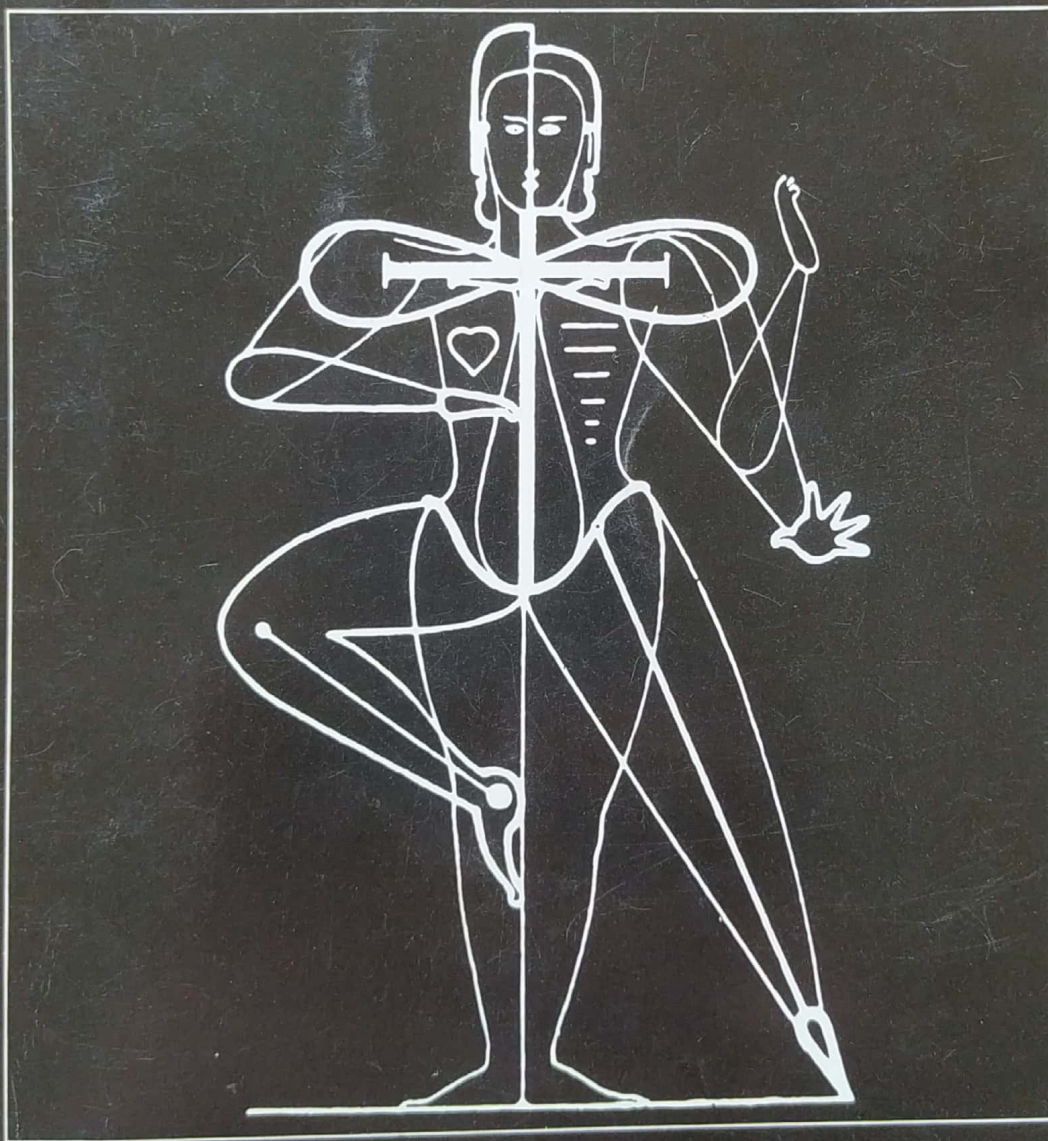


ACTOR... UN OFICIO DE T.V.

AMALIA PEREZ DIAZ



fundación
academia nacional
de ciencias y artes
del cine y la televisión

ACTOR... UN OFICIO DE T.V.

Publicación de la Dirección de Formación de Recursos Humanos de la Fundación Academia Nacional de Ciencias y Artes del Cine y la Televisión (Museo Audiovisual), Telfs.: 573.10.46 - 573. 77.57. Ed. Catuche, Nivel Bolívar, Parque Central, Caracas. Para correspondencia: Apartado Postal 17030 - Código Postal 1010 A, Caracas, Venezuela.

**Junta Directiva de la Fundación
Academia Nacional de Ciencias y Artes del Cine y la Televisión**

Presidente: William H. Phelps
Vice-Presidente: Dr. Antonio López Acosta
Directores: Prof. Inocente Palacios
Dr. Hans Neumann
Sr. Isaac Chocrón
Sr. Ricardo Tirado
Director General: Dr. Osmán Viloria

**Instituciones colaboradoras con la Fundación
Academia Nacional de Ciencias y Artes del Cine y la Televisión**

- Radio Caracas Televisión (Canal 2)
- Venevisión (Canal 4)
- Venezolana de Televisión (Canal 5 y 8)
- Centro Simón Bolívar
- Instituto Nacional de Capacitación Educativa (INCE)

Depósito Legal If 81-3.526

© **Fundación Academia Nacional de Ciencias y Artes del Cine y la Televisión, de todas las ediciones en español.**
Prohibida la reproducción total o parcial.
Impreso por Litografía Melvin, Caracas, Venezuela.

ACTOR... UN OFICIO DE T.V. AMALIA PEREZ DIAZ

Historia de amor y sufrimientos en un prólogo, tres actos, ocho jornadas y no sé cuántas escenas.



A mis hijos, por quienes ha
valido la pena mi existencia.

CONTENIDO

PREFACIO	11
PROLOGO	13
PRIMER ACTO: Primer Curso	15
Jornada Primera	16
Escena I: Inicio	16
Escena II: En la Academia	18
Escena III: Los Trucos	20
Jornada Segunda: Técnica vocal	29
Escena I: Instrumento de la Voz	30
Cuadro: Organos de la Respiración	31
Escena II: Técnica de la respiración diafragmática	32
Cuadro: Organos de Fonación	33
Escena III: Cuadro: Organos del Sistema de Resonancia	33
Ejercicios: Respiración	34
Articulación	35
SEGUNDO ACTO: Segundo Curso	37
Jornada Tercera: Preparación al segundo Curso	37
Escena I: Relajación	39
Escena II: Composición de personajes	42
Escena III: Elementos para estudio de la dicción	43
Escena IV: Puntuación	46
Análisis: Fórmula 1	50
Jornada Cuarta: Curso R.C.T.V.—Academia	51
Escena I: Puntos Suspensivos	55
Entonaciones interrogativas	56
Escena II: El tono y sus propiedades	58
Valores comunicativos del tono	59

Jornada Quinta: Inicio del Taller.....	63
Escena I: Paralelo de concentración Actor-Apuntador.....	66
Escena II: Qué se entiende por Concentración.....	67
Concentración Interna — Externa.....	69
Escena III: Imaginación.....	71
Justificación.....	73
Escena IV: Análisis. Fórmula 2.....	75
Intención.....	76
Texto — Subtexto.....	77
Jornada Sexta: Expresión Corporal.....	81
Escena I: Diferentes centros del cuerpo humano.....	82
Continuidad de los gestos y la espiral del cuerpo humano.....	83
Escena II: Ritmo.....	84
Escena III: Expresión sensorial.....	87
Escena IV: Expresión Gestual.....	90
Jornada Séptima: Fe escénica.....	93
Escena I: Sensibilidad — emoción.....	96
Escena II: Improvisación.....	101
Ejercicios.....	107
Escena III: Análisis TV. Fórmula 3.....	108
TERCER ACTO: Tercer Curso.....	111
Jornada Octava: Preparación.....	111
Escena I: El Jugador de ajedrez (improvisación).....	112
Escena II: Eliminar "Cliché".....	117
Transferencia.....	117
Voluntad — Contravoluntad.....	119
Escena III: Análisis. Fórmula 4.....	121
Soluciones a los jueguitos de puntuación.....	127
Penúltima Jornada:.....	129

PREFACIO

Hace dos años, en una conversación informal, le propusimos a Amalia Pérez Díaz la idea de que volcara sus experiencias de actriz a las nuevas generaciones, en los cursos regulares que la Academia Nacional de Ciencias y Artes del Cine y la Televisión viene ofreciendo periódicamente desde su fundación. Y ella, medio sorprendida y confusa, aceptó la propuesta. A partir de ese momento, la Academia ganó una nueva catedrática, y el alumnado, una eficiente orientación pedagógica para el difícil arte de la representación escénica, pues cuando se enseña con amor y con verdad, el aprendizaje es dos veces bueno. Prueba de ello lo es el número de aspirantes que crece aritméticamente cada día; y la progresión geométrica que han alcanzado los niveles de enseñanza desde el comienzo hasta la presente fecha.

La Pérez Díaz, como ella suele llamarse en su escritura, ha recogido el fruto de su trabajo en letra impresa y me ha pedido que le haga la presentación. Leyendo los originales he recordado los escritos de don Simón Rodríguez que fue un hombre que objetivó en la enseñanza las grandes teorías de su siglo y del siglo venidero. Estableciendo las distancias, por supuesto, Amalia Pérez Díaz ha logrado inculcar en sus alumnos que el "gran teatro del mundo" es un permanente aprendizaje: En todo gran Maestro hay un actor y viceversa. Por eso no vacilo en reconocer los méritos de este diseño pedagógico de nuestra magnífica actriz, porque es una obra que está hecha con pálpito y con inteligencia.

Hernán Pérez Belisario

Caracas, noviembre de 1981

PROLOGO

Hace ya muchos años leí que cada persona, confirmando haber pasado por este mundo, debía cumplir ciertas obligaciones en el curso de su vida: sembrar un árbol. . . escribir un libro. . .

Recuerdo que una vez sembré un arbolito —un aguacate— y mucho antes de eso, tres semillas que fueron transformándose en mis hijos y que, al cabo de los años, se convirtieron en árboles afianzados en la tierra; altos, fuertes, frondosos. . . y dieron al fin sus frutos: mis tres nietos. Pero. . . ¡me faltaba el libro! ¿Cómo hacerlo con mis pobres conocimientos? . . . Y siguió pasando el tiempo y, con él, las posibilidades de escribirlo. Pero continué leyendo, estudiando, investigando, recopilando. Pensaba que algún día. . .

Nacida y formada en el teatro, la profesión me absorbió desde mi más temprana edad y luego, en plena juventud, la televisión se sumó al teatro para darme experiencia y madurez que hoy, al cabo de 29 años de labor y de constancia, han cristalizado en el noble estímulo que me impulsa hacia un bello, útil y revivificador camino: el de la Docencia.

Y es ahora, cuando todo se me brinda allanándome el camino, cuando de nuevo me enfrento a esa vieja idea: escribir un libro.

No se trata de contarles la historia de mi vida —eso sería fastidioso—. Es mi intención la de hablarles acerca de mis experiencias adquiridas, del cómo y el por qué me encuentro dando clases en la Academia, reuniendo en un todo Teoría y Práctica del oficio, escribiendo mi libro. ¡Bueno, por lo menos es lo que deseo!

En él les hablaré acerca de la preparación y parte del contenido de los cursos iniciales además de las transformaciones ocurridas para llegar a los Cursos actuales.

Este es el resultado: debía escribir un libro y aquí lo tienen. Me hubiera sido imposible sin el concurso de quienes me impulsaron a hacerlo: La Academia Nacional de Ciencias y Artes del Cine y la Televisión, que me honra contándome entre sus docentes; el Dr. Hernán Pérez Belisario, quien tuvo la suficiente confianza en mí, para asignarme esos Cursos; la Licenciada Higinia Herrera, quien con su dedicación me comprometió a escribirlo y todos mis queridos alumnos y ex-alumnos. A todos ellos, gracias de todo corazón.

PRIMER ACTO

Hacia el año 1975 comencé a dar clases en mi casa. Se había formado un grupo integrado por jóvenes compañeros de R.C.T.V., entre los que se contaban: Marisela Berti, Tony Rodríguez, Jean Carlos Simancas, Zulay García, Choni Fuentes, Mayra Alejandra, además de otros primeros y pacientes alumnos. La promotora fue Marisela, mi querida niña, quien durante las grabaciones preguntaba y soportaba mis reprimendas y consejos acerca de cómo debía encarar tal o cual escena. Esto se convirtió en una rutina diaria, donde además se me acercaban otros jóvenes compañeros a preguntar, y yo les respondía de la manera que creía más acertada. ¡Me gustaba eso de poder ayudar en algo! De esta manera, sin saberlo, había encontrado una nueva senda y me habían ayudado a ellos seres muy queridos.

Comenzaron nuestras reuniones y ahora, que sé un poco más, me doy cuenta de que si algo aprendieron fue debido al talento e intuición de cada uno. Fue una magnífica experiencia de la que espero que, al igual que yo, guarden un buen recuerdo.

No me avergüenza confesar que al hacer el balance de aquella época, comprendí que no sabía suficientemente transmitir mis ideas. No había encontrado de ninguna manera la clave para hacerme comprender como yo deseaba. ¿Qué me quedaba? La búsqueda y observación para saberlo, es decir, el único camino posible en la vida cuando se quiere alcanzar algo: una mayor preparación.

Debo el reconocimiento a mis jóvenes compañeros y después a David Osorio, Jacqueline y Carolina Russo y a Zulay López, cuatro de mis más constantes alumnos.

JORNADA PRIMERA

Aunque materialmente nací en el teatro debo confesar sinceramente que me encanta trabajar en la televisión. Además, creo que siendo actor no importa el medio donde uno deba realizarse. ¡Se es actor y basta!

Me gusta la forma de expresión que nos permite la posibilidad de transmitir a tantos y tantos seres lo que somos como actores.

Aprovechando mi constante permanencia en los Estudios, observaba y medía las reacciones de mis compañeros cuando actuaban y admiraba su labor, cuando, al encenderse los bombillitos de las cámaras, me hacían sentir y compartir lo que estaba sucediendo en escena. Unas interpretaciones "me llegaban" y otras, no. Aprendí a distinguir el por qué un actor me "convencía", haciendo comparaciones con el comportamiento de la gente que veía en las calles, plazas, cines, mercados, buses, cafetines, velorios, etc. . . . Observaba cómo actuaba la gente ante diferentes circunstancias. ¿Qué gestos son los que nos hacen reconocer a una persona avara, desprendida, al inconstante, al prudente, al tímido, al prepotente, al sumiso? Allí, en esos estudios y con el tiempo fui comprendiendo; y por ello mis consejos y recomendaciones se entendían mejor.

Así fue como, poco a poco, encontré la clave para cumplir la meta que me había propuesto. Doy gracias a todos mis compañeros de R.C.T.V. Tengo con ellos una gran deuda de gratitud.

ESCENA I. INICIO

En ocasión de cumplirse los 25 años de Radio Caracas Televisión, me encontraba un día en la oficina del Dr. Hernán Pérez Belisario. En medio de nuestra conversación se me quedó mirando y dijo:

Dr. Pérez: Amalia, ¿te gustaría enseñar en la Academia?

Amalia: (!!!)

Dr. Pérez: ¿Por qué no preparas unos cursos? Debes entregar tus experiencias. . .

Amalia: (!!!)

Dr. Pérez: Voy a ponerte en contacto con el Dr. Osmán Viloria,

el Director de la Academia.

Amalia: (!!!)

Dr. Pérez: Dile a Marina (Marina Liendo, su eficiente secretaria) que te entregue los números de la Academia. Debes concertar una cita con el Dr. Viloria y conversar acerca de esto.

Y siguió hablando de su tema favorito: elevar niveles profesionales, preparar relevos, adiestrar extras, etc., etc., etc. . . . ¿Diálogo? ¡No! . . . Fue un monólogo con toda la persuasión que sabe demostrar mi admirado Dr. Pérez. La Pérez Díaz no habló: se había quedado muda.

De alguna manera le dí las gracias, tomé los números y me fui a la casa. Conociéndolo, sabía que no se trataba de una broma, ¡tenía que ser verdad! . . . No bien llegué, tomé el teléfono y comencé a llamar a mis hijos y al Pérez Díaz, para comunicarles la gran noticia.

Resultado: felicitaciones, risas, comentarios. . . y consejos. Todos, de alguna manera, ofrecían su colaboración para que pudiera sacar adelante la tarea. Son aquellos momentos en los cuales uno se convierte en hijo y ellos, en padres.

Días más tarde, en la reunión con el Dr. Osmán Viloria y la Directora de Recursos Humanos de la Academia, Higinia Herrera; les decía:

Amalia: Pero, Doctor, yo no me siento capaz de enfrentarme a grupos tan grandes. . .

Dr. Viloria: (Sonriendo). Muy bien, aprenda.

Higinia: (Contemporizando). No creo que le resulte muy complicado. Su experiencia. . .

Amalia: (No muy convencida). Si, claro. . . pero me faltan conocimientos para que los esquemas esos. . .

Y así, en ese estira y encoje, entre cafecito y cafecito, pasamos más o menos tres horas. Había aceptado. . . en principio. Por eso, ante la pregunta del Dr. Viloria:

Dr. Viloria: Vamos a ver, ¿cómo enfocaría sus clases?

Amalia: Bueno, en la forma en que me sentiría más segura: comenzaría por los "truquitos".

Ambos: (!!!) (silencio total).

Creo que en ese momento pensaron que se habían equivocado de persona. ¿Enseñar "trucos"...? Y empecé a explicarles "mis trucos" dándoles varios ejemplos. Esta vez sí que me comprendieron. ¡Ah! ¿era eso? Nos pusimos de acuerdo en dar un primer curso de 80 horas. Sacaríamos extras con verdaderos conocimientos del oficio. El Curso empezaría después de mi regreso de un viaje a Europa, adonde iba en plan de estudios. Si no hubiera estado tan angustiada, habría disfrutado mucho más de la compañía de aquellos estupendos seres humanos.

ESCENA II. EN LA ACADEMIA.

Había leído una vez que para captar la atención de un grupo, no había nada mejor que contarles una anécdota, y ésta fue la mía: Era una niña, cuando me dieron un pequeño papel en la Compañía en donde trabajaban mis padres. Se trataba de una chica a quien le habían quitado unos dulces y debía entrar a escena bañada en llanto. Lo poco que tenía que decir me lo enseñaba mi madre, y la cosa iba bastante bien, sólo que no había forma de que a mí me salieran las lágrimas en el momento justo. Y... Llegó la noche del estreno. Yo estaba entre cajas, esperando mi salida a escena y mi madre junto a mí. "No puedo, mamá. No puedo... no voy a llorar"... Mi mamá, callaba, pero en el instante de entrar a escena, me dió una cachetada y un empujón. ¡Por supuesto, salí llorando a lágrima viva! Fue mi primera lección práctica. En aquel entonces, y de esto hace como cincuenta años, me enseñaron lo que más tarde conocí como el mágico: "como si...".

Aquella anécdota me dió la base para dar inicio a la clase. ¡Qué experiencia! La Licenciada Higinia Herrera permaneció conmigo, no sé si para detenerme al primer indicio de estampida o para brindarme su apoyo. ¡Ahora sé que fueron ambas cosas!

Con toda seguridad los alumnos eran los menos asustados. David, Carolina, Jacqueline, Cristina James y Zulay López, que estudiaban conmigo en casa, fueron lo bastante generosos para integrarse al grupo de la Academia. Creo que lo hicieron para que mi susto fuera menor. Pero, sigamos con el mágico "como si...":

La primera vez que di con aquellas palabras fue en el libro de Stanislavski **Mi vida en el arte**. Pero no entendí la idea. ¡Cuántas penas me hubiera evitado si en aquellos tiempos, alguien se hubiera molestado en explicármelo! Más tarde, las volví a encontrar en el libro de Michael Redgrave, **Los medios expresivos del Actor**, y últimamente Robert Lewis en su libro **Advice to the players**, lo explica más o menos igual a los anteriores. Y entonces me dije: si con el correr del tiempo esta idea sigue teniendo vigencia, quiere decir que es válida. ¡Enseñala! De ella coloqué el resumen de lo que, a mí entender resulta una buena definición:

"... Llegué a comprender que la creación comienza cuando en el alma y la imaginación del actor aparece el mágico y creador SI. Es decir, la verdad imaginada en la que un actor puede creer con tanta sinceridad y aun con mayor entusiasmo que en la verdad práctica. De la misma manera, igual que la niña cree en la existencia de la muñeca y de la vida de todo lo que la rodea. Desde el momento de la aparición de ese SI, el actor pasa del plano de la realidad que lo rodea al de otra vida, creada e imaginada por él mismo. Creyendo en esa vida, el actor puede empezar a crear".

Los diferentes personajes que les son adjudicados a los extras de televisión, no pueden diferenciarse de los de la vida real. Por lo tanto, el primer trabajo que les encomendé fue el de observar a la gente y sus comportamientos, reacciones ante las diferentes circunstancias, apreciar sus acciones, verificar maquillaje y vestuarios. Esto se hacía con el objeto de enriquecer su almacenamiento de memoria. Es sólo a través de esa rutina diaria, como se logra convencer al espectador de que se es un vendedor, por ejemplo, o unos campesinos, una mujer criolla o una de la nobleza. Actuando "como si..." fueran vendedores, campesinos, criollos, o nobles. Y, por encima de eso, creyendo **verdaderamente** que se es.

El extra debe ser preparado para que le sea posible construir la vida "teatral" de su personaje asignado, verlo ante sus ojos para conocer exactamente cómo van a ser sus acciones, cuáles deberán ser sus gestos apropiados, cómo vestirlo, etc., etc., etc. ... en fin, darle personalidad ajustada a las condiciones y circunstancias. De-

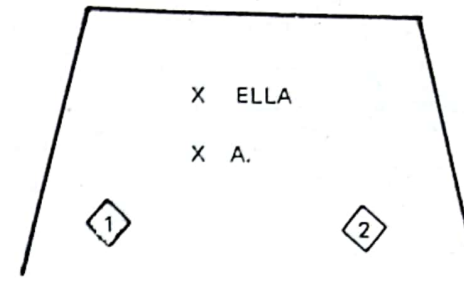
be conocer la mecánica de la composición: aspecto fisiológico que le sirve para visualizar el retrato físico del personaje. El sociológico, para encontrar sus antecedentes: cuál es su procedencia, qué grado de educación posee. Estas son las claves principales para no caer en el caso de personificar a un hombre de pueblo con el mismo traje elegante como entró en el Canal, o el de una mujer que se encuentra en un bautizo con el mismo traje de fiesta que le ha servido para asistir a una reunión a altas horas de la noche.

