificultad está en si podemos hacerlo, si lo conseguimos, si tenemos auténtico talento para ello.

- *¿Tanto hay que aprender?*

- El conocimiento es infinito, inagotable como la naturaleza misma, yo soy una anciana - aunque todavía no lo siento- y aun tengo bastante que aprender; al mismo tiempo, me doy cuenta de que nunca comprenderemos todo. Quizás los budistas tengan algo de razón: "Lo que hay que comprender es que no hay nada que comprender."

Asimismo sucede algo sorprendente en el ser humano: cada edad es distinta, tiene otra mirada, otra atmósfera, descubrimos aspectos de la vida que antes no habíamos observado.

- Es que el tiempo es otro, comenzamos a sentir que vamos a morir, y uno disfruta la vida con mayor intensidad.

- *¿Como la última vez?*

- No, no es una despedida melancólica, es con plenitud. El paso del tiempo va dándonos una forma más desnuda, más pura, cristaliza nuestros sentimientos porque ha eliminado lo innecesario y sólo queda lo esencial.

El hoy existe para mí, el futuro ya no. Entonces, "hoy" es un día más inspirado y no lo pierdo. La naturaleza, por ejemplo: no veo el momento de estar en mi casa de Pinamar, sola sin que me molesten. Les aseguro que no hay nada tan renovador para el espíritu como la naturaleza. Hagamos lo que hagamos, tira de nosotros el animal ancestral.

Recorrer el jardín, descubrir los primeros brotes, calentarme al sol, nadar en el mar, dormir a la sombra de los pinos que planté y vi crecer, contemplar la noche y sus estrellas, la Vía Láctea, las Galaxias. Allí, en ese espacio sin tiempo, todo es sabiduría, y la naturaleza que vive en mí apaga los dolores de esta vida tan efímera.

¡Nadie es dueño del tiempo! Yo no le temo a la muerte. No voy a desaparecer, algo de mí quedará, quizás una fosforescencia girando en el espacio. ¿No es cierto?

Y nos lo ha dicho con sus ojos pícaros de niña, y sonriendo.

* * *

a) La expresión de la emoción. Práctica con un texto de *Doña Rosita la soltera*, de García Lorca.¹

"Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca. Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado; ya se encargó un alma caritativa de decírmelo, y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que aún a mí misma me asombraba. Si la gente no hubiera hablado; si vosotras no lo hubierais sabido; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia. Pero lo sabían todos y yo me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera. Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancarían de mi cuerpo. Y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece, y viene a enseñarme sus notas de examen, y hacen casas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo, lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes; y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie; muchachas y muchachos me dejan atrás porque me canso, y uno dice: "Ahí está la solterona"; y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta: "A esa ya no hay quien le clave el diente". Y yo lo oigo y no puedo gritar, sino vamos adelante, con la boca llena de veneno y con unas ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón."

- Vamos a trabajarlo, no le agreguen mayor tristeza de la que tiene, traten de decirlo objetivamente, así va a ser más terrible, la letra es fuerte.

Es tan desgraciada la situación de esta mujer que no necesitan agregar nada más.

- "*Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que...*" No memorizo bien lo que continúa.

- Primero tenés que saber el texto, porque nos transmitís la inseguridad, al mismo tiempo perdés las imágenes y el sentido del autor.

Una experiencia que yo he hecho para aprenderlos es incorporarlos en tareas rutinarias; por ejemplo, voy a hacer las compras repitiéndolos, así vas memorizándolo.

- *"Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí."*

- Apenas comenzás y ya empezaste a actuar la emoción en vez de sentirla; también enfatizaste la palabra "mucho".

- *No me doy cuenta.*

- *Quizás es más fácil.*

- No por eso solamente, sino porque se enseña así, es la costumbre que va mecanizándose.

Hay que estar alerta, un actor no puede entregar su arte a la costumbre, darle su existencia. Cada ser humano debe crear su propio camino.

Para decir el texto, andá apoyándote en las imágenes y en la resonancia de las palabras, que retumban casi físicamente; son ellas las que van a ir revelando el sentido en lugar de imponerlo nosotros.

Por otra parte, en esta frase hay numerosas imágenes: tenés que saber qué son esas "cosas" en que piensa, y qué quiere decir "fuera de mí". Luego viene una palabra que es básica: "y ahora qué".

- *Lo voy a corregir. Con respecto al texto, quizás lleva una vida que no le es propia.*

- Observá que la segunda parte de la frase lo aclara: "pensando en cosas que estaban muy lejos", allí estaba ella. No lo digas conceptualmente.

- *Quise ser objetiva.*

- Uno puede ser objetivo y tener imágenes vívidas, ¿qué imágenes te surgen?

- *Un paisaje que está muy lejos.*

_ ¡No! Es él que se ha ido, que está muy lejos, las cosas son él; cuando decís: "Pensando en cosas", aquí te tiene que surgir la imagen de tu amor y no un paisaje; "y ahora que estas cosas ya no existen..." el subtexto sería: "Voy a confersármelo de una buena vez, ya no existe. ¡Basta!" y a pesar de que sé que no existen, sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío buscando una salida que no he de encontrar nunca.

Ella misma se ha encerrado y no puede salir. "Buscando una salida, quiero salir", aquí hay toda una vivencia.

Un estudiante puede leerlo conceptualmente, en cambio un actor se pregunta qué representa. ¿Qué quiere decir "representar"?

- *Hacer lo que uno no es.*

- *Recrear.*

- *Volver a presentar.*

- Es volver a hacer presente algo que existía antes en la mente del autor, en su fantasía, y después, como reflejo, en la del actor, y crear el presente. Para eso, hay que imaginar toda la vida anterior.

El presente es el resultado de un pasado y a ese pasado, hay que crearlo.

- *"Y ahora que estas cosas ya no existen sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca."*

- ¿Cuál sería la salida?

- *Conseguirse un novio y casarse.*

- *Puede tener un amante y no casarse.*

- En esa época de España hubiera sido imposible, lo mejor sería que tuviera una ocupación que le gustara, que no es lo mismo por supuesto. No obstante, la tranquilizaría un poco.

Freud planteó que la salud mental se alcanzaba con dos sustentos fundamentales, el amor y el trabajo.

Evidente, con un trabajo ella se sentiría mejor; y lo que quiere es renunciar al recuerdo, no pensar más en él, salir de esa obsesión y encontrar algo, porque ella todavía lo espera.

La frase, seguís diciéndola mal.

- *Es que lo manifiesto así, conceptualmente, porque tengo miedo de caer en un melodrama.*

- Uno puede ser objetivo, informativo, y de todas maneras imaginar la situación de esta mujer.

Hedy ha dicho el texto, y continúa:

Lo he dicho y no pongo patetismo, no pongo casi nada, siento lo que pasa; la única manera de lograrlo es no diciéndolo enseguida: permití que antes te surja la imagen.

La alumna dice el texto y comienza a llorar.

- Disculpa que sea violenta, vos no sos la que tenés que llorar, no podés hacer ese vibrato emotivo, tenés que decirlo con mayor volumen de voz y fríamente, así te va a salir; de lo contrario te miran, se quedan afuera de la emoción y piensan: "Pobre mujer está llorando" y debe suceder lo opuesto, son los espectadores los que deben llorar.

- *A mí me da una gran tristeza.*

Voy a narrar un episodio que ilustra exactamente lo que explica Hedy, y que pertenece a mi propia experiencia.

Una tarde, el papá de una alumna vino a decirme que estaba separándose de su esposa. Su hijo de quince años se había tirado del balcón y la madre, creyéndolo muerto, había ingerido una fuerte dosis de barbitúricos.

Es interesante el estilo en que relataba su drama: frío, impertérrito, sin una lágrima, con silencios y pausas prolongadas que despertaban mi interés, mientras crecía en mí una angustia cada vez mayor. En definitiva, yo estaba acongojada ante la idea de esa familia destruida, y me preguntaba: "¿Cómo puede contármelo tan tranquilo?"

- Es que él no está tranquilo, ya se cansó de sufrir, se siente exhausto, agotado, por eso te lo cuenta prescindientemente.

Una vez en París me encontré con una compañera de la escuela primaria, en plena época de guerra, y le pregunté por su familia. Me respondió con frialdad: "No tengo más familia". Por supuesto que no le dije nada, sólo atiné a abrazarla y se quedó largamente en mis brazos, no derramó una sola lágrima, estaba vencida, quebrada, ni voz le quedaba.

- *Claro, a cada uno que encuentra no va a contarle la historia.*

- Por supuesto, habían matado a la familia en un campo de concentración y ella se salvó milagrosamente. En su intimidad, seguramente lloró de todas las maneras posibles hasta agotarse. Porque llega un momento en que no tenés más lágrimas y bordeás los límites de la muerte.

- *¿Lo hago nuevamente?*

- Sí, fríamente, la tía le habla: "Rosita, no hablamos, tenemos que hablar, sal de tus cuatro paredes, hija mía. No te hagas a la desgracia, habla..."

Y ella decide hablar:

- *"Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos."*

- Miren qué interesante: Rosita habla del tiempo -"Me he acostumbrado a vivir muchos años..."- y del lugar -"...fuera de mí..."-, del presente, de su propia vida -"...pensando en

cosas que estaban muy lejos"- . Luego viene un pensamiento que es una condena de sí misma, y se obliga a expresarlo: "Y ahora que estas cosas ya no existen..."

Lo dice por primera vez en veinticinco años. En este momento tiene cuarenta: en nuestro tiempo, a esa edad sería joven; en aquellos años y en España, es una vieja solterona.

- *A mí no me parece que todavía fuera joven.*

- Mirá, yo tengo ochenta y cuatro años y todavía no me siento vieja.

- *"Y ahora que estas cosas ya no existen sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío buscando una salida que no he de encontrar nunca. Ya lo sabía todo, sabía que se había casado; ya se encargó..."*

- ¿A quién se lo decís?

- *No sé.*

- Rosita se lo dice a la tía, ustedes hablan porque sí, hablar significa actuar, han perdido el placer y el sentido de las palabras; tendrían que sentir las igual que cuando uno estudia un idioma y no lo conoce: entonces, experimentarían un placer casi físico. En este aspecto los niños son maravillosos, se quedan horas jugando y deletreando las palabras, primero los sonidos y después los conceptos.

Rememoro que al llegar a Buenos Aires estudiaba el castellano con el método Assimil, que se basa en la similitud de los idiomas, y comencé a descubrir sonidos y palabras hermosas. En ese momento estaba entusiasmada con la sonoridad de la palabra "óxido", todavía no sabía su significado y sucedió que la escuché en un kiosco de golosinas.

Una tarde lo dije con orgullo: "Me da caramelos óxidos": el hombre no entendió y yo insistí con mi mayor ingenuidad. ¿No querrá decir ácidos? Yo le contesté que sí, mas no era esa mi palabra; tiempo después comprendí los diferentes significados y recordándolo me divertía sola en mi casa.

La clase se ríe de la anécdota.

- *"Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado, ya se encargó un alma caritativa de decírmelo.*

- Vino una chica y le dijo: "Mirá yo voy a contártelo porque soy tu amiga, y francamente tenés que saberlo."

Por supuesto que es una falluta.

- *¿No puede ser una buena amiga, que quiere ayudarla?*

- Si puede ser, pero el autor dice: "un alma caritativa", con cierta sorna, hubiera podido decir "mi amiga".

- *"Y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión..."*

- Tenés que crear la ilusión, el autor lo escribió.

- *"Con una ilusión llena de sollozos que aún a mí misma me asombraba. Si la gente no hubiera hablado."*

- Imaginate que después de veinticinco años es la primera vez que se decide a hablar. Y lo dice objetivamente: "Si la gente no hubiera hablado..." ella habría seguido con su ilusión.

- *"Si vosotras no lo hubierais sabido..."*

- Aquí hay una pausa, esperá y hacé un cambio de aire.

- *"Si vosotras no lo hubierais sabido; (aire) si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia."*

- Todas estas palabras son imágenes y vos no las tenés.

- *"Pero lo sabían todos y yo me encontraba señalada por un dedo..."*

- ¿Qué es el dedo?

- *Que todos sabían que se había casado menos ella.*

- Dice se encontraba señalada por "un dedo", no por varios dedos.

- *Por ejemplo, un vecino que la ve sentada en la plaza y comenta, señalándola con un dedo: "Allá está ella esperándolo, y él casado con otra."*

- *"Que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera."*

- Cambiá el aire para la nueva frase: la anterior es una sola idea, la que continúa es fuertísima, no le agregues nada, que así va a ser fantástico.

- *(Aire) "Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancaran de mi cuerpo."*

- Decís la letra. "Cada año que pasaba" es una idea distinta y tenés que sentir los años que pasaron, y hacés una pausa porque le cuesta decir lo que sigue, "era como una prenda íntima..."; luego otra pausa, y continuás con los detalles.

No podés subir los escalones uno tras otro sin descanso, tampoco estar con un pie en el primero y otro en el quinto, tenés que ir piso por piso, imagen por imagen.

"Cada año que pasaba (pausa) era como una prenda íntima que arrancaran de mi cuerpo (pausa). Y hoy se casa una amiga..." etc.

- *"Y hoy se casa una amiga y otra y otra..."*

- No las ves a tus amigas.

- *"Y mañana tiene un hijo y crece, y viene a enseñarme sus notas de examen, y hacen casas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual..."*

- Este segundo "igual" es terrible y te quiero decir que vos también seguís igual, actuando la emoción.

Vamos a hacer este ejercicio diciendo el texto lo más objetivamente que puedas, de la siguiente manera:

1) Primero relajarse hasta el corazón. Después decir la letra apoyándose en las imágenes y en la resonancia de las palabras, para que sean ellas las que nos revelen el sentido del texto, en lugar de imponerlo nosotros.

La alumna dice el texto.

- Bastante bien, háganlo en su casa y ténganlo en cuenta para cuando un papel no les resulte claro: al decir el texto objetivamente, van a descubrir la dificultad.

La Maestra indica el paso siguiente:

2) Ahora díganlo recargando la emoción, exageradamente.

La alumna repite el texto con la intención marcada por Hedy.

3) Por último, sin nada de emoción, en blanco.

Lo dice con mucha dificultad.

- ¿Qué te pasó?

- *No puedo decirlo sin emoción.*

- Así es, la palabra tiene su propia acción y la emoción salta a pesar de uno; si digo: "alegría o pena" informativamente, de todas maneras la acción de la palabra repercute.

Es imposible no poner nada: por el contrario, si para que el texto resulte bien objetivo negamos lo emocional, va a surgir a pesar nuestro. Entonces ofrecemos la emoción más profunda, más contenida y decantada.

