

## CURSO DE PERFECCIONAMIENTO TEATRAL

26-31 DICIEMBRE 1984

PROFESOR: JOSE CARLOS PLAZA

En el curso se trabajó por las mañanas en ejercicios de iniciación al METODO, y por las tardes se trabajó con las siguientes escenas: "Noche de Reyes" de Shakespeare, "Un tranvia llamado deseo" de Tennessee Williams, "El embrujado" de Valle-Inclán.

### INTRODUCCION

Existen dos modos de actuación:

a) Manera representativa: el actor hace de...

b) Manera organica: el actor es...

En este cursillo se trató de la forma organica, en la cual el actor interpreta siguiendo la línea de acción del personaje. Así pues, interpretar es HACER.

Cuando la línea de acción de un actor se encuentra con otra línea de acción que le es contraria, es decir, que se opone a la suya, surge el conflicto dramático, y como consecuencia el teatro. Si el consigue seguir con acierto esa línea de acción logrará un comportamiento organico en la situación imaginaria planteada, ya sea en una obra o en un ejercicio. Aparecerá entonces la "verdad escénica", producto de la acción-reacción, que constantemente se está produciendo en el conflicto dramático.

Para lograr este comportamiento organico en el escenario es necesario un largo entrenamiento por medio de unos ejercicios, para los cuales el actor contará como herramientas principales sus vivencias, su imaginación y sus emociones.

### EJERCICIOS

En una primera etapa los ejercicios se realizan en una ac-

tunción real, con espacios, objetos y situaciones sociales reales, buscando siempre ejercicios que esten mas cerca de los actores, no los más interesantes.

En una segunda etapa se varia el lugar, pero utilizando objetos reales no imaginarios, y se va variando lentamente la situación social a relaciones más o menos cercanas a los actores, creando en torno a ellas toda una historia.

En una tercera etapa variaremos la relación emocional , pudiendo cambiar todo lo anterior.

En una cuarta etapa, por último, se pasa a una escena de teatro de la cual se ha extraído el esquema.

Estos ejercicios conllevan todo el esquema de una escena dramática, de forma que las dos fuerzas de los actores en el ejercicio van creando una situación drámatica orgánica que se hace creible. Sirven, en suma, para despertar la capacidad de trabajar con la realidad.

A la hora de efectuar los ejercicios tendremos en cuenta las siguientes premisas generales:

- a) Detener la palabra. No hables hasta que no te sea necesario.
- b) No expliques ni te expliques.
- c) Interpretar es HACER. La primera finalidad del ejercicio es aprender a hacer algo en el escenario.
- d) No anticipar.
- e) Justificar. En el escenario no ocurre nada por casualidad, todo debe de ser lógico.
- f) Reaccionar a todo lo que ocurra. Recibir de la otra persona y de todo ocurre a tu alrededor. Date tiempo: recibe, elige, piensa si te conviene o no y reacciona.
- g) Concreción.

## 12) PASOS A SEGUIR EN LA PREPARACION DE UN EJERCICIO

Todo ejercicio se compone de dos fuerzas: PROTAGONISTA y ANTAGONISTA. El ANTAGONISTA no concede el deseo que el PROTAGONISTA solicita, y de ahí surge el CONFLICTO DRAMATICO. Basicamente toda la preparación del ejercicio consiste en ayudarse a creer la situación imaginaria planteada a base de preguntas, a base de salvar todos los obstaculos que se planteen. Este tipo de ejercicios, que basicamente son siempre de dos actores, son preparados individualmente por cada actor, aunque previamente los dos actores tienen que ponerse de acuerdo en el lugar donde va a transcurrir el ejercicio y en el deseo del PROTAGONISTA.

### ESQUEMA DEL EJERCICIO

#### A) PROTAGONISTA:

##### 1) DESEO: Urgente

Concreto

Emocionales

Razones del deseo

Practicas

Altruistas  
Egoistas

Secretas  
No Secretas

Principios

##### 2) POR QUE: ¿Por qué necesita conseguir el deseo?

¿Por qué aquí y ahora?

¿Por qué a él y no a otro?

¿Qué pasa si no lo consigue?

##### 3) URGENCIA DEL DESEO: Conseguirlo en el menor tiempo posible con el maximo de eficacia.

##### 4) RELACION SOCIAL: ¿Quien es el Antagonista?

¿Qué relación tiene con él?

##### 5) RELACION EMOCIONAL: ¿Qué piensa del antagonista?

¿Qué le dice físicamente?

¿A que animal le recuerda?

¿Color, sonido, etc?