Al cabo de mes y medio, algunos de ellos se encontraban en R.C.T.V., practicando la mecánica de Estudio. Y los Sábados en clases, surgían los comentarios: qué les había gustado... en qué se habían equivocado... y, en casi todos ellos se notaba algo de frustración. Permanecer tantas horas en el Estudio, ser mandado a cruzar en una escena y más tarde al observarse en pantalla para verse cómo lo habían hecho, no mirar sino espaldas y más espaldas, en tanto que otros, ni siquiera llegaban a verse.

Yo trataba de consolarlos: ya se verán, necesitan aprender más... esperen, es cuestión de tiempo... de conocer el oficio... y les contaba:

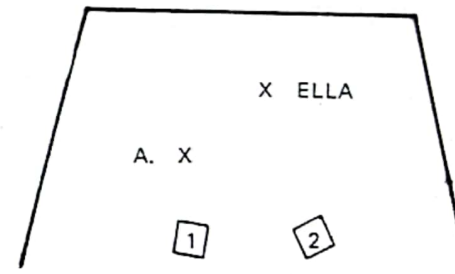
ESCENA III. LOS TRUCOS.

"Una vez, al regresar del trabajo a nuestra casa, mi madre me comentó: "¿Qué es lo que sucede para que cada vez que trabajas con Fulana no se te ve? Esta noche, lo único que se te vió fue la nuca". No supe responderle porque ni siquiera me había dado cuenta. Es claro, en aquel entonces no conocía los "trucos". Las temidas palabras "al aire", cuando no había Video Tape y no se podían repetir las escenas, sólo permitían la máxima concentración para salir adelante recordando letra y movimientos. Tampoco existía el apuntador electrónico. Sin embargo, me puse a observar cuál era la "técnica" de esta compañera. Al cabo de una semana ya la había descubierto. Siempre se colocaba a unos tres pasos y por detrás de quien debía hablar con ella. Esta situación obligaba al actor a dialogar de "espalda a cámaras", so pena de que la actuación se viera falsa. Esta era su colocación:



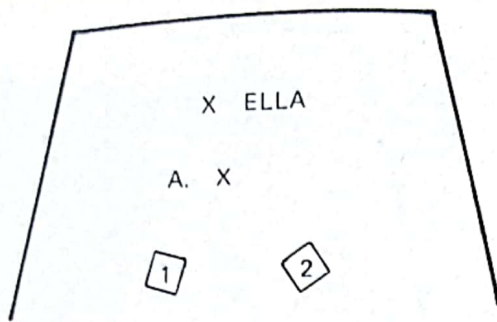
Le comuniqué al Director del Programa que era probable que en "el aire", hiciera algunos desplazamientos. Pero que sólo los efectuaría al decir mis parlamentos para no complicarle las "tomas".

Al comenzar la escena, estábamos así:

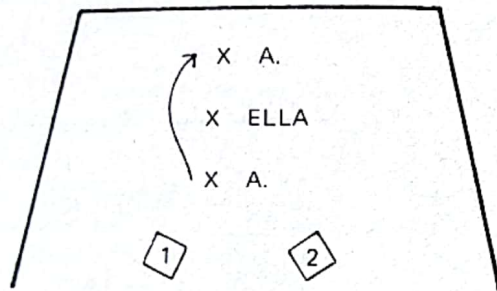


Esta es la posición tres cuartos, la que la práctica ha señalado como la más cómoda para favorecer las "tomas" de los camarógrafos.

¿Y ella? Inmediatamente comenzó su "jueguito" colocándose detrás de mí.



Y... ¿Qué hizo la Pérez Díaz?
 Cuando me llegó el turno de hablar, di un rodeo y me coloqué a sus espaldas, por lo que al darme la respuesta lo hizo ofreciendo todo el tiempo la nuca a las cámaras.



Yo creo que pensó que la cosa había sido casual, porque enseguida repitió su acción. Y yo... pues de nuevo me trasladé hasta quedar a sus espaldas. En este juego e intercambio de posiciones continuamos la escena hasta casi llegar a las paredes del set. Cuando ésta terminó, se retiró del set como una reina ofendida dando una especie de bufidos... Por lo visto, me dije, hay que aprender a defenderse. Consecuencia: nunca más, al menos conmigo, repitió "su jueguito".

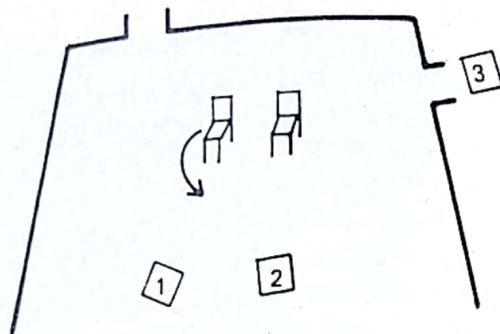
Esta clase de "trucos" son malos y, a la larga, muestran la condición humana de las personas. Los "trucos" que se deben emplear son los buenos, los que se utilizan para facilitar la labor de nuestros compañeros. La buena marcha de una grabación de televisión depende de la COLABORACION entre el equipo. Vean, por ejemplo, la historia de la sombra:

Una tarde, una buena compañera y yo, nos encontrábamos sentadas dialogando en una escena cuando de pronto, me di cuenta de que mi cabeza proyectaba una sombra en su rostro. Como corresponde, me trasladé lateralmente, primero a mi izquierda. Pero con el cambio la cabeza de ella fue la que puso la sombra en mi cara, por lo que mi compañera al notarla se desplazó, rápida, a la derecha. ...y, volvimos a quedar lo mismo. Y ahora, ¿qué hago?, me pregunté. Me desplazé, esta vez, a mi derecha. . . Y ¡horror!, comenzamos una danza de colaboración a la inversa. Pero, mi buena compañera acabó con las sombras al sentarse hacia atrás en el sofá, cambiando así la posición del cuerpo.

Podría darle el crédito de este ejemplo a muchas de mis compañeras; María Teresa, Doris, América, Agustina, Cecilia. . . ¡¡ tantas! . . . nos ha ocurrido a todas. Y es que ellas conocen, y lo que es mejor, practican la imprescindible COLABORACION EN ESCENA.

Algo acerca de este punto sucedió la tarde en que nos encontrábamos grabando una de las escenas de "Pensión Amalia". Debido a dificultades con la escenografía, Rojitas, que era el camarógrafo, se quedó trabado con su cámara. ¡No podía moverla! A él le correspondían mis planos y trataba por todos los medios de acomodarse cuando me dí cuenta de su apuro.

Por alguna razón las sillas en que debíamos sentarnos habían quedado en posición lateral y mi compañera que se sentó primero, bloqueó la cámara de Rojitas. Sus planos quedaban anulados. La cámara 2 (Palacios), tenía las "tomas" largas y la cámara 1 (Suárez) los medios planos de mi compañera. ¿Y qué me quedaba a mí durante la escena? Un perfil con la 2 y la espalda con la 3.



La escena era larga y esto suponía tener que cortar la grabación y repetirla. Pero la imaginación se agiliza con la práctica, así que previendo la toma, me situé detrás de la silla y como si mi intención hubiera sido lograr una conversación más íntima, adelanté la silla al momento de sentarme. De esto les hablaré más adelante, cuando me refiera a la JUSTIFICACION de cualquier acción para lograr la naturalidad de un gesto, reacción, movimiento. . . etc.

Y otra cosa, ¿han sentido alguna vez lo molesto del ruido ocasionado por la acción de levantarse, después de haber estado sentados ante una mesa? Esto fue lo que sentí una vez, cuando al haber tenido un tropiezo durante la grabación, subí a verme en la escena:

"Gracias al Video Tape, contemplé, llena de vergüenza, la angustia reflejada en mi cara cuando trataba una y otra vez de levantarme de la silla de hierro en donde me encontraba sentada. La habían colocado sobre una alfombra y era difícil hacerla deslizar.

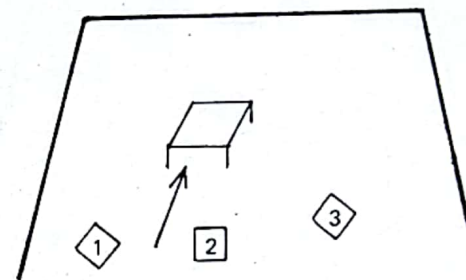
Resultado: perdí la concentración y malogré una escena. Moraleja: Cada vez que debo sentarme ante una mesa, mido la distancia entre esta y la silla, sentándome bien al borde, con el objeto de no tener que deslizarla al levantarme. El buen empleo de la utilería es tan importante como el hablar. Debemos imaginar que los elementos de un set nos pertenecen y hay que "manejarlos" apropiadamente.

Cuesta años llegar a estas conclusiones, pero se alecciona a los

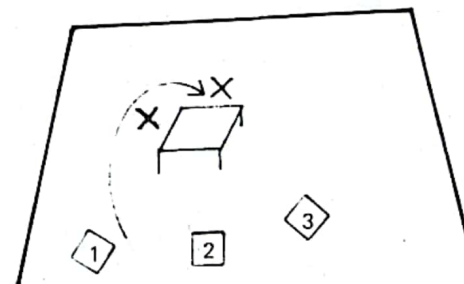
jóvenes alumnos desde el comienzo de las clases para facilitarles su labor.

Pero... ¿qué es lo que me llevó a revelarles estos "truquitos"?... ¡Ah, sí! La desilusión de mis "pichoncitos" alumnos. Es decir, permanecer muchas horas en un Estudio... trabajar y... ni siquiera tener la oportunidad de verse.

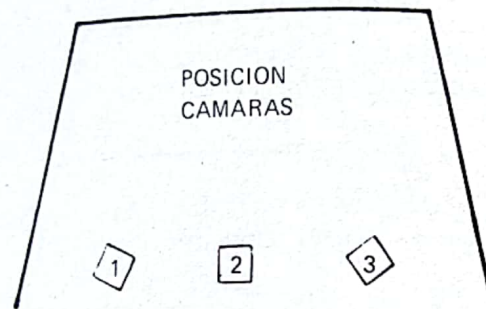
Supongamos que se personifica a un camarero. Es mandado a entrar por cámara y lo hace en esta forma:



Con suerte podrá verse de perfil, y esto si la cámara no está dirigida a los medios planos del actor. Sabiendo que la cámara 2, es la de los planos largos, si lo hace en la siguiente forma tendrá todas las posibilidades de verse:



Para tener una idea de su colocación en el set, tanto el extra como el actor, debe conocer cómo se sitúan las cámaras 1 y 3, a la derecha e izquierda del set (planos medios y close-up) y la 2, en el centro. (Planos largos).



Dijimos con anterioridad que el extra debe aprovechar para su entrada en escena las "tomas" de la cámara 2. Pero si su entrada es por el fondo del set, no puede hacerlo y ponerse a "cazar" el momento en que su acción tenga posibilidades de notarse. Por eso se enseña la JUSTIFICACION DE LAS ACCIONES. Esto quiere decir: argumentar, antes de salir a escena, acciones propias al personaje asignado. Por ejemplo: Entrar y detenerse a chequear la hora en su propio reloj con el que se encuentra en lo alto de un campanario, a lo lejos. Detener su entrada con la intención de estar esperando a un amigo. Si es en una calle, sacar un papel y hacer que se chequea una dirección, etc. Los que ya son reconocidos como actores saben de estas cosas y es por esta razón que se mueven por el set como si estuvieran dentro de su propia casa. Aprendieron a argumentar y luego, a justificar sus acciones tanto en el escenario como figurantes o en el set de un Estudio cuando empezaron, como todos deben hacerlo, en su condición de extras.

Los conocimientos deben ser adquiridos primero con la teoría y luego con la práctica. La labor que se ha propuesto la Academia Nacional de Ciencias y Artes del Cine y la Televisión, en sus cursos para la formación de actores es, en principio: Incitar de una manera práctica a los participantes del Nivel I, en los primeros secretos del oficio con el objeto de elevar su nivel profesional.

Dotarlos de los conocimientos básicos dirigidos a que utilicen su permanencia en los Estudios, no para el lucimiento personal, sino para observar e investigar acerca de las técnicas de la televisión.

La etapa necesaria en la condición de extra no debe constituirse en una solución económica a corto plazo; es preciso considerarla como el lapso para la adquisición de conocimientos, práctica y disciplina imprescindibles en el largo camino a recorrer hasta llegar a conocer, en parte, lo que significa el oficio del ACTOR.

JORNADA SEGUNDA

TECNICA VOCAL

Cuando estaba haciendo los esquemas del primer curso para la Academia, se consideraban la prioridad de las unidades. Me pareció que la más importante debía ser la educación de la voz, ya que uno de los requisitos para lograr una buena dicción es el de poseer una voz educada.

Cuenta Stanislavski en uno de sus libros, que al preguntar a Salvini, gran actor en su época, acerca de cuál era el requisito primordial en un actor para poder representar, éste le contestó: "Se necesitan tres cosas: primera... voz; segunda... voz y tercera... voz."

Además, sé por propia experiencia que no llegar al final de una frase con el debido volumen la hace incomprendible. Sé muy bien lo que significa no poder alcanzar el período largo de una frase cuyo concepto no se puede cortar. Todo esto se debe a la falta de conocimientos de una buena técnica respiratoria. Y va de cuento:

A raíz del estreno en España de la obra de Ramón Díaz Sánchez *La casa* (1956), ensayábamos una tarde dicha obra. Tenía un parlamento que hasta el momento no podía decirlo con propiedad y no sabía cómo resolverlo.

Es claro, al llegar a él, me paraba, volvía a empezar, me detenía otra vez... ¡un desastre! En uno de los descansos, me vinieron a avisar que el Sr. Calvo, me solicitaba

en la platea. Fui enseguida a su encuentro. (El Sr. Calvo pertenecía a una dinastía de actores reconocidos en España). Me encontré con un señor, muy anciano que, después de presentarse me dijo: "Señora, usted tiene un problema, no sabe respirar. Y para actuar es necesario saber hacerlo". ¡Yo puse cara de interrogación! (Supongo que la misma que ponen algunos de mis alumnos cuando les hago la misma observación). Y continuó: "El problema se soluciona aprovechando el diafragma". —¿Diafragma... qué tiene que ver...?—. ... Con su aire de gran señor, me explicó a grandes rasgos como aprovechar su funcionamiento y terminó: "Cuando regrese a su bella tierra, consulte con un buen foniatra". Sé muy bien el sitio donde debe encontrarse en este instante, sonriendo ante mi recuerdo y, con toda seguridad, traspasando sus conocimientos a los ángeles. ¡Nunca lo he olvidado! En mi larga lista de personas a quienes tengo que agradecer sus enseñanzas, guarda un lugar muy preciado.

Pero, volvamos al tema. Y me van a perdonar estos incisos, pero de la única manera en que puedo presentarles estas páginas es haciéndome la idea de que estoy conversando con ustedes, contándoles cosas. Escribir un libro de verdad, como los que saben hacerlo, me hubiera sido imposible.

Me pareció que sería una buena idea iniciarlos en la forma de obtener las bases de una buena respiración. El tema es largo y se encuentra en los libros especializados, pero en forma concentrada podía intentar, mediante conocimientos y ejercicios, que comprendieran la conveniencia de "educar la voz". Este fue el cuadro con los principales puntos que se dieron y los ejercicios que de una y otra forma practicaron. Por cierto, no vayan a creer que todos ellos deben hacerse en un solo día. Se elige uno, y con este se hace la práctica diaria.

ESCENA I

INSTRUMENTO DE LA VOZ

Escuchar una voz agradable no sólo se manifiesta como placer

auditivo sino que también deriva de ello una sensación de liberación. Se debe, por lo tanto, educar nuestra voz para lograr una emisión correcta que redunde en beneficio y placer tanto del que habla como del oyente. Lograr esta meta sin conocer a fondo el instrumento de la voz y su funcionamiento es imposible. Claro que es evidente que nadie se convierte en orador, maestro, cantante o actor, por el simple hecho de conocer el mecanismo del instrumento, pero existe indudablemente una ventaja cuando se conocen sus posibilidades para después aprovecharlas en nuestro beneficio.

Organos de la Respiración

Organos principales:

Pulmón
Fosas nasales
Costillas flotantes
Diafragma

Diafragma:

Entre las cavidades del tórax y del abdomen.
Aprovechamiento a voluntad de su función automática por la contracción.
Mayor o menor volumen.

Funcionamiento:

Descenso: capacidad mayor para la obtención de aire.
Ascenso: expulsión del aire por la contracción del diafragma.

Beneficios:

Descenso: Flujo de aire en los pulmones.
Ascenso: columna de aire en laringe para facilitar la vibración de las cuerdas vocales.
Contracción del abdomen: ante la necesidad de un brusco aumento en el volumen para no forzar las cuerdas vocales.

Forzar las cuerdas vocales puede producir continuas afonías, "velar" la voz y hasta facilitar la formación de nódulos. Debemos considerarlas como el Stradivarius de infinito precio al que se le deben amorosos cuidados. Esta es la técnica que me enseñaron:

ESCENA II

Técnica de la respiración diafragmática

INSPIRACION

Se realiza en un solo tiempo y por la nariz. El abdomen se expande porque el diafragma desciende para permitir mayor capacidad de aire en los pulmones. La parte inferior de los dorsales sufre al mismo tiempo una dilatación debido a que las costillas flotantes se movilizan permitiendo una mayor expansión de la parte inferior de los pulmones.

Pausa: Intervalo donde mentalmente se cuenta hasta tres, para permitir el relajamiento de los músculos respiratorios. Es el momento de preparación a la emisión vocal.

Espiración o Exhalación: La espiración debe realizarse en forma lenta. Es el momento en que el diafragma comienza a ascender.

La espiración consta de dos partes: la primera, cuando el aire fluye normalmente en la emisión de palabras. La segunda, para empezar a contraer el abdomen para presionar aún más los pulmones y duplicar la capacidad de aliento antes de comenzar un nuevo ciclo de inspiración. Para ir constatando los progresos de obtención del aire, el proceso de espiración debe realizarse en forma audible.

Una cosa trae la otra. El temido término "afonía", para el actor, me llevó a ampliarles la información acerca de la laringe, esto es, donde se produce el sonido. Este es el cuadro de los conocimientos que se impartieron:

Organos de fonación

Organos principales:

[Laringe
Cuerdas vocales
Glottis
Velo del paladar

Laringe:

[Producción sonora
Emisión de vocales

Cuerdas vocales:

[Vibración en columna de aire
Músculos tensores que se elevan para la separación de las cuerdas vocales.
Y, descienden para distensión o para su contracción.

Glottis:

[Se abre: inspiración del aire
Se cierra: emisión
Funcionamiento: músculos constrictores.

Hasta aquí, la cosa iba bastante bien. Se practicaron los consabidos ejercicios de susurros, gritos... Ese día, Higinia llegó corriendo a la clase para indagar qué estaba pasando... el conocido juego de salón donde se corre una frase en círculo, para ver qué es lo que llega al último... etc., etc. Por cierto, este es un juego importante para el extra. Es sabido que debe conversar de forma que no interfiera con el diálogo del actor.

Pero, ¡claro!, esto trajo a colación el tema de los registros, timbres de la voz, su color... etc., etc. ¡Más información!

ESCENA III

Organos del sistema de resonancia

Sistema:

[Producción de consonantes.
Cavidades.
Resonadores.

Cavidades: [Cráneo: voz grave
Tórax: voz aguda
Cuello y boca: voz media

Resonadores: [Partes duras: maxilar inferior
Partes blandas

Entrenamiento de las partes blandas: [Lengua
Mejillas
Labios

Algunos ejercicios para las prácticas.—

1) Respiración.

- Aflojar cuerpo e inspirar.
- Sin tomar nueva inspiración emitir en forma silábica el número uno: U...no.
- Exhalar lentamente el aire.
Aumentar progresivamente la numeración hasta lograr contar hasta diez sin tomar aire de nuevo.

2) Respiración intermitente.

- Inspiración.
- Sin hacer pausa, dejar salir el aire en forma intermitente contrayendo rítmicamente el diafragma. No hagan trampitas... no se debe tomar aire durante este ciclo.
- Después de haber practicado unas diez veces lo anteriormente descrito, suelten el aire restante de una sola vez contrayendo fuertemente el abdomen.

3) Acostados: Se colocan las manos sobre el abdomen y se hace una profunda inspiración. Luego sacar lentamente el aire. Comprobación de aliento.

4) Apoyados en una pared: Repetir el mismo ejercicio inclinándose.

5) Inspirar lentamente y a fondo por el orificio derecho de la nariz y realizar la espiración por el izquierdo. Luego, hacerlo a la inversa.

6) Después de haber inspirado la mayor cantidad de aire posible, expulsarlo violentamente por la boca. El aire produce un sonido semejante al de un grito agresivo.

7) Respirar profundamente por la boca con los dientes bien apretados. Luego, exhalar el aire por la nariz.

8) Olla de presión: Taparse los orificios de la nariz, cerrar la boca y realizar el máximo esfuerzo para expulsar el aire. Cuando no se puede más, abrir la boca destapándose la nariz.

Ejercicios para una mejor articulación.—

1) Sacar la lengua en forma de lanceta sin que desborde las comisuras de la boca. La concentración deberá dirigirse hacia la punta de la lengua. Sacarla y meterla varias veces.

2) Tratar de llevarla hacia las fosas nasales.

3) Tratar de llevarla hacia el mentón.

4) Realizar con ella movimientos circulares.

5) Moverla en forma de péndulo de una a otra comisura de la boca.

6) Formar protuberancias en una y otra parte de la mejilla con la punta de la lengua.

Ninguno de estos ejercicios deben producir dolor. Al sentirlo, debe dejarse la práctica y ejercitar la relajación de la lengua.

Relajación: Sacar la lengua y, moviéndola rápidamente entre los labios, emitir algo así como: bbbrrrr... Este entrenamiento es largo por lo que se debe tener paciencia para esperar el éxito en el primero antes de pasar al segundo. Así, sucesivamente,

se educan los músculos de la lengua para que vayan a los necesarios puntos de apoyo en la pronunciación de las consonantes.

Ejercicios dirigidos a una buena abertura de la garganta para la emisión de vocales, son los que facilitan el aprovechamiento de los órganos del sistema de resonancia. En este sentido, se practicaba un par de ejercicios:

1) Abertura de la garganta.

- a) Inspiración.
- b) Contar mentalmente hasta cuatro.
- c) Abrir la boca dejando salir el aire libremente pronunciando: i i i AAAHHHH!!!!

- a) Inspiración.
- b) Practicar una pequeña contracción del diafragma, sacando el aire al mismo tiempo que se produce el ruido, como cuando se hacen gárgaras: AAAAJJJJ.

Nota: Estos ejercicios no requieren volumen en la voz.

Otras prácticas.

- 1) Provocarse bostezos.
- 2) Mover lenta y lateralmente la mandíbula o maxilar inferior.
- 3) Silbar cualquier melodía buscando la belleza del tono y no el volumen.
- 4) Silbar una nota sosteniéndola y luego hacerla trinar.

SEGUNDO ACTO

JORNADA TERCERA

Preparación del segundo Curso.