- *¡Qué interesante! Es increíble que uno trate de retenerla y de todas maneras surja.*
- *Reconozco que los señalamientos de Hedy son espléndidos, aunque me duela que me diga que no soy yo la que debe llorar sino el público.*
- **Quiero preguntarles: ¿Qué otro significado podría dársele a este texto?**
- *Quizás una persona que se le murió el hijo, porque estaba desaparecido y alguien le dijo que lo había visto vivo. "Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos." Luego le avisan que lo mataron. "Y ahora que esas cosas ya no existen".*
- **Bien, sigamos.**
- *"Yo, lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes..."*
- **Cuidado con esos tres "mismo", sólo el primero es valioso.**
- *"Y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie; muchachas y muchachos me dejan atrás porque me canso, y uno dice..."*
- **Tené en cuenta la "ch" de "muchachas y muchachos", que suena feo, no le des fuerza, suavízalo.**
- *" 'Ahí está la solterona'; y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta..."*
- **Este podría ser su hijo.**
- *" 'A esa ya no hay quien le clave el diente'. Y yo lo oigo y no puedo gritar, sino vamos adelante, con la boca llena de veneno y con unas ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón."*
- **Está mejor, date tiempo, no te apurés, Rosita está exhausta, por eso lo dice casi fríamente.**
- *¡Qué complicado es expresarlo!*
- **Nada es inexpresable, con la condición de inventar la expresión Y no se trata de detenerse solamente en los detalles sino de dominar el conjunto, todo interacciona. Un estilo amplio y sostenido será siempre más agradable que uno corto y apresurado.**
- *¿Y qué es el estilo?*
- **El carácter propio que da a su obra el autor, el reflejo del corazón, del pensamiento, y de su personalidad.**

El mejor actor es aquél que sabe expresar el pensamiento, sentimiento y carácter del autor, que sabe descubrir su belleza y trabajar el aspecto de las palabras que remite a su propia historia.

* * *

b) El acento dinámico de la frase. Práctica con el prólogo de *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams.2

"Tengo trucos en el bolsillo y cosas bajo la manga pero soy todo lo contrario del prestidigitador común. Este, les brinda a ustedes una linda ilusión con las apariencias de la verdad. Yo, les doy la verdad con las gratas apariencias de la ilusión. Los llevo a una callejuela de Saint Louis. La época en que transcurre la acción es el lejano período en que la enorme clase media de los Estados Unidos se matriculaba en una escuela para ciegos. Sus ojos les fallaban, o ellos fallaban a sus ojos, y por eso se les oprimía enérgicamente los dedos sobre el feroz alfabeto Braille de una economía en desintegración. En España, había revolución. Aquí, sólo había gritos y confusión y conflictos obreros, a veces violentos, en ciudades por lo demás pacíficas como Cleveland... Chicago... Detroit... Esa es la atmósfera social en que se desarrolla la acción de esta comedia. Esta comedia son los recuerdos (Se oye música). Como es una comedia de recuerdos, hay poca luz, es sentimental, no es realista. En la memoria, todo parece acontecer con música. Ello explica el violín que se oye, entre bastidores. Yo soy el narrador de la comedia y también uno de sus personajes. Los otros son mi madre AMANDA, mi hermana LAURA, y un candidato matrimonial que aparece en las escenas finales. Este es el personaje más realista de la pieza, por ser el emisario de un mundo del cual, en cierto modo, estábamos separados. Pero como tengo la debilidad de un poeta por los símbolos, uso a este personaje como el demorado pero siempre esperado algo por el cual vivimos. Hay un quinto personaje que sólo aparece en una fotografía colgada de la pared. Cuando vean la imagen de este sonriente caballero, sírvanse recordar que es nuestro padre, que nos abandonó hace mucho tiempo. Era un telefonista que se enamoró de la larga distancia; de modo que renunció a su empleo en la compañía telefónica y huyó de la ciudad. La última noticia que tuvimos de él fue una postal de la costa mexicana del Pacífico, con un mensaje de dos palabras: "¡Hola, adiós!", y sin dirección. Creo que el resto de la comedia se explicará por sí mismo (Se encienden las luces en el comedor)."

- Comenzá a decirlo y marcá las palabras preponderantes de la frase.

- "*Tengo trucos en el bolsillo -y cosas bajo la manga- pero soy todo lo contrario del prestidigitador común.*"

- ¡Cuidado con la dicción!, prestidigitador: qué palabra, ¿eh?

- "*Este, les brinda a ustedes una linda ilusión con las apariencias de la verdad.*"

- No me convence. ¿Cuáles son las palabras preponderantes?

- "Ilusión y verdad."

- "Este, les brinda a ustedes una linda **ilusión** con las apariencias de la **verdad**. (Pausa) Yo, les doy la **verdad** con las gratas apariencias de la **ilusión**. (Pausa) Los llevo a una callejuela de **Saint Louis**. La época en que transcurre la acción..."

- Un momentito, está mal tu marcación, uniste "Saint Louis" y "la época", son temas distintos. El nos habla en principio del lugar en *donde* transcurre la acción, después nos dice *cuándo*: "La época en que transcurre la acción es el lejano período en que... etc.". Luego, lo pone en comparación.

- "Los llevo a una callejuela de **Saint Louis**. (Pausa). La **época** en que transcurre la acción, (pausa) es el lejano período en que la enorme **clase media** de los Estados Unidos se matriculaba en una escuela para **ciegos**."

El alumno se ha quedado sin aire.

- Cuando hay dos frases cortas, uno ya tiene que saber por experiencia cuánto aire necesita. Después viene una frase más larga, tomás aire, y antes de meterte con la frase, debés calcular la cantidad de aire en su totalidad.

- "Sus **ojos** les fallaban, o ellos fallaban a sus **ojos**, y por eso se les **oprimía** enérgicamente los **dedos** sobre el feroz **alfabeto Braille** de una economía en **desintegración**."

- No viste nada, era un incesante palabrerío vacío, sin contenido.

- Es que las palabras me llevan, me arrastran.

- Cuando el lenguaje es tan impetuoso, hay que expandir aún más la conciencia y crear firmes subtextos que puedan frenarlo.

Es lo mismo que cuando se baja por una calle en pendiente: si nos dejamos llevar, nos estrellamos; debemos poner frenos. Por otra parte, la gente no va al teatro a escuchar hablar a un actor, va a verlo actuar y para ello debe existir la acción.

Matthias Claudius, un poeta alemán, ha expresado este concepto de un modo clarificador:

"No se tiene la cosa por el solo hecho de poder hablar y de hablar, en efecto, de ella. Las palabras no son sino palabras, y cuando las veas deslizarse ligera y ágilmente, ponte en guardia; porque los caballos que llevan tras sí el carro cargado de presas van con paso más lento."³

- "Sus **ojos** les **fallaban**, (pausa) o **ellos** fallaban a sus **ojos**, (pausa) y por eso se les **oprimía** enérgicamente los **dedos** (pausa) sobre el feroz **alfabeto Braille** de una economía en **desintegración**."

- Mejor.

- "En *España*, había *revolución* (pausa). *Aquí*, sólo había *gritos* (pausa) y *confusión* (pausa) y *conflictos* obreros, (pausa) a veces *violentos*, en ciudades por lo demás pacíficas como *Cleveland... Chicago... Detroit...* (pausa psicológica). Esa es la *atmósfera social* en que se desarrolla la *acción* (pausa) de esta *comedia*."

- No podés separar con una pausa "acción" de lo que sigue. "Esa es la atmósfera social en que se desarrolla la acción de esta comedia." Es una sola idea.

- "Esta *comedia* son los *recuerdos* (pausa). Como es una *comedia de recuerdos...*"

- Está mal, no es así, tenés que decir la primera frase en tono informativo. Luego tomás aire y continuás: "Como es una comedia de *recuerdos...*" Y la segunda vez que digo "recuerdos", lo hago igual que si repitiera la primera, a fin de decirles a los espectadores: no se olviden de que dije "recuerdos", subrayando la palabra como si estuviera escrita por el autor entre comillas.

- "Como es una *comedia de recuerdos*, hay poca luz, es *sentimental*, no es realista."

- Entre una imagen y otra, tenés que hacer una nueva respiración.

- "Hay poca luz, (pausa pequeña) es *sentimental*, (pausa pequeña) no es realista."

- Y viene algo nuevo.

- "En la *memoria*, todo parece acontecer con *música*."

- ¿Por qué le das fuerza y tanta importancia a la palabra todo? No tiene ninguna.

- "En la *memoria*, todo parece acontecer con *música*. (Pausa) Ello explica el *violín* que se oye..."

- Vos no lo oíste.

- "Ello explica el *violín* que se oye, entre *bastidores*. (Pausa) Yo soy el narrador de la *comedia*."

- ¿Qué error cometió?

- No valorizó "el narrador" y en cambio destacó "la comedia".

- Así es: la comedia no tiene ninguna importancia, ya sabemos que se trata de una comedia.

- "Yo soy el *narrador* de la *comedia* y también *uno* de sus *personajes*. Los otros son *mi madre*."

- Si lo decís así, se van a enterar de que sos el narrador, uno de sus personajes y luego también los otros, aunque sin demasiado interés; el secreto es crear continuamente

suspensos y si tienen una situación, mejor, así van a preguntarse: ¿Y qué pasa?, ¿qué sucede?

"Yo soy el narrador de la comedia (pequeña pausa) y también uno de sus personajes (pequeña pausa). Los otros... -pausa suspensiva, y, tomando aire, seguís como si fuera una actuación, no disimulés al tomar aire, hacé que sea una expresión- son mi madre Amanda..." etc.

- *"Yo soy el **narrador** de la comedia (pausa) y también **uno** de sus **personajes** (pausa). Los otros... (toma aire) son mi **madre AMANDA**, mi hermana..."*

- Aquí introducís un personaje, y al igual que con los que siguen, debés presentarlos.

- *"Los otros son... (toma aire) mi **madre AMANDA**, (pausa), mi **hermana LAURA**, (pausa) y un **candidato matrimonial** que aparece en las escenas finales. (Aire) **Este** es el personaje más **realista** de la pieza, por ser el **emisario** de un mundo **del cual**, en cierto..."*

- Está mal, la palabra valiosa es "mundo": si decís "mundo del cual", acentuando esta última frase, nadie va a entenderte.

- *Es que me guié por las comas.*

- Ya les dije que no hay que respetar las reglas gramaticales, lo importante son las imágenes.

- *"Por ser el emisario de un **mundo del cual**, en cierto modo, estábamos separados. (pausa) Pero como tengo la debilidad de un **poeta** por los símbolos, (pausa psicológica) uso a este **personaje** como el demorado pero siempre **esperado algo** por el cual vivimos."*

- Está mal, yo siempre espero algo, ese algo que se demora y puede demorarse toda mi vida y no conseguir lo que quería. Ese personaje es un símbolo, es el único de la obra que consigue todo. ¿Qué esperan ustedes en la vida?

La pregunta no obtuvo respuesta y ella prosiguió.

- Algo que siempre han anhelado y no han conseguido.

- *Y siempre esperamos conseguir.*

- Sí, a pesar de que se demora, uno siempre piensa que va a conseguirlo, es la esperanza. Ustedes piensen en ese "algo", deben concebirlo dentro de ustedes.

- *"Como el demorado..."*

- Aquí, detenete y tomá aire. Hay que crear suspensos a través de las pausas y la respiración.

- "Como el **demorado**... (pausa suspensiva) pero siempre **esperado algo** por el cual vivimos."

- No, la otra vez cometiste el mismo error, el "esperado" no tiene ninguna trascendencia, son "demorado" y "algo" las palabras fundamentales.

- "Como el **demorado**... (pausa suspensiva) pero siempre **esperado algo** por el cual vivimos."

- Lo hiciste bien, aunque me estás imitando, porque tenés buen oído y das mi entonación, tenés que hacerlo tuyo.

Yo voy a cumplir ochenta y cinco años y ya no tengo qué esperar. A la edad de ustedes tenía muchas cosas que quería y las esperaba siempre, ahora les confieso que no lo he logrado y considero que ya no voy a lograrlo nunca. Este personaje no es así y espera algo.

- "Como el **demorado**..."

- No, está mal, te dejaste influir por mi sentimiento y lo hacés triste, tiene que ser tu sentimiento y no el mío el que debés transmitir, tus propias imágenes.

Fijense en esta frase: hay algo misterioso. Se dice que las palabras son vehículos de conceptos, y por lo tanto no tendrían carga emotiva, y yo creo que sí la tienen. Si en una frase se dice "que hay algo que se demora" y a pesar de ello nosotros lo "esperamos siempre", debe de haber algo que misteriosamente se transmite en la palabra.

- "Como el **demorado** pero siempre **esperado algo** por el cual vivimos."

- Lo hacés mal, porque no hacés el contraste entre "demorado" y "algo". Por ejemplo: "María se apura, pero siempre llegar tarde"; las palabras "apura" y "tarde" son las principales.

- "Hay un **quinto** personaje que sólo aparece en una **fotografía** colgada de la pared. (Pausa) Cuando vean la imagen de este sonriente **caballero**, (pausa) sírvanse **recordar** que es nuestro padre, (pausa) que nos **abandonó** hace mucho tiempo. (Pausa) Era un **telefonista** que se enamoró de la **larga distancia**..."

- ¿Por qué "telefonistaque"? No podés decir un pronombre relativo pegado al sustantivo.

- "Era un **telefonista** que se enamoró de la **larga distancia**; (pausa) de modo que renunció a su **empleo** en la compañía telefónica (pausa) y **huyó** de la **ciudad**... (Pausa psicológica). La **última** noticia que tuvimos de él fue una **postal** de la costa mexicana del Pacífico, con un mensaje de **dos palabras**: (pausa psicológica) "**¡Hola, adiós!**", y **sin dirección**. (Pausa) Creo que el resto de la comedia se **explicará** por sí mismo."

- Está bien, aunque te falta crear la tarjeta y verla, exactamente como si la recibieras hoy, y la leyeras, se entiende que en el recuerdo.

* * *

c) El diálogo interior. Práctica con un monólogo de *El mercader de Venecia*.

La Maestra comienza la clase preguntándonos sobre el monólogo.

- ¿Alguna vez hicieron un monólogo?

- Sí, el de Doña Rosita.

- Y, ¿qué es un monólogo?

- Cuando uno habla solo.

- Cuando habla un solo personaje, querrás decir.

- También con otros personajes, aunque está solo.

- Cuando se habla separándose de los otros, para sí mismo.

- La palabra viene del griego "mono" -que quiere decir solo, único-, y "logo", que creo que es tratado o relato.

- Entonces sería el relato de uno solo.

- El monólogo es siempre un diálogo, nunca uno habla solo, porque no somos un solo "yo", sino varios. Cuando estudien un monólogo, imagínense que son varios los que hablan.