##### 6) CONCRETAR: Razones para entrar en el lugar

Justificar que el ANTAGONISTA no está,

7) ESTRATEGIAS: Pensar al menos tres estrategias posibles para lograr el deseo, en el supuesto de que el antagonista lo niegue.

8) ESTADO DE ANIMO: Que puede tener o no que ver con el deseo.

B) ANTAGONISTA:

1) ACTIVIDAD: Difícil de hacer. Cuanto más difícil mayor será la concentración.

Urgente de acabar.

Solo se puede realizar aquí y ahora.

2) RAZONES PARA NEGAR: ¿Por qué lo niega?

¿Por qué lo niega aquí y ahora?

¿Qué ocurre si se lo concede?

3) ESTADO DE ANIMO: Que puede tener o no que ver con la actividad.

4) CONCRETAR: Razones para estar en ese lugar realizando la actividad.

Justificar que el protagonista no va a venir al lugar.

5) RELACION SOCIAL: Es una relación que no despierta emoción, sino comportamiento.

6) RELACION EMOCIONAL: Siempre surge con un PERO.

A la hora de realizar el ejercicio, toda esta preparación se "olvida".

2º) PASOS A SEGUIR EN LA EJECUCION DEL EJERCICIO

A) CREACION DEL ESPACIO:

Antes de comenzar el ejercicio HACER LA CASA, es decir, utilizar todos los elementos reales que hay en el espacio y colocarlo todo de acuerdo a las necesidades del ejercicio. La preparación del espacio la hace primero el PROTAGONISTA y luego, en ausencia de este, el ANTAGONISTA crea su espacio.

B) MOMENTO INTIMO:

El ANTAGONISTA, al quedarse solo en el lugar

establecido, se concentra en su estado de ánimo, utilizando para ello su MEMORIA SENSORIAL. Para provocarse el ESTADO DE ANIMO puede utilizar elementos externos: una foto, una chaqueta, etc. Una vez alcanzado el ESTADO DE ANIMO, el ANTAGONISTA comienza su ACTIVIDAD.

El PROTAGONISTA, a su vez, se concentra fuera del lugar en su ESTADO DE ANIMO y en los MOTIVOS que le llevan a entrar en el lugar.

G) CONTACTO INMEDIATO:

Al entrar el PROTAGONISTA tiene que producirse con el ANTAGONISTA un CONTACTO INMEDIATO: capta de la otra persona, elige y utiliza.

3º) REALIZACION DEL EJERCICIO DE IMPROVISACION.

77777777777777777777777777777777

¿COMO RELACIONAR ESTOS EJERCICIOS CON LAS ESCENAS CONCRETAS DE TEATRO?

Si, por ejemplo, tenemos una escena:

PERSONAJES

ACTORES

A B

A B

El conflicto de la escena específica se generaliza y al ser general engloba a los actores, creandose así lo que llamamos un CONCRETO. Luego se improvisa ese CONCRETO hasta que los actores se acerquen al conocimiento en si mismos de los sentimientos de la escena. El objetivo de este tipo de improvisaciones es que el actor sienta personalmente la situación de la escena. Una vez conseguido esto se retorna a la escena propiamente dicha. Como ejemplo de como llegar a un CONCRETO vamos a verlo con una escena de "Noche de Reyes" de Shakespeare.

NOCHE DE REYES de Shakespeare

ACTO II ESCENA IV

DUQUE.- Una vez más, Cesario, vuelve a casa de esa soberana cruel; díle que mi amor, más noble que el universo, no se preocupa del precio que puede representar un fango inmundo. Díle que de esos bienes que la fortuna le ha deparado hago tan poco caso como de la fortuna misma. Lo que cautiva mi alma es la perla real con que la ha embellecido milagrosamente la Naturaleza.

VIOLA.- ¡Pero si ella no puede amarnos, señor!

DUQUE.- No puedo admitir semejante contestación.

VIOLA.- No obstante, debéis admitirla. Supongamos que una mujer, quizá la tal existe, sufre por vuestro amor como vos sufrís por el de Olivia. Vos no podéis amarla. Vos se lo decidís. ¿No debe aceptar ella semejante contestación?

DUQUE.- Ninguna mujer sabría soportar los golpes de una pasión tan fuerte como la que el amor ha puesto en mí. No hay corazón de mujer capaz de resistirlos. Los suyos no son tan vastos. ¡Ay! Su amor puede pasar por apetito, en el cual no entra el sentimiento, sino el paladar, que se sacia, se hastia y se rebela. Mientras que el mío es hambriento como el mar y puede digerirlo todo. No establezcas comparación entre el amor que una mujer pueda sentir por mí y el que yo siento por Olivia.

VIOLA.- Sí; pero yo sé...