Una vez terminado el primer Curso Experimental, el Dr. Viloria señaló: "Hay que continuar". Le respondí: "Muy bien". Y empezamos... Impelida por Higinia, como sólo ella sabe hacerlo, nos reunimos de nuevo en la Academia. Y comenzaron los argumentos favoritos de la Licenciada:

- Higinia: ¿Por qué no conformar un primer módulo...?
Amalia: (Ya con mayor confianza). ¿Módulos?... (preguntándose a sí misma). ¿Habrá querido decir nodulos...??????
- Higinia: (Mirada reflexiva).....
Amalia: (Viendo que no decía nada)... ¿Qué cosa es módulo?...
Higinia: (Después de un largo suspiro). Bueno, un módulo significa...
Amalia: (Interrumpiéndola). ¡Espera! Cuando viste el examen de rutina, se pudo comprobar que habían adquirido la técnica...
Higinia: Escucha, en eso estamos claros... Pero, si iniciáramos niveles di... (aquí se le terminó el volumen. Paulatinamente, lo había ido descendiendo hasta quedar convertida en una perfecta exhalación diafragmática).

Amalia: (Mirada sin palabras: pausa).
Higinia: (Con una perfecta inspiración diafragmática, antes de hablar). ¿Por qué no probar?...

¡Qué enorme paciencia la de mi buena Higinia! Lo que pasa es que en ese momento, ya sabía que de ninguna manera iba yo a echarme para atrás en el camino de la enseñanza: le había tomado el "gustico". Recordando aquello de que "pa'trás ni pa'comado el "gustico". Recordando aquello de que "pa'trás ni pa'comado el "gustico", seguí... ¡No, eso no es verdad! Seguimos adelante.

La Academia tenía algo nuevo: prácticas conjuntas. Aprovechando que César Bolívar comenzaría paralelamente Cursos de Dirección, se les ocurrió combinar las prácticas de dirección aprovechando las Rutinas de los alumnos de "Formación de actores". ¿Qué les parece? ¡Ahora eran ellos los que me enseñaban "truquitos"! Y así sucedió. Tuvimos una reunión para ultimar detalles: Higinia, César y yo, y... ¡claro! lo que ustedes ya se imaginaban desde un principio. ¡A preparar las rutinas basándose en las prácticas conjuntas! Y no sólo eso, sino continuar con los ajustes de los temas, reformar la introducción del Libro de apoyo que después de algunas pruebas quedó así:

Introducción al Curso

El arte del comediante es el más difícil de todas las artes, pues cualquiera, en la vida cotidiana sabe hablar, caminar, estar de pie, y adoptar actitudes. Todo esto se le hace sencillo porque se encuentra interpretando a su propio personaje.

Pero es un hecho rápidamente demostrable, que todos esos aspectos cambian, de manera radical, cuando es preciso adaptarse a un papel que emplea palabras ajenas a las nuestras, es decir, cuando hay que interpretar un personaje diferente.

Hoy, cuando el Cine y, a veces, la televisión convierte en estrellas a tantos jóvenes sin el menor oficio, resulta divertido y muy seductor convercerse de que no es necesaria una preparación profesional. Es cierto que, en principio, nada puede sustituir a una disposición natural y que ningún profesor puede transmitir talento a quien no lo tiene. Pero, aun poseyéndolo, se requiere de la preparación para conocer el oficio antes de practicarlo. Es imposi-

ble pensar en la posibilidad de que un señor haga construir un puente sin antes recibirse de Ingeniero, ¿verdad?

Por otra parte, permanecer dentro de esta profesión es la meta a conseguir, y ésta no se alcanza sin la constante actualización de conocimientos.

Es por esta razón que la Academia Nacional de Ciencias y Artes del Cine y la Televisión, ha desarrollado Cursos y otros mecanismos que le permitan brindar soluciones efectivas al problema de la Capacitación de personal en la industria de la televisión.

ESCENA I

RELAJACION

Conseguir la libertad muscular necesaria a la expresión corporal es para el actor tan importante como el de aprender a respirar. La idea y el entrenamiento quedaron, por lo tanto, iguales al curso anterior.

METODOS

Cualquiera que haya tenido alguna relación con la escena, o que se haya presentado alguna vez ante el público, sabe que la ejecución de algunas acciones ante espectadores, por parte de alguna persona no entrenada, es acompañada con frecuencia por lo que es llamado un "estado de perplejidad", que significa un estado de tensión muscular. Y, por el contrario, la libertad muscular es típica de un estado creativo genuino.

Hemos visto que la actividad humana puede resolverse en una serie de acciones simples. Cuando un actor sabe qué acción debe efectuar en cierto momento, la ejecuta de una manera expedita y sin obstáculos. Stanislavski, en su época, puso especial énfasis en el relajamiento como primera etapa esencial en casi todo el trabajo teatral.

Sin esto, una gran cantidad de cosas que el actor puede hacer, se deformarán a medida que pasen por él, ya que el instrumento mismo opone resistencia a través de la tensión. Cuando eso ocurre, no puede lograr una auténtica relación entre lo que está pen-

sando y la expresión que debiera ser parte de su pensamiento.

Formas de obtenerla.

Según Strasberg:

"Muy pocos de nosotros estamos completamente relajados en la vida diaria, pero normalmente no nos damos cuenta de la tensión hasta que se hace extrema y se transforma en dolor. Puede ser tan habitual que cuando se produce un descanso, sentimos como si se nos hubiera quitado un peso de encima, como si el peso de la gravedad hubiese sido aliviado.

Cuando se está descansando y pensando realmente en algo o concentrado en algo, o aun cuando los pensamientos vayan a través de la conciencia, los impulsos pasan a ser sin interrupción una expresión auténtica. Cambia la voz, desaparecen las distorsiones que pueda haber en el cuerpo, en la cabeza, brazos y hombros. Cambia también la expresión del rostro; la persona, en general, cobra una nueva apariencia".

En nuestros días, y según Strasberg, el llamar la atención del actor sobre sus propias tensiones es simplemente el primer paso para que las soluciones. En su método nos explica:

"Dondequiera que el actor esté sentado o de pie, encuentra una posición para su cuerpo en la que se puede dormir. Viajando de noche, en automóvil, o autobús no es fácil dormir y, sin embargo, uno se mueve sin cesar hasta que encuentra una postura en que desaparecen las presiones del cuerpo y puede relajarse físicamente. Sólo entonces encontrará la manera de dormirse.

El actor en período de aprendizaje debe tratar de encontrar esa postura... No duerme de verdad, pero sí llegará al punto de que empiece a convencerse de que en realidad lo podría lograr. Es difícil de hacer pero pone a prueba muy bien el grado de relajamiento físico del actor.

Cuando no se consigue el relajamiento en el plano físico, trataremos de lograrlo en el mental ya que las tensiones mentales son más difíciles de descubrir que las físicas.

Existen tres áreas indicadoras de este tipo de tensión. La primera, se encuentra en las sienes. Hay que ser capaz de controlar este relajamiento por medio de la concentración interior. La segunda zona, se halla sobre el puente de la nariz y llega hasta los párpados. La tensión se libera permitiendo a los párpados "dejar-

se caer". Y la tercera, se encuentra alrededor de la boca. Hay que tratar de relajarla, liberándola de la energía que hay allí, como cuando se está bebido y uno no se pre-ocupa de lo que está diciendo".

Otra forma: El tercer ojo de Rampa.

Imaginarse que se ha caído de una montaña; uno se encuentra en el suelo, una figura deshecha con todos los músculos blandos, las piernas en la misma posición en que se cayó, manteniendo la boca semi-abierta para perder la tensión de los músculos de las mejillas.

Imaginar que las piernas y los brazos están llenos de enanos que nos obligan a trabajar los músculos tironeándolos. Decir a ellos que se retiren de los pies y así desaparecerá la tensión. Después hacer lo mismo con las piernas, pantorrillas y muslos para dejarlos descansar. A continuación, los enanos deben ser mandados a la cabeza. Búsquelos en su mente y oblíguelos a salir, a que abandonen los músculos para quedar blando y flácido.

Seguir con los brazos comenzando con los dedos, pasando por las muñecas, empujándolos hasta el codo y luego a los hombros.

Es el momento de sacarlos del cuerpo, obligándolos a que suelten los músculos hasta quedar sólo sostenido por la cubierta exterior, quedando suspendido.

Vuelva a concentrarse en la cabeza para mirar con la mente: la boca... ¡cuidado! puede haber un músculo tenso en cada comisura. Ahora, cerciorarse de que la mandíbula esté floja. Por último, los ojos: ...no hay nada que los moleste, ninguna luz... los párpados pueden cerrarse suavemente... sin tensiones...".

No hay nada mejor para aprender este método que la observación de un gato cuando se está acomodando para su descanso.

¿No es verdad que, aunque con palabras diferentes, en este método se encuentra la misma finalidad que en el de Strasberg?...

ESCENA II

COMPOSICION DE PERSONAJES

Conjuntamente a diferentes prácticas para la expresión corporal, se les obligaba a la observación diaria del comportamiento humano. Se les daban las siguientes bases:

Al igual que en el teatro el aspirante a actor está obligado a iniciarse como figurante, en la televisión es necesario comenzar por la condición de extra. Es la única forma de aprender el oficio de actor, moldeándose en la disciplina necesaria. Es esa la pasantía que nos permite observar, investigar y sobre todo, preguntar, que es la base de todo aprendizaje.

La constante permanencia en el escenario o set de televisión enseña la mecánica y los secretos del oficio, imprescindible a todo aspirante a actor.

¿Cuáles son las posibilidades de actuación en el extra de televisión? Representar a la gente común en la calle, bares, restaurantes, etc. ¿Dónde estará la semilla de la que extraemos los datos para representar personajes? En la vida diaria. La creación de personajes es el resultado de la observación de la vida diaria.

Mirar a la gente que nos rodea en calles, mercados, buses, bancos, cines, etc., servirá para enriquecer, poco a poco, nuestro sentido de creación. Observar cómo se visten, qué actitudes toman ante diferentes circunstancias, nos da la pauta de actuación natural a conservar en nuestra mente para más tarde poder representarlos.

El aspirante debe construir la "vida teatral" del personaje asignado, verlo ante sus ojos para conocer exactamente cómo va a moverlo, cuáles serán los gestos apropiados, cómo vestirlo; en otras palabras, darle personalidad propia.

Para ello contamos con tres elementos: Fisiológico, Sociológico y Argumental. En el aspecto fisiológico, para visualizar el retrato físico, en el sociológico, encontrar de dónde proviene y qué grado de educación posee. Y por último, el adiestramiento de la imaginación para crear argumentos a cada acción indicada con el objeto de hacer naturales cada gesto, cada reacción y cada desplazamiento.

Así se fue elaborando, a marchas forzadas pero con cariño y dedicación. ¡Un nuevo curso! Más dinámico, en el que habría com-

petencias de grupos para el desarrollo de la imaginación, búsquedas para la creación de argumentos, mecánica de estudio, prácticas conjuntas. . . etc., etc., etc.

Llegó el día de las entrevistas a los inscritos. ¡Qué "sarpable-ra"! No sólo se presentaron los que lo habían hecho a través de la Academia, sino que ya en R.C.T.V. se había corrido la voz y se inscribieron, por medio del Departamento de Recursos Humanos de la Planta, jóvenes actores que ya se desenvolvían en el trabajo de telenovelas; algunos con varios años de práctica. ¡Ahora sí, me dije! ¡A ellos no puede dárseles el mismo curso que a los de la Academia! Hay que dividir, diversificar. . . ¡Módulos! ¡Niveles!! ¡Eureka!!!

Solución: Un primer nivel para la formación de extras en la Academia y un segundo nivel en la "Escuelita" de Radio Caracas T.V. Constaría, este nivel, de las comprobaciones necesarias de conocimientos para después aplicarlos en la escena. Ejercicios para el desarrollo de la imaginación, investigaciones acerca de las técnicas televisuales, competencia de grupos, etc., etc. Ya en la práctica, se nos hacían cortas las tres horas semanales. Había entre ellos algunos jóvenes de producción y hasta técnicos que iban a estudiar dirección y que consideraban necesario saber algunas normas de actuación. Para ellos, la palabra DICCIÓN, sólo significaba hablar claramente. ¡No, les decía, es mucho más! Pero, cuando a alguien se le entiende todo lo que dice, es porque tiene buena dicción, ¿verdad? Es cierto, pero si a eso no le añades, una buena respiración, más el ordenamiento de las frases, la utilización de matices, etc., no te harás entender claramente. Y les hice el debido cuadrado para saber en dónde estaban sus fallas:

ESCENA III

ELEMENTOS PARA ESTUDIO DE LA DICCIÓN

Dicción:

[Elocución perfecta de las frases de un texto.
Aprovechamiento de la voz. Volumen. Educación.
Escucharse a la perfección. Articulación.
Expresión ajustada al pensamiento. Intención.

Fraseo: [Conocimientos de puntuación.
Ordenación de las frases de un texto: Análisis.
Elementos y valores del matiz.

Matices: [Valores
Palabra clave
Enfasis
Pausas y entonación de puntos.
Color de las frases: Valor sensorial del tono.

FRASEO

¡Valores del matiz! Unos, no conocían de qué se trataba eso, y otros, no lo sabían por ese nombre pero sí en la práctica. ¡Qué bueno, me dije! Vamos a divertirlos mientras ponemos en claro este asunto. Y... les conté el cuento del poeta:

Había una vez un poeta que frecuentaba una casa en la que había tres hijas. Viendo en ellas por lo menos una comida al día, trataba de contentar a las tres con elogios y halagos. Todo iba muy bien hasta que un día las muchachas se pusieron de acuerdo; acorralaron al pobre poeta diciéndole: "Decida cuál de las tres o no regrese más a casa". Y ahora, ¿qué hago?, se preguntó el muchacho viendo peligrar su cena diaria. Y compuso un verso:

Tres bellas que bellas son
me han exigido las tres,
que diga cuál de ellas es
la que ama mi corazón.

Hasta aquí todo era perfecto pero... no podía decir a cuál de ellas prefería. Entonces, ni corto ni perezoso terminó el verso, pero no le puso signos de puntuación con el fin de no comprometerse.

Si obedecer es razón
digo que amo a Soledad
no a Julia cuya bondad
persona humana no tiene
no aspira mi amor a Irene
que no poca es su beldad.

Soledad, la mayor, tomó la carta y le acomodó la puntuación, leyendo de manera que el poeta la amaba a ella. Pero Julia, hizo lo mismo, y entonces con quien se quedaba el poeta era con ella. Irene realizó la misma operación. ¿Qué quedaba por hacer? Es claro, llamaron al poeta, pero éste, viendo que la cosa se le iba a complicar mucho, puntualizó de tal manera que no se quedó con ninguna de ellas.

El juego consiste en aplicar los valores del matiz, en su forma básica. Quiero decir: Forma afirmativa = punto. Forma exclamativa = signo de admiración, y forma interrogativa = signo de interrogación.

Traten de hacerlo. El jueguito se llama: Entonación versus puntuación. En las últimas páginas encontrarán la solución. ¡Pero, esperen! Hágan la prueba primero... Bueno, ya sabía que no podrían resistir la tentación.

No crean que sólo se jugaba en el Curso, también se trabajaba y duro. Estos juegos que se hacían eran después aplicados en el análisis de los textos. El estudio del fraseo es imperativo cuando en la mente se fija la idea de hablar bien, de manera comprensible para el oyente; y cuando se comprende, que es la base para emprender el camino de un buen análisis.

El primer requisito de la dicción es el de ser escuchado a la perfección. Por esto, su estudio contempla, en primer término, el entrenamiento de los órganos de la respiración, fonación y sistema de resonancia, para lograr la suprema cualidad de la voz hablada, y en segundo lugar, ejercitarse de una manera constante para obtener una buena articulación que permita dibujar todas las letras contenidas en cada palabra de una oración.

El arte de la dicción comprende igualmente el estudio del fraseo, distribución de pausas, respiraciones y entonaciones, conocimientos de sintaxis, de matices... etc., etc., con el objeto de adquirir, entre otras cosas, la técnica que permita introducir los sonidos, sílabas y palabras, en los ojos y oídos de quienes nos escuchan al hacer propias las palabras de un texto.

El actor que se prepara para la interpretación de un personaje estudia cuidadosamente la sintaxis y establece, según las reglas, el fraseo. Cuando el lenguaje reviste una forma desusada o difícil, retraduce primero la frase a un lenguaje cotidiano para favorecer la comprensión de su significado.

La personalidad del actor se manifiesta en su fraseo, en su in-

teligencia para desentrañar el sentido intrincado que, muchas veces, puede encontrarse en el período largo de una frase. De igual modo son elementos constitutivos de su interpretación, el matiz insólito que su propia imaginación adjudica a una frase o el hallazgo de un nuevo sentido hasta ahora inadvertido.

Al igual que un aprendiz de canto falla una nota, así mismo al actor que desconoce la técnica del fraseo, le puede suceder que, al no controlar sus normas, traduzca por medio de una mala inflexión un sentido distinto de lo que pretendía expresar, traicionando de esta manera la verdadera intención del texto.

Fraseo es en resumen, la ordenación correcta de las frases para expresar de manera convincente la idea, concepto o pensamiento del autor.

Recordar y actualizar algunas reglas de puntuación me pareció conveniente y acudí a mi enciclopedia ambulante (así la llamo), Gloria Mirós. Ella había tomado para sí el deber de revisar casi todo lo que preparaba y le pareció que la idea era buena. Como esperaba, me prestó al día siguiente un libro sobre el tema, de Eduardo Blanco. Siento que es necesario decir algo más sobre esa gran mujer: Una tarde, hace ya más de dos años, nos encontrábamos conversando y esperando para ensayar **El día que me quieras** de José I. Cabrujas. De repente me la quedé mirando y le dije: "¡Cuánto me hubiera gustado tener una hermana menor y que ésta fueras tú!". . . No me dijo nada, pero se le aguaron los ojos. Desde el tiempo que la conozco, nuestra amistad ha permanecido inalterable y son muchísimas las cosas que he aprendido en su compañía. La quiero mucho por buena, por inteligente, por su calidad humana, por. . . ¡porque es mi amiga, pues!

ESCENA IV

PUNTUACION

Tomado de Técnicas redaccionales de hoy.
Autor: Eduardo Blanco.
Editorial Arte – Caracas.

Los signos de puntuación no tienen más finalidad que la de ayudar a la claridad de la exposición del pensamiento. Cuando no

se sabe puntuar, se debe a estos motivos:

- a) desconocimiento de la sintaxis.
- b) desorden en la manera de pensar.

Los signos de puntuación no deben ser usados según caprichos personales, sino según normas objetivas, ya que equivalen a significaciones universalmente válidas.

ABUSO DE LA COMA.

Cuando un escrito necesita muchas comas, es señal de que hay demasiados incisos dentro de la oración o de que se ha alterado excesivamente el orden sintáctico de la misma. En la mayoría de los casos bastará ordenar la oración para que podamos suprimir algunas comas. En otras ocasiones, será conveniente eliminar las comas que no sean estrictamente necesarias. Así, podemos evitar las comas en los siguientes casos:

- a) Cuando separan oraciones coordinadas breves.
- b) Las que separan complementos antepuestos al sujeto, sobre todo si son breves.
- c) Las que usamos para separar incisos breves o que no necesiten de ser resaltados.
- d) Las que separan cualquier caso de oración copulativa, aunque sean de cierta extensión.

USO DE LA COMA.

Para separar los elementos análogos de una serie, sean palabras, frases u oraciones completas.

- Palabras: tiempo, viento, mujer y fortuna, presto se mudan.
- Frases: el sombrero de copa, el pantalón ancho y los botines están fuera de moda.
- Oraciones: Ni yo me expliqué bien, ni los que escuchaban sabían de qué tratábamos.

USO DEL PUNTO Y COMA.

En la práctica y para los casos de duda se ofrece la siguiente norma. En general, se usa el punto y coma para aquellos casos en que se podría acabar la oración con un punto y seguido, pero se sigue adelante para desarrollar mejor la idea que estamos exponiendo.

- a) Para separar oraciones referentes al mismo tema pero de mayor extensión que las separadas por una coma. Sobre todo en los casos en que se ha suprimido el verbo.
- b) Para separar períodos relacionados entre sí, tanto si van enlazados mediante conjunción, como si no la llevan.
Ejemplo: "Es de alabar la excelente información que de las ciencias físicas tenían los griegos; y no hay que decir que esta información era recogida de manuales antiguos, sino aprendidas a fuerza de observación directa de la naturaleza".
- c) Cuando el período que sigue a las conjunciones es largo.
- d) Antes de las conjunciones: ahora bien, —sin embargo, —no obstante, —con que, —por lo tanto, . . .
- e) Cuando la frase que sigue no tiene enlace con el sentido anterior.
Ejemplo: Unos dicen que la clientela está mejor atendida; otros, que es peor.
"Si procede del francés, galicismo; germánico, del alemán; . . . etc. . . ."

PROPOSICION COMPLEMENTARIA. INCISO.

Son palabras, frases u oraciones con carácter explicativo. Se encuentran entre comas, guiones o entre paréntesis.

Ejemplos: Mi tío, que es militar, no ha hecho nunca la guerra. (Oración de relativo).
La secretaria, mareada, dejó la máquina. (Simple adjetivo).
Juan, el corrector de pruebas, trabaja hasta tarde.

(Aposición: efecto de poner dos o más sustantivos sin conjunción).

Napoleón acabó sus días, según dicen, en la isla de Santa Elena. (Inciso explicativo).

Forma atonal.

Inciso.

La frase principal, separada por una coma, da paso a la frase explicativa (inciso). Luego, otra coma separa el término de la oración principal.

El inciso puede ser eliminado de la frase u oración principal sin que quite el sentido de la oración.

Ejemplo: El plan, **hasta el presente**, se iba desarrollando con exactitud.

"El plan se iba desarrollando con exactitud".

Mecánica de la forma atonal:

La frase se lee de corrido hasta la segunda coma que lleva "corte".

Gráfico de entonación: El tono se mantiene, no desciende en la primera coma.

El final del inciso se desarrolla con entonación ascendente, terminándola con el ordinario descenso de la oración afirmativa.

Y . . . ahora ¿Jugamos otro ratito? Veamos como camina eso de la puntuación. Esta vez será con el Juego del Testamento. El documento presentado por el notario fue el siguiente:

"Dejo todos mis bienes a mi hermano Juan no a mi hermano Luis tampoco se pagará la cuenta del sastre nunca de ningún modo para los Jesuítas todo lo dicho es mi deseo: Fulano".

Los datos son los siguientes: Juan es el primero que desea obtener el dinero, luego, Luis. El sastre reclama el pago de la deuda y los Jesuítas esperan la donación. Pero, es el Gobierno quien,

finalmente, se queda con todo. Ya sé que esta vez les será mucho más fácil. Pero, de todas maneras les pongo la solución hacia las últimas páginas.