Vamos a dedicarnos a este texto de Launcelot, de *El mercader de Venecia*.4

"Ciertamente, la conciencia me hará abandonar la casa de ese judío mi amo. El demonio me toca en el codo y me tienta, diciéndome: '¡Gobbo, Launcelot Gobbo, buen Launcelot!' o '¡Buen Gobbo!' o '¡Buen Launcelot Gobbo, servíos de vuestras piernas, dejad el campo, poneos en franquía!'. Mi conciencia me dice: 'No; ten cuidado, honrado Launcelot; ten cuidado honrado Gobbo'; o, como he dicho anteriormente: 'Honrado Launcelot Gobbo, no te escapes; desprecia la idea de poner pies en polvorosa'. Pero el intrépido demonio me ordena liar el petate: '¡Vía!' dice el demonio. '¡Largo!', dice el demonio. 'En nombre del cielo, toma una resolución enérgica y parte', dice el demonio. A su vez, mi conciencia, colgándose del cuello de mi corazón, me dice estas prudentísimas palabras: 'Mi honesto amigo Launcelot: tú que eres el hijo de un hombre honrado...' Valdría mejor decir el hijo de una mujer honrada, porque, para decir verdad, mi padre tuvo cierto resabio, cierta inclinación, cierto gusto especial. Mi conciencia me dicta, pues: '¡Launcelot, no te muevas!' '¡Muévete!', dice el demonio. 'Conciencia -le digo-, no me aconsejes mal'. 'Demonio -le contesto-, me aconsejas bien'. Si me dejo gobernar por mi conciencia, me quedaré con el judío mi amo, que es una especie de diablo; si me escapo de la casa del judío, tomaré por amo al demonio, quien salvando vuestros respetos, es Satanás mismo. Ciertamente, el

judío es una encarnación del propio diablo; y, en conciencia, mi conciencia es una especie de conciencia sin piedad, por aconsejarme que me quede con el judío. Es el demonio quien me da el consejo más amistoso. Me escaparé, demonio; mis piernas están a tus órdenes. Me escaparé."

- ¿Aquí cuántos personajes son?

- Tres: Launcelot, la conciencia y el demonio.

- Entonces, procedamos a separarlos. Launcelot es el sirviente de Shylock, un haragán que no quiere trabajar.

Launcelot: "Ciertamente, la conciencia me hará abandonar la casa de ese judío mi amo. El demonio me toca en el codo y me tienta, diciéndome:..."

Demonio: '¡Gobbo, Launcelot Gobbo, buen Launcelot!'

Launcelot: 'O "¡Buen Gobbo!' o '¡Buen Launcelot Gobbo!'

Demonio: 'Servíos de vuestras piernas, dejad el campo, poneos en franquía!'

Launcelot: 'Mi conciencia me dice:...'

Conciencia: 'No; ten cuidado, honrado Launcelot; ten cuidado honrado Gobbo.'

Launcelot: 'O, como he dicho anteriormente:...'

Conciencia: 'Honrado Launcelot Gobbo, no te escapes; desprecia la idea de poner pies en polvorosa.'

Launcelot: 'Pero el intrépido demonio me ordena liar el petate:...'

Demonio: '¡Vía!'

Launcelot: 'Dice el demonio.'

Demonio: '¡Largo!'

Launcelot: 'Dice el demonio.'

Demonio: 'En nombre del cielo, toma una resolución enérgica y parte.'

Launcelot: 'Dice el demonio. A su vez, mi conciencia, colgándose del cuello de mi corazón, me dice estas prudentísimas palabras:...'

Conciencia: 'Mi honesto amigo Launcelot: tú que eres el hijo de un hombre honrado...'

Launcelot: 'Valdría mejor decir el hijo de una mujer honrada, porque, para decir verdad, mi padre tuvo cierto resabio, cierta inclinación, cierto gusto especial. Mi conciencia me dicta, pues:...'

Conciencia: '¡Launcelot, no te muevas!'

Demonio: '¡Muévete!'

Launcelot: 'Dice el demonio.' 'Conciencia -le digo-, no me aconsejes mal'. 'Demonio -le contesto-, me aconsejas bien'. 'Si me dejo gobernar por mi conciencia, me quedaré con el judío mi amo, que es una especie de diablo; si me escapo de la casa del judío, tomaré por amo al demonio, quien salvando vuestros respetos es Satanás mismo. Ciertamente, el judío es una encarnación del propio diablo; y, en conciencia, mi conciencia es una especie de conciencia sin piedad, por aconsejarme que me quede con el judío. Es el demonio quien me da el consejo más amistoso. Me escaparé, demonio; mis piernas están a tus órdenes. Me escaparé.'

- Hagámoslo.

- *Launcelot: "Ciertamente, la **conciencia** me hará **abandonar** la casa de ese judío mi amo."*

- ¡Epa, epa! ¿por qué marcaste esas palabras?

- *Launcelot: "Ciertamente, la conciencia me hará abandonar la casa de ese judío mi amo."*

- Judío no es de por sí una mala palabra, ¿por qué lo acentuás?

- *Me parece que lo dice del mismo modo que una mala palabra.*

La Maestra se ha irritado y crispada se explaya.

- Un judío es un judío, los personajes de Shakespeare no son antisemitas.

- *No, es que Launcelot le tiene mucha rabia.*

- Porque lo hace trabajar, él dice simplemente: "Ese judío mi amo", como decir: "Ese gallego mi amo", no hace propaganda nazi: en ningún momento de la obra se insinúa una idea antisemita, al contrario Shylock es la única persona con sentimientos.

- *Launcelot: "Ciertamente, la **conciencia** me hará **abandonar** la casa de ese judío mi amo."*

- Mirá, la única palabra poderosa en la frase es "hará", él se refiere a la conciencia que no va permitirle abandonar a su amo; sabe que va a irse, y dice: "Me hará abandonar la casa de ese judío mi amo."

Esta frase es un ejercicio de dicción terrible. Además, los personajes son iguales que los seres humanos, piensan antes de hablar.

- *La parte que sigue me resulta demasiado enredada, porque hay que individualizar a tres personajes.*

- Es que no te tomás el tiempo de verlos. Siempre el mayor error es apurarse: el público es más paciente de lo que ustedes creen. Además, no puede captarse rápidamente el texto, ellos también necesitan tiempo.

Hagámoslo entre tres.

- *Launcelot: "Ciertamente la conciencia me **hará** abandonar la casa de ese judío mi amo."*

- ¿Quién te toca?

- *Launcelot: "El demonio."*

- Tené en cuenta que introducís un nuevo personaje. En verdad, hasta aquí intervienen dos personajes: la conciencia y el demonio.

- *Launcelot: "El demonio me toca el codo y me tienta diciéndome:..."*

- Está mal, primero te faltaría un: "Pero... el demonio (mi amigo) me toca en el codo" y entonces tenés que sentirlo, empezá de nuevo.

- *Launcelot: "Ciertamente la conciencia me hará abandonar la casa de ese judío mi amo. (Pausa con suspenso) El demonio (pausa)..."*

En ese momento, la Maestra le toca el codo y el alumno reacciona con un movimiento.

- *Launcelot: "...Me toca el codo (pausa) y me tienta, diciéndome:..."*

- *Demonio: "¡Gobbo, Launcelot Gobbo, buen Launcelot!"*

El alumno contesta muy tranquilo.

- *Launcelot: "O: '¡Buen Gobbo!', o '¡Buen Launcelot Gobbo!'"*

- No: el subtexto sería: "Sí, si ya sé, decime lo que querés decirme de una vez". No puede decirlo tan apacible.

- *Demonio: "Servíos de vuestras piernas, dejad el campo, poneos en franquía!"*

- *Launcelot: "Mi conciencia me dice:..."*

- *Conciencia: "No; ten cuidado, honrado Launcelot; ten cuidado, honrado Gobbo."*
- *Launcelot: "O, como he dicho anteriormente:..."*
- *Conciencia: "Honrado Launcelot Gobbo, no te escapes; desprecia la idea de poner pies en polvorosa."*
- *Launcelot: "Pero el intrépido demonio me ordena liar el petate..."*
- **Este "pero" es significativo.**
- *Launcelot: "Pero... (pausa psicológica) el intrépido demonio me ordena liar el petate..."*
- *Demonio: "¡Vía!"*
- *Launcelot: "Dice el demonio."*
- *Demonio: "¡Largo!"*
- *Launcelot: "Dice el demonio."*
- *Demonio: "En nombre del cielo, toma una resolución enérgica y parte."*
- *Launcelot: "Dice el demonio. A su vez, mi conciencia, colgándose del cuello de mi corazón, me dice estas prudentísimas palabras:..."*
- *Conciencia: "Mi honesto amigo Launcelot: tú que eres el hijo de un hombre honrado..."*
- *Launcelot: "Valdría mejor decir el hijo de una mujer honrada, porque, para decir verdad, mi padre tuvo cierto resabio, cierta inclinación, cierto gusto especial. Mi conciencia me dicta, pues..."*
- *Conciencia: "¡Launcelot, no te muevas!"*
- *Demonio: "¡Muévete!"*
- *Launcelot: "Dice el demonio." "Conciencia -le digo-, no me aconsejes mal". "Demonio -le contesto-, me aconsejas bien."*
- **Cometés un error al decir esta frase, no le vas a hablar de la misma manera a la conciencia que al demonio, uno es un amigo y el otro un enemigo.**

El dice: "Conciencia, reconozco que no me aconsejas mal, pero el otro me aconseja bien", son dos fuerzas que se pelean dentro de él.

- *Launcelot: "Si me dejo gobernar por mi conciencia, me quedaré con el judío mi amo, que es una especie de diablo; (pausa psicológica) si me escapo de la casa del judío, tomaré por amo al demonio, quien salvando vuestros respetos es Satanás mismo. Ciertamente..."*

- No, aquí viene un... (pausa) ¡Ah! ciertamente... (pausa) ahora estoy salvado -se dice-

- *Launcelot: (pausa con suspenso)... "Ciertamente... (pausa) el judío es una encarnación del propio diablo;..."*

- Este "ciertamente" no es pensativo: es triunfal, porque Launcelot encontró la razón, el autoengaño; él piensa que va a contarle a todo el mundo que es la encarnación del diablo, ¿quién va a quedarse con el demonio?

- *Launcelot: "...y, en conciencia, mi conciencia es una especie de conciencia sin piedad, por aconsejarme que me quede con el judío. Es el demonio quien me da el consejo más amistoso. Me escaparé, demonio; mis piernas están a tus órdenes. Me escaparé."*

- Está mal el aire, perdiste mucho al decir: "Y en conciencia..." Después, seguiste en "mi conciencia es una..." y te fuiste quedando sin aire para el resto de la frase, obligándote a apurarte para poder terminar la frase.

Tenés que graduar muy bien la respiración desde el principio hasta el final y si ves que no va a alcanzarte el aire, hacé una interrupción adecuada al sentido del texto y volvé a tomar aire. Tratá de comprobar cuánto aire tenés y cuánto te queda, sin que te sobre nada, sólo lo justo.

- *Launcelot: "Y, en conciencia."*

- Aquí ya tenés que hacer un crescendo, porque es el cierre.

- *Launcelot: "Mi conciencia es una especie de conciencia sin piedad, (aire) por aconsejarme que me quede con el judío."*

- Después de "piedad" tomaste un poco de aire; yo creo que si cortás la frase para tomar aire, pierde intensidad, porque es el resumen de toda la lucha, aunque desde el principio sabe que va a irse. Buscá otro espacio.

- *Launcelot: "Es el demonio quien me da el consejo más amistoso. Me escaparé, demonio; mis piernas están a tus órdenes. Me escaparé."*

- Muy bien, sólo que "me escaparé" es un triunfo, vos lo dijiste del mismo modo que si le contestaras al demonio, y aquí es para sí mismo, es una revelación triunfadora. Lo anterior sí se lo dice al demonio.

- *Launcelot (hablándole al demonio): "Me escaparé, demonio; mis piernas están a tus órdenes". (Ahora lo dice para sí mismo): "Me escaparé."*

- Está bien el último "me escaparé". No obstante, rítmicamente está mal, es más rápido. Y cuidado, que las palabras no se te entienden, es un lenguaje ingenioso e inteligente, presten atención.

- *Y bastante literario.*

- Sí, por supuesto: pero lo sienten así porque contrasta con el lenguaje actual, que comparativamente es bien pobretón.

- *Hoy no podemos saber en qué forma se hablaba en esa época.*

- Nadie pretende hablar igual que los personajes de Shakespeare e imitar el lenguaje de la época, aún menos con la retraducción del idioma. Dedicarse a los clásicos es una tarea de investigación y de creatividad en diversos aspectos; sin embargo, bien vale la pena; simplemente corresponde cuidar la dicción y la riqueza del lenguaje shakespeariano. También el aire.

- *Además de que las acentuaciones de las palabras no corresponden y de no dominar el lenguaje shakespeariano, ¿qué otra cosa está mal?*

Otro alumno le responde riéndose.

- *Ya tenés bastante. ¿No?*

- Hay algo que te falta: con tantas dificultades como tenés, no podés conservar la emoción, debés saber hacerlo, compenetrarte bien del texto y cuidar de que no se pierda.

- *Es complicado interpretar a varios personajes.*

- No. El personaje es uno solo, pero sucede que habla con otros dos personajes, y vos tenés que verlos, imaginarte el diálogo que mantenés con ellos.

Creo que hacerlo así, por separado, ayuda, porque pueden reconocerlos más fácilmente, sin confundirlos.

* * *

Práctica con un texto de *Noche de Epifanía*, de Shakespeare.⁵

Viola: "Yo no le he dejado ninguna sortija. ¿Qué quiere decir esta dama? ¡No permita el Destino que le haya cautivado mi exterior! Parecía gozar viéndome. Dijérase que, al mirarme, sus ojos encadenaban a su lengua, pues se expresaba con aire preocupado. Seguramente que me ama. Este es un ardid de amor que me invita a verla por conducto de ese mensajero descortés. ¡Rechaza la sortija de mi señor! Pero él no le ha enviado ninguna. Yo soy su hombre. Si es así, como así es, pobre dama, mejor haría en enamorarse de un sueño. Disfraz lo noto, eres una inmoralidad que explota el enemigo malo. ¡Qué fácil es

para un impostor imprimir su imagen sobre el corazón de cera de las mujeres! ¡Ay! ¡La causa está en vuestra fragilidad, no en nosotras! Porque somos lo que se nos ha hecho que seamos. ¿Cómo se arreglará esto? Mi señor la ama tiernamente, y yo, pobre monstruo, estoy profundamente prendada de él, y ella, engañada por las apariencias, parece que se ha enamorado de mí. ¿Qué va a resultar de esto? Como hombre (1) mi condición es desesperada, por haberme enamorado de mi amo. Como mujer (¡ay ahora!) ¡cuántos tristes suspiros voy a hacer exhalar a la pobre Olivia! ¡Oh tiempo! Tú debes desenredar todo esto, no yo. Es un nudo hartamente estrecho para que yo lo desate. (Sale)."