DUQUE.- Qué sabes tú.

VIOLA.- Sé demasiado bien hasta qué punto pueden llegar las mujeres por los hombres. La verdad es que poseen un corazón tan sincero como el de nosotros. Mi padre tenía una hija que amaba a un hombre tanto como yo, quizás, si fuese mujer, amaría

a vuestra señoría.

DUQUE.- Y ¿cuál es su historia?

VIOLA.- Es bien sencilla, señor. Nunca ha descubierto su amor, sino que ha dejado su secreto roer el color de sus mejillas, como el gusano una flor en capullo; se ha relegado a sus pensamientos, y verdosa, amarillenta por la melancolía, ha permanecido como sobre un monumento la estatua de la resignación sonriendo al dolor. ¿No era esto amor verdaderamente? Nosotros los hombres podemos decir más, multiplicar los juramentos; pero indudablemente prometemos más que cumplimos. Porque somos más pródigos en protestas y más pobres en sentimiento.

DUQUE.- ¿Pero murió de amor tu hermana, muchacho?

VIOLA.- Yo represento a todas las hijas de la casa de mi padre y también a todos los hermanos. Y, sin embargo, no sé....señor, ¿habré de visitar a aquella dama?

DUQUE.- Sí; ése es el asunto. Búscala a toda prisa. Entrégale esta joya. Díle que mi amor no puede ni abandonar el sitio ni aceptar un desaire

(Salen)

## NOCHE DE REYES

### CONSIDERAR:

- Lo que dice el autor
- Epoca social o politica de la obra
- Mi imaginación con relación a la obra.

### CONFLICTO DRAMATICO DE LA ESCENA EN GENERAL:

Duque: enamorado de una mujer que le rechaza

Viola: mujer que se hace pasar por hombre

Protagonista: Viola      Antagonista: Duque

Viola pretende que el Duque no la envíe a hablar con Olivia

El Duque quiere enviar a Viola nuevamente

### LAS RAZONES:

¿Por qué? La razón fundamental de Viola es darle a entender su amor.

### RELACION SOCIAL:

Duque - Paje

### LUGAR:

Sala del palacio del Duque. Lugar privado y en él que están solos.

### ACTIVIDAD DEL ANTAGONISTA:

Puede estar escribiendo la carta para Olivia.

Recrearse en su sufrimiento, porque en realidad no tiene nada.

### RELACION EMOCIONAL:

Duque hacia Viola: Atracción, amor no admitido, confianza, comodidad.

Viola hacia el Duque: Amor

### ESTADO DE ANIMO:

Viola: Bastante desesperada, sin poder comunicarlo. Aparente serenidad, tranquilidad, etc.



CONFLICTO GENERAL DE LA ESCENA:

"EL PROTAGONISTA quiere que el ANTAGONISTA olvide un imposible"

Esto constituye LA ALMENDRA DE LA ESCENA o UN CONCRETO. Este CONCRETO pasa a ser improvisado por los actores como si se tratase de un ejercicio, tratando de aclarar dentro de ellos la psicotricidad de los personajes. A la hora de improvisar este CONCRETO hay que tener en cuenta lo siguiente:

LUGAR: Sitio privado y comodo

Sitio que es el habitat del antagonista.

RELACION SOCIAL: Superior e inferior.

RAZON DEL PROTAGONISTA: VIOLA: emocional, secreta, egoista

Aunque dice de palabra todo lo contrario

RAZON DEL ANTAGONISTA: DUQUE: Confiesa una razón emocional y no secreta.

En realidad se trata de razones practicas, secretas y egoistas.

Una vez totalmente clara la ALMENDRA DE LA ESCENA caben dos posibilidades:

A) Pasar a aplicar todo esto a la escena, con lo que todo lo anterior se convertiria en la preparación de la escena que, a diferencia de los ejercicios, se hace poniendose de acuerdo en todo lo dos actores.

B) Hacer una improvisación con la ALMENDRA DE LA ESCENA.

Estos dos caminos son las posibilidades que hay tras el analisis de una escena: A) Entrar directamente a la escena. B) Hacer una improvisación para encontrarse con la MOCION (de mover) que me mueve a realizar la escena. Sirve para conocer en mí los sentimientos que tambien son del personaje.