Bueno, creo que ya es hora de que nos pongamos un poco más serios, así que comenzaremos con las normas para el análisis en su primer nivel.

Análisis en su aspecto básico.

FORMULA 1.

La experiencia enseña que las normas requeridas para el análisis de una o más escenas debe convertirse en una rutina diaria.

La manera de realizarlo en forma metódica ayudará a ver claramente la idea del autor al crearla. Se procederá en forma ordenada a estudiar las posibilidades escena por escena.

- 1) Leer todo el capítulo para más tarde dedicarse a la escena asignada. Marcar el personaje.
- 2) Comenzar el análisis por la puntuación, pausas en las transiciones, respiraciones, eliminar los innecesarios puntos suspensivos, verificar el objetivo real de su personaje para dar a su contenido la verdadera intención.
- 3) Leer la parte izquierda del libreto donde muchas veces se encuentra la ubicación y circunstancias de la escena para estudiar actitudes propias al personaje.
- 4) Comprobar cuál es la razón de su entrada a escena y qué relación tiene con los demás personajes de la trama.
- 5) Establecer el personaje de acuerdo a:
Aspecto físico = retrato, maquillaje y vestuario.
Aspecto Social = grado de educación.
Aspecto Síquico = estado emocional.
- 6) Establecer el ritmo adecuado a las circunstancias de la escena.

JORNADA CUARTA

Curso R.C.T.V. — Academia

Más tarde, en clases, ampliábamos los conceptos preparando escenas que varios de ellos tenían que grabar en la tarde. Se hablaba además del manejo de la utilería apropiada al personaje para que no se limitaran a estar sentado o de pie, sin acciones propias a la escena. De ahí, se encontraba un nuevo tema: imaginación y justificación. Para su desarrollo les incluía ejercicios de grupo, en competencias. Si algo he aprendido con toda seguridad, es que se logra mucho más de la gente joven, si a la vez que se les enseña pasan en clase un rato divertido. Las competencias de grupo eran esperadas con ilusión ya que al grupo ganador se le premiaba. ¿Cuáles eran los premios?... Pues, esas cositas que encantaban a los niños, porque eso representaban para mí. ¡Mis queridos niños!

Por cierto, me dijeron que por ahí salió en una de esas columnas periodísticas de chismecitos que a los alumnos de "La Escuelita" que se portaban mal, los hacía ir a un rincón con un "gorrito" colocado en la cabeza. No es cierto. Jamás me atrevería a hacerlo, porque respeto mucho a los jóvenes que se respetan. Soy regañona, eso sí, pero lo hago con la sana intención de llevarlos a superarse, a demostrarles que el camino del actor no es, de manera alguna, la senda del lucimiento personal sino la del sacrificio. Dedicarse a actor es dejar de lado muchas cosas que nos agradan, por algo que nos ayude en nuestra carrera; olvidarse de los problemas personales que interfieran con nuestro trabajo, dejar de lado una reunión o el paseo previsto a una playa, si son necesarias esas horas para el estudio y composición de un nuevo personaje;

no comprar un vestido que nos gusta porque hace falta adquirir otro, que sí es el que se adapta a la personalidad del personaje que hemos creado. Es obligar a que nos respeten porque hemos sido nosotros los primeros en respetarnos. Y tantas otras cosas que están implícitas en la carrera del actor. El grupo de R.C.T.V. y los jóvenes de la Academia que han seguido los Cursos tienen dentro de sí mismo ese afán de superación que, a la larga, llevará a varios de ellos a reconocer que valió la pena estudiar para alcanzar la meta deseada. Por otra parte, ¿cómo podría irrespetar a quienes me nutren y me enseñan?...

Y... otra vez cometí el pecado del "inciso"... ¿En dónde quedó? ¡Ah, sí, en las competencias de grupo! Se sacaron en limpio muchas cosas, debido a las críticas que los propios alumnos hacían después de cada uno de ellos. Grandes discusiones: "No fue buena la propuesta". "No dejaste ver que en realidad estabas nerviosa". "Te faltó tal detalle" "No 'vi' el peso de la maleta que sostenías"... En el juego de "¿Qué es lo que falló?", permanecía sentada, callada... y admirada. ¡Cuántas cosas descubrían a través de un simple gesto o reacción! Más adelante encontrarán algunos de los ejercicios practicados. Pero lo interesante de ellos no es lo que se señala, sino las variantes a que se puede llegar conservando las palabras del texto y cambiando condiciones físicas, sociales y hasta síquicas de un mismo ejercicio. Es así como se desarrolla la imaginación y se aprende a justificar, de acuerdo a las condiciones dadas, cada gesto, cada reacción o cada acción. Es la única manera de encontrar esa anhelada naturalidad en nuestra actuación: que surja a través de nosotros mismos. Y vaya como ejemplo el siguiente ejercicio:

Un joven se encuentra escribiendo y se le rompe la punta al lápiz. Busca otro y se da cuenta de que también está roto. Acude a los cajones del escritorio en busca de un bolígrafo. No lo encuentra. Registre sus bolsillos... ¡Por fin! Tome otro papel. Dispóngase a escribir... el bolígrafo no tiene tinta. Decide dejar de escribir, rompe el papel tirándolo en el cesto.

A través del ejercicio venían las críticas: no expresaste la cólera al darte cuenta de que el otro lápiz estaba roto... No se vio la angustia progresiva a medida que se te iba dificultando la ac-

ción... Te registraste el bolsillo de la camisa por el lado que no tenía bolsillos... ¿de dónde sacaste el nuevo papel?... No hiciste la acción de apretar el bolígrafo antes de escribir... no miraste el cesto donde tenías que botar el papel... etc., etc., etc. ...

Yo observaba para elegir a la próxima "víctima", que sería, indudablemente la que más fuerte criticara. De esta manera se producían las variantes. Después de todas las discusiones y críticas las acciones del ejercicio eran conocidas. Quiero decir, la secuencia de actos. El elegido se levantaba inmediatamente a repetirlo y entonces, le echaba un baño de agua fría al decirle: "Espera, el individuo no es el mismo". La situación había variado: el personaje, muy miope, necesitaba unos gruesos vidrios en sus lentes; además su carácter es explosivo por lo que el control de emociones debe trabajar de manera distinta a la anterior. Cuando iba a romper el papel, lo detenía indicándole que ante un gesto el papel se había caído al suelo, y cuando iba derecho a recogerlo, venía la pregunta: ¿Y... qué pasó? ¿No habíamos quedado en que tu personaje no veía bien?

Debido a su ceguera, NO ES POSIBLE QUE PUEDAS LOCALIZARLO TAN RAPIDO... Búscalo, tatea el suelo... agáchate... De esta manera aprendieron que no se debe criticar por criticar, que hay que hacerlo, eso sí, pero de manera constructiva. Y algo más... a no dedicar su tiempo a LEER el papel, sino a descubrir cómo representarlo de acuerdo a las condiciones dadas.

EJERCICIOS: No se permite el uso de utilería.

- 1) Sentada ante un espejo, realizar todas las acciones propias de una muchacha feliz, porque va a una reunión, y se dedica con todo esmero a maquillarse.
Variante: No le agrada la fiesta, pero se ve obligada a ir.
- 2) En la calle empieza a llover y saca un paraguas del bolso. Como sigue lloviendo más fuerte, se impacienta viendo que el paraguas se encuentra trabado. La lluvia comienza a empaarla. Como le es imposible abrirlo, lo tira al suelo y se va corriendo, resguardándose de la lluvia con una bolsa plástica que ha encontrado en el suelo.

3) Saque del closet una faja tubular y realice toda la acción que supone colocarse una faja que le queda muy ajustada.

4) Afeitarse ante un espejo. Realice la natural rutina, hasta cortarse mientras lo hace. Debe terminar de afeitarse después del corte.

5) Fiscal de tránsito: Dirija el tráfico. Retire a un carro que decide estacionarse en sitio prohibido. Vuelva a su acción anterior. Detenga el tránsito ante el paso de una linda muchacha. Decida irse tras ella.

6) Usted es un barman: Reciba a un cliente imaginario. Prepárele un cóctel con todos los detalles. Entréguelo. Le pagan, de el vuelto y reciba la propina.

Como pueden ver, son ejercicios fáciles que necesitan de sus variantes para desarrollar la imaginación. Otros de ellos los practicaban, pero venían ordenados por medio de un grabador; así nunca sabían la secuencia de acciones. Por ejemplo, la voz indicaba: "Llega de la calle... cansado. Se dirige hacia el sillón... y se sienta en el suelo... (risas, críticas, burlas...). Pero se acostumbraron a actuar sin por eso dejar de estar pendientes de escuchar la orden intempestiva de un director ante cualquier emergencia. (Concentración exterior). Mientras tanto, en el Curso de los Sábados de la Academia, los participantes comenzaban a recibir sus primeros libretos de televisión. Uno de ellos me preguntó: "Profe: ¿por qué los libretos de T.V. tienen tantos puntos suspensivos?"... Bueno —le respondí— supongo que por la prisa con que tienen que escribirlos, ponen el dedito y..... ¿Ven ustedes cómo es la cosa? Esto me dió el tema para una hora de clase uniendo a ello una de las formas de entonación: la forma atonal. Es decir, mantener la entonación que se trae en la frase, sin ascenderla o descenderla, ante los puntos suspensivos.

ESCENA I

Puntos Suspensivos.

La verdadera significación de la palabra es: cambio brusco de una idea a otra, dejando incompleta la idea anterior. El gráfico para recordar la forma atonal en el texto se señala: ...

El punto suspensivo puede tener tantos matices como emociones quieran expresarse, al igual que el ritmo, que puede acelerarse o retardarse ante casos diferentes. Pero estas son cosas que se aprenden con la práctica. No obstante, coloco algunos casos para que se sirvan como ejemplos en el momento del análisis.

1) Cuando queremos dar la impresión de que no encontramos las palabras apropiadas a nuestro pensamiento: El ritmo hacia el final de la frase sufre un retardo.

2) Cuando vamos a ser interrumpidos en la mitad de una frase: Se debe completar en la mente la idea. Esto servirá para no quedarnos en "el aire" ante la distracción de un compañero.

3) En el caso de que la idea sea cortada por la intervención de un compañero, pero que en el próximo parlamento dicha idea continúe. En este caso la interrupción no debe ser tomada en cuenta y sólo haremos una pequeña pausa, para que él pueda intercalar su frase.

4) Ante el caso de que los puntos suspensivos indiquen que la emoción nos impide seguir hablando, el ritmo debe ser retardado y el volumen en la voz debe ir disminuyendo hasta quedarnos sin habla. (Oraciones enumerativas incompletas).

Con estos ejemplos, ya podían ir eliminando de los libretos los que no fueran realmente puntos suspensivos. Después de los ejercicios pertinentes para que la idea se les fijara, iba a dar por terminada la clase. Pero... ¿otra preguntita?... ¡Claro! "Profe: usted dijo gráficos. ¿Es que en el libreto debemos marcar todas las entonaciones?... Al principio, sólo las que sean necesarias para recordárselas —les contesté—: después de un tiempo no hacen falta.

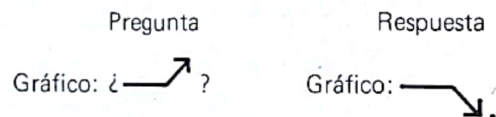
Pero, ante el tanteo de las entonaciones interrogativas, me di cuenta de que era necesario recordárselas y éste fue el próximo tema.

Entonaciones interrogativas.

Las frases interrogativas se pronuncian generalmente en tono más alto que las enunciativas. Compárese: ¿Sí? Sí. ¿Aquí? Aquí. ¿Mañana? Mañana. La altura de la voz es tanto mayor cuanto más vivo es el interés que se pone en la pregunta.

La estructura ordinaria en la curva de entonación interrogativa es esencialmente ascendente —tipo B— aunque varía constantemente según sea el sentido propio de la interrogación, la ignorancia o conocimiento de cuál va a ser la respuesta y, como es lógico, de acuerdo al valor emotivo contenido en la pregunta.

La parte interrogativa no expresa, así mismo, sino la primera parte de un proceso mental cuyo complemento se halla en la contestación correspondiente:



Entonaciones interrogativas básicas.

Pregunta absoluta:

La persona que interroga ignora si la contestación ha de ser afirmativa o negativa.

La interrogación afecta a todo el contenido de la frase.

La respuesta tiene siempre un sentido concreto: —sí o nó—.

Gráfico: ¿  ?

El tono alto desciende gradualmente hasta llegar a la **penúltima** sílaba y vuelve a elevarse sobre la **última** sílaba.

Ejemplos:

- ¿Ha venido tu padre?
- ¿Pasaste mala noche?
- ¿Olvidaste tu promesa?
- ¿Tú crees que no me acuerdo?
- ¿No te lo he rogado una y mil veces?
- ¿Se han hecho daño?
- ¿Han visto a mi hermano hoy?
- ¿Me llevas al cine?
- ¿Quieres un cafecito?
- ¿Fuiste anoche al Teatro?
- ¿No olvidas nada?
- ¿Con la misma ropa?

Cambio por matiz. Gráfico:



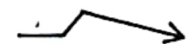
Un sentimiento de extrañeza, desilusión, sorpresa o duda, cambia de manera radical la entonación, convirtiéndola en descendente hacia el final de la pregunta.

Pregunta pronominal:

La pregunta cuya primera palabra acentuada es una forma gramaticalmente interrogativa: —Quién — Por qué — Cuándo — Qué — Cómo — Adónde — Dónde, etc., también llamada elemento o proposición interrogativa.

La respuesta lleva siempre una forma explicativa.

Gráfico de entonación:



La pregunta lleva una marcada elevación de la voz sobre la palabra acentuada, descendiendo gradualmente, hasta llegar a la **última sílaba** donde adquiere su tono más bajo.

Ejemplos:

- ¿Qué significan esas palabras?
- ¿Quién te lo ha dicho?
- ¿A dónde quieres llegar?
- ¿Qué es eso que dice la gente?
- ¿Quién puede asegurarlo?
- ¿Por qué no me quieres?
- ¿Cuándo me llevas al cine?
- ¿A dónde vamos a llegar?
- ¿En dónde pongo esto?
- ¿Por cuánto me vende esto?
- ¿Con quién tengo el placer de hablar?

Como en el caso anterior, ante extrañeza, duda, sorpresa... se produce la inversión de entonación. Por lo tanto el gráfico correspondiente es el ascendente:

Esto trajo a colación el tema de los tonos. Leyendo acerca de la comunicación verbal-no verbal, me encontré una vez la siguiente definición acerca de los tonos refiriéndose a las cadencias diferentes en regiones y países. Es por esto que podemos reconocer al andino o al margariteño; diferenciar un argentino de un mexicano; etc., etc. "Aprendemos a 'entonar' por simple imitación de la gente mayor que nos rodea, al igual que de acuerdo con el medio social que nos rodea depende el empleo de un léxico mejor o peor".

Pero, como ya podrán figurarse, para el actor es algo más... mucho más. La definición del **tono**, se traduce en las notas musicales que emplea el ser humano al hablar y, en otras palabras, al sonido que emite un cuerpo que se mueve, respira y late.

ESCENA II

EL TONO Y SUS PROPIEDADES

Llamamos tono al sonido que emite un cuerpo que se mueve, respira y late. El tono actúa directamente sobre los centros nerviosos, despertando en el oyente una amplia gama de sentimientos. Tiene, pues, una función comunicativa. Así, que no es neces-

sario mirar a una persona para saber si está reclinada; si está inquieta o se mueve con lentitud o rapidez; si su actitud es tensa o sosegada; si se está sonriendo o tiembla de miedo.

Cada estado corporal a la hora de actuar, debe reflejarse no sólo en el cuerpo sino también en el tono, ya que éste, transmite y describe el sentido externo de los objetos.

Paralelos a los valores comunicativos del tono, tenemos los de la emoción. Una palabra o una frase dicha con una entonación justa al instante que se vive, reboza de significado, puede lograr en el oyente un sentimiento afectuoso o provocar una reacción colérica.

No existe de ninguna manera la forma de establecer, adivinando, el tono a usar para decir tal o cual cosa. Es imposible fijar tonos. Sólo interpretando nuestros sentimientos, dejándolos aflorar, sintiendo la verdad de una frase, lograremos la entonación justa a las palabras de un texto.

La expresión emotiva constituye la base de toda actuación y esto nos lleva a tomar en cuenta tres factores fundamentales para la interpretación de un texto. Como siempre en forma básica:

- a) Sentido propio de la frase.
- b) Características del personaje a interpretar.
- c) Circunstancias de la escena.

Las inflexiones del tono —reproducción calcada del pensamiento— unidas a las modificaciones del acento en las frases y el adecuado volumen, nos permiten reflejar todos los matices del sentimiento dentro de una infinita gama emocional.

VALORES COMUNICATIVOS DEL TONO

Los valores comunicativos del tono producidos por el instrumento humano, radican, por lo general, en dos campos: dinámico y sensorial.

Dinámico:

Se asocia con el impulso de la acción reflejado en la necesidad de movimiento.

Sensorial:

Se asocia con el impulso de "sentir" y va ligado a la interpretación de paisajes descriptivos.

El valor sensorial es más difícil en la práctica, y estudia el uso de los sentidos aplicados en los matices; esto nos lleva al color en las frases, como elemento básico de expresión.

Por ejemplo: el tono puede ser "grande o pequeño", "rico o pobre". Pero, la palabra "grande" —pongo por caso— no adquiere su debida proporción si no lleva la "grandeza" en el tono.

Por lo tanto, el valor sensorial acerca de determinado objeto o sensación sólo se hace claro, cuando quien lo enuncia está consciente de su extensión o volumen.

Todos sabemos lo que significa: "suave, duro, blando, largo, etc., etc. . . . pero, hay que analizar cómo transmitirlo. Una figura calificada como pequeña no será sentida por el oyente distinta de la que califica como grande, si quien lo dice no sugiere en el tono a que su campo de percepción se ha reducido.

Repetimos que es imposible señalar un tono especial para cada cosa. Es preciso interpretar primero la idea y el sentimiento que llevó al autor a escribir tal o cual frase, para más tarde encontrar dentro de sí mismo la sensación ajustada para expresarnos.

Buscar un tono para expresar dolor, ira, llanto, risa, etc., no convence de ninguna manera al oyente, porque el tono saldrá falso y falto de convicción.

Y escribiendo y reflexionando, me doy cuenta que estoy a punto de terminar otro capítulo. Los subsiguientes serán dedicados en su mayor parte al segundo nivel y el taller "Desarrollo para la creatividad del actor". Nuevos temas: improvisación, diagnóstico de textos, interpretación y otras cosas que creí interesante incluir, como la expresión sensorial.

Y a propósito de esto, voy a dejarles los primeros ejercicios que practicábamos en los niveles anteriores para que se vayan preparando.

Ejercicios sensoriales.

- 1) Sentando leyendo. En medio de la lectura, comenzar a sentir calor, en forma progresiva. Cuando éste se hace insoporta-

ble levantarse, ir hacia una ventana. Abrirla y sentir que poco a poco se le va quitando el calor.

- 2) Recibiendo un frasco de perfume: Recibirlo, abrirlo, ponerse una gota en la muñeca y percibir el olor. Expresar placer por el buen perfume.
- 3) Sentir el rumor producido por un ratoncito en la pared. Como es un departamento, creer que no es posible. Sentirlo de nuevo y levantarse para cerciorarse de que es verdad.
- 4) Tomar un sobre: abrirlo, leer y reaccionar diciendo: "Qué cosa", asombrado. Luego abrir otro sobre, para comenzar sonriendo y terminar riendo a carcajadas por el chiste leído.
- 5) Mirarse las manos para darse cuenta de que están sucias. Expresar la sensación de que se encuentran pegajosas. Decídase a lavárselas, efectuando todos los movimientos que requiere la acción.
- 6) Sentado: Comenzar a sentir frío hasta que se haga insoportable. Evitar el gesto convencional de abrazarse a sí mismo.
- 7) Sentado en la sala de espera de un dentista. Expresar tres estados de ánimo diferentes.
- 8) Detenerse ante un espejo. Mirarse en él para observarse en detalle. Mostrarse complacida con lo que ve. Arreglarse algún detalle, apreciarlo y después retirar el detalle que se arregló.
- 9) Encontrarse acariciando un gato. Haga resaltar el sitio donde deberían encontrarse las diferentes partes del cuerpo. La acción terminará ante un arañazo del animal.
- 10) El mismo ejercicio pero, esta vez, con un perro.

JORNADA QUINTA

INICIO DEL TALLER

Bien, bien, bien... Ya teníamos preparado todo para iniciar los nuevos Cursos, y los egresados del primero comenzaban una pasantía de extras en Radio Caracas T.V. que duraría tres meses.

Y... a todas estas pensarán ustedes: "¿Vaya, ¡por fin la Pérez Díaz encontró la tranquilidad!... ¿Eso creen?... pues... ¡No, ya verán! Conversábamos una mañana con el Dr. Pérez Belisario y mi adorable amigo Luis Guillermo González; hablábamos acerca de la marcha de los Cursos, cuando se me ocurrió contarles acerca de una idea. Iniciar más adelante un taller de actores, es decir, un nivel superior que fuera el objetivo a alcanzar de los jóvenes que comenzaban en los primeros niveles. Les decía: "su contenido sería más o menos: problemas de actuación a nivel superior, diagnósticos de textos, ejercicios para desarrollar la imaginación, intención, concentración, justificación, composición de personajes... en fin, un sitio donde los actores ya hechos pudieran reunirse para aportar cosas nuevas... practicar..."

Dr. Pérez: (Después de leer mis notas). No parece mala idea.

Amalia: Bueno, yo hablo de un experimento... Algunos compañeros me han hablado de hacer unas reuniones en casa... pero, a mí me gustaría que la Academia...

Dr. Pérez: ¿Quiénes participarían?...

Amalia: (Les di algunos nombres).

Dr. Pérez: ¡Ah! Mira, podrías incluir también a...

¡Ya no había remedio! ¿Quién me mandarfa a hablar?... Yo había dicho: "más adelante"; sin embargo, a los pocos días ya Higinia me estaba llamando a casa, muy insinuante: "¿Has pensado qué nombre se le puede dar al taller?..."

¡Ya había aprendido que era inútil oponerme al ímpetu de Higinia! Resultado: ¡Se inició el Taller! ¿El nombre? "Desarrollo para la creatividad del Actor", en su nivel experimental. Lo integraron en su primera etapa: Javier Vidal, Janis Chimaras, Rosario Prieto, Esther Orjuela, Miguel Alcántara y Renato Gutiérrez.

Taller "Desarrollo para la creatividad del actor".

En el diccionario se señala respecto a la palabra taller: lugar donde concurren muchos a la común enseñanza.