(1) *As I am man*. Hay aquí un juego de palabras intraducible, pues *man* significa, a la vez, "hombre" y "criado".

- *Quisiera saber si esa acotación la puso el autor.*

- No, la puso el traductor, Shakespeare nunca escribió indicaciones escénicas, tengan en cuenta que él no imprimió sus obras, la primera edición fue siete años después de su muerte.

La acotación surge de la distinta interpretación que puede darse a las palabras: una misma palabra tiene varios significados según se construya la frase; lo ideal es conocer el inglés. Aunque de todos modos, es intrincado porque aparecen palabras que dejaron de usarse. También hay que considerar que el autor escribía libremente, inventando otro lenguaje, por ejemplo, en *Macbeth* mezcló voces de distinto origen.

Seguidamente, Hedy sugiere trabajar sobre un texto traducido por ella, que entrega a su grupo.

"Yo no le he dado ninguna sortija. ¿Qué quiere decirme esta dama? ¡No permita el destino que le haya cautivado mi exterior!

Parecía gozar viéndome, si al mirarme, sus ojos encadenaban a su lengua, pues se expresaban con aire preocupado. Seguramente que me ama. Este es un ardid de amor que me invita a verla por conducto de ese mensajero. ¡Rechaza la sortija de mi señor! El no le ha enviado ninguna. Yo soy su hombre. Si es así, como parece, pobre dama, mejor haría de enamorarse de un sueño.

Disfraz, lo noto, eres una inmoralidad que explota el enemigo malo.

¡Qué fácil es para un impostor imprimir su imagen sobre el corazón de cera de las mujeres! ¡Ay! ¡La causa está en vuestra fragilidad, no en nosotras! Porque somos lo que se nos ha hecho que seamos. ¿Cómo se arreglará esto?

Mi señor la ama tiernamente, yo, pobre monstruo, estoy profundamente prendada de él, y ella, engañada por las apariencias, parece que se ha enamorado de mí. ¿Qué va a resultar de esto?

Como criado, mi condición es desesperada, por haberme enamorado de mi amo. Como mujer (¡ay ahora!) ¡cuántos tristes suspiros voy a hacer exhalar a la pobre Olivia! ¡Oh tiempo! Tú debes desenredar todo esto, no yo. Es un nudo harto estrecho para que yo lo desate."

- Viola es una chica poética, pícaro, con sentido del humor, sentimental y está muy enamorada. Comiencen, y pongan bastante atención, porque antes de decirlo tienen que saber con qué parte de ustedes van a hablar. Primero, hagan el movimiento (le indica a una alumna que lo haga).

La alumna camina, se agacha, toma la sortija y la mira.

- *"Yo no le he dado ninguna sortija. (Al público) ¿Qué quiere decirme esta dama?"*

- De ninguna manera podés dejar de mirar la sortija y luego preguntarle a la platea: "¿Qué quiere decirme esta dama?".

Es cierto que pueden existir dos posibilidades: una, que al irse Malvolio, ella levante la sortija y se lo informe a él gritándole, y otra, que se lo pregunta a sí misma. Pero es bien evidente que nunca se lo dirá al público.

- *Después recuerda las expresiones y la conversación.*

- Yo veo luego la forma en que me miraron los ojos de Olivia y entonces pienso: "No permita el destino que la haya cautivado mi exterior", ¿cómo se le ocurre?

Resulta tremendo y también cómico: aquí imaginen un subtexto. ¿A ver, a ver qué pasó? "Parecía gozar viéndome".

Vamos a hacerlo entre tres personajes, ¿cuáles serían?

- *Viola, el criado y la conciencia.*

- *Viola: "Yo no le he dado ninguna sortija."*

- *Criado: "¿Qué quiere decirme esta dama?"*

- *Conciencia: "No permita el destino que le haya cautivado mi exterior."*

- La palabra fundamental es "no". Recuerden que es una sola persona la que habla, no hagan pausas, apenas termina una, inmediatamente continúa la otra.

- *Viola: "Parecía gozar viéndome, si al mirarme sus ojos se encadenaban a su lengua, pues se expresaba con aire preocupado. Seguramente que me ama."*

- Criado: *"Este es un ardid del amor que me invita a verla por conducto de ese mensajero. ¡Rechaza la sortija de mi señor!"*

- Conciencia: *"El no le ha enviado ninguna."*

- Miren, ustedes son tres, tres "yo", las tres son una, tiene que haber un total sincronismo, estar en contacto, en la misma tonalidad, ninguna de ustedes se mira ni se escucha, cada una habla para sí misma.

Van a decir las tres: "Yo soy su hombre."

- Viola: *"Yo soy su hombre."*

- Criado: *"Yo soy su hombre."*

- Conciencia: *"Yo soy su hombre."*

- ¿Qué hacen? Lo han dicho igual que si fuera un coro, la idea es que lo verifiquen, lo mediten y lleguen a una conclusión.

- Viola: *"Yo soy su hombre."*

- Criado: *"Yo soy su hombre."*

- Conciencia: *"Yo soy su hombre. Si es así como parece, pobre dama, mejor haría en enamorarse de un sueño."*

- Viola: *"Disfraz, lo noto, eres una inmoralidad que explota el enemigo malo."*

- Conciencia: *"¡Qué fácil es para un impostor imprimir su imagen sobre el corazón de cera de las mujeres!"*

- ¿Qué quiere decir?

Ante la pregunta nadie contesta y ella responde.

- Es un pensamiento filosófico.

- Tal vez lamenta que las mujeres son fácilmente manejables en el amor.

- No, porque ella misma se enamoró apenas vio al duque.

- Criado: *"¡Ay! La causa está en vuestra fragilidad!"*

- Viola: *"No, en nosotras. porque somos lo que se nos ha hecho que seamos."*

- *Conciencia: "¿Cómo se arreglará esto?"*
- *Criado: "Mi señor la ama tiernamente."*
- *Viola: "Yo, pobre monstruo, estoy profundamente prendada de él y ella engañada por las apariencias, parece que se ha enamorado de mí."*
- *Conciencia: "¿Qué va a resultar de esto?"*
- *Criado: "Como criado, mi condición es desesperada, por haberme enamorado de mi amo."*
- *Viola: "Como mujer (¡Ay ahora!), ¡Cuántos tristes suspiros voy a hacer exhalar a la pobre Olivia!"*
- *Criado: "¡Oh tiempo! Tú debes desenredar todo esto, no yo."*
- *Viola: "Es un nudo hartito estrecho para que yo lo desate."*
- **Y acá tuvieron otro lindo ejemplo del tratamiento de un monólogo.**

Final de las clases.

Se interrumpen aquí las grabaciones en mi poder.

Quizás existan otras grabaciones, otros testimonios que puedan -alguna vez- completar este abrupto vacío. O tal vez sea siempre así el final de este tipo de testimonios, para dejarnos la pregunta sin respuesta que luego sólo nosotros podremos contestar con nuevas afirmaciones de trabajo.

Desgraciadamente, la vida de Hedy llegaba a su fin, y no pudo desarrollar las clases sobre un tópico fundamental de **La palabra en acción**, referido a la unidad "acción psico-física-palabra".

De todos modos, para completar este trabajo entrevisté a algunos alumnos que lo conocían, y uno de ellos me transmitió el siguiente ejercicio, que lo incluyo en este texto:

"Moñólogos"

Este es el nombre de un ejercicio que la Maestra enseñaba como un camino para detectar los enlaces secretos entre la emoción, el cuerpo y la voz. Consistía en decir, tirados en el piso, un texto, por caso, "Granada" de *Doña Rosita la soltera*.

El alumno desde el suelo, iba adoptando libremente distintas posiciones, hasta que sentía que una palabra lo afectaba muy particularmente, por ejemplo:

"Granada, calle de Elvira,

donde viven las manolas,

las que se van a la Alhambra,

las tres y las cuatro solas."

Llegado este momento, podía repetir este "solas" las veces que necesitara hacerlo, sintiendo resonar la palabra en su cuerpo de todas las maneras posibles y en todas las posiciones que le surgieran, hasta agotarla. Podía revolcarse, ponerse de pie, en cuclillas, bailar, correr, etc.

Luego, retomaba nuevamente el texto hasta que otra palabra despertaba su emoción: entonces, debía nuevamente agotarla, y así, hasta que el texto ya no le produjera ninguna resonancia.

TESTIMONIOS DE APRENDIZAJE

AGUSTÍN ALEZZO

Comencé a estudiar con Hedy Crilla en 1958, en el teatro La Máscara.

- ¿Cuándo inició la Maestra la enseñanza de la palabra?

- Al principio de nuestra formación, ella ya tenía desarrollado el trabajo de la expresión del actor, donde incluía el tema de la palabra. Evidentemente, lo había iniciado en Europa con sus experiencias teatrales desde 1920, y las continuó aquí a partir de 1940, al llegar a Buenos Aires. Años más tarde, estudió, investigó y amplió aún más específicamente el tema. Fue entonces cuando comenzó a dar sus seminarios para actores, que tituló **La palabra en acción**.

- Comentaba que lo primero que había observado en los actores argentinos era que en el escenario hablaban de "tú" y en la cotidianeidad, de "vos".

- Es cierto que observó esas maneras y nos lo señalaba, pero era también una preocupación generacional. Recuerdo haber visto **Un enemigo del pueblo** de Ibsen dirigida por Roberto Durán donde los actores hablaban de "vos".

- Es curioso comprobar que esos errores no se dieron en nuestra literatura. ¿Cuál habrá sido el origen?

- Cuando era jovencito, en el cine escuché hablar de "tú" mezclado con "vos", pero en el teatro popular -como sainetes o revistas- se usaba el "vos". Creo que la dificultad estriba en las traducciones al español de obras extranjeras, que hablan de "tú". Lo que sí atacó fue el tema de la declamación: en este aspecto, sí es fundamental su trabajo con la palabra y precisamente porque en el Conservatorio se enseñaba declamación.

- Yo estudié en el Conservatorio, y efectivamente enseñaban a actuar declamando. Había incluso una materia de declamación. Al descubrir a Hedy en La Máscara, con sus espectáculos y ese lenguaje de tanta autenticidad en sus actores, muchos de nosotros fuimos a estudiar con ella. ¿Cuál fue tu experiencia de aprendizaje con la palabra?

- Mi primera experiencia fue el estudio de algunos monólogos de Molière, que ella nos daba, donde hacía hincapié en el decir y en la respiración; al principio no lo comprendíamos, ya que se buscaba una expresión no convencional y con espontaneidad. Me costó bastantes años entenderlo y empezar a buscar y encontrar ese punto intermedio que ella tenía tan claro, ese punto entre la expresión cotidiana y la recitación. Trabajé todos los días durante tres años el poema **La balada de la cárcel de Reding** de Oscar Wilde, y sólo allí entendí el tema y modifiqué mi forma de hablar personal.

Después de esta experiencia, y al regresar de mi viaje a Lima, Perú, encontré que Hedy estaba investigando y desarrollando el tema intensamente y así fue cómo, en 1970, inició el primer curso de **La palabra en acción** -donde yo también participé-, en mi taller. Sus alumnos eran un grupo de actores jóvenes que estaban trabajando -al igual que ella- en **Romance de Lobos**, de Ramón del Valle Inclán.

Allí puso en funcionamiento por primera vez los "Moñólogos" como una forma posible de detectar los profundos vínculos entre la emoción, el cuerpo y la voz.

- *A propósito de Valle Inclán, quisiera preguntarte como considerarás que se puede dominar el estilo verbal del autor, ese carácter propio que le da a su obra, ya que no es lo mismo en el decir, García Lorca que Alejo Carpentier.*

- El estilo del lenguaje del autor se domina a través de las características propias del personaje. No se le puede marcar al actor como si fuera un tema aparte; el estilo tiene que ver con las formas de expresión del papel.

- *¿No será que no tenemos actores bien formados en el lenguaje oral?*

- Al actuar, un actor no puede tener otro problema que el de su personaje.

- *El estilo va más allá del personaje.*

- Está dado por la expresión del personaje. ¿Cómo se capta el estilo verbal de Bernard Shaw en **Pigmalion**? El profesor Higgins es un lingüista que tiene una educación esmerada y una aguda preocupación por el lenguaje y la expresión, en contraposición al lenguaje callejero de Elisa Doolittle -la florista-, que habla el "slang" londinense. Estos dos personajes deben hacerse cargo de las características del lenguaje que plantea el autor.

Yo creo que cuando se trata de un buen actor, este requisito de saber hablar bien lo tiene cumplido: todos los buenos actores hablan muy bien.

- *Pero la generalidad habla mal. ¿Será producto de la televisión?*

- No, la única bendición que trajo la televisión fue que las viejas generaciones de actores, al encontrarse con las nuevas técnicas, empezaron a disminuir sus formas expresivas y a encontrar un justo punto medio. En cambio, los jóvenes sin formación que llegaron a la televisión recurrieron a una desgastada naturalidad que se convirtió en un nuevo clisé, tan falso como la ampulosidad de la declamación que regía anteriormente.

Esos jóvenes tratan de ser naturales, practican el porteñismo y crean así estereotipos; hay que estar atentos a esas deformaciones porque el objetivo no es ser natural, sino orgánico y verdadero. Ser natural es hablar con sencillez, pensar, utilizar nuestros sentidos, mirar cuando uno posa los ojos sobre algo y no sólo ver; escuchar lo que se nos dice y no simplemente oír; percibir a través del tacto lo que uno palpa y no solamente tocar; hablar con la intención de comunicar un

pensamiento y así modificar al otro, y no únicamente parlotear; o sea, utilizar nuestro instrumento en forma orgánica para crear un ser humano de carne y hueso.

Esto es ser natural. El objetivo al actuar no puede ser la naturalidad, está implícito porque se corresponde con el funcionamiento orgánico del actor. Los objetivos en escena son otros, los de su personaje, que hacen avanzar la línea de acción. Cuando los jóvenes actores en televisión ponen toda su energía en ser naturales, tergiversan profundamente el sentido de su trabajo -por ejemplo, al beber una copa de whisky, al encender cigarrillos, al mostrar expresiones aparentemente "reales" y, de igual manera, al utilizar clisés en el lenguaje-.

- *En tu trabajo como actor o director, ¿hay algún texto que te haya sensibilizado en especial?*

- Uno puede sensibilizarse con todas las palabras, y cuando hace suyo un texto, pueden encontrarse palabras que expresen el sentido último del autor, aquello que nos quiere decir en su obra. Recuerdo un texto de **Los fusiles de la madre Carrar** de Brecht, donde yo actuaba; la dirigía Hedy y a ella le producía una intensa emoción. Era una frase que un pescador decía a la madre Carrar, al traer a su hijo muerto, referida a su barca: "La barca la hemos amarrado".