"EL EMBRUJADO" de Valle-Inclán

JORNADA SEGUNDA

ANIMA EN PENA

Tarde de otoño. Un río tranquilo, espaciado en remansos bajo la verde sombra de chopos y mimbrales. A las dos riberas, agros mellizos de heno y de linar, que, a par del río, se rizan con la brisa. Llueve menudo, menudo, en una gran paz. Sobre la arena fuerte de la ribera, que cruje desgranada, están sentados un hombre y una mujer. A su espalda, abierta y vacía, la casa alzada con pedruscos, cubierta con paja de maíz y envuelta en humo. Las figuras parecen muy lejanas en el cernir de la lluvia menuda. Dos larvas en la orilla del río. Hablan de una manera fugitiva y medrosa, como si quisiesen no alterar el reposo del paisaje, la quietud de las hojas y del cristal del agua, la paz de todas las cosas que dice la perfección del éxtasis y el sentido hermético y eterno de la felicidad.

ANXELO.- !Anima en pena, no me arremolines en tu circulo!! Anima en pena, corita entre dos luces, no me implores con las voces, con las manos no me hagas las cruces! Si me abrazares, caeríamos los dos en el profundo Infierno. !Vaya si caeríamos! Caeríamos, porque yo soy un gran pecador y te arrastraría , ánima en pena. !No te atolondres! Más te vale esperar, para el pago de la deuda que tengo contigo, a que se descargue mi conciencia. !Tan cierto que te vale más! !Mírala, que está más negra que los cuervos, ánima en pena!! Yo haré mi revelación! !Yo diré mi sanguinidad!! La palabra mía toda será de verdad!... !Mi palabra, palabra será que hile el cáñamo de un dogal!

MAURIFA.- !Calla, langrán! Acabarás en una cueva de galera por ese entresoñar y ese devanar de los meollos.

ANXELO.- !Maurifa, yo más no puedo con la cadena de anillos dobles

que llevo colgada!!Mauriña, yo hago mi delación y pago mi culpa!!Mi culpa pagada, mi alma, de negra, blanca!

MAURIÑA.- ¡Calla, langrán! ¡Cuando encuentras por donde comer sin trabajos, ni usuras, ni agonías, quieres hacer tu revelación y echarnos a todos por los caminos pidiendo una limosna!

ANXELO.- ¡Mi culpa pagada, mi alma, de negra, blanca!

MAURIÑA.- ¡Salúdate para espantar malas ideas! Calienta el horno con el capricho del viejo Bolaño. Rosa Galáns no se desgarró del hijo sin una buena renta, y de la mitad has de ser tú el dueño. ¿No te amigaste con ella? Pues si te quiere, que lo manifieste. Para que todos pasásemos hambre y anduviésemos descalzos, metidos en agua y nieve, no te fuiste de mi jergón para el suyo. ¡Condenada, ladra! ¡Más renegrida no la dió Dios! Ten por cierto que la bribona no entrega al hijo sin recibir mucha riqueza, y con esa ambición se lo titula por nieto a Don Pedro Bolaño. ¡Santísimo Señor, un espejo de ese hijo tuyo, que ahora está a dormir en la cuna!!Ay, babalán, langrán, aprende a sacarle los dineros, que un cuenco de berzas también lo tenías andando a cavar!

## TRABAJO CON EL TEXTO

Este trabajo estuvo basado en el análisis e interpretación de escenas de los siguientes textos: "El Embrujado" de Valle-Inclán, "Un tranvia llamado deseo" de Tennessee Williams y "Noche de Reyes" de Shakespeare.

### TODO ESTA EN EL TEXTO:

Toda obra de teatro tiene un conflicto dramático general que se realiza con un verbo de acción. Ej. Chico busca chica.

#### 1) CONFLICTO DRAMÁTICO DEL TEXTO:

Ejemplo: Escena 1ª Acto II de "El Embrujado" de Valle-Inclán.

¿Quién es protagonista? Protagonista es siempre el personaje que quiere cambiar la situación establecida. Protagonista: MAURIFIA. Quiere conseguir que Anxelo cambie de actitud, que no haga la delación. ¿Por qué quiere el deseo? ¿Qué va a pasar si no lo consigue? Para conseguirlo utiliza ESTRATEGIAS.

¿Quién es antagonista? ANXELO. ¿Razones de Anxelo para ir a hacer la delación? Tiene razones emocionales.

Relación social entre Anxelo y Maurifia: ¿Cuántos años llevan casados? ¿Cuántos hijos tienen? ¿Cómo es la vida de ellos? ~~Y ANXELO~~

~~MAURIFIA~~

Relación emocional: ¿Cuál es la relación emocional entre Maurifia y Anxelo en la escena? ¿Cómo es Maurifia para Anxelo? ¿Cómo Anxelo para Maurifia?

El análisis del conflicto dramático de la escena - siempre partiendo del propio texto - es lo fundamental, pues en ese conflicto estará el objetivo del personaje a realizar.