Y eso era exactamente lo que hacíamos, aprender unos de otros, sugerir problemas y aumentar las dificultades a medida que ellos se iban solucionando. ¡Cómo nos divertíamos! Habíamos quedado de acuerdo en seguir algunas normas ante los ejercicios. Cada gesto o cada acción o recurso que resultara comúnmente usado, sería multado con Bs. 1,00 y cada equivocación en los ejercicios con Bs. 0,25 (no crean que reunimos mucho; al final sólo logramos Bs. 22,50). Pues bien, en un principio pagaron bastantes medios, pero al cabo de un mes se hicieron expertos en sortear los pagos. ¿Cómo? ¡Aguzando el ingenio y la creatividad!

El primero en pagar fue Javier, quien representó una escena donde supuestamente esperaba una llamada telefónica. Según su deseo, se mostraría impaciente y nervioso, ya que por alguna circunstancia él no estaba seguro de querer recibir esa llamada.

En cuanto comenzó su escena... pagó un bolívar (realizó el gesto tan usado de demostrar impaciencia, mirando su reloj). ¡Discusión de grupo! Se llegó al acuerdo de mostrar su estado de ánimo abrochando y desabrochando su chaqueta durante la espera. Empezó de nuevo y, una a una, le fuí malogrando las supuestas cámaras de T.V. Primero, la 3 quedó incomunicada; más tarde, la 2 perdió la imagen... y él, obligado a seguir actuando dentro de un campo visual muy limitado, puesto que la cámara que le quedaba se trabó. Por fin, empezó a repicar el teléfono (alivio en Javier), y el proceso de duda propuesto. ¿Contestaré... o no contestaré?... ¡y seguían los repiques! (Javier empezó a ponerse rojo). De vez en cuando y de reojo, él me miraba. Supongo que pensaba "hasta cuándo va a seguir con los repiques"... Pero, al cabo de un tiempo logró lo que buscaba: nos fue poniendo nerviosos

al comunicarnos su verdadera angustia.

Con Rosario, que había traído un ejercicio corporal, nos portamos peor. La escena que propuso trataba de una señora a quien unos ladrones la habían dejado maniatada de pies y manos y dependía de que el teléfono sonara para encontrar ayuda. En el Taller no se usa ninguna clase de utilería; todo es imaginario, así que ella debería demostrar pies y manos ligados, sin soltarse en ningún momento. Comencé con el debido repique y ella empezó a desplazarse por el suelo. ¡Qué bien reflejaba su angustia por llegar al supuesto sitio donde se suponía el teléfono. Por fin llegó al sitio fijado y, aliviada, escondió su rostro en el piso. ¡Por fin!... Como pudo, levantó sus pies del suelo y tumbó la supuesta mesa... ¡¡¡Por FIN!!! ¿Por fin?... ¡El teléfono siguió sonando! ¡La mirada que me dirigió fue todo un poema! Con todo, siguió contorsionándose hasta que logró descolgarlo.

De eso se trataba: ellos proponían, solucionaban... y yo me encargaba de desbaratarles sus soluciones.

A raíz de la iniciación del Taller, los actores que provenían del teatro me confiaron su mayor preocupación: concentrarse ante las cámaras de T.V.

Rosario, Renato y hasta Miguel, tenían ya tiempo actuando frente a las cámaras y conocían la técnica. Es más, Miguel, es uno de los mejores apuntadores de la Planta, a mi entender. Pero Esther, Janis y Javier, se habían incorporado hacía poco tiempo. Acostumbrados a la técnica teatral de concentración con ensayos, memorización, y sobre todo, TIEMPO... se encontraban bastante incómodos para lograr su concentración. ¡Es verdad! Se requiere de la práctica diaria para lograr acostumbrarse.

Recuerdo que una vez, trabajando en la famosa serie "Anecdótico", actuaba junto a un compañero que se había convertido en experto en poner sus parlamentos en cualquier parte, con tal de evitarse la memorización.

Lo llamaban el "Rey de las Chuletas". Nos encontrábamos en una escena en la cual él debía declararme su amor, cuando sentí que me decía por lo bajo: "No te muevas". El programa era de época y el peinado tenía un gran moño. ¿Qué creen ustedes que había hecho? ¡Sí, eso mismo! Me había colocado entre el moño, su papel con sus parlamentos. Y... ahí nos tenían, él declarándome su amor y yo, obli-

gada, de frente a las cámaras, mientras él leía a mis espaldas. ¿Cómo hacíamos para lograr concentración ante casos como estos? Pues lo lográbamos. Muchos de nosotros proveníamos del teatro, pero de alguna manera habíamos encontrado la forma de aplicar a la televisión la concentración teatral.

Tratando de recordar mis experiencias tomé unos apuntes para ofrecerlos en la clase siguiente. Estos fueron más o menos los puntos:

ESCENA I

Paralelo de concentración: actor-apuntador.

Cuando en sus comienzos la televisión no contaba con los adelantos técnicos representados por el Video Tape y el apuntador electrónico, el actor aplica su técnica teatral a la concentración televisual. La relación actor-escenario se mantenía al no existir mucha diferencia entre la mecánica teatral y la televisiva.

La rutina de programación ofrecía al actor TIEMPO para ensayos, memorización, puesta en escena, ensayo de cámaras y, más tarde, y siempre a hora fija, la emisión del programa. Casi en su mayoría, el personal artístico provenía del teatro y se aplicaban sus normas con pequeños cambios que no influían en demasía con la técnica de concentración habitual en el actor de teatro.

Cuando hizo su aparición el Video Tape, se consideró como un alivio para la mente. ¡Se podía repetir la escena si algo fallaba! Ya no había tanto riesgo para el actor si no le gustaba la escena hecha... ¡Fue un alivio! El poder constatar el trabajo realizado fue haciéndonos mejores actores, ya que podíamos ir corrigiendo defectos; el adelanto técnico nos permitía eliminar errores y hasta... horrores.

Pero, cuando se anunció que se había aprobado el uso del apuntador electrónico, ya eso no nos gustó... ¡Nada!... Si en el teatro ya se había superado esa etapa, ¿debíamos comenzar a escuchar la letra otra vez? Muchos de nosotros estábamos en desacuerdo, por considerar que el apuntador llevaría a algunos actores al facilismo (como efectivamente ocurrió). Sin embargo, la mayo-

ría triunfó y el apuntador comenzó a utilizarse.

Sé muy bien el tormento que significa tener clara idea de lo que vamos a decir y no emplear apropiadamente el apuntador electrónico. En la época en que comenzó a aplicarse, estábamos haciendo "Corazón de madre". Fueron muy malos ratos los de mi primera experiencia. No entendía lo que dictaban y tampoco conseguía recordar la letra aprendida a causa del ruido, las órdenes y la voz del apuntador.

Y... ¿saben ustedes cómo pude hacerlo?. Considerándolo no como a un enemigo, sino bajo otro punto de vista: con su empleo me estaba permitido un descanso mental que hasta el momento no gozaba. Podía pasar los fines de semana más tranquila al no tener que memorizar por completo todos los parlamentos de los libretos correspondientes a la semana. Poco a poco lo fui considerando como el amigo fiel dispuesto a ayudarme y no a fastidiarme. En suma: como algo positivo.

Pero, algo sí les puedo asegurar. El actor teatro-televisión no depende de una manera total del apuntador para decir su texto. Se sirve de él para su comodidad, sin perder de vista su antigua técnica en cuanto a la disciplina de estudio. El actor... ¡actor!, no conjuga la palabra "facilismo" con apuntador electrónico. Lo coloca en su punto más bajo del volumen y se sirve de él, sólo como referencia ante cualquier necesidad. Usado en esta forma es imposible que interfiera en nuestra concentración.

No se puede actuar, en el verdadero sentido que esa palabra tiene para el actor, cuando se depende exclusivamente del apuntador. Debe existir un previo análisis del texto antes de su estudio. El apuntador electrónico debe quedar circunscrito dentro de nuestra concentración al sentido general de percepción, al igual que en el teatro, podemos salvar cualquier interferencia ocasional sin desviarnos de nuestro objetivo principal: ACTUAR.

ESCENA II

Qué se entiende por concentración.

Queda referida a la habilidad de cada quien para controlar su propia atención. Y una vez conseguida, a la facultad de enfocarla hacia aquél o aquellos objetos que voluntariamente hayamos

seleccionado, empleando para ello nuestra fuerza de voluntad. Es sabido que el poder de concentración difiere en cada persona. Mientras algunos pueden atender a su trabajo, aunque todo lo que les rodea se encuentre vuelto al revés; a otros se les hace indispensable una tranquilidad absoluta.

No obstante, el oficio de actor hace imprescindible encontrar a como dé lugar una técnica propia por el hecho de que no puede elegir el momento en que se sienta predispuesto a actuar. Es más, estar fuera de concentración se comunica de alguna forma por lo que la escena y los que participan en ella pueden sentirse afectados.

La concentración es una facultad móvil, cambiante, que debe y puede desarrollarse. Se llega a ello por medio de la relajación muscular. Por lo mismo, todos los ejercicios dirigidos a liberar de tensión a los músculos del cuerpo deben ser practicados a diario y en forma metódica.

En el Taller, realizábamos diferentes ejercicios con el objeto de desarrollar este elemento tan importante para la actuación.

El juego del espejo, por ejemplo:

Dos actores frente a frente. Uno de ellos, "el leader", hacía un gesto que debía iniciar el otro casi en forma simultánea. A la tercera vez, se cambiaba de "leader" ya que éste lleva siempre una ligera ventaja sobre el otro.

La concentración en este juego se dirige a adivinar cual será el movimiento completo que tiene en mente el oponente.

Juego de los detalles.

Se pedía a los participantes conformar dos filas mirándose frente a frente durante un minuto. Al cabo de ese tiempo se les ponía de espalda contra espalda, y pareja por pareja debía ir describiendo el vestuario en detalle de cada compañero.

Variante:

Durante el tiempo que permanecían de espaldas se les hacía cambiar cualquier detalle a cada uno. Al volverse de frente, cada uno de ellos debía señalar cuál era el cambio efectuado.

El juego que describo a continuación no llegó a efectuarse a cabalidad casi nunca, debido a su dificultad, pero es muy interesante.

El juego del alfabeto.

Se conforma una media luna con los participantes. Se señala a uno del grupo que diga la A, el siguiente dice: B, y así sucesivamente hasta completar el alfabeto. Cada actor queda con tres o cuatro letras que deben considerarse como propias. A continuación se dicta una frase. Por ejemplo: "La constitución debe respetarse". Esta frase deberá ser deletreada, según las letras que le ha correspondido a cada participante. (Primero la L. luego la A, etc. . . . , etc.).

Este ejercicio, a mi entender, sería estupendo juego en las Escuelas, en donde no sólo se iniciaría la práctica de la necesaria concentración para los estudios sino que además, resultaría un magnífico ejercicio para la adquisición de una buena ortografía.

Pero... volvamos al tema: ¡La concentración! Esta debe tener para el actor dos formas muy bien definidas: Interna y Externa.

Concentración interna.

Es la que permite fijar nuestra atención en un solo objeto, resultado de una previa elección personal, donde no se tolera ninguna clase de interferencia externa. Se trata de una decisión personal donde se excluye todo aquello que no haya sido determinado de antemano para conformar un llamado "círculo de concentración interno".

En la vida, nuestros pensamientos pueden ser casuales, pero el actor debe estar capacitado para elegir en su momento una especial atención a sólo lo que se desea, eliminando cualquier elemento que no le ayude en su elección. Son los instantes mágicos de la actuación en donde el actor se supera. Donde, olvidado de todo, puede hacer aflorar la verdadera creación.

Puedo dar fe de una buena concentración interior, contándoles lo que me sucedió cuando hacía mis pinitos en la

Televisora Nacional (hoy, canal 5). Corría el año 1962 y estábamos trabajando en un programa llamado "El cuento venezolano" que escribía Román Chalbaud y dirigía Alberto de Paz y Mateos. Me tocaba por compañero ese magnífico actor venezolano Fernando Gómez, del que es sabido que también ejerce la profesión de médico. En aquellos tiempos no era muy buena mi salud y sufría de frecuentes desmayos. Al final del episodio y quizá, por no poseer el debido control de emoción, me "dejé llevar" por ella. Caí desvanecida, y me contaban después, que Fernando a gritos llamaba: "¡Un médico! ¡Un médico, por favor!" Hubiera seguido gritando pero Alberto, siempre tan ecuánime, le recordó: "Fernando... tú eres médico". ¿Qué había sucedido? Tan lograda había sido su concentración que había olvidado su otra profesión.

Concentración externa.

Podría definirse como la habilidad para lograr la concentración dirigida hacia un objetivo determinado sin perder contacto con la realidad. Esta es la que se practica en la televisión, donde, además de decir nuestros parlamentos apropiadamente y conservar la interrelación actoral, debemos atender la voz del apuntador que manda la "letra", al tiempo que por esa misma vía, se escucha la voz del director dando sus órdenes a los camarógrafos, técnico del audio, lumineros, entre otras cosas. Y por si lo expuesto pudiera parecer poco, es preciso también estar pendientes de cualquier eventualidad posible dentro de lo que se conoce como "mecánica de Estudio", es decir, la colaboración necesaria ante algún problema durante la escena, ya sea del compañero técnico o actor con el propósito de no detener la grabación.

Es por esto que los Cursos de la Academia en su primer nivel, se dirigen a dotar al aspirante de estos conocimientos facilitándole además, la oportunidad de practicarlos directamente en un Estudio de televisión.

Antes de detenernos en el análisis de textos todavía faltaba un punto importante para las prácticas: Imaginación y Justificación.

Si no existe el propósito de concebir el tomar en nuestras manos algo imaginario y ver qué ocurre, todo el trabajo del actor

se detendrá en un punto determinado. La rutina de encontrar sustitutos, convierte la labor del actor en un "común denominador" que sólo muestra su actuación de acuerdo a las exigencias del actor, director, vestuarista, maquillador, etc. Pero, cuando la imaginación trabaja de verdad, el proceso natural, que es actuar, brinda la certeza y seguridad de haber encontrado el camino para poner en marcha el desarrollo de la fantasía.

ESCENA III

IMAGINACION

La imaginación creativa aprovecha conscientemente de la inconsciencia elevando todo trabajo artístico al nivel más intenso.

Más allá de lo que significa "igual que la vida real", existen puntos de vista diferentes acerca de la riqueza del material que está bajo nuestro control. Las cosas que afectan al actor condicionan su conducta y sus logros en la escena, pero debemos y estamos en el deber de ir más lejos: establecer de manera clara las diferencias existentes entre la realidad convencional y la clase de realidad obtenida a través de la imaginación.

Asociar objetos conocidos uniéndolos, separándolos y recombiniéndolos. Observar el comportamiento humano buscándolo en sus aspectos más diversos para luego crear dentro de uno mismo condiciones que nos permitan responder de una manera constante a estímulos imaginarios. La imaginación permite al actor creer en lo increíble; y lo ayuda a crear sacando a flote cosas que hemos enterrado dentro de nosotros mismos relegándolas al subconsciente.

Todos hemos observado alguna vez el comportamiento seguido por los niños en sus juegos: un simple palo se convierte en un brioso caballo o en una flecha lanzada por un indio; una mano, en un avión supersónico. Es admirable el sentido de proporción en el manejo de utilería, por ejemplo, cuando juegan a las muñecas convirtiéndolas en sus amigas "de verdad" a las que ofrecen comida, o bañan... o duermen... o simplemente les cuentan una bella historia.

Al igual que un niño en su fantasía y fe ingenua de marchar con la imaginación, el actor debe prepararse para relacionar conocimientos y experiencias junto al sentido de relación existente entre "lo que cree", "lo que hace" y "lo que dice".

Imaginación es equivalente a trabajar con imágenes, igual que los grandes poetas quienes al crear no lo hacen basados en una realidad de conceptos, sino sobre la base de la emoción generada dentro de ellos.

En el Taller trabajábamos también en ese sentido, utilizando el juego de la palabra o la hora:

Muchas veces cuando entraban a clase se encontraban en el pizarrón alguna palabra o simplemente una hora escrita. Todos sabían ya que al dar una palmada debían crear algo relacionado con la hora o la palmada, pero no sabían cuándo.

Cuando estaban de lo más entretenidos aprovechaba para dar la palmada y señalar a alguno. Este se levantaba y debía comenzar a actuar sobre algún argumento relacionado con el dato. La calidad de la escena y la imaginación colocada en ella eran premiadas con aplausos o multadas con Bs. 1,00.

Variante:

Se daba una palabra, por ejemplo: Accidente.

El actor señalado debía escenificar un dramático accidente, con todas sus consecuencias, en donde no estaba permitido hablar sino emitir uno que otro sonido onomatopéyico.

Recuerdo una mañana en que la palabra "western", trajo como consecuencia un duelo a pistolas entre Janis y Miguel; Renato, nos brindó una batalla con los indios; Javier un dramático juego de póker; en tanto que Rosario y Esther escenificaron descocadas bailarinas de una cantina. ¡Aquel día, nadie pagó ni un medicito!

El empleo de la imaginación en las acciones tiene un magnífico complemento: la justificación. Es decir, probar algo con razones convincentes para ajustar la imaginación a la acción sin que se desdiga la una de la otra.

JUSTIFICACION

Del mismo modo que las acciones del ser humano se justifican de tal o cual manera, es imprescindible la justificación de cada uno de los impulsos creados para reafirmar el carácter y la personalidad del personaje a interpretar. Es necesario encontrar un motivo y luego explicarle "el porqué" con la mayor precisión posible; estudiar la realidad que debemos reproducir, seleccionar entre el material atesorado, a través de las observaciones del comportamiento humano, para después aplicarlo a las características propias del personaje que tenemos entre manos. La unificación de estas características es la justificación de la acción en un todo.

Pero creo que lograré explicarme mejor si coloco algunos de los ejercicios que practicábamos en el Taller.

Justificación ante acción:

Levantar los brazos para evitar que una maleta nos caiga encima.

Para justificar esta acción de manera que el movimiento luzca natural, es necesario inventar una historia... ¿Por qué se ha caído? ¿Qué clase de maleta es y cuánto pesa? ¿Su caída nos atañe o no? ¿A quién pertenece y cuál es la razón para que nos hayamos encontrado debajo de ella? ¿Qué sucedió antes y qué pasará después? Etc. . . .

Se dio como ejemplo que la maleta había caído mientras estaba sentado en la butaca de un avión.

¿Quieren probar? . . . van a ver cuántas cosas interesantes pueden surgir de una simple acción. ¿Qué les parece comenzar por imaginar que la maleta que les cayó encima fue un producto del azar que los había colocado en ese puesto? Y ahora, la justificación. ¡Pero, claro! El asiento del lado se encontraba ocupado por una bella muchacha o por un fabuloso caballero.

Otro de los ejercicios practicados con mayor frecuencia era realizado con el propósito de estimular la fantasía.

Juego de la palmada.

En medio de la clase se daba una palmada y todos debían adoptar alguna actitud, la que fuera, y sostenerla. Se escribía cada una de las posiciones adoptadas y se seguía

la clase. Más tarde y en el momento que menos esperaban, se señalaba a uno del grupo y éste debía pararse y justificar la actitud que había tomado de alguna manera. Es decir, explicar el "cómo" y el "porqué" de aquella posición.

En una de esas ocasiones Esther "justificó" su acción de mirarse la pierna con atención a la vez que se la sobaba, como la de una enfermera poniendo un apósito. La cosa iba muy bien, pero lo que ella no esperaba era que en esta clase de prácticas pueden existir las repreguntas. Así que comenzamos a averiguar si sabía las acciones propias de personificar a una enfermera y... no supo responder. ¡Bueno, en ese momento!. Supongo que después se pasó toda la semana en clínicas y hospitales, y al cabo de ese tiempo ya sabía las respuestas. Porque este oficio es así. Supongamos que nuestro papel es el de una enfermera. Mientras dialogamos, es imprescindible que en alguna ocasión nos toque poner una inyección, cambiar una venda, etc. ¿Cómo podremos dar la impresión de que pertenecemos al cuerpo de enfermeras si no realizamos las tareas propias sin que se note que no estamos habituadas a ellas? Todo debe ser observado por el actor, ya que no se sabe en qué momento vamos a necesitarlo.

No obstante la dificultad de estos ejercicios, todavía tuvimos tiempo de complicarlos aún más. Fíjense en éste:

Efectuar tres movimientos que no tengan relación natural, pero que deban realizarse sucesivamente buscando una justificación. Ejemplo:

1) Levantar la mano derecha. 2) Llevarla a la frente. 3) Meter la mano en el bolsillo.

Mis pobres víctimas... perdón, mis queridos muchachos se me quedaron mirando... pero salieron adelante. ¡Era de esperar!

Esta fue una de las soluciones: el personaje es un orador novato que al querer imponer silencio a su público lo hace levantando la mano. Luego, se da cuenta de que no recuerda el comienzo y se lleva la mano a la frente tratando de recordar. Finalmente, viendo que es inútil, se lleva la mano al bolsillo para sacar el discurso que había llevado preparado ante el caso de un olvido. ¿Ven qué fácil es? Ahora veamos porqué es importante la justificación de acciones. ¿Qué distingue la acción escénica de una de la vida

real? Primero, que en la vida real los objetos son **reales**, actúan sobre nuestros sentidos y provocan los pensamientos, sentimientos y acciones correspondientes. En la escena, dichos objetos no existen o son ficticios. En consecuencia, la reacción correspondiente debe traerse a la vida, por así decirlo, mediante la imaginación. Segundo, en nuestro diario vivir actuamos inconscientemente sin detenernos a pensar en las causas que determinan nuestras acciones, pero en escena es diferente: debemos saber siempre lo que "estamos haciendo" y el "porqué lo hacemos". Si aunamos a esto el medio de expresar "cómo lo haremos", habremos encontrado el significado de la justificación. Cuando la imaginación proporciona un significado a la acción ordenada y una vez que se encuentra la justificación por sí misma, se siente la diferencia entre la actitud que tiene por demás una razón; y otra, que no la tiene. Esto convierte a la acción en algo comprensible para el espectador.

Y un último dato: ¿Quieren saber cómo se puede reconocer a un buen actor? Retíren el volumen a su televisor y observen durante un rato la escena muda. Devuelvan más tarde el volumen y comprueben si la emoción que mostraba concuerda con las palabras. Si no es así... pueden cambiar de Canal.

ESCENA IV

Análisis para la interpretación.

Fórmula 2.

Consideramos que ya era hora de dedicarnos al complejo problema del análisis y pusimos manos a la obra. Se eligió la última escena de "La Gaviota" de Anton Chejov, en la escena de Nina y Tréplev, tratando de descubrir nuevas formas de expresión a esas bellísimas páginas. ¿Cómo ordenar el fraseo en el monólogo? ¿Cómo sería la mejor manera de dejar aflorar la tortura de Tréplev al no poder plasmar en palabras sus pensamientos? ¿Y Nina?... ¿Debería en algún momento dejar traslucir el sentimiento de piedad hacia Tréplev o mejor dejarle entrever su verdadero objetivo: ¿Trigorín? ¿Si la elección era prepararlo para la despedida, en qué momento, en qué parlamento debería efectuarse la inversión de sentimientos...?... ¡Era apasionante! Y, seguíamos y seguíamos

hasta que alguien del grupo exclamaba: ¡Dios mío, tengo que ir a maquillarme!