En las puestas en escena de las obras, en todo, pueden encontrarse ejemplos así, cuando uno está atento y es sensible al tema. A mí particularmente siempre me ha conmovido la frase que abre la escena del encuentro entre Nora y Cristina en **Casa de muñecas** de Ibsen: después de no verse diez años, Cristina mira a Nora y simplemente le dice: "Buenos días, Nora".

- *Rememoro algunas puestas tuyas como **La conversación** de Claude Mauriac, **Clamor de ángeles** de Bill Davis, o **Cartas de amor en papel azul** de Arnold Wesker, en donde es muy evidente y claro que la palabra tiene un énfasis y una especial dedicación ¿Cómo encarás el trabajo?*

- Subrayo el tema de la palabra en aquellos actores que pueden captarlo. Algunos de ellos, con los que he trabajado, no necesitan ninguna señalización ya que son actores que de por sí están atentos al asunto. Con aquellos otros que no sienten la palabra, creo que sería perder el tiempo hablar del tema: no están preparados para abordarlo en el tiempo de un montaje.

- *Cuando montás una obra que exige un lenguaje verbal muy estricto, ¿de qué manera enfocás esta exigencia?*

- Fundamentalmente, con la elección de los actores. Allí comienzo a resolverlo; por eso es tan importante -entre otras razones- que sea el director el que elija su elenco. Cuando uno piensa en un actor específico, es porque también está eligiéndolo por su capacidad verbal, entre otros muchos aspectos que se toman en cuenta.

- *La Maestra decía que hablar bien y en forma artística era el resultado de un esfuerzo y para conseguirlo era necesario formarse. Generalmente los actores no tienen conciencia de ello. ¿Qué opinás al respecto?*

- En mis clases trato de que tomen conciencia y les enseñe el tema de la palabra, pero lo hago en una etapa última, cuando el actor ya tiene una formación.

- *¿Cómo lo encarás?*

- Mi trabajo está basado en las experiencias o investigaciones de la palabra que aprendí con Hedy Crilla.

DORA BARET

Comencé mi formación y mi carrera en el año 1955, estudiando teatro con el actor y director Luis Alberto Negro. Con él debuté en ese mismo año en el teatro Buenos Aires, y a partir de ese momento fui una obsesiva de la investigación como actriz y como ser humano.

Conocí a Hedy en 1956 y fue fundamental. Estuve hasta 1959, y años más tarde asistí a sus seminarios para actores.

Al ver **Cándida** de Bernard Shaw, me di cuenta claramente lo que estaba aprendiendo; y en **Una ardiente noche de verano**, de Ted Willis, terminé de reforzarlo. Allí elegí el tipo de actriz que quería ser, el código de mi expresión.

Por cierto que en mi formación también fue definitoria mi relación con Gandolfo, con el que compartí gran parte de mi vida y que fue el padre de mis hijos.

En ese momento, ya había comenzado mi camino profesional, donde conocí a Tomás Simari. El me convocó para actuar de damita joven en su compañía de sainete.

Yo no sabía qué hacer. Era un género que ignoraba y, por otra parte, en las clases estudiábamos a Shakespeare. Entonces, con mucho pudor, pregunté a Hedy su opinión y lo sorprendente fue que salió con algo totalmente opuesto a lo que pensaba: me instó a hacerlo porque dijo que yo era extremadamente tímida, y que ese tipo de teatro era justo lo que necesitaba, ya que me iba a ayudar a mostrarme.

¡Fue una experiencia extraordinaria! De no haber sido por ella, no lo hubiera hecho. Las obras se llamaban: **El padre Tarantello. Con lumbago o reumatismo, usted se casa lo mismo. 32 veces se apagó la luz.** Fueron dos temporadas, una en el teatro Marconi y otra en el teatro Boedo.

- *¿Te surge alguna imagen de Hedy?*

- Sí, en su casa de la calle Cerrito, donde enseñaba, vestida con pantalones negros (que era una audacia para la época), un pullover o una blusa, encima un cinturón y siempre con sandalias. Todavía la veo corriendo, subiendo al escenario y diciendo furiosa: "Así lo tenés que hacer". Y mostrándonos con su actuación como debía hacerse.

También la recuerdo en esos ejercicios maravillosos de: "Perdone, señor... ¿me podría decir la hora?", que nos daban la posibilidad de probar muchas situaciones.

- *Y vos que eras tan tímida, ¿cómo te sentías con su carácter?*

- Me inhibía bastante, era muy fuerte, aunque eso me ayudó a tomar decisiones; no me animaba a pasar al escenario y ella -que no acostumbraba indicar quién debía hacerlo, sino que lo dejaba

librado a la voluntad de sus alumnos-, a mí me obligaba. Pero después del sainete, ya lo hacía sola.

En ese momento, Hedy tenía 58 años y yo 16. Ella era una señora mayor que además de respeto me producía temor; sin embargo, por otra parte y gracias a ella, por su manera de ser, me ayudó con su fortaleza y su energía a impulsar la mía.

Quién me iba a decir a mí que después de cuarenta años, me iba a encontrar yo en una situación similar, transmitiendo mis experiencias a alguien de 16 años con aquel ejercicio: "Perdone, señor... ¿me podría decir la hora?", impulsándolo a que encuentre su propia expresión y despertando la pasión por este maravilloso teatro.

LITO CRUZ

La primera vez que la vi fue en **Espectros**, en el teatro La Máscara, y me pareció el trabajo de actriz más memorable que conocí en mi vida. Posteriormente, entré al teatro como técnico de luces y así espiaba los ensayos de **Soledad para cuatro**, de Ricardo Halac, que estaba dirigiendo Fernandes, y donde la Maestra ayudaba, como una continuidad de la clase.

Lo que más me impresionaba era el pedido de verdad que reclamaba a los actores en sus relaciones, cuando uno le habla al otro, y también en la insistencia de ir diciendo durante la interpretación del alumno: "Todavía no es, todavía no es, todavía no es...", hasta que era.

Era dueña de una gran rigurosidad en esas búsquedas, y también en la relación del actor con el medio ambiente, con los objetos. Así fue cómo, por primera vez, escuché las palabras de cuándo era real- creíble- y cuándo era mentira -no creíble-: la oposición real/mentira, auténtico/falso. Y fueron estos dos opuestos los que me determinaron como actor y director.

En La Máscara había una gran mística respecto de Stanislavsky: estaban haciendo un estudio profundo del método. Pero fue Hedy quién me proveyó de una conexión real con ese mundo abstracto de ideas de Stanislavsky.

Yo veía en ella a una mujer que tiene secretos para transmitir en el trabajo del actor y que me permitió vislumbrarlos: me pareció acceder a ellos. Fue un gran eslabón entre la actuación -que era ella- y yo.

- *¿Cómo fue tu relación de alumno?*

- Como te decía, yo sentí que tenía secretos que podía transmitirme y que, pasara lo que pasara, pese a todos los obstáculos, yo iba a conseguirlos; ella tenía algo que yo necesitaba y creo que esta es la condición esencial de un alumno.

He tratado de aprender estos conocimientos -o esa sabiduría-; no sé si lo logré totalmente, creo que se llevó parte de ellos a la tumba, como me dijo al final de su vida: "El resto, tenés que descubrirlo vos."

- *¿Y tu relación como actor?*

- En 1963, cuando actuaba en **Lo alto, lo largo y lo corto**, de Willis Hall, con dirección de Fernandes, aprendí algo fundamental que debe obtener un actor, que es la capacidad de relajación, de entrega y de confianza en el director.

Estaba ensayando una escena junto a Luppi en el sótano del teatro IFT, y ya había aprendido algunas cosas que se llamaban auténtico, real..., entonces me dice Hedy:

"Si vos no experimentás lo que significa una realidad interna diferente de la tuya, o sea una manera distinta de tu persona, y no reconocés la diferencia entre tu realidad y la del personaje, nunca vas a encarar a un personaje."

"Pero, ¿qué significa en la práctica esa realidad interna?"-le pregunté, a lo que me repuso:
"¿Tenés confianza en mí?"

"Sí." -le contesté.

"Entonces, vos decís tu texto, hacés los movimientos y yo te sigo, pegada a vos, detallando los pensamientos de tu personaje en voz alta."

Pegada a mí, iba explicando los pensamientos del personaje en esa situación, que se manifestaban en el texto y que yo expresaba; luego, aparecía nuevamente su voz a mis espaldas, al finalizar mi letra.

Había seguido toda la escena detrás de mí, como una sombra, pensando por mí. Yo estaba totalmente entregado, y esa experiencia me marcó sobremanera como actor y me sirvió para trabajar con los directores sin oponer resistencias.

También tuve una relación en lo pedagógico, como colaborador y profesor adjunto de expresión corporal de sus alumnos.

Ella siempre perseguía en la actuación la relación del hombre con su medio ambiente, lo que me llevó a buscar este objetivo en lo corporal. Fui entonces a estudiar con la maestra Susana Rivara de Milderman, junto con otros compañeros como Martín Adjemian y David Di Napoli: eran los años 1970-1971.

Allí aprendí que la realidad que exploraba iba en contra de lo falso.

En ese momento, se advertían en los actores vicios y clisés corporales, movimientos sin sentido, y descubrí que con ello manifestaban su imposibilidad de expresarse.

También por esos años comencé a dedicarme a la enseñanza de la actuación, compartiendo las clases de Hedy, y después de tres años, ella me estimuló para que formara mis propios grupos: a partir de allí me independicé.

En 1973, acepté su propuesta de trabajar en la traducción de cuentos tradicionales místicos, que dejan una enseñanza y permiten acceder a un sentido más profundo. Hedy hacía -oralmente- las versiones al castellano, del francés y el inglés: yo iba grabando los cuentos mientras ella hablaba, y paralelamente me enseñaba a decirlos. Así comencé a aprender su metodología sobre la palabra, llamada por Hedy **La palabra en acción**.

Después de estar tan cerca, mi relación continuó ininterrumpida en todos los planos, en lo personal, familiar y teatral, hasta el último día.

Varios proyectos quedaron en el camino, como el de dirigirla en **Días enteros en las ramas**, de Marguerite Duras: dirigirla constituyó, en efecto, la única experiencia que no pude concretar.

Hedy Crilla fue un eslabón entre Stanislavsky y nuestro medio teatral, y creo que, de todas sus enseñanzas, lo más revelador fue la manera que propuso para llevar a cabo el aprendizaje, manera que conducía a una experiencia interior.

ESTHER DUCASSE

- *¿Qué te transmitió como Maestra?*

- El descubrimiento de una auténtica expresión; ella insistía en no ser sentimentaloides, en no agregar nada al sentimiento, sino en expresarlo con intensidad, pero contenidamente.

Recuerdo un ensayo, un momento dramático que contuve por pudor. Entonces observó que así resultaba más fuerte, más auténtico, porque es real que uno tiene vergüenza de mostrar lo que siente, y la gente lo recibe mejor.

Por otra parte, descubrí la palabra, un aspecto fundamental que debe considerarse en el aprendizaje del actor.

- *¿Cómo lo ejemplificarías?*

- En alguna ocasión, por ejemplo, podemos decir: "Tengo ganas de levantarme y crear un mundo distinto". Estudio esa frase, aprendo cómo se dice, cuál es la palabra importante, la que se destaca, aunque sin subrayarla. Otro aspecto insoslayable es el valor de las imágenes.

Y así uno descubre la relevancia de la frase, que despierta en nosotros un mundo que hubiéramos soslayado por falta de formación y de conocimientos, para acercarnos al texto.

Cuando ensayábamos **Los fusiles de la madre Carrar** de Bertolt Brecht, yo hacía el personaje de la novia y debía decirle a mi novio que tenía que ir a la guerra a pelear. A mí me resultaba imposible porque internamente estaba en contra de esa decisión, que significaba mandarlo a morir: entonces expresaba el texto poniéndole mis sentimientos y mis imágenes, que eran lo contrario de lo que había escrito el autor.

Hedy se dio cuenta inmediatamente y me hizo tomar conciencia del error. Yo no debía expresar mis ideas -cosa que había hecho intuitivamente, sin darme cuenta-, sino las del personaje.

Comenzó a contarme anécdotas de los nazis y a explicarme por qué era necesario ir al frente y vencer, era un mal necesario emprender la guerra para destruir a Hitler, de lo contrario él nos mataba a nosotros -me aclaraba-.

Yo lo entendí. No obstante, al hacer el personaje no llegué a sentirlo, y me sirvió mucho esta situación para no prejuizar a las personas en la vida, ni tampoco a los personajes, porque según el contexto, puede entenderse la situación que les toca vivir.

Recuerdo otro ejemplo, de cuando estudiábamos **Muerte de Antoñito El Camborio** de García Lorca, donde se decía:

"Cuando los erales sueñan,

verónicas de alhelí..."

Y pensaba que "verónicas de alhelí" era una imagen poética creada por el autor pero no entendía su sentido dentro del poema. Ella nos explicó que "verónica" es un pase que hace el torero al toro. De allí que la imagen muestra como si se movieran las flores y modifica sustancialmente el criterio del verso.

A partir de esa indicación, comencé a leer los textos de otra manera, y ahora, cuando no entiendo algo lo busco profundamente hasta entenderlo.

- *¿Cómo fue tu relación humana?*

- Conmigo ella fue muy arbitraria: a veces me amaba y otras se enojaba mucho, aunque siempre tengo en mi memoria cuando me fui a España.

Antes de partir me dio miles de consejos para que viera todo y tratara de realizar esa experiencia con plenitud; me regaló una blusa, una pollera, un short, algunos elementos de bijouterie para que estuviera coqueta y alegre, y disfrutara del viaje.

Era exquisita, de una delicadeza excepcional, con sus gestos de ternura y de generosidad. Me daba cosas muy lindas: sus consejos, sus experiencias, su entusiasmo, sus regalos. Era una persona que daba todo lo que sabía; ni hablar de sus enseñanzas.

En La Máscara, sucedía que la estimulábamos y también la provocábamos a que nos diera cada vez más sus conocimientos, especialmente Alezzo y Fernandes, que estaban ávidos por aprender. Ella misma no era consciente de su enorme sabiduría en el trabajo del actor; le resultaba todo obvio, natural; accedía al conocimiento por una vía absolutamente intuitiva, basada en sus experiencias como actriz y también en sus lecturas de Stanislavsky.

- *Tenía una sólida formación práctica y teórica.*

- Si, se sentía que desbordaba de experiencias y esto nos daba la absoluta seguridad y confianza de que ése era el camino, aunque por momentos nos resultaba un poco caótico porque nunca seguía un orden establecido sino que, ante las necesidades, las preguntas y las urgencias, brotaban los ejemplos y nos creaba ejercicios específicos para que los entiéramos.