Tras el análisis del conflicto dramático se efectúa el estudio de los personajes., que, entre otros datos, se hará buscando en el texto ~~ca~~

lo que dice el personaje de sí mismo y lo que dicen los demás personajes de él.

## 2) EL ACTOR EN RELACION CON EL ESPACIO ESCENICO:

Ejemplo: Escena 1ª

Acto II de "El Embrujado" de Valle-Inclán.

"Tarde de otoño. Un rio tranquilo, espaciado en remansos bajo la verde sombra de chopos y mimbrales. A las dos riberas, agros mellizos de heno y de linar, que, a par del río, se rizan con la brisa. Llueve menudo menudo, en una gran paz. Sobre la arena fuerte de la ribera, que cruje desgranada, estan sentados un hombre y una mujer. A su espalda, abierta y vacia, la casa..."

Creación individual del espacio escenico. Se trabaja con sensaciones externas, no internas. No se trata ni de mimo, ni de escenografía, sino de sentir el comportamiento del cuerpo en esas situaciones.

Se lee la acotación de Valle-Inclán y se les pide a los actores que hagan con su cuerpo todo lo que el texto les sugiere.

Ejemplo: Crear el rio: ¿cómo es? ¿va lento? ¿dónde está?...

Crear los chopos: distancia, altura, cantidad, color. Tener presentes las dimensiones con la vista.

Abrir la mirada.

Crear la brisa: ¿qué partes del cuerpo toca la brisa?

Crear la lluvia: La lluvia en la cara. Recordar el agua cayendo por la cara. Mirar y recibir el agua.

Crear la arena: convertir el suelo en arena. Andar en la arena. Hacer un dibujo en la arena con la mano o el pie....

Es, pues, un trabajo sobre los RECUERDOS DEL CUERPO.

## 3) EL ACTOR EN RELACION A LA PALABRA:

A) El actor debe de llegar a

la palabra por necesidad, no porque lo pida el autor. El orden existente debe de ser: provocación - gesto - palabra.

Ejemplo: Mauriña debe de detener a Anxelo en el texto de Valle-Inclán

diciendo: "¡Calla, langrán! Acabarás en una cueva de galera por ese entresonar y ese devanar de los zeollos" Esta situación se improvisó físicamente y sólo surgió la necesidad de hablar en Maurifia cuando Anxelo intentó marchar realmente y ella lo retuvo, consiguiendo así decirlo orgánicamente.

B) Cuando se habla en un escenario es fundamental el punto de referencia: a dónde, para quien, etc.

Ejemplo: El monolo de Anxelo, en el comienzo de la escena, hablando con el Anima.

C) Lo que se necesita decir debe de ser justamente lo que haya que decir, es decir, que lo que queramos hacer sea igual a lo que queremos decir.

D) El problema del texto son las intenciones. Antes de decir una frase debemos conocer el "por qué" y el "para qué". Digo una frase para comunicar algo y no paso a otra frase hasta no obtener una respuesta de la primera. Las palabras del texto tienen que ser poco para comunicar todo lo que tengo dentro.

En todo texto hay siempre una intención global. Ejemplo: Maurifia habla para impedir que Anxelo marche, pero también hay una intención frase por frase, palabra por palabra.

Maurifia: "¡Calla, langrán! ¡Cuando encuentras por donde comer sin trabajos, ni usuras, ni agonias, quieres hacer tu revelación y echarnos a todos por los caminos pidiendo limosna!"

En el texto de son cuatro intenciones diferentes las que Maurifia debe de comunicar a Anxelo, pero siempre siendo Anxelo el que obligue a Maurifia a realizar esos cuatro cambios. De ahí la necesidad de que Maurifia se preocupe de que Anxelo la entienda y no de como decir la frase, es decir, de ahí la importancia del binomio acción-reacción para conseguir la intención de cada palabra.

Para conseguir esas cuatro intenciones la actriz también puede ayu-

de una serie de imágenes que sirven para calentar el texto y que vienen provocadas por el propio texto, tales como agonía, caminos, frío, etc. Por estas imágenes pasa el pequeño subtexto de la escena.

#### 4) PRIMER ENSAYO:

El siguiente paso en el trabajo con el texto será el realizar una lectura del mismo en la que no interesa el ritmo lógico de la escena, sino la acción-reacción entre los actores, al decir sus respectivos textos.

El actor necesita un tiempo en los ensayos para saber lo que recibe, que produce en él, cómo lo transforma y le obliga a decir la frase. Este tiempo que necesita el actor puede que no lo necesite el personaje, pero, a medida que los ensayos avanzan, estos tiempos se irán reduciendo hasta que quede el ritmo deseado.