El diagnóstico de un texto era un tema que siempre me había apasionado; un cursillo seguido en Florencia, me había aclarado algo más las ideas. Con esto y con ayuda de mis queridos libros y notas, resumí el tema para la semana siguiente.

Intención. Texto y subtexto.

El actor es un ser humano y puede crear algo de sí mismo. Su especial preparación tiende a despertar una lógica de pensamientos, sentimientos y conducta para no limitar su caracterización sólo a lo que las palabras parecen sugerir. Según que el actor prime al personaje, se eleve hasta su personaje, se oculte tras el personaje y, finalmente se eclipse ante él y nos muestre su personaje, es posible establecer su actitud ante la vida y su talento para el oficio.

Además del compañero vivo que permanece frente a él, hay un compañero virtual que es el personaje, por consiguiente distinto de él, y en el interior del actor ejecutante hay el actor que se mira lo que hace y lo controla.

El personaje no es nada que se pueda palpar o definir; el problema no es identificarlo con "alguien", puesto que no existe. Biológicamente hablando es a lo sumo, una idea que no tiene corporeidad. Lo que tiene validez en lo físico lo tiene también en los restantes aspectos. Cada actor toma de un personaje los rasgos que le interesan según el uso que él quiera hacer de los mismos. Es por ello que su composición puede prestarse a innumerables variantes. Al fin y al cabo, el personaje será sólo aquél que nosotros queramos convencer a los demás que somos; debemos, por lo tanto, olvidarnos de nosotros mismos al componerlo para trabajarlo sólo en su beneficio.

La intuición prima a la deducción en esta búsqueda. Debemos perfilarnos al personaje en la imaginación para irnos desvaneciendo poco a poco y cada vez más. Irnos "vaciando" para que el personaje se instale e imponga su voz, acentos, gestos, reacciones, modo de caminar e incluso sus "tics".

El propósito de la preparación es ayudar a la fe del actor para crear una continuidad de comportamientos característicos a to-

do ser vivo. Es aprender siguiendo el camino que nos enseña la naturaleza a dar vida a las cosas no existentes, haciéndolas reales para sí, con el objeto de transmitir esa realidad al espectador. Es actuar con la ilusión de la primera vez donde nada ha tenido lugar antes. Es obtener la cualidad primaria del actor: la que demanda conocer de antemano lo que va a suceder y aplicarlo al arte teatral que obliga a que "parezca" como si no se supiera. Y aquí encontramos nuevamente el "como sí...", del que hemos hablado con anterioridad.

El estudio de escena por escena y parlamento tras parlamento con objeto de reordenar las frases uniendo la propia respiración a la del autor para colocar pausas y respiraciones justas, es una tarea lenta pero productiva. Estimular la imaginación por medio de preguntas relativas a los antecedentes del personaje, detalles de su vida, rasgos íntimos, etc., llevará a nuestra mente nuevas ideas en el proceso de búsqueda para la composición de un personaje.

Texto-subtexto.

Las palabras escritas en el papel constituyen el texto, el propósito con el cual son dichas, su significado interno; la intención que nos mueve en realidad está comprendida dentro del subtexto.

En la producción del autor de un texto cada palabra, cada letra, cada signo de puntuación tiene parte en la transmisión interna.

En la interpretación de un texto la propia inteligencia del actor introduce sus matices individuales. La puntuación sólo es indicativa pues los ritmos no están impresos. Lo que importa es reencontrar, a partir de lo escrito, la fluidez que precedió a la escritura.

En una frase lo esencial no procede de la gramática, ni de la sintaxis, ni de la retórica sino de las sensaciones y sentimientos que el autor haya cristalizado en sus palabras y lo que dichas palabras despiertan en el oyente.

A través del análisis del texto se descubre que las palabras no pueden tener siempre el sentido primario que se acostumbra a asignarles. En diferentes situaciones pronunciadas por diferentes

personajes, acaban teniendo un significado completamente distinto. Esta es la tarea escénica: establecer de forma clara no sólo lo que dice el personaje sino porqué y cómo debe expresarlo.

Es imposible predeterminar una expresión porque el tono de una frase buscada "de oído", nos llevará siempre a la sobreactuación. La fórmula es decirse: voy a tratar de decirlo como si lo dijera él, extrayendo de las palabras su significado cabal por el proceso señalado como: acción = qué hago, propósito = por qué lo hago, y luego unirlo al ajuste necesario, es decir, al carácter de la acción. Esa es la manera de encontrar la intención justa de un texto.

Descubrir texto y subtexto son los elementos más importantes en la carrera del actor. Se aplica a la idea de expresar pensamientos y no simplemente a decir las palabras contenidas en el papel. Es necesario conocer la razón que nos mueve a decirlas.

Estas son algunas de las cosas que descubrí a raíz de la reposición de **La visita**. Con mayores conocimientos empecé a descubrir un mundo nuevo en cuanto tuve en mis manos el texto. ¡Qué tonta, me decía! ¿Cómo es posible que no te hayas dado cuenta la otra vez de la verdadera intención de esta frase? Lo mismo le sucedía a Julio Alcázar, mi excelente compañero en la obra. Exclamaba: ¿Por qué no nos dimos cuenta? Y yo le respondía: Sabíamos menos. ¡Esa es la clave! Seguir estudiando y actualizando conocimientos.

En mi álbum y, estoy segura que en el de Julio, están colocadas en sitio de honor las palabras con que nos honraron los críticos teatrales con motivo de esa segunda **Visita**. Les ruego que me perdonen este momento de inmodestia, pero... ¡me siento tan orgullosa de ellas...! Me perdonan, ¿verdad?... Entonces, sigamos.

El juego de la intención ajustada es algo tan provechoso para el actor que como es lógico, no podíamos excluirlo de nuestras prácticas. Por ejemplo el día que analizábamos la acción de mirar un reloj.

Si ustedes observan alguna persona que mira su reloj, pregunténtenle inmediatamente ¿Qué hora es? Y verán que vuel-

ve a mirarlo. ¿Por qué? Porque esta acción se emplea muy pocas veces para saber la hora. Por lo general se mira para verificar si llegaremos a tiempo a la cita, o si tendremos tiempo para tomar un cafecito antes del ensayo o cuánto falta para que él o ella llegue... para cualquier cosa, menos conocer la hora exacta.

En la búsqueda para establecer propósitos diferentes salieron a la luz muchas intenciones como: censurar a alguien que ha llegado tarde, insinuar que ya es hora de retirarse, quejarse de aburrimiento, pedir comprensión, etc., utilizando a la vez los valores del matiz.

Con la misma finalidad se buscaban diferentes propósitos con la frase: "Te quiero, María"; primero, con el sentido literal de la frase, luego con incredulidad ante el pensamiento para terminar diciéndola en forma sarcástica al menospreciar la idea.

Es la verdad, erróneamente interpretada o no, teniendo la habilidad para expresarse con propiedad, puede llevar a distorsionar la idea real del autor, destruyendo la posibilidad de una escena.

Y para terminar, vaya otra de las anécdotas como ilustración:

En una noche de estreno, una actriz muy engreída por lo que consideraba su mejor actuación, mostraba ante un grupo el telegrama de felicitación enviado por su rival: "Tú tenías razón. Tú eres la verdadera intérprete de esta obra. Perdóname: Fulana."

Pero, otra actriz que ya estaba harta de los aires de diva de la señora, tomó el telegrama y leyó de esta manera: "¿Tú tenías razón? ¿Yo estaba equivocada? ¿Tú eres la verdadera intérprete de esta obra? ¡¡¡Perdóname!!!: Fulana.

¿Se dan cuenta de las posibilidades de la intención?

Pero ya que estamos hablando de la intención en el comportamiento humano, es necesario referirse también a la necesidad de adaptación al personaje creado, es decir la suma de formas en que se puede realizar un acto, uno de los elementos del actor surgido en su mayor parte del subconsciente.

No se dice en vano que el talento del actor se mide por la rapi-

dez en adaptarse a las situaciones. Un actor vivo, lleno de atesoradas vivencias, siempre tendrá nuevos matices, nuevas formas de entonación colocadas de tal o cual manera para enriquecer a sus personajes. No son las adaptaciones fijas llamadas "cliché" las requeridas para la composición sino la atmósfera en la cual van a tomar lugar dichas adaptaciones.

Cuando se comienza la preparación de un personaje, la selección de una atmósfera es determinada por nuestra forma de sentir el carácter de dicho personaje, por la facultad de intuir los rasgos internos distintivos del sujeto a crear. Somos guiados en esta búsqueda por la intuición, por nuestra habilidad de percepción, por la propia experiencia de la vida al observar, cotejando cosas que se han visto y dando, finalmente, justificación a cada una de las acciones simples. Incidentalmente, el talento en el actor es algo intuitivo basado en su capacidad para inventar cosas; si se carece de este rasgo, la intuición quedará silenciosa por carencia de material para su construcción. Es la función de la conciencia operando con la ayuda del conocimiento.

La deducción intuitiva es algo que surge de la experiencia propia, en donde encontramos la fuente de inspiración para crear. Si a ello unimos la facilidad de adaptación, la relación entre el actor y su personaje se resuelve de manera sencilla.

El actor a partir de su propio yo, y no del de otra persona, debe proyectarse por completo en la ejecución de acciones sencillas establecidas por el análisis del papel. La misma variedad de sus combinaciones, su lógica interna, su adaptabilidad, dan como resultado un carácter específico que tendrá que diferir completamente de la forma de pensar y actuar del mismo actor. Esa es la forma de crear, de plasmar ante nosotros a una nueva persona: el personaje.

Es necesario entrenar y cultivar la individualidad creativa porque una cosa es segura: El Actor ejecuta Acciones; si cesa de hacerlo, empieza el dominio del trabajo mecánico y no el del arte.

JORNADA SEXTA

EXPRESION CORPORAL

Como se ha podido ver la necesidad de un análisis concienzudo es la base para toda composición. Los elementos como imaginación, justificación y adaptación ayudan a crear; el análisis del texto nos muestra los objetivos del personaje. Pero esto no puede ser todo. Es necesario inculcarle la expresión propia; aprender a expresarse con el cuerpo, ya que éste se encontrará expuesto a las miradas del espectador. De nada sirve hablar bien si los gestos, reacciones y movimientos del personaje no están acordes: hay que unificar, ya que es sabido que el teatro existe en cuanto el hombre expone ante otros hombres una acción ficticia valiéndose de la voz, mímica y movimiento del cuerpo.

Debíamos, por lo tanto, detenernos un momento a comentarlo y luego realizar ejercicios que llevaran a perfeccionar el mecanismo del cuerpo, de hacerlo más expresivo, y que cada músculo actuara con independencia de los otros.

Pero vayamos primero con la teoría en un pequeño resumen:

Lo que ahora se conoce como expresión corporal nos ha sido legado en sus bases por Delsarte, en el **Curso de Estética Aplicada**, estudio y aplicación de cómo expresar los sentimientos en la vida real.

Para Delsarte, el gesto representa mucho más que las palabras; expresa más y proviene del corazón. Está vinculado a la respiración y se desarrolla gracias al ejercicio de los músculos, pero, no puede existir más que sostenido por un sentimiento o una idea.

El espectador conoce los móviles y los pensamientos de un ac-

tor a través de sus movimientos. Es así, como muchas veces, los gestos son más importantes que las palabras y los movimientos más reveladores que la dicción. Pero al igual que los sentimientos, los gestos no deben ser propios del actor sino análogos a los de su personaje. Por eso, no se puede recurrir a ellos por la inspiración del momento, sino estudiarlos con tanto esmero como a la entonación.

Es indispensable el adiestramiento gestual para darse cuenta de que se posee ojos, cabeza, brazos y unas piernas que se utilizan en los mil y un incidentes de la vida cotidiana y que, no obstante, a menudo no son empleados por el actor en el momento de actuar.

La expresión corporal trata de perfeccionar el cuerpo para hacerlo más expresivo; de perfeccionar el instrumento y de que cada músculo o grupo de músculos pueda actuar con independencia de los otros. En suma, lograr un instrumento obediente, capaz de vencer la mayoría de las dificultades técnicas.

Delsarte, recomendaba pensar en un auditorio formado por ciegos y sordos.

La inflexión debe convertirse en pantomima para el ciego y la pantomima en inflexión para el sordo. Se trata, pues, de añadir a la elocuencia de la voz y del rostro, la elocuencia del cuerpo.

ESCENA I

Diferentes centros del Cuerpo Humano.

El estudio del cuerpo del hombre en movimiento nos permite observar:

Un centro de fuerza que se encuentra en la región lumbar.

De allí parten, visiblemente, todos los esfuerzos del busto y de los miembros.

Un centro de personalidad que se encuentra en lo alto del pecho, asiento de la autoridad del personaje y que impone a los espectadores la "presencia" del actor.

Una región más específicamente expresiva, formada por el cuello-inclinación de la cabeza, la parte superior del busto y los brazos.

Por supuesto que esto no es una norma teórica absoluta. Es posible expresarse también, en determinados casos, mediante el busto, las piernas y manos para dar una impresión de autoridad y presencia mediante la espalda.

Continuidad de los gestos y la espiral del cuerpo humano.

El cuerpo humano en movimiento debe obedecer a una ley de estética: el encadenamiento de los gestos y posiciones. Entre dos gestos y dos posiciones es necesario un gesto o una posición expresiva intermedia que sirva de encadenamiento —subdivisión de movimientos— de lo contrario faltará coherencia al movimiento, y esta falla puede provocar un efecto cómico.

Como principio general, se evitará que el cuerpo o una parte de él, vuelva a ocupar inmediatamente la posición anterior, pues este ir y venir no es satisfactorio. Por ejemplo, la mano sobre el pecho, que luego se deja caer a lo largo del cuerpo, no ha de volver inmediatamente al pecho. Debe empezar por dirigirse hacia un tercer punto en el espacio y luego volver al pecho desde allí.

Así también, el actor que parte de un punto de la escena no podrá volver por la misma línea recta sino que tomará un punto intermedio que forma un triángulo con el punto de partida y de llegada, aplicando la Regla de Triangulación.

Hay otra, la del cuerpo en torno a su eje con su aplicación: el actor gira sobre sí mismo. Esto es, movimiento continuo y en el mismo sentido produciendo en el espectador una impresión de reposo.

Pero junto a la teoría sobre expresión corporal era imprescindible detenerse en la palabra RITMO, implícita en la expresión.

La palabra ritmo, que es difícil de definir, es muy familiar para el actor en la práctica. Este sabe que toda acción tiene su ritmo característico. La manera de pensar y de sentir de una persona y su propia forma de expresar sus sentimientos, su modo de moverse, de hablar, de ver... en una palabra, todo su comportamiento encuentra expresión en un ritmo definido y peculiar.

Se puede ilustrar este concepto con el siguiente ejemplo: un gato puede correr, arquear el lomo, levantar la cola, moverse rápida o lentamente, pero hace esas cosas con un ritmo felino inhe-

rente. En cambio, tomemos un elefante: puede moverse con lentitud o correr, bailar en algunos casos o agitar sus orejas y su trompa, pero todo lo hará con el ritmo natural y adecuado a un elefante.

Emil Jacques Dalcroze (1865), creador de la rítmica, descubrió el sentido rítmico muscular. Estudiante de las leyes de expresión y del ritmo, encontró las relaciones entre el sentido de la voz cantada y hablada unida a la expresión gestual. Como base parte de ejercicios sencillos como el caminar con acompañamiento de música y adiestra la flexibilización del cuello y hombros mediante rotaciones de la cabeza hasta llegar a la contraposición de determinados movimientos de los miembros con la inspiración y espiración del aire. "La rítmica no es un fin en sí misma sino un medio para combatir torpezas e inhibiciones reencontrando una armonía perdida. Por otra parte, sirve para desarrollar el sentido del orden y del equilibrio. No se trata únicamente de combinar la velocidad, la lentitud, la inmovilidad y el movimiento. Es necesario agregar como elemento esencial al ritmo del movimiento humano, la densidad muscular.

Un movimiento lento, pero fuertemente ejecutado por músculos adiestrados, tiene mayor intensidad que un gesto rápido y leve. La calma exige un ritmo regular; la intensidad, lentitud, esfuerzo muscular y movimientos rápidos y cortados.

ESCENA II

RITMO

Se hace necesario comprender que un movimiento rítmico es algo más del practicado durante una lección de gimnasia. El ritmo es propiedad de todos y cada uno de los movimientos de la naturaleza. Se debe aprender a vivir con un ritmo dado por las circunstancias y no sólo a moverse con él. Comer, trabajar, mirar, oír, pensar. . . en otras palabras, vivir rítmicamente.

Algo más, la palabra ritmo no es en absoluto sinónimo de compás. Expresado en términos musicales, el ritmo es producido por la alternancia de acentuaciones fuertes con las débiles y la repetición de esa alternancia. En tanto que el compás se conforma con regularizar en el tiempo la alternancia de los ritmos. No se debe

confundir la definición ritmo, con tiempo. Tiempo: proviene del exterior; ritmo, surge del interior de cada quien. Es entonces, cuando los movimientos físicos del cuerpo se subordinarán al ritmo en forma espontánea.

El ritmo era algo sumamente claro para los participantes del Taller. No había problemas para su aplicación en los ejercicios. Pero la cosa estaba un poco más difícil en el Primer Nivel, en la Academia. Creo que ya les conté que la preparación de rutinas es uno de los puntos que conforman ese nivel. Se les instruye en argumentos de escenas que pueden presentárseles a diario en los Estudios. Como el Curso es "mudo", en su primera parte, la aplicación de la expresión corporal se hace imprescindible. Pero, tratar de explicarles el ritmo debido a las acciones ya se hacía más complicado, así que había que inventarles otro juego. Retroceder en el tiempo me dio la respuesta. Volví a mis épocas de estudiante en la Escuela Superior de Música, cuando el Maestro Sojo trataba de inculcarnos el ritmo de una frase musical. No llegué a compositora, desde luego, porque me faltaban condiciones para ello, pero debo dar gracias al cielo por haber tenido un Maestro de Armonía con la calidad y categoría de Vicente Emilio Sojo. Y no sólo como docente cabal, sino por la calidad humana con la que impartía sus clases a todo nivel. Decidí —decía— referirme a la música para tratar de explicarles el ritmo con un juego:

Juego del joropo.

Todos los del grupo conformaban un círculo para cantar "Alma Llanera", melodía conocida por todos.

Para explicarme mejor, iniciaba una serie de palmadas en el primer tiempo fuerte. (Idea del tiempo).

Un. . . dos. . . tres. . . Un. . . dos. . . tres. . . Etc.

Cuando se ajustaba el tiempo, comenzaban ellos a dar las palmadas al mismo tiempo que cantaban. Con esto adquirían conciencia del tiempo "valseadito".

Más tarde, con el objeto de inculcarles el ritmo, a medida que ellos palmeaban el tiempo, yo introducía palmadas a cada sílaba de la letra con el objeto de que comprendieran que hay ritmos largos como: YO O O O O, y cortos: NA-

CIEN-ESTARIBE---RADELARAU--CAVIBRADOR---,
 Pero es mejor que les ponga la música, que puede explicar
 más gráficamente que las palabras.

ALHA LLANERA



① x Palmadas : ALUMNOS EN EL PRIMER TIEMPO FUERTE.

② = Palmadas : POR EL PROFESOR ANTE CADA NOVA EN EL COMPAS

Dábamos por finalizado el juego, pues había que fijar en la mente su aplicación con el siguiente ejercicio:

Escena: Un hombre se dirige a la taquilla de información en un aeropuerto.

Primer ritmo: Acelerado ante la prisa requerida por la necesidad de información

El empleado responde que el avión llegará con un retraso de dos horas.

Segundo ritmo: Más lento, implícito ante el natural fastidio por la espera. Decirse: "¡Dos horas!... ¿Y qué voy a hacer mientras tanto?"

No le toma mucho tiempo decidirse a comprar un crucigrama para después sentarse en la cafetería.

Tercer ritmo: Su impulso cambia al tomar una decisión, por lo que vuelve a acelerarse el ritmo.

Se practicaban muchos otros, pero en todos ellos el objetivo central se dirigía a unir el sentido del ritmo al de la expresión corporal para comprobar el comportamiento humano ante las diferentes circunstancias.

Pero aquí tienen otro ejercicio que pueden probar:

Supongan que alguien les está narrando un desfile militar: esa persona les hablará del **paso marcial** de los que portan la bandera, **en el ritmo de esa sección del desfile**; pero, indudablemente, cambiará en cuanto quiera describir, por ejemplo, el paso del cuerpo de cazadores con su grito: ¡CA... ZA... DO... RES...!

¿Por qué cambia la forma de su narración? Porque "visualiza" el desfile tal como lo relata y quiere que su interlocutor lo "vea" y sea afectado por el mismo ritmo que está reexperimentando en su imaginación.

Pero aún nos faltan otros medios de expresión que son necesarios como complemento del adiestramiento del cuerpo: expresión sensorial y gestual.

ESCENA III

Expresión sensorial

Todas nuestras acciones en la vida; y esta ley también se aplica en la escena, tienen invariablemente un motivo que es incitado por alguna causa. Por lo tanto, la atención de cada persona está siempre enfocada hasta cierto grado en algún objeto.

Las sensaciones: visión, audición, tacto, olfato y gusto, deben ser adiestrados. El actor no puede separar de ninguna manera el adiestramiento sensorial del mantenido para el perfeccionamiento de la expresión corporal y gestual. Es necesario incorporar to-

das las formas de expresión a la actuación ya que en la escena, como en la vida, nuestra atención siempre debe estar enfocada en forma orgánica sobre un objeto u otro.

La diferencia entre la atención en la vida y en la escena consiste en que en la vida, nuestra atención es voluntaria, o bien involuntaria, cuando nuestra concentración es ocupada por algo independiente de nuestra voluntad. En la escena, debemos dirigir voluntariamente nuestros órganos de atención hacia aquellos objetos que nosotros mismos hemos seleccionado, mientras interpretamos un personaje.

Cuando una persona es observada y sobre todo cuando sabe que la audiencia es enorme, es constreñida por la atención de ellos. Es este sentimiento de miedo escénico, el que hace torpe en sus movimientos al actor y produce su envaramiento o flojedad corporales. Sólo se puede liberar de la tensión del cuerpo, la cara y la voz, de la tensión muscular, dirigiendo su atención conscientemente hacia un objeto definido, a través de sencillos ejercicios practicados con la debida constancia.

Vista:

Examinar un objeto cualquiera, interesarse en él hasta que su atención se haga orgánica, no fingir que se está mirando.