Había instantes durante las clases en que ya no podíamos recibir más nada y terminábamos mareados y agotados.

- *En realidad, ella no era caótica. Es posible que al comienzo no se la captara, o quizás también, al acceder a un nuevo conocimiento, no se consiguiera asirlo inmediatamente. En verdad, creo que la metodología de Hedy era excelente, porque en el teatro todo está interrelacionado.*

- Rememoro que Alezzo y Fernandes no cesaban de preguntarle, eran interminables sus averiguaciones, y de esta manera, ella misma iba descubriendo cuánto sabía y las clases eran cada vez más ricas y deslumbrantes.

- *Acá se establece el diálogo del maestro y de los alumnos, donde el alumno conforma al maestro. Cuando en un grupo son poco creativos, el docente no recibe estímulos, limita sus conocimientos y, en consecuencia, su placer de enseñar.*

- Ella se impacientaba y se irritaba mucho ante la pérdida de un alumno, la falta de disciplina, el incumplimiento o discontinuidad en el trabajo: se ponía muy mal y tenía razones.

Su entrega era profunda y muchas veces todo iba a parar a un camino muerto.

- *Enseñar no es tarea fácil, y Hedy lo hizo durante cuarenta y cuatro años de su vida. Recuerdo que algunas veces, al hablar de los alumnos, me comentaba irónicamente: "Si de cien te queda uno, ponete muy contenta."*

AUGUSTO FERNANDES

Mi encuentro con Hedy Crilla fue una conmoción, era justo lo que estaba buscando, nada parecido a los modelos que en ese momento estaban en el escenario de Buenos Aires.

Para mí fue la persona que me abrió la puerta a un camino porque, por supuesto, no podría habernos dado en esos años todo el conocimiento que tenía. ¡Era tanta su experiencia, no solamente teatral, sino de vida, que resultaba inagotable!

- *¿Cómo fue tu relación como alumno, le tenías miedo?*

- Nunca le tuve miedo, nosotros siempre tuvimos una relación pasional y nos peleábamos mucho, ella gritaba y yo también gritaba, perpetuamente le agradeceré esa manera de ser, bien frontal.

Ante esos directores que intentan ser tolerantes, con buenas intenciones, pacientes, con esa gente..., yo nunca sabía qué pasaba realmente. En cambio con Hedy, tenía claro cuando le gustaba mi trabajo y cuando no.

Ella me decía: ¿Qué estás haciendo? ¡Es horrible!

Y en el momento en que mi trabajo estaba bien, disfrutaba ampliamente y eso me daba tranquilidad, sabía qué estaba pasando, no había doble mensaje. Así me sentía más seguro como actor y en mi formación como persona. Aunque yo diría que no incidió en mi elaboración en cuanto persona de una manera directa, pero indirectamente, sí.

Por ejemplo, en la manera de trabajar los procesos de desarrollo que un actor tiene que vivir como persona, mirando la realidad de una forma más objetiva, tal cual está allí, sin agregarle mucho más, casi como una fotografía, desapasionado y sin embargo más comprometido, poniéndose al servicio del personaje, vinculándose con lo que ve y no con lo que piensa.

Hacíamos, entre otros, un ejercicio de elegir un modelo de la realidad sin que se cuelen las impresiones de una realidad cultural. Parte de la clase consistía en observar comportamientos y, sobre todo, en no comprometer juicios, especialmente nuestros juicios sobre las cosas.

Teníamos que observar el fenómeno de esa realidad para entender a los personajes de las obras de teatro.

En cuanto a ella como persona, no era lo mismo que como artista: tenía juicios absolutos y fuera de la clase nos daba la impresión de estar con alguien desconocido que decía: "Esto es bueno, esto es malo." Pero en el trabajo no era así, no emitía juicios.

Este aprendizaje marcó mi labor, dio el puntapié inicial, elemental, para el desarrollo de mi línea de trabajo y, aunque suene curioso, yo diría que ella era fundamentalmente una intuitiva en su tarea.

- Sé que estuviste en el "Simposio Internacional de Stanislavsky", en París y tuviste la oportunidad de conocer a otros maestros que aplicaron el -método. ¿Qué opinión te merece nuestra Maestra dentro de este contexto?

- Yo pienso que Stanislavsky no tiene importancia, ella fue una buena maestra y Stanislavsky no es el teatro, él se ocupó del teatro.

Si me hubieran dicho que usaba el método Sartrofy, me hubiera interesado igual: en el fondo no importaba; incluso decía que si uno no sabe actuar era mejor no leer al Maestro porque genera una gran confusión.

Lo que hace Stanislavsky es reunir observaciones sumamente útiles y reflexiones que podría hacer cualquier otro hombre de teatro cuando se lo toma en serio; él mismo dijo que no había inventado nada, simplemente codificó lo que pasaba cuando se actuaba bien en un escenario.

Se podría reducir a preguntas muy simples:

¿El actor tiene que actuar relajado, sin tensión?

¿El actor tiene que pensar como su personaje?

¿Tiene que trabajar con el compañero?

¿Tiene que estar ocupado?

¿Tiene que entender qué quiere el personaje?

¿Tiene que conocer la acción central de la obra para saber qué rol juega su personaje?

Y si el personaje se emociona, ¿tiene que poder contar su emoción con verdad?

Y ahora viene el tema de la polémica: "Memoria sensorial."

Para poner bien en claro desde un principio, yo digo que sin memoria sensorial no sabríamos lo que es el mundo.

Conocemos la realidad porque la olemos, la tocamos, la oímos, la vemos... y nuestros sentidos tienen memoria; puedo saber que me gusta el café porque lo tomé, lo saboreé, lo distingo de otras bebidas, etc.

La polémica gira en torno de si la memoria es entrenable o no: el Maestro comprobó que lo es, como toda memoria.

Stanislavsky logró la repercusión que tuvo por sus actores, a quienes dio un adiestramiento organizado, y les permitió desarrollar su oficio. Hedy nos habló de todo eso: la relajación, la concentración, la línea de acción, el proceso interno de los personajes, etc.

Y, efectivamente, Hedy Crilla creó innumerables ejercicios para formarnos. A veces consultábamos los libros de Stanislavsky, ya que invariablemente tenía conceptos e ideas, y nos daba soluciones para resolver las dificultades.

- *Algunos sostienen que era una mala pedagoga.*

- Yo le tenía una profunda admiración, y para mí todo iba a parar a su carácter, aunque algunos compañeros no soportaban su rigurosidad y cierto maltrato, por esa manera tan frontal que tenía de decir las cosas.

- *Ciertamente no era una psicóloga.*

- Siempre preferí esa forma, esa manera tan franca, abierta y rigurosa, que me daba seguridad, y me permitía saber claramente que estaba pasando.

Ella nos trajo un sentido de verdad, una línea de continuidad del actor, un criterio de complejidad del comportamiento del personaje; luchó contra la declamación, nos hizo pensar en la poesía teatral, en el uso del lenguaje. Fundamentalmente, nos despertó un colosal amor al trabajo.

- *¿Recordás algún momento de trabajo?*

- Sí, cuando ensayábamos **Cándida** de Bernard Shaw.

La situación era así:

El poeta le dice al pastor que quiere a Cándida, a su esposa.

El pastor (que tenía terror a la violencia física) empieza a atacarlo y zamarrearlo, lo que le provoca una crisis de nervios; entonces el poeta, en ese instante, le pide que le cuente a su mujer lo que pasó.

Y el pastor le contesta: "¿Por qué quiere que se lo diga?". Y el autor acota en el texto: "(con extrañeza)".

En seguida el poeta le responde, y hay otra acotación del autor, cuando dice: "(con exaltado lirismo)" "Porque ella me comprenderá y sabrá que la comprendo. Si le oculta usted una sola palabra de esto; si no está usted dispuesto a poner la verdad a sus pies, como yo, entonces sabrá usted al fin de sus días que realmente ella me pertenece a mí, no a usted, adiós."

- *Recuerdo todavía hoy la obra y esa escena, que resultó una conmoción en el medio teatral. ¡Era extraordinaria!*

- Y aquí se dio mi revelación con Hedy. Yo presentía este conocimiento, sucedía que no lo sabía, ni tenía modelos, entonces me largué a esa frase con exaltado lirismo y recité.

Y ella me gritó furiosa: "¿Qué estás haciendo? ¿Por qué hablás de esa forma?"

Y en esos momentos, sostuve un encuentro violento: no aceptaba lo que me señalaba, me ponía a chillar y a defenderme; ella insistía que era horrible y yo seguía afirmando que era así con "exaltado lirismo" como lo proponía el autor.

Entonces me preguntó: "¿Por qué pensás que exaltado lirismo es eso?"

Y, ...¿cómo es exaltado lirismo? le contesté.

"Exaltado lirismo es exaltado lirismo" -me respondió-.

Vos amás a Cándida, y entonces en el corazón te viene un exaltado lirismo, y decís la letra como una persona, no como un actor en "exaltado lirismo".

Allí me di cuenta de una verdad reveladora: para mí esa acotación del autor era para poner en evidencia el exaltado lirismo, para actuarlo y destacarlo.

- Evidentemente, era un clisé.

- Ella fue la primera persona a quien le escuché decir que había que empezar a conectar el personaje con la propia experiencia; y que había una diferencia entre la experiencia personal de la vida y la experiencia de ir a ver teatro, porque todo lo que se ha visto en él, se cuele en lo que uno hace sin pedir permiso.

Y ahí estaba, en el "exaltado lirismo", esa forma superficial, declamada sin autenticidad; y no sólo lo entendí con la cabeza, sino que pude hacerlo.

- Con respecto a este tema, recuerdo que en las clases nos señalaba con una frase ejemplificadora que "No expresamos bien lo que no entendemos bien, y cuando entendemos bien, sólo entonces sentimos bien."

¿Tenías algunos otros vicios?

- Sí, entre ellos, cuando decía "Adiós" y trataba de representar ese falso proceso de la despedida que creaban los actores de entonces -y los malos actores de hoy-, como retardando la salida para darle supuestamente más naturalidad, como si se fragmentara visualmente en distintos fotogramas.

Entonces Hedy, enojada, me grita: "¿Por qué no te vas? ¿Qué es eso? Si decís 'Adiós', andate: el personaje se va."

Esta observación fue un inside, y aunque resulte trivial el ejemplo, fue un descubrimiento en cuanto a lo que es dar libertad a un impulso y no pintar las reacciones del personaje.

- Ahora, después de tantos años de aquel Cándida (1959), reconocer estos vicios parece algo obvio, pero en esos momentos fue un hallazgo sorprendente porque casi toda la actuación era exterior y estereotipada.

- Además, esos contrastes que daba el autor, plantear una escena tan violenta, la del pastor con el poeta, y en seguida con "exaltado lirismo" decirle que su mujer le pertenecía, ¡era fantástico!

Yo sentía que en ese segundo liberaba algo, era eléctrico, dejaba de intervenir, simplemente ocurría, era algo muy sencillo y, en ese punto, se producía el aplauso del público.

- *Quisiera preguntarte sobre la palabra y los actores alemanes. ¿Ellos también trabajan los textos, al igual que Hedy?*

- Por supuesto. Y además, tené en cuenta que ella inició su aprendizaje en Berlín, actuando junto a Fritz Kortner.

En esa época había dos grandes actores, a la par que directores, que fueron maestros en el arte de la palabra: Gustaf Gründgens (1899-1963) y Fritz Kortner (1892-1970). Ambos tenían modalidades bastante inconfundibles en la expresión verbal, eran famosísimos y reconocidos por su virtuosismo.

- *Los actores de ese tiempo estudiaban ese arte difícil y exquisito, creían en la "magia de la palabra", y sus creaciones verbales se basaban en las maneras propias de la lengua.*

- Gründgens, en su papel de Mefistófeles, ha dado lo que se considera hasta hoy la interpretación más genial del personaje de Goethe.

En Berlín, Fritz Kortner sorprendió en la década del veinte por su actuación en **Ricardo III** y en **Marquis von Keith** de Wedekind y, como director, en las puestas de obras de Shakespeare en las que también actuaba.

Allí encontramos a Hedy -presentada al público alemán por el director Berthold Viertel-, actuando junto a Kortner en **El mercader de Venecia** de Shakespeare e interpretando el papel de Jessica.

Es muy posible que en ese período haya iniciado su aprendizaje con las palabras. Kortner trabajaba los textos con los actores obsesivamente, como una esmeralda tallada a mano, las frases eran muy claras, precisas, quizás demasiado explicadas, lentas, evidentemente muy de esa etapa. La técnica estaba en función de textos que transportaban ideas, pensamientos, imágenes. Gründgens en cambio era más artificial, efectista, brillante, espectacular.

- *Tendríamos que conocer el idioma para darnos cuenta, ¿no?*

- Es que el alemán es apasionante para los actores, porque el verbo va al final, la frase no se termina hasta que viene el verbo, por ejemplo: "Gib mir die Hand, da ich sie heimlich drucke" que traducido sería algo como: "Dame la mano para que yo secretamente la apriete".

Eso implica que yo, como actor, creo toda una incógnita al principio ("Dame la mano para que yo secretamente..."), y sólo al final develo (...la apriete") el sentido de la frase.

El teatro alemán no es coloquial, ni es popular, es "Teatro de Corte" y el actor tiene una relación importante con el idioma, al igual que con sus autores, que simultáneamente desarrollaron un estilo propio que dominan: Heinrich von Kleist, Gotthold Lessing, Johann W. Goethe, Friedrich von Schiller...

En castellano es otra historia. En primer lugar viene el español, que habla de "tú"; luego, nosotros hablamos de "vos", y el lenguaje popular (que se habla en la calle) utiliza el "che".

- *Recuerdo que la Maestra, en su seminario de **La palabra en acción**, tenía en cuenta este tema y era sorprendente cómo conocía, se preocupaba y dominaba nuestro lenguaje, a pesar de su mala dicción.*

- Nos enseñó a hablar y trabajaba la palabra igual que Kortner, procurando que cada una expresara su significado, fue una preocupación de toda su vida e investigó arduamente el tema.

Era una mujer apasionada por el teatro, estaba permanentemente atenta e interesada por el aprendizaje. Decía: "Quien estudia como actor, no termina nunca de aprender. Esto se debe a que la persona que hace teatro está en constante búsqueda de sí misma, y esta búsqueda no se detiene jamás."

Muchos años después, cuando yo enseñaba, al iniciar un "Seminario intensivo de entrenamiento para actores", me llama por teléfono y me pregunta:

- "¿Así que vas a empezar un seminario?"

- "Sí -le contesté-."

- "Bueno, yo quiero participar."

En ese instante me morí de miedo y le dije:

- "Pero... Hedy, no es para usted. Es para actores que apenas se inician en la profesión."