Oído:

Escuchar, parado o sentado, pero hacerlo con atención a lo que se siente alrededor, en la calle o más allá. Estos ejercicios son importantes porque es esencial escuchar y entender lo que se escucha.

Tacto:

Toque un objeto, de modo que su atención esté concentrada en las yemas de los dedos.

Olfato:

Huela, centre toda su atención en su nariz tratando de descubrir olores. Y por último,

Gusto:

Saboree, esfuércese por concentrarse en cualquier clase de alimento o bebida.

En escena, los objetos de atención son las cosas que nos rodean, los compañeros de escena; los eventos de la obra que nos involucran. Si centramos nuestra atención en ellos, la tensión muscular empieza a disminuir al mismo tiempo. La torpeza física, el envaramiento y el esfuerzo sólo desaparecen cuando nos obligamos a mirar el objeto elegido con interés auténtico; ningún trabajo creativo es posible cuando hay tensión muscular.

Inmovilidad:

La inmovilidad debe ser justificada desde el interior. No puede parecer artificial o inventada, si cada actor que participa en una escena justifica por sí mismo la sensación de un movimiento. Si el actor descubre que produce la detención repentina en forma natural, ésta se hará orgánicamente inevitable.

La sensación de movimiento externo en escena, no debe interrumpir la continuidad del movimiento interno, no debe romper la línea interna. Puede cambiar de ritmo y de carácter, pero los movimientos no deben detenerse desde el momento en que un actor aparece en escena hasta que sale de ella. Estar inmóvil no significa de ninguna manera morir por completo. Por el contrario, mientras más inmóvil, más estudiada sea la actuación del actor, más fuerte debe hacerse la vida interior.

ESCENA IV

Expresión Gestual

Si se compara una obra dramática con una sinfonía —el actor recibe órdenes del director de escena (director de orquesta)—, se puede decir que el actor es, a la vez, el instrumentista y el instrumento: instrumentista, porque traduce con su inteligencia, sensibilidad y su sentido artístico un texto escrito, tal y como el músico traduce su partitura; instrumento, porque sólo puede expresarse con la voz, la mímica y los movimientos del cuerpo.

En cuanto el hombre expone ante otros hombres una acción ficticia valiéndose de estos tres elementos hay teatro. No puede existir gran actor que no sepa servirse a la vez del cuerpo, del rostro y de la voz. El actor debe obligarse a servirse de él para expresarse aunque tampoco se trata de convertirse en mimo, pues el mimo reemplaza la palabra por gestos convencionales, mientras que el actor acompaña la palabra con el gesto adecuado.

Aplicarse al perfeccionamiento del actor-instrumento y a la destreza del actor-instrumentista con ejercicios comparables a escalas sobre un instrumento, será la tarea a realizar para obtener un resultado tangible y concreto.

La mímica del actor debe ser simbólica pero sin perder de vista el concepto de que ningún gesto ni movimiento corporal tiene la misma significación en todas las sociedades, así como que no existe gesto o movimiento corporal que pueda considerarse un símbolo universal.

Un actor hindú hace un signo: todos los dedos extendidos con excepción del anular, doblado, para indicar al espectador que está hablando en voz baja con un personaje en presencia de un tercero; el actor de un misterio medieval se golpea los muslos para expresar un gran dolor; en un drama sánscrito, la heroína expresa miedo hacia una abeja que zumba alrededor de su cabeza moviéndola rápidamente de un lado para otro, mientras sus labios tiemblan y sus manos, con las palmas hacia adentro, oprimen ligeramente su rostro; un actor, en un drama chino, al atravesar un río, despliega una pequeña bandera con peces pintados; si se supone que monta a caballo, da largas zancadas y restalla un látigo. . . etc.

Sin embargo, muchos intérpretes que creen en una significación natural y espontánea de sus gestos tan evidente para un francés

y un inglés como para un norteamericano, italiano o latino, quedarían sorprendidos al descubrir matices sensibles que resultan de un temperamento vocal colectivo que determina diferencias entre país y país.

Hecha la observación con respecto al origen convencional y social de mímicas en su juego emocional, el actor puede querer reproducir con exactitud expresiones en bruto —de sufrimiento físico, de miedo, de tristeza— que no estén alteradas por simbólica alguna. La reproducción no siempre es posible fisiológicamente; esos estados emocionales corresponden, por ejemplo, a disminuciones del tono muscular, que no pueden controlarse. El intérprete falsea más o menos la reproducción actuando sobre los músculos que dependen de su voluntad. Por lo demás, la emoción en bruto del personaje nos debe interesar menos que los diversos sentimientos que la acompañan, y para cuya obtención interviene entonces la simbólica de la expresión.

Por ejemplo: cuando muere Margarita en **La dama de las Camelias**, lo que nos conmueve no es la reproducción clínica de los últimos instantes de una tísica, sus ojos vidriosos, sino el final de una cortesana de alma noble, regenerada por un amor puro; la multiplicidad de sentimientos que la acompañan. Así, el intérprete escoge sus signos: tratando a veces, de reproducir servilmente, pero, sobre todo, interpretando y a veces inventando.

Entre las mímicas y expresiones motrices que el actor emplea durante la interpretación, muchas resultan de un automatismo bien regulado que no requiere vigilancia. Otras, resultan perfectamente inconscientes, tanto en el momento en que se las descubre, como durante la actuación; traducen una cantidad de impresiones profundas, un caudal imaginativo de naturaleza particular, contribución a la originalidad de la creación del actor.

JORNADA SEPTIMA

FE ESCENICA

¿Por qué no puedo expresar lo que realmente siento en mi interior? Esta pregunta dio como base el tema presentado el 2 de Abril de 1981, en el Taller.

Si hay algo de lo que podamos estar seguros en la difícil carrera del actor es que nada de lo que hayamos aprendido, estudiado o investigado llegará a ser percibido por el espectador si no tenemos fe en lo que estamos haciendo, si no existe la voluntad para creer. La creencia del actor en la escena que está interpretando se traduce en su habilidad para mostrar, por medio de la credibilidad de su comportamiento, una actitud tan seria hacia las circunstancias sugeridas en el texto que produzca en el espectador el pensamiento de que ello hubiera sucedido en realidad.

Cuando se ve a un actor perturbado que no sabe qué hacer con esas manos y que de hecho trata de ocultarlas; cuando lo sentimos hablar con una voz fingida, repitiendo sus parlamentos sin escuchar a los otros actores que intervienen en la escena; cuando lo intuimos tenso o simplemente inexpresivo, comportándose en forma poco natural; cuando nos da la impresión de que sólo actúa para sí mismo y no con la concentración dirigida a hacerse entender porqué y para qué habla, se puede decir, sin temor a equivocarse, que ese actor no hallará el favor del oyente. O es un mal actor o no se ha preparado lo suficiente para su interpretación. Y, lo que es peor, que no lleva dentro de sí la facultad de transmitir y por consiguiente, no puede sentir que lo que sucedió en escena pudo haber acontecido en la vida real.

La misma palabra: actor, significa obviamente "el que actúa"; por lo mismo, la tarea del actor es la creación de un personaje escénico que debe reproducir las acciones de un ser humano. Debe, por lo tanto obligarse a tener los mismos objetivos que el personaje que está interpretando (acción interna).

Una tarea escénica consta, en forma básica, de tres elementos:

Acción: qué estoy haciendo.

Acto de voluntad: por qué estoy haciéndolo.

Carácter de la acción: cómo estoy haciéndolo.

Este elemento es también llamado: Ajuste.

Los dos primeros, acción y acto de voluntad, son determinados conscientemente por el actor y —como resultado de su actuación— el tercero, es decir, el ajuste, surge por sí mismo. Con el objeto de aclarar estos conceptos, veamos este ejemplo:

La acción determina imponer silencio en una reunión golpeando la mesa con el puño: la forma y el carácter del golpe llevan el ajuste correspondiente.

Ahora, la misma acción con diferente deseo: apreciar la firmeza de una mesa. Nuevo ajuste ya que el golpe debe ser diferente.

Por último: jugar una broma con el objeto de sobresaltar al que se encuentra dormitando sobre una mesa. Nuevo ajuste, porque el golpe sobre la mesa será dado con otra intención. La voluntad ha cambiado y el ajuste varía de igual manera ante la acción.

Cuando en la vida real efectuamos acciones no pensamos cómo hacerlas. Pero, en escena, está sucediendo cierta modificación que requiere de una atención especial, en virtud de que allí emerge el nuevo elemento de la creatividad del actor. Este es el sentido de la verdad o control. Cuando se pierde se es un actor "ciego".

Mientras el objetivo sea alcanzado concentrándose en la intención de lograrlo, el sentido de la verdad no puede ser intimidado. Los ejercicios de "sentido-memoria": peinarnos sin peine, lavarnos sin agua ni jabón, afeitarnos sin navaja, etc., desarrollan el sentido de la verdad y entrenan al actor en la conciencia adecuada para una escena. Encontrar la acción adecuada a un personaje

se facilita al preguntarse qué haría yo, si tuviera que ejecutar tal o cual cosa para de inmediato seleccionar de entre todas las acciones sugeridas la que resulte típica al personaje.

Esto significa que este "sí", es una condición necesaria aunque con mucho no es la única en su creación. Es el arma del actor, la puerta a través de la cual pasa al mundo del trabajo creativo, guiado por el compás de las ideas del autor. El perderse en uno mismo para encontrar al personaje sólo puede lograrse encontrándose a sí mismo. En el momento en que uno se encuentra, encuentra al personaje.

Para esto se hace imprescindible la creencia, la fe en lo que se hace o dice, la técnica interna junto a la habilidad para actuar poseyendo el sentido de la verdad. Esto constituye una parte integral del entrenamiento del actor. Si no tiene la voluntad para creer, quedará convertido en un simple obrero de la escena.

¿Ejercicios para desarrollar la creencia?... ¡Por supuesto! Y junto a ello iniciamos la práctica de la improvisación; nuestro siguiente tema. Veamos este ejemplo:

La visita de un amigo para comunicarle alguna noticia, para llevarle algún obsequio o para reprenderlo por algo: debe señalarse en estos casos: 1) De quién son las noticias y la emoción a emplear ante la comunicación de ellas. 2) Cuál es el obsequio y por qué se entrega. 3) Por qué está colérico, por qué fue a reprender a su amigo, etc.

Otros ejemplos: (sólo expresión)

a) Usted vive en un cuarto con un amigo, pero no se hablan, ya que han reñido recientemente.

b) Arregla su cuarto disponiéndose a estudiar, o porque espera compañía y se viste y aguarda.

c) Llega a su casa a buscar el número de lotería que tiene guardado para confrontarlo con la lista del periódico que trae. Busca afanosamente hasta que recuerda donde lo escondió y se pone a chequear. De repente, salta de alegría porque se da cuenta de que el número salió premiado. Sale corriendo a cobrar su premio.

Y esto nos llevó al punto máximo en la actuación: la emoción.

¿Cómo obtenerla? ¿memoria emotiva? ¿Control de emociones? ¿Sensibilidad?... ¡Demasiado para mí! ¿De qué depende que

un actor tenga la facultad de transmitir la fuerza de una emoción? Indudablemente en el talento, que podría definirse como la natural disposición para tal o cual profesión. El actor que nace dotado de esta facultad es el que logra destacarse entre los demás. Y sin embargo, dentro de nuestra profesión hay tantos y tantos que sin ese toque de genialidad viven dignamente su carrera de actores. Lo cual significa que tenemos esperanzas, si nos dedicamos por entero a superar los obstáculos que puedan presentarse.

Pero veamos qué dicen los libros acerca de este crucial punto:

ESCENA I

Sensibilidad-emoción.

La sensibilidad es la capacidad que tiene el organismo para responder a un estímulo. La respuesta puede ser emocional o no y el estímulo puede ser interno o externo, consciente o inconsciente, voluntario o accidental.

Si el actor no puede responder a estos estímulos no puede ser actor. La respuesta emocional puede estar presente y sin embargo constituirse en un problema en cuanto el actor no pueda controlarla. El talento en un actor significa, pues, que se encuentra dotado de sensibilidad.

Del mismo modo, el talento en el actor constituye la capacidad de actuar con la sinceridad que requieren las acciones, ya que la finalidad de todo drama es llevar al espectador a un sentimiento bien definido.

Es de advertir que el punto: sensibilidad-emoción, varía a través de las técnicas y que su extracción ha sido enconadamente discutida a lo largo de las épocas: mientras unos afirman que el actor no debe sentir de manera real lo que expresa, otros insisten en "vivir" sus papeles. En lo que todos concuerdan es que si no existe la sensibilidad innata, es imposible expresar cualquier emoción, ya sea sentida o extraída a través de cualquier técnica.

El primero en indicar el procedimiento de emoción empleando la memoria emotiva fue Stanislavski (1863-1938), haciendo valer el recurso de la vivencia. Esto equivale a estimular la creación subconsciente de la naturaleza por medio de la sicotécnica consciente. Vivir el personaje pero ante todo, crear de un modo cons-

ciente y justo. Nos indica que el actor debe pensar antes que nada en lo que desea obtener en determinado momento y en qué va a hacer, pero NO en lo que va a sentir. No actuar para producir emociones evocándolas involuntariamente en sí mismo, puesto que las emociones no pueden hacerse a la medida. Se puede a voluntad, hacer emociones cuando se está en condiciones de expresarlas, pero es necesario tener un absoluto control del sentimiento. Y establece a continuación cuatro puntos de trabajo para la búsqueda de la memoria emocional:

- 1) Búsqueda de la sinceridad.
- 2) Establecimiento de la voluntad del personaje para motivar la interpretación.
- 3) Buscar medios para desencadenar la emoción auténtica y luego establecer el control de emociones.
- 4) Establecimiento del subtexto para expresar debidamente lo que se encuentra entre líneas, enriqueciendo el texto.

De sus libros extraje mis primeras búsquedas en cuanto a la emoción. De ellos me nutrí durante mis primeras experiencias teatrales. Muchos saben que, desgraciadamente, no tuve la oportunidad de aprender el oficio en Escuelas, sino que me formé debido a la práctica, ya que mis padres eran actores y se puede decir que materialmente nací en un escenario. Años más tarde tuve la oportunidad de trabajar al lado de magníficos directores que me impartieron sus normas y enseñanzas. Pero sería injusta si no recordara en este momento a quien me enseñó uno de los puntos más importantes en la carrera del actor: la disciplina del oficio.

Realizábamos un ensayo en seco del programa "Anecdotario" que era dirigido en su parte artística por Doña Margarita Gelabert. Fue un mal ensayo en donde olvidé los movimientos, indicaciones y... hasta la letra. Doña Margarita, fue muy bondadosa de su parte, me llevó aparte para preguntar qué era lo que me pasaba. Le expliqué más o menos, llena de vergüenza. Y ella, en el colmo de la ex-

trañeza me preguntó: "¿Eso es todo?... ¡Ese es un problema personal! ¿Qué le interesa a la empresa y sobre todo a tus compañeros ese problema?". Y continuó: "El sitio de trabajo es sagrado; y si tu profesión es la de actuar, debes considerarlo más sagrado todavía. En la actuación no se pueden permitir interferencias personales. En cuanto des un paso dentro del Canal, tienes que dejar fuera tus problemas personales. Tu deber es aportar y no complicar al centro de trabajo y a tus compañeros en el problema".

En el correr de los años siempre he tenido presente el magnífico consejo de Doña Margarita y es una de las primeras cosas que trato de inculcar a todos mis alumnos.

¿Creen que otra vez me he salido del tema?... Esta vez, no. Sin disciplina no puede haber emoción, sin ella no puede existir el "control de emociones".

Sobre este tema, con el permiso de ustedes voy a colocar una opinión sumamente válida expresada por una de las mejores actrices del habla hispana: Margarita Xirgu (1888-1969), quien en sus últimos años se dedicó a la formación de actores siendo la Directora de la Escuela de Arte Dramático de Montevideo (Uruguay).

Al preguntársele su opinión sobre el realismo en el teatro contestó:

"Yo no creo en el arte fuera de la naturaleza, ni concibo la naturaleza sin arte en el teatro. Este debe tomar su origen de lo verdadero, pero con tendencia a lo ideal.

El terror y la compasión pueden ser los recursos del arte, más no lo repugnante ni el horror; el teatro es escuela de costumbres, no de medicina.

La realidad absoluta es imposible en el teatro. Allí lo verdadero puede, a veces, resultar inverosímil: es el teatro un aparato de aumento donde se cambian las proporciones de los hombres, de las cosas y de los tiempos.

¡No faltaría más que para representar el tipo de un borracho tuviera uno que emborracharse, o que para un dolor, el actor tuviera que llorar en realidad!... A un borracho al natural se le silbaría sin el menor asomo de duda; y lo mismo le pasaría a quien, al querer IMITAR el llan-

to, llorara de veras; a ambos les sobraría naturalidad, realismo, pero les faltaría arte. Y, sin embargo, un actor o una actriz lloran en escena sin llorar, y un artista imita a un borracho y se le aplaude porque lo hace con arte. Es la eterna historia del campesino y el titiritero. Este imita el gruñido del lechón entre el aplauso de la concurrencia. Apuesta un campesino que él lo hará mejor; al efecto, bajo la capa lleva oculto un lechoncillo al cual pellizca para que gruñe. Sin embargo, el público le silba. ¿En qué consiste? Pues como los ejecutantes se hayan en el escenario, el punto de vista es muy distinto, según se mire desde la calle o desde las butacas de un teatro. No hay duda de que el lechoncillo del campesino gruñó con mayor realismo... ¡ustedes dirán!, pero en la imitación del titirillero había más arte.

Recuerdo que en una representación, una actriz de mi compañía debía llorar y se identificó tanto con su papel, lo hizo con tanto realismo, que lloró de verdad. Pero... ¿representó bien su papel? Aseguro que muy mal, porque el personaje que representaba reaccionaba y se serenaba y ella no supo sobreponerse y adaptarse en esta segunda parte al espíritu de su personaje y continuaba sollozando, manteniendo la impresión que sus lágrimas le habían producido.

Una cosa es sentir, vivir y pensar como piensa, vive y siente el personaje ideado por el autor, revistiéndolo artísticamente de su ambiente propio, peculiar; otra, lograr la forma externa de un realismo antiestético por lo real y lo grosero...".

Estas fueron sus palabras acerca del control de emociones. Se encuentran en el libro **Margarita Xirgu y su teatro**, de Antonina Rodrigo.*

Ahora bien, ¿cómo podría yo definir la emoción? No podría hacerlo sin referirme a esos instantes mágicos logrados por mis compañeros. Y no puedo ponerlos a todos porque este sería el cuen-

* Agradezco el préstamo a nuestro familiar amigo Oscar Pereira, pintor, diseñador, escenógrafo, ...y además, el estilista que me corta el pelo... ¡Bueno, cosas de un verdadero artista!

to de nunca acabar.

Al de Tomás Henríquez, en la ocasión de la interpretación de un soldado en el programa "Ciclorama". Estaban sentados en el suelo y con otros actores se repartían unas latas de cerveza. La que le dieron a Tomás debía estar un poco batida porque en el momento de abrirla el líquido salió como un sifón bañándolo por completo. ¿Y qué hizo Tomás?... ¿Se murió de la risa?... ¿De completo. ¿Y qué hizo Tomás?... ¿Se enojó? ¡No, imposible! Como actor que tuvo el programa?... ¿Se enojó? ¡No, imposible! Como actor que era, es y será, aprovechó el instante. ¡Toda una gama de emociones se fue reflejando en su cara! Y realzó una escena que el autor ni siquiera pudo imaginarse al escribirla. Al de Doris Wells, cuando en una telenovela le contaba un cuento a su hija. ¡Qué expresión de ternura, cómo con cierta timidez acariciaba la infantil carita. Sus tonos de secreta picardía reflejados en su rostro mientras imitaba al patito, al gallo, al conejito... al buho...!

Al de María Teresa Acosta, en una escena que compartíamos en "Soltera y sin Compromiso", mientras me contaba la soledad y frustración que sentía debido a su calidad de "amante"...

Al de Marina Baura, en una adaptación de José Ignacio Cabrujas de "Macbeth". La emoción impresa a sus manos en el acto de retirar la sangre de ellas. Daba la impresión de querer arrancarse la piel. Al de mi querida niña Carmen Julia Alvarez, cuando trataba por todos los medios de captarse el amor de su hija en "Elizabeth"...

Al de Eduardo Serrano y Fernando Flores, en la telenovela "El despertar". Sentados ambos en una hamaca, personificando un padre y su hijo: una escena simple, cotidiana, humana, bien escrita y mejor interpretada.

Al de mi entrañable amigo Enrique Alzugaray, en una escena muda de "Andrés". Todo en su rostro era atención hacia lo que decía su compañero, mientras arreglaba una licuadora. En cierto momento el destornillador se le cayó al suelo y al recogerlo... se lo quedó mirando, mirando... ¿debo creerlo o no? Qué bien, Enrique... ¡Qué bien! ¡No hacen falta palabras cuando se pueden transmitir tantas emociones!

Al de Rafael Briceño, en una escena de "Tormento", en el momento de rebelarse ante la esposa autoritaria... su estupenda y silenciosa salida de escena llevándose su amargura...

Al de Raúl Amundaray mientras personificaba a Delgado Chabaud...

Al de Cecilia Villareal en un diálogo con Raúl, en la misma "Miniserie".

Al de Miguel Angel Landa, cuando en "Campeones" le comentaba a su madre su impotencia ante la vida...

Perdónenme que no siga. ¡Son tantos los compañeros que me han enseñado la forma de expresar emociones! A todos los quiero mucho y les guardo un lugar en mi corazón. La única excusa que puedo ofrecer al omitir algunos nombres es que debo entregar estas cuartillas el primer día de Setiembre y no puedo fallarle a mi querida Higinia. Con todas las cosas que tiene en mente creo que sería la primera vez que perdería la paciencia conmigo. Pero... ¡esperen! ¡No he terminado todavía! ¿Saben de quién aprendí mucho sobre el control de la emoción? De un muchacho que me limpiaba las botas.

Acostumbraba a darme una repasadita cada vez que las llevaba. Un día, todavía no había aprendido a dosificar mi vanidad, le pregunté: ¿Te gustó mi escena de anoche? ¿Cuál? me preguntó. Bueno... cuando me entero de que mi marido me va a dejar. ¿Se vieron mis lágrimas, verdad? Y el muchacho me dio el baño de agua fría. Pero usted venía llorando de antes, me dijo... (iii) y fue después que se enteró... Si tuviera la posibilidad de encontrarlo, si él, se identificase en estas líneas ¿por qué no me busca? Creo que podría llegar a ser un buen actor. De él aprendí que a la emoción hay que reflejarla en el momento justo, nunca antes.

Bueno, con todo lo expuesto podrán darse una idea del problema de la emoción. Es bastante difícil, ¿verdad?