- A lo que respondió: "Mirá, yo quiero ver los ejercicios que hacés, que vos sacaste de Strasberg. Estoy muy interesada en entrenarme."

Y asistió -la recuerdo con extraordinaria dulzura-, venía con su carterita, se sentaba en un costado, después pasaba y hacía los ejercicios. ¡Era tan libre!

Te podrás imaginar que estaba muerto de miedo, daba la clase casi temblando, en esos días ya era una anciana y sin embargo, por su manera de ser, era una alumna más, casi una criatura.

Era notable, por un lado realmente era una criatura tiernísima, con una gran simpleza, y por otro, poseía una espiritualidad de una adulta sabia.

- *¿Que observación final harías?*

- Que Hedy fue como un hada madrina: posibilitó mis fantasías y todo fue dándose sincrónicamente.

Ella estuvo en el momento exacto en que la necesitábamos, y nosotros estuvimos en el instante justo para recibir su experiencia en profundidad y con toda su importancia.

Creo que algunos de sus hijos cumplimos con el deber, no sólo de recibir, sino de acrecentar su saber, porque esa es la obligación de toda persona que recibe un legado.

FEDERICO LUPPI*

Hedy Crilla estuvo sensata, profunda y hondamente viva hasta los ochenta y cinco años.

Como maestra, dejó gente formada, que hoy continúan el camino que ella inició en nuestro medio.

Quiero contar de un modo resumido mi experiencia.

En el año 1956 ó 1957 se habían presentado en el país los films del nuevo cine polaco, dirigidos por Wajda, Kawalerovich, Polanski (con sus cortos) y otros.

Los más inquietos veíamos estas películas con impaciencia, preocupados por descubrir un cine y actores distintos, veraces, absolutamente creíbles, con una formidable sugestión de humanidad; allí se expresaban de otra manera, eran auténticos.

Recuerdo que me maravillaba Cybulski. Posteriormente fui a verlo nuevamente y no me gustó, me pareció que actuaba "como que"; sin embargo, en aquellos tiempos era significativo. Y quienes buscábamos algo distinto, aún sin saber "qué", conocer esas formas de expresión era perturbador y sumamente desafiante.

Por supuesto que siendo alumnos de teatro, leíamos diariamente a Stanislavsky, hablábamos del Maestro en cualquier lugar con cierta suficiencia, y en las clases que tomábamos, creíamos estar aplicando el método acertadamente, con la plenitud de sus conceptos: pero seguíamos actuando tan mal como antes de conocerlo.

Ensayábamos obras de Chéjov, Sheridan, Ibsen, y estábamos felices de actuar, aquello que culturalmente tenía cierto relieve, alguna patente -por lo menos en La Plata- de sabedores, espectadores, propulsores de un método importantísimo.

En diversas ocasiones habíamos visto **Cándida**, **Una ardiente noche de verano** y **Espectros** en el teatro La Máscara, tres espectáculos extraordinarios, infrecuentes, que marcaron a una generación.

Cuando asistí a las funciones, me dije: ¿Esta gente está haciendo algo que a lo mejor tiene que ver con lo que leemos, o se parece a Cybulski?

Entonces, entre varios hicimos correr la voz, hasta que un día, alguien de nosotros -el más audaz- averiguó: y daban cursos de actuación.

Nos presentamos con Lito Cruz y otros compañeros, nos aceptaron y vinimos a estudiar a Buenos Aires.

El encuentro con cierta verdad de ese texto pedagógico de Stanislavsky, fue terrible, tomamos consciencia de que lo que hacíamos era muy malo y no lo entendíamos.

Así iniciamos un riguroso, ardoroso y casi imposible aprendizaje, porque a esto se sumaba algo que es simpático recordar, aunque no lo fue vivirlo. Porque Hedy era muy mala pedagoga: era una excelente y profunda didacta, sabía exactamente cómo explicar una situación en dos minutos. Pero tenía muy pocas pulgas, y permanentemente se daba un enfrentamiento con un carácter, un rigor y una cualidad de castigo notable.

Recuerdo que era un muchacho grande, y al volver por la noche en el tren a La Plata junto a los compañeros, con lágrimas en los ojos proferíamos una serie de barbaridades y groserías contra esta mujer extranjera que nos sumía en una grave impotencia, porque a la clase siguiente había que ir con algo sabido de lo que había explicado y era bastante difícil poder comprenderlo.

El modelo de interpretación de esa época era afectado, declamatorio, grandilocuente, exterior; nunca desarrollaba al personaje como un ser humano, y estas enseñanzas eran totalmente diferentes e incomprensibles. Nos resultaba muy enrevesado vislumbrar esa otra forma de actuación.

Nos decía: "Cuando un individuo sube al escenario como actor, debe hacerse responsable de cada respiración, de cada punto y de cada coma, porque ése es su trabajo."

No obstante, había que ser su alumno, sufrir esa horca caudina, ese paso por sus garras para entender realmente en sangre propia lo que implicaba la responsabilidad de convertirse en alguien que era portador de la verdad humana.

BEATRIZ MÁTAR

Conocí a Hedy Crilla en el año 1974 cuando integraba el grupo "Repertorio" y me tocó trabajar en dos obras donde actuaba ella, **Jinetes hacia el mar** y **La boda del hojalatero**. Es a partir de esta experiencia cuando comencé a tener una relación intensa.

Al empezar a leer **Jinetes hacia el mar**, de John Synge -uno de los más grandes dramaturgos irlandeses- sentimos las dos la necesidad de tener contacto con el mar; me invitó entonces a su casa de Pinamar con mi hijo de dos años, que adoraba.

Pasamos largas horas hablando de los personajes y también de la vida, aunque relacionándola con el trabajo.

Un día, sentadas en la playa mirando el mar, me dice:

- "¿Sabés querida por qué esta obra es importante para mí?"

- "No -le contesto-."

- "Porque habla de la muerte."

En la obra, ella tenía un monólogo final en el que la poesía del autor llega a su cumbre porque está lleno de una atmósfera de melancolía, donde sólo se escucha, agorero y fatal, el clamor del mar luego de la muerte violenta de su hijo, el único que le quedaba vivo.

- "Vos sos muy joven todavía, pero para mí es un tema con el cual tengo que aprender a convivir."

Estas reflexiones tuyas hacían que yo la amara, su falta de sentimentalismo, eso que la gente llama comúnmente dureza, cuando en realidad es profundidad.

También facilitó sobremanera mi amistad el descubrir muy pronto que era una transgresora, no una señora de su casa, de setenta y seis años: era una joven audaz con ojos, carácter y arbitrariedades de una chica adolescente.

Todos decían que era muy difícil. Para mí no lo fue; ambas compartíamos una pasión, yo sentía que era como una relación amorosa intensa. Al final de las funciones la esperaba, la llevaba a su casa, y en broma le decía que se apurara, que la estaba esperando su novio, que era yo.

Recuerdo también una noche en que estábamos por cenar. Había sobre la mesa un paquete de tostadas: entonces mi hijo empieza a comérselas, y ella le explica:

"Schatzi (tesorito en alemán), no comas más, porque te va a sacar el apetito."

Y a partir de ahí -para gran regocijo de Hedy, que se lo contaba a todo el mundo-, a consecuencia del énfasis que puso en la palabra "apetito", mi hijo decía: "Dame un apetito", refiriéndose a las tostadas.

- *Idolatraba a los chicos.*

- Otra vez, estábamos comiendo en un restaurante donde nos atendía un mozo muy feo y además bastante malhumorado. Como no quería pelearse con él, porque ya la había puesto nerviosa al llamarlo sin obtener respuesta, le pide a mi hijito que lo haga:

- "Schatzi llama a el mozo."

Y mi hijo le grita: "¡Hermoso!"

El hombre vino enseguida y nos sirvió con extremada gentileza. Y Hedy comentó cómo una palabra era capaz de movilizar a una persona.

- *Continuamente observaba a la gente y escuchaba cómo hablaban.*

- En otro momento, le pregunté cómo surgió su amor por la palabra, y me contó que el hecho de tener que emigrar a los cuarenta y dos años a un país cuya lengua no tenía ningún parecido con la materna (el alemán), la obligó a ejercitarse y a jugar con el lenguaje, igual que lo hacía mi hijo, con total ingenuidad.

- *Dominaba el francés y conocía bastante el inglés; los había aprendido de pequeña.*

- También me dijo que, desde su infancia, la voz y el sonido fueron determinantes en su decisión vocacional.

En **Jinetes**, había una escena donde yo decía un largo texto poético: allí ella no actuaba; entonces, a pedido mío me observaba entre cajas, y luego me hacía señalamientos concretos en relación con la palabra.

Así me enseñó a descubrir algo que yo más tarde leería en Stanislavsky, y que es la total vinculación que hay entre la creación de la palabra y los mecanismos de los sentidos de la percepción.

Los señalamientos apuntaban una y otra vez a aquello que Louis Juvet conceptualiza en relación con el texto poético: "El actor debe transformarse en el poeta en el momento de la representación."

Es decir, crear la palabra como lo hace el poeta, sin preocuparse por la belleza de la totalidad sino dándole valor a cada una de las palabras, como quien enhebra perlas en un collar.

Desde ese momento el tema de la palabra se transformó en una obsesión para mí. Hedy me iba explicando día a día los conceptos de su método, y yo fui generando con el tiempo mi propio método de trabajo, que utilizo ahora con mis alumnos.

Era una mujer sumamente bondadosa cuando alguien estaba interesado en aprender. Su intolerancia se vinculaba con la mediocridad, era implacable en ese sentido. Pero tenía una infinita paciencia con todo lo que se relacionaba con el trabajo.

- Algunos alumnos no opinaron igual.

- Yo no tuve la experiencia de esos alumnos. Cuando ensayábamos, lo hacíamos en lugares fríos, inhóspitos, sucios: por ejemplo, en **Jinetes** trabajábamos en el suelo, y en las funciones -por una exigencia de la concepción visual- debíamos embarrarnos todo el cuerpo, la cabeza, el pelo, en un teatro sin duchas ni agua caliente. Jamás la oí quejarse ni protestar por ello, y no era precisamente una jovencita.

En **La boda del hojalatero**, teníamos problemas en común, nos resultaba inaccesible la vulgaridad, la violencia y el temperamento de los personajes, que llegaban a tirarse de los pelos. También le costaba hacer el papel de una alcohólica.

Una noche de invierno -cuando ensayábamos, a eso de las dos de la mañana-, de golpe interrumpe el trabajo y nos aclara: "Yo no puedo hacer esto, nunca en mi vida estuve borracha, esperen un momento."

Se fue sola a un cafetuchó, se tomó dos copas grandes de cognac y regresó.

Otra vez, me habían elegido una peluca calva con pocos pelos y yo sentía que no era para el personaje, pero me la habían asignado; dos días antes de estrenar me puse a llorar a los gritos en mi camarín y entonces me dijo: "Schatz, vos sos la actriz, tenés que defender tu labor en el escenario, no te pongas éso si te sentís incómoda." Su opinión me afirmó y no me la puse.

Tomé este episodio como modelo cuando me inicié en la dirección: si un actor no pone reparos frívolos y en cambio defiende su imprescindible seguridad, hay que escucharlo y respetarlo.

- ¿Qué sentías actuando junto a Hedy?

- Yo diría que nunca actué con Hedy, porque cuando actuaba estaba muy disconforme con mi trabajo en el área de la palabra, y yo advertí inmediatamente que era una autoridad, que estaba ante un talento extraordinario, con un conocimiento perfecto de su oficio, que despertó en mí la curiosidad por saber.

A pesar de que nunca se lo dije, captó inmediatamente lo que sucedía y en medio de las actuaciones me hacía comentarios sobre el tema. Por esa razón, mi experiencia con ella fue fundamentalmente de aprendizaje.

- *Tenía esa capacidad asombrosa de reconocer y descubrir las necesidades de cada uno, y encontraba la forma de solucionarlas.*

- Pasado un tiempo, estaba con una crisis cuestionadora de la profesión que me llevaba a tomar una actitud distante, de disimulo; y para mi asombro, cuando voy a visitarla, apenas llego me pregunta:

- "¿Qué te pasa que estás tan angustiada?"

Me quedé perpleja porque nadie se daba cuenta de lo que me pasaba: me entregué a mi angustia y al explicarle, me dijo:

- "El vacío es una etapa imprescindible en la vida de todo artista, dejate caer sin miedo, porque él es fértil."

En años posteriores voy a verla en **Sólo 80**, la busco en el camarín y la encuentro enojadísima con la vestidora, que lloraba desconsoladamente. Salimos a la calle, le pregunto qué había pasado y me contesta:

- "Cada vez que me viste, se emociona; yo no quiero que se emocione, yo quiero que me vista."

Una vez más en esta anécdota, aparentemente humorística, nos da una lección, porque abandonarse a la emoción impide encaminarse hacia el objetivo y a la realización correcta de las acciones que conducen a ese objetivo.

- *¿Qué dirías como última reflexión?*

- Que si bien no asistí a sus clases, fue una de mis maestras en la vida; fue un ejemplo de identificación como mujer, actriz, maestra y directora.

MIGUEL MOYANO

En 1974 asistí a un curso para actores que dictaba Hedy Crilla, sobre **La palabra en acción**, en "Río Abierto", donde había construido su sala de teatro.

Tuve la suerte de conocerla en un momento justo, diría exacto de mi vida, y provocó un cambio profundo en mí.

- *¿De qué manera?*

- En ese momento, yo creía que lo sabía todo. Había estudiado en Tucumán, seguido distintos cursos: actuaba y me sentía seguro y autosuficiente con mi trabajo, hasta que un día me dijo una frase que me impresionó, me emocionó y me hizo pensar.

Quizás parezca simple o tonto, pero para mí fue el despertar, como si hubiera caído el séptimo velo.

- "Miguel -me dijo-, los personajes son como los seres humanos, piensan antes de hablar."

Y esa frase, hizo que cayera la moneda. Porque Hedy aclaraba "que no habláramos hasta que no cayera la moneda en nuestro interior, igual que en un teléfono público".

Allí entendí lo que quería decir, y a partir de ese momento se produjo una transformación en mí. Comencé a profundizar en mis trabajos, ya que antes actuaba sin consciencia de lo que hacía. Pero a partir de aquella observación y del aprendizaje en las clases, me encaminé a actuar de otra forma.

- *¿Podés darme un ejemplo?*

- Sí, una vez estábamos en una clase de Alezzo haciendo una escena de **La gaviota**, de Chéjov, con Boris Rubaja y Patricia Calderón. Yo hacía el personaje del tío, y en un momento en que la chica lloraba, empecé a cantarle una canción italiana: "Una furtiva lágrima" y quedó hermoso.

Eso había surgido espontáneamente en la actuación, pero antes lo había pensado.

Y así, tome consciencia de que uno debe pensar, estudiar, y buscar todas las formas posibles de expresión de un texto.

Nunca comprendí cómo ella, que hablaba tan mal el castellano, con esa media lengua, podía manejar la palabra de la manera que lo hacía.

A mí me enseñó a hablar.

- *Le apasionaban los idiomas, el conocimiento de las lenguas, para el que estaba muy dotada. En el francés -que manejaba a la perfección-, no tenía acento alemán -por eso trabajó tanto con los franceses-, ya que aprendió francés de niña. ¿Actuaste junto a ella?*

- Sí, en dos obras de Synge y en **Sólo 80**, la primera vez que la vi. En el final del primer acto, cuando bailaba ese vals con Norberto Díaz, no podía contener las lágrimas al contemplar a esa mujer de ochenta años, una anciana, que actuaba en los últimos minutos de su vida, transmitiéndonos su maravillosa creatividad.

Estoy seguro de que nadie hubiera podido interpretar a Maude como Hedy, porque Maude era Hedy, con ese espíritu joven, alegre, optimista, lleno de vida.

Jamás estaba cansada, a pesar de que se la veía como agarrándose de las paredes.

- No veía demasiado bien, éso le daba mucha inseguridad, pero su estado de salud era excelente. Recuerdo que decía que le fallaba la memoria,... y se acordaba de todo. Solía repetir: "Sólo soy una vieja joven de ochenta años."

- Nunca se quejaba de nada. Ninguna vez le dijo a Alezzo: "Hoy no quiero ensayar porque estoy cansada."

Además, el éxito del espectáculo -que estuvo tres años en cartel- era ella, sólo entonces el público argentino pudo descubrirla.

- Quizás un poco tarde.

- Creo que no la llamaban a actuar por su acento europeo, del que no pudo desprenderse.

*- Ella decía que los periodistas la hicieron sentir muy mal, hasta que comprobó la reacción del público, y después no se afligió más. Pero como el personaje de **Sólo 80** era austríaca, podía hablar con su acento y la prensa no dijo nada. Contaba que a López Lagar le habían hecho la vida imposible por su acento español, y añadía que en París ningún crítico comentaba el acento de Elvira Popesco cuando ella actuaba.*

- Yo la admiraba y le tenía un extraordinario respeto, no sólo por su sabiduría como maestra y su talento de actriz, sino también por su sentido profesional, su rigurosidad en el trabajo.

- Era intolerante con la indisciplina y la mediocridad, no era una maestra complaciente. Algunos alumnos se molestaban y hablaban disparates de ella, pero la mayoría la amaba. Recuerdo que dijo en un reportaje: "Siempre mantuve una relación profunda con mis alumnos, que iba más allá de las horas de enseñanza. Los quise mucho a todos y les exigí en igual medida. No soporto la pereza, la falta de constancia para laburar."

- Una vez que estábamos grabando **Crimen y castigo** en televisión -Hedy tenía una escena en que caía muerta-, había una actriz joven que se desmayaba y también caía al suelo, y cayó tan mal que fue a pegar con la cabeza en su nariz.

El golpe había sido tremendo y todos creíamos que se había desmayado, porque no se movió de la escena que se estaba grabando. Terminada la grabación, se levantó medio mareada: la actriz, muy angustiada, le pedía disculpas y ella le decía para que no se preocupara:

- "No te aflijas querida, estuviste muy bien."

NELLY PRONO

Hedy me convocó a actuar en el año 1965, cuando dirigió **La orquesta**, de Anouilh. Tendría en ese entonces setenta y siete años. Ensayábamos en su casa de Agüero y Córdoba, donde había construido -en una terraza enorme del último piso- un pequeño teatro estudio.

Los ensayos -y el clima que se creaba en ellos- eran muy lindos. Ella me encantó y nos hicimos amigas enseguida.

- *¿Qué te encantó?*

- Su gran vitalidad, talento, y su sabiduría tan profunda de la vida. Era una mujer muy bella, luminosa, con su cabello plateado, su sonrisa y esos ojos celestes.

Recuerdo que todos los veintiuno de setiembre iba a saludarla por su cumpleaños, una vez le llevé una rama de flor de durazno y me aclaró que me había confundido, su cumpleaños era el día veintiseis.

- "No, le contesté, para mí vos naciste el día de la primavera."

Otra vez fui a visitarla a su casa de Pinamar, y me quedé a dormir. A la mañana siguiente, escucho que habla en el jardín con la señora de la limpieza y le dice que no puede hacerla, porque habían llegado visitas.

Y seguidamente le reprocha que se había equivocado de día, ya que era miércoles; la señora le aclara que era martes, que la equivocada era ella. Hedy le pide disculpas y le contesta:

- "Gracias, por el día de regalo."

A mí me quedó sonando como una melodía en la mañana: "Gracias, por el día de regalo."

- *¿Te dirigió en alguna otra obra?*

- Sí, **A la noche, noche**, de François Billeldoux, donde yo actuaba en una escena en que cantaba y tocaba la guitarra. Al acercarse la escena, me ponía mal sin descubrir la razón: hasta que ella lo descubrió y me explicó:

- "Vos tenés miedo."

- "Exacto -le contesté enseguida- porque sé tocar la guitarra pero no sé afinarla, y tengo pánico de que se desafine."

- "Bueno, dejá el instrumento y solamente cantá."

Yo no sabía cuál era mi dificultad, y cuando me lo señaló tuve conciencia de lo que sucedía. La escena fue distinta, cantaba liberada del temor, así lo hacía con fuerza y podía entregarme.

Era una persona muy inteligente y no dejaba al azar ningún aspecto del actor, nos cuidaba y esos cuidados siempre resultaban una enseñanza.

Había descubierto enseguida que era tímida y me desvalorizaba. Entonces, siempre me elogiaba y me decía que era la actriz más intuitiva que había conocido. Y me aconsejaba:

- "Tenés que analizarte y aprender que sos valiosa."

Finalmente me analicé, cuando falleció mi hermano.

Cuando estrené **Jinetes hacia el mar** de Synge, fui a verla y estaba maravillosa, se lo comenté y se puso muy contenta.

- *Vos trabajaste junto a ella en **Sólo 80**. ¿Cómo te sentías?*

- Muy feliz, porque todos los días eran una fiesta, no sólo por su entusiasmo y el del público, sino por estar a su lado.

Por otra parte, mi relación de actriz con ella era estupenda, porque yo amo el teatro, no soy competitiva y ella tampoco lo era.

Asimismo, era un acto de aprendizaje constante, y me señalaba lo que estaba mal. Tengo presente una frase, que era más o menos así:

- "A vos no te importa nada, porque no vas a ser la suegra de una mujer de ochenta años."

Y me explicaba que a veces lo decía bien y a veces mal: iba entonces a observarme y descubrir a qué se debía. Y lo descubrió.

El error estaba en que repetía -sin darme cuenta- "A vos no te importa nada", y así la frase perdía fuerza. Al corregir luego mi error, la frase tuvo otro carácter.

Creo que lo más maravilloso de una maestra es que te critique, que piense en vos, que te diga cómo estás, que te ayude, que te pregunte cómo te va. Uno siente su ausencia, porque la necesitamos, nos hemos quedado huérfanos.

También ponía atención en los aspectos personales. Una noche, al final de la función, me interrogó:

- "¿Por qué no sos feliz? ¡Estamos haciendo un éxito teatral!"

Era bien cierto, y le contesté: "Porque no lo valoro."

- "Debés aprender a valorar lo que tenés."

- *¿Hubo algo que te sorprendiera?*

- Sí, su entusiasmo y su energía de vida, era dueña de una vitalidad deslumbrante, y poseía además un organismo excepcional; al comienzo de 1977 había hecho varios proyectos.

Primero, iba a pintar su casa y renovar todos los muebles. Como la pintura le producía alergia, iba a irse a vivir a un hotel.

Después, viajaría a Alemania, España, Francia, y estaría en su Viena, la ciudad de la infancia, que tanto añoraba.

Al regresar, iba a traducir y adaptar al teatro **Días enteros en las ramas**, de Marguerite Duras, ya que estaba entusiasmada por hacer la obra, ¿no era sorprendente?

- *Y lo verdaderamente sorprendente es que cumplió esos proyectos.*

- Así es. También me impresionó cuando me pidió una profesora de foniatría para aprender a pronunciar el castellano. Le recomendé a María Luisa Segovia, una foniatra excelente, y la acompañé a su casa.

La profesora le dio una serie de ejercicios: Hedy, aprovechando sus vacaciones, iba a tratar de hacerlos; en un aparte me comenta que cree que va a ser imposible que modifique su dicción, por la edad.

Pero pasa el verano, y un día suena el teléfono en casa de la foniatra y una voz le dice:

- "Hola, ¿me reconoce María Luisa?"

La foniatra contesta: "No, ¿quién habla?"

- "Soy Hedy Crilla."

En esas vacaciones había hecho maravillas y la profesora no la había reconocido.

- *¿Te surge alguna imagen presente de Hedy?*

- Sí, las imágenes de dos escenas de **Sólo 80**: una, cuando le decía a Norberto Díaz:

- "Lo más valioso que pude encontrar en mi vida fue un alfiler, ese alfiler..." Y continuaba el texto hasta terminar en la frase: "Esto también pasará." Lo expresaba de tal manera que todo el teatro vibraba de emoción y yo me quedaba paralizada.

La otra es la escena del té. ¡Estaba tan hermosa, tan encantadora!

Un día la increpé: "Me pone muy enojada que no descanse bien Hedy, ¿adónde se va?"

Y me contestó: "Me voy a ver nuevos horizontes."

Así era la frase de la obra, y en ese instante yo vi pasar la muerte por sus ojos.

- ¿Dirías algo más como final?

- Que me hizo feliz al distinguirme con su amistad, que me ayudó a valorar mi trabajo y que todavía hoy me alientan sus palabras.

Cora Roca. Correo electrónico: coraroca@tutopia.com

Hedy Crilla fue una actriz austríaca que triunfó en Alemania en los años 30 y, luego con las persecuciones del nazismo se exilió en Buenos Aires. Desde su llegada en 1940, se entregó con fervor a la enseñanza, estudiando y desentrañando el método de Stanislavsky y creó un sin fin de ejercicios que aún hoy se dictan en las clases de teatro. Solía decir: "Hay quien cree que basta con leer Stanislavsky para saber aplicar el método, y no es así. Hay que probarlo en la práctica: de la misma manera que no se aprende a boxear sólo leyendo un libro de boxeo, así tampoco se aprende el método sino cuando uno lo prueba y lo comprueba. Yo lo comprobé como actriz, como directora y profesora, y lo probé con los alumnos".

En sus últimos años se dedicó a investigar el tema de la palabra en el actor y su influencia en la acción dramática, uno de los puntos de partida del intérprete para crear su personaje. En sus cuarenta y cuatro años de enseñanza, formó a varias generaciones de actores, docentes y directores que renovaron definitivamente nuestro lenguaje actoral, dejando en pie una escuela que hoy continúan sus discípulos.

Cora Roca docente teatral, investigadora del CONICET y becaria del Fondo Nacional de las Artes, fue su alumna y trabajó bajo su guía.

En este libro **nos ofrece** un material único de la literatura teatral argentina, y brinda con ello **a los docentes, alumnos, actores y directores teatrales, los hallazgos y aportes de la maestra sobre el tema de la palabra**. Los testimonios de aprendizaje de algunos de sus innumerables alumnos -que se incluyen en el libro- ponen en evidencia la contribución generosa y sustancial de Hedy Crilla que fue una de los cimientos de nuestro arte teatral

Todos los derechos reservados

Buenos Aires. Argentina. Junio de 2001

Colección Teatro: Teoría y práctica

N° 1. **Escrito en el escenario**, de Juan Carlos Gené

N° 2. **Propuesta de signica del escenario**, de Gastón Breyer

N° 3. **Hedy Crilla. La palabra en acción**, de Cora Roca

CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral

Director: Carlos Ianni

Bolívar 825. (1066) Buenos Aires. Argentina. Teléfono/fax: (5411) 4361-8358

e-mail: correo@celcit.org.ar. Internet: www.celcit.org.ar

Advertencia al lector:

1. Los bloques ubicados sobre el margen derecho, sin sangría, corresponden al desarrollo de las clases originales de Hedy Crilla, en las que deben distinguirse:

a) En **negrita**, texto de Hedy Crilla, y, entre comillas, textos de los autores que ella seleccionó como ejemplos.

b) En *bastardilla*, intervenciones de los alumnos.

c) En redonda, relato de Cora Roca, necesario para la continuidad y coherencia de los fragmentos de la maestra.

2. Los bloques de texto ubicados en el margen interno registran los comentarios en clase, y también aportes agregados posteriormente por la autora de este libro.

* Elegí, para comenzar este libro, una introducción literal que la maestra dió en el mes de abril de 1982, al iniciar su curso (C.R.).

1 Jorge Luis Borges. Obras Completas, Buenos Aires: Emecé Ed., 1974, pág. 808.

3 William Shakespeare. Obras Completas: Hamlet. Acto 3º, escena 2ª, Madrid: Aguilar, 1964, pág. 1362. Trad.: Luis Astrana Marin.

Paul Eluard, Obras Escogidas, T. II, Buenos Aires: Ed. Planeta, pág. 33.

Lamentablemente, he perdido la publicación de donde extraje esta cita de Céline (Nota de la Autora).

3 Juana de Ibarbouru, Chico Carlo, Buenos Aires: De. Kapelusz, 1953, pág. 8.

1 Federico García Lorca, Obras Completas, Madrid: Ed. Aguilar, 1965, pág. 911.

1 Citado por Antoine Albalat, El arte de escribir, Buenos Aires: De. Atlántida, 1971, pág. 44.

2 Federico García Lorca, *ut supra*, pág. 1374.

10 Federico García Lorca, *ut supra*, pág. 1366.

11 Pablo Neruda, Confieso que he vivido, Buenos Aires: Ed. Losada, 1974, pág. 199.

12 Federico García Lorca, *ut supra*, pag. 912.

13 Federico García Lorca, *ut supra*, pág. 669.

1 Federico García Lorca, *ut supra*, pág. 1428.

2 Tennessee Williams, El zoo de cristal, Buenos Aires: De. Losada, 1951, (Trad.: León Miras), pág. 14.

3 Johannes Pfeiffer, La Poesía, México-Buenos Aires: FCE, Cole. Breviarios, 1951, pág. 56.

4 William Shakespeare, *ut supra*, pág. 1054

5 William Shakespeare, *ut supra*, pág. 1255.

* Este material es extracto de la contribución de Federico Luppi al 'Homenaje a Hedy Crilla', realizado en el Centro Cultural General San Martín el 19 de mayo de 1989.