Les dije antes que el próximo tema sería la improvisación y no quiero faltar a mi palabra. Así que coloco lo que pude copiar sobre esta materia.

ESCENA II

IMPROVISACION

Improvisar, es liberarse del texto mediante ejercicios que coad-

yuyen a la preparación de una escena difícil. Estos ejercicios se basan siempre en la interpretación de los personajes del argumento base.

El análisis previo de la escena a improvisar implica el conocimiento del carácter social, físico y psicológico de cada uno de los componentes del diálogo, de los personajes que intervienen en la trama.

La cualidad requerida para la improvisación no es la fecundidad inventiva, ni el don de la elocución, sino el calor humano y la vida interior de los intérpretes, quienes usan en las prácticas un vocabulario limitado, dado que lo importante es sentirse implicados en el argumento, tomar partido, para decidir un comportamiento. No sólo debe entrarse en la piel de un personaje, cuyos actos y reacciones hayan sido decididos de antemano, sino que hay que buscar y revelar lo que uno mismo pudiera hacer ante un hecho concreto.

La improvisación se ha convertido en la panacea universal, y, según algunos, es el medio más eficaz para solucionar problemas de actuación. Cualquier ejercicio es válido en las innumerables escuelas surgidas en estos últimos años. A la noción del trabajo sin texto, de la interpretación liberada del yugo de la palabra escrita, se asocia el trabajo del cuerpo, casi del mimo.

Se improvisa sólo, en diálogos y hasta en grupos. Se interpreta a objetos y animales.

La improvisación está de moda y como tal, tiene sus seguidores y detractores. Así como hay quienes desprecian por su ineptitud a los aprendices de actores poco dotados para la improvisación, otros dudan de que los mejores improvisadores sean siempre los mejores actores.

Por nuestra parte, consideramos que su práctica prepara de manera positiva a la interpretación de personajes. Sus fórmulas nos dan la base para encontrar la verdadera condición del sujeto en cada una de sus actitudes y gestos. Su constante práctica nos lleva a la búsqueda, observación y análisis de comportamientos; nos conduce a forzar la imaginación creativa, dote indispensable del actor.

La improvisación es refrescante para el alumno. Este se encuentra al desnudo, no se le pide que aprenda un texto sino que debe presentarse tal como es y tal como no se conoce ni siquiera él. Ignora lo que se pretende y adónde se le quiere llevar. Los ejercicios,

simples muchos de ellos, revelan, sin embargo, el comportamiento, la personalidad de quien los ejecuta, su poder de concentración y su facultad de observar. Descubren la presencia, la inventiva o bien traicionan la pasividad de quien jamás podrá ser otra cosa que un ejecutante aplicado. A través de la improvisación el alumno adquiere el sentido del ritmo. Nadie más que él elige el momento de su arranque, su itinerario, sus paradas. Es una prueba de honestidad. No se puede engañar ni escamotear una transición difícil, ni dejar un hueco en el encadenamiento de los gestos o del pensamiento.

Por otra parte, el actor se ve obligado a buscar expresiones corporales que no reiteren la palabra.

Les incluyo para sus prácticas fórmulas diferentes. La primera, dictada en el curso de interpretación del profesor J. Leyton en la Real Academia de Arte Dramático de Madrid.

FORMULA 1.

Primera etapa: Ubicación de los personajes.

Fórmula: Texto.

- 1) Lectura de la escena elegida.
- 2) Discusión acerca de circunstancia de la escena.
- 3) Objetivo de los personajes. (Según texto).
- 4) Retrato de los personajes.

Segunda etapa: Protagonista-Antagonista.

Fórmula: Subtexto.

- 1) Dibujo emocional de los personajes.
- 2) Análisis. Objetivo real de los personajes. (De acuerdo a la verdadera intención)
- 3) Influencias exteriores. Convicciones. Comportamiento.
- 4) Ensayos. Autocríticas. Evaluación de la interpretación por parte del alumnado.

Tercera etapa: Conflicto con valores personales.

- 1) Equivalencias con la experiencia personal de cada alumno.
- 2) La misma escena pero con cambios de circunstancias y de comportamiento elaborada por los alumnos.

Elección de grupos para prácticas de escena con diferentes argumentos para la discusión en clase.

Técnica televisual. FORMULA 2.

Clase dictada por el Profesor P. Viallet.

Ejemplo de elaboración colectiva de una trama.

Una muchacha sola en una habitación, escucha una música que viene desde otra habitación. Está enamorada de un muchacho al que sólo ha visto dos o tres veces, aunque su amor le parece imposible. Va hacia el teléfono, marca un número, el del joven, y éste responde la llamada:

Elaboración de un diálogo simple que deberá respetarse.

// ¡Hola! Diga. . .
// ¡Hola! Buenos días, soy Diana.
// (Pausa). ¿Diana? Qué bueno que llamas. . .
// ¿Verdad? . . .

Después un silencio embarazoso, donde la muchacha deberá encontrar algo que hacer o decir para terminar la conversación.

Establecimiento de los movimientos a ejecutar en función de cámaras.

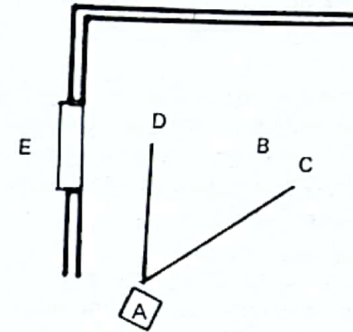
La cámara está situada en el punto A. Se determina el campo visual. En el punto B, hay un sillón. El imaginario teléfono está en el punto C. Al comenzar la escena la joven está en el punto D. En el punto E, se supone que se encuentra una ventana.

Trayecto de D, a E. Detenerse en la ventana. Desplazarse hasta el teléfono (C), y efectuar la llamada. En el curso de la conversación se sienta en el sillón (B).

La intérprete dispone de algunos minutos para estudiar sus desplazamientos, pero no prepara su interpretación. Debe colocarse inmediatamente en su sitio inicial y esperar las órdenes de rigor para comenzar su actuación.

La réplica telefónica la hará un muchacho desde su sitio de espectador.

Campo Visual



Estas fueron las observaciones sucesivas hechas por el profesor a propósito de la escena.

- Falta de euforia amorosa y olvido de la música. Hay que seguir **Todas** las indicaciones del director.
- No decir: YO, en esta situación. YO, reaccionaría de este otro modo. Si no, no hay pieza posible.
- En la trama no se motivó el hecho de ir hacia la ventana. Podía suponerse que el director necesitaba ese plano para sus tomas.
- Pequeño truco técnico: en la ventana usted pasa a un primer plano. No mire directamente a cámara, disimule, desvíe la mirada. Mire bien. Si usted no ve nada por la ventana, el espectador tampoco verá nada.
- Antes de apartarse de la ventana, déle tiempo al camarógrafo para encuadrar la toma del teléfono. Encuadrar esa toma es importante.
- No empiece con titubeos. No camine con la cabeza hacia adelante para echarla enseguida atrás. No haga tantas veces el gesto de separarse los cabellos de la cara. Si le molestan, átese una cinta o lo que quiera. Consiga que sus piernas aprendan el itinerario del desplazamiento. ¡Cuidado! ¡Ha quedado fuera de las luces!

- g) Aunque le moleste ir hasta el sillón, hágalo de todas maneras. En una puesta de escena siempre habrá movimientos que no le agraden. (Aquí se refería al deber de imaginar algo y después justificarlo, ante cualquier desplazamiento indicado por el Director).
- h) Atrévase a hacer algo. Lo maravilloso, lo que marca la personalidad del actor, es lo que siente en tal o cual momento.
- i) Cuando habla por teléfono, vuélvase de cara hacia la cámara, si no su mirada se pierde. Recuerde que en este ejercicio no tiene más que una sola cámara a su disposición.
- j) ¡No! usted no puede terminar la escena hasta después que sienta la palabra: ¡Corten!

En resumen, el actor de televisión debe saber por sí solo recibir la luz, pasar a un primer plano, girar sin salirse del campo visual, mirar sin ver, no bajar los ojos (excepto si hay alguna razón) no hacer ni un solo gesto contradictorio.

No es preciso que ensaye a fondo, pero sí que conserve su frescura para el momento de la filmación. Por último, debe saber maquillarse sólo (para el caso que los maquilladores estén desbordados de trabajo) y saber lo que favorece a su rostro. Hay que aprender también acerca de esto, con algún curso básico de maquillaje.

Hay aun otras formas de practicar la improvisación, pero no quiero olvidar una que procede del Actor's Studio y es apasionante.

La improvisación de tres palabras es llevada a cabo por dos personas. Se les dan tres palabras y un minuto de tiempo. Ellos salen del salón y en ese intervalo de tiempo no sólo deben escoger una situación básica, sino que deben aportar a esas tres palabras un significado interesante y totalmente distinto de los habituales.

Entonces vuelven al salón y actúan. Por ejemplo: a un chico y a una chica se les dan las palabras: dulces, música y whisky.

Puede que decidan que él va a asesinar a alguien, que ella es un agente del F.B.I. y que dulce significa en realidad veneno; el whisky, explosivos; y la música, el plan de operaciones.

Todo está en aprender a ver lo que hay detrás de las palabras y a no pensar en ellas como un salvoconducto. Se debe buscar un entendimiento imaginativo que abone los propios pensamientos

del actor.

Y para terminar, estos son algunos ejercicios que servirán como prácticas para la improvisación.

Ejercicios:

- 1) Un chico llega a pedir a su amigo un libro, pero él lo necesita y se niega a prestárselo. Como resultado empiezan a reñir. Recuerde las tareas: "Necesito el libro" — "No te lo prestaré". Trate de influenciar a su compañero y no ponga atención a los medios de expresión, déje que las palabras salgan en forma natural, pues en la vida no nos detenemos a pensar si nuestras palabras son bellas, coherentes o no. Debemos expresar nuestros pensamientos en modo simple, con frecuencia torpe, tal como surgen.
- 2) Uno de ustedes personifica a un relojero, el otro a una persona que ha llevado a componer su reloj y se encuentra insatisfecho con los resultados. La tarea del segundo, es hacer que el primero vuelva a recibir el reloj. La del primero... probar que el reloj funcionó después que fue reparado y negarse a repararlo por segunda vez.

Busquen temas diferentes para las prácticas. Circunstancias distintas, diferentes interrelaciones, conflictos y tareas; esto es, con alguien a quien conozca, con alguien que no conozca, con alguien a quien ame, padre e hijo, hermano y hermana, esposo, esposa y suegra, etc. Circunstancias: en el avión, en una fiesta, en su casa, etc. . . .

En efecto, todas las prácticas que se puedan hacer en este sentido resultarán beneficiosas. Sin embargo, es el análisis de los textos en donde se encuentra la base para hablar bien, para hacerse entender, para expresarnos con el verdadero sentido que debe darse a las palabras.

Es por esto que al constituirse un nuevo Curso: Academia-Radio Caracas, me vi en la necesidad de ampliar las formas básicas dadas con anterioridad acerca del análisis de escenas en los libretos de T.V. Y, empecé a trabajar sobre ello concentrándome en los puntos que podrían resultar de más ayuda a mis jóvenes amigos.

ESCENA III

ANÁLISIS T.V. FORMULA 3.

El proceso de estudio para la interpretación del personaje de una telenovela difiere, en muchos puntos, con el empleado en la Técnica teatral. La obligada mecánica en el sistema televisión-telenovela, en su factor más importante: TIEMPO, limita el conocimiento del personaje asignado a un escueto argumento biográfico en el que no se entrega ninguna clase de texto. Queda a la imaginación del actor el componerlo en su aspecto físico y social para después, con el análisis del texto diario estudiar las posibilidades escena por escena.

Definirlo, darle una personalidad, sin la seguridad de saber las circunstancias en que se verá envuelto a través de la trama, no es muy conveniente debido a que, muchas veces, el personaje sufre cambios conceptuales. Esa es la razón por la que el actor, habituado a la mecánica televisiva, deje siempre una puerta abierta que le permita realizar cambios imprevistos sin que se afecten de manera general las líneas principales de su personaje.

¿Cuál es la técnica, entonces? Componer con los datos biográficos toda la vida del personaje: su juventud, cómo creció, cómo se formó su carácter, cómo pasa sus días, qué le agrada y qué le desagrada, etc. . . . Más tarde, ya con el texto: para qué fueron creadas sus escenas, qué desea, qué busca en la vida, encontrando el verdadero **objetivo** de las palabras escritas ¿debe decir las sintiendo el real significado del texto, o es otra su intención? ¿Están realmente acordes las palabras con su pensamiento? etc., etc., etc. Y . . . continuar así, hasta que se sienta y los que le están observando lo vean, que se ha adaptado a su personaje comportándose como lo haría él, y no usted mismo. Todo este análisis le proporcionará material para su trabajo actual y, lo que es más importante, lo preparará para un trabajo consecutivo y serio en el papel, en el texto y en el carácter de la parte que va a interpretar.

Y . . . como un consejo para ciertas frustraciones les diré que la importancia de la calificación de protagonista, podríamos llamar "titular", queda disminuida en cuanto que el joven actor decida ser, a través del concienzudo estudio de su parte, el protagonista de su propia escena, no importándole cuántos parlamentos posea en ella.

Una de las reglas primarias para el comportamiento es que, durante cada minuto que pase en el escenario, el actor debe **fixar** su atención (concentración). Primero que nada, ideberá ver a la persona con quien está actuando; no pretender que la ve, sino **VERLA** en realidad; también debe oír lo que dice su compañero, no simular que oye, sino **OIR** en realidad; y no nada más que eso, sino comprender lo que se dice, en otras palabras: **INTERRELACION**.

"Si al dejar la escena —dice Stanislavski—, el actor recuerda sólo cuán bien actuó, eso significa que actuó mal. Si no recuerda cómo actuó él, sino **nada más** que cuán bellamente actuó su colega, entonces él actuó bien.

Eso es fácil de comprender. Si el actor recuerda la actuación de su compañero, eso significa que éste fue objeto de su constante atención. Vio y escuchó, observó su cara, sus gesticulaciones, su mímica, sus inflexiones de entonación. Al observar a su colega, el actor pudo adaptarse mejor a él, influenciarlo y ser influenciado. Vivió y funcionó no para sí mismo, ni para los espectadores. Estaba **CREANDO**.

El actor debe aprender a escuchar en escena y este ejercicio tiene un significado práctico inmediato. Es por completo esencial que escuche y entienda lo que escucha. Al aprender a escuchar, aprende al mismo tiempo a interpretar cualquier papel, porque al captar las palabras de la persona que está actuando con él, es tan importante como expresar los parlamentos de su propio papel.

Ejercicios para controlar la atención.

- 1) Si está leyendo un libro deje que los presentes lo interrumpan, que produzcan ruidos. . . no pida silencio. . . Se obligará a absorberse tanto en su libro, que no note lo que está sucediendo a su alrededor.
- 2) Recuerde, en detalle, cómo pasó el día, qué hizo, con quién habló y respecto a qué. . . etc. Pero no lo haga cuando se encuentra solo. El ejercicio trata de centrarse en sus pensamientos para entrenar su atención. . . no pida silencio.

¡Ah! . . . ¡¡¡perdonen!!! Antes hablé de "verdadero objetivo". Permítanme un ejemplo y la definición. Objetivo es. . . aquello sobre lo cual está centrada la intención. Pero, para explicarme mejor pongamos un ejemplo. Tenemos entre las manos una ga-

rrafa. Puede ser considerada bajo el punto de vista de su forma; si es bella o no; o desde el punto de vista de la conveniencia. . . si debe ser empleada para contener agua o vino o . . . bueno, cualquier cosa. En cada caso el objetivo cambia; esto es, toda garrafa puede servir para cientos de tales objetivos. Una persona puede convertirse en algo para mí, si le pido dinero y en otra cosa si sospecho de ella, o si deseo felicitarla por algo y me encuentro con su indiferencia. Debe notarse en relación con esto, que la naturaleza de la acción varía con el cambio de objetivo. ¿Vén cuán significativo llega a ser el OBJETIVO?

Y . . . un último consejito. . . el aspirante a actor necesita entrenarse para analizar sus propios motivos y descubrir los de las otras personas. Debe mantener ante sí el problema de determinar los caracteres, profesiones y hábitos de la gente, por medio de su aspecto.

¿Dónde si no, encontraremos la fuente para la composición de los personajes asignados? . . .

TERCER ACTO

JORNADA OCTAVA

Tercer Curso de la Academia.

A la semana de haber finalizado el segundo, ya Higinia me convocaba a reunión para analizar los resultados. Llegué a la oficina un poco escamada. ¡Estaba segura de que algo guardaba en la manga! ¡Ah!, pero esta vez parece que me había equivocado. No tenía nada nuevo, aparte de revisar, concretar más, dividir niveles, preparación de pruebas de admisión, preparación de pruebas para la comprobación con exámenes finales, nuevas maneras de evaluar los Cursos. . . ¿Ven ustedes porqué le tengo un miedo terrible a Higinia? . . .

¡AH! pero esta vez, yo también le tenía una sorpresa:

- Amalia: Bien, Higinia. Los Cursos tendrán esta vez los niveles que querías.
- Higinia: ????(Silencio).
- Amalia: El primer nivel lo dividiremos en dos partes y cada una tendrá la duración de tres meses.
- Higinia: ????(Silencio).
- Amalia: Los primeros tres meses serán para iniciarlos en la Mecánica de Estudio y Rutinas. . .
- Higinia: ¡Aaaahhhh! (Suspiro).
- Amalia: . . .desplazamientos, entradas y salidas por cámaras, actitudes. . .
- Higinia: (Higinia se iba recuperando).

Amalia: Un Curso mudo y después. . .
Higinia: (Tratando de encontrar la voz). ¡Ejem!
Amalia: En cuanto al segundo Módulo, traigo un par de cosas nuevas. . .
Higinia: ¡Vaya! . . .

Ya Higinia había recuperado la voz y yo me eché a reír. Y como siempre ha sucedido nos pusimos de acuerdo, y comenzaron las carpetas a relucir: nuevos esquemas, temas para el segundo nivel y para el curso R.C.T.V.—Academia, etc. Y algo nuevo: trabajos sobre papel para la comprobación de actitudes de los personajes por sus desplazamientos en escena. Claro que esto necesitaba una explicación, así que nos fuimos a almorzar juntas para ganar tiempo. Esto es más o menos lo que le conté acerca del nuevo juego: to:

ESCENA I

El jugador de ajedrez. IMPROVISACION.

Desde hace bastante tiempo tenemos en nuestra casa una reunión semanal. Un director y un Productor de Publicidad, una maestra, un actor, un pichón de productor (mi hija) y yo. Nos reunimos a estudiar, a conversar y sobre todo. . . a trabajar. Profesionales con diferentes puntos de vista, de donde cada semana se extrae siempre algo nuevo: teatro, televisión, publicidad y docencia. ¿Sueña interesante, verdad?

Una noche estábamos analizando las palabras "ritmo y actitud" basándonos en el comportamiento humano. Manolo Fernández, el director del grupo y entrañable amigo, llamó de pronto: "Yo tengo un sistema que puede servir". Y empezó a explicarlo. Así que a la semana siguiente y como prueba, teníamos en la mesa de trabajo los implementos necesarios para encarar el problema. Una hoja, donde estaba esbozada la escenografía, y una hoja de papel de seda cuadriculada. Como ejemplo, el grupo iba a estudiar el primer acto de **El abanico de lady Windermere**. Cada uno de nosotros debía analizar la escena adjudicada y luego desplazar a los actores que intervenían en ella. Me tocó la escena de la en-

trada de la Duquesa, cuando viene a contarle a lady Windermere que su marido le es infiel. Manos a la obra —me dije— y empecé a desplazar a mis supuestos actores de acuerdo al análisis previo. Y. . . ¡fue maravilloso reconocer la coincidencia del ritmo en sus actitudes! Les aseguro que no fue un acto preconcebido, pero al remarcar con colores (uno para cada personaje) los desplazamientos de la Duquesa se habían convertido, por así decirlo, en una tela de araña que poco a poco fue envolviendo la figura de lady Windermere. Los de ella eran lentos, cortos y compulsivos, a medida que la supuesta infidelidad de su marido le era contada.

En cambio, en la escena donde toman el té, veíamos alguno que otro movimiento, pero los desplazamientos eran rectos y cortos; sin embargo, cuando Darlington se fastidia ante la actitud de la Duquesa, se veía la línea de rechazo en un amplio desplazamiento.

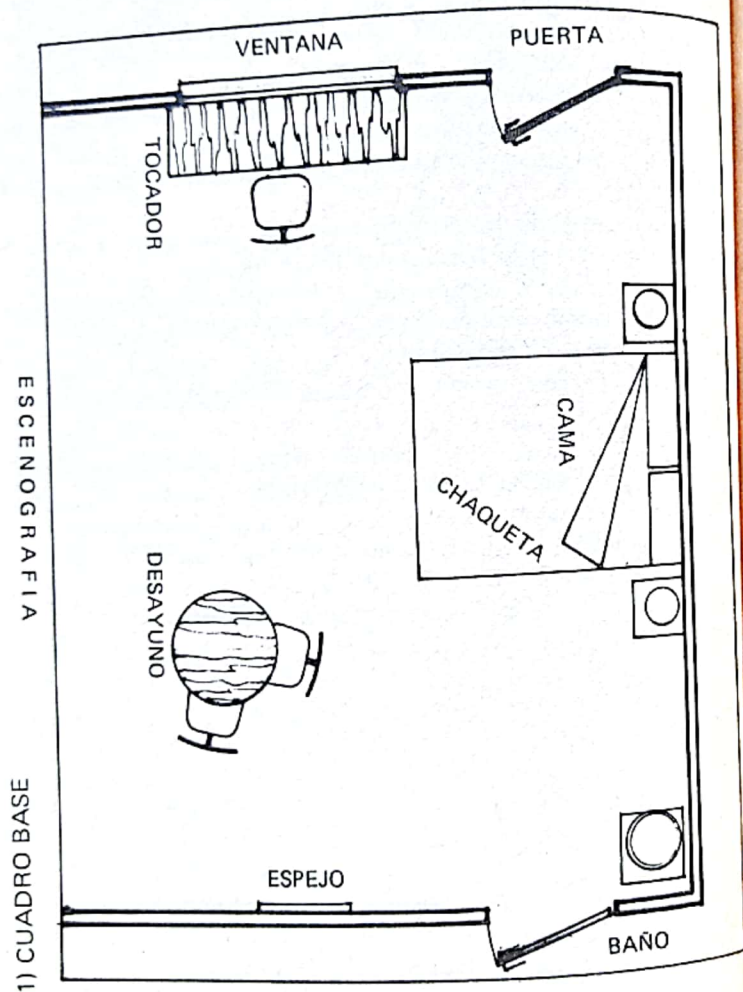
Me di cuenta de las posibilidades de explicar a mis muchachos del Segundo Nivel y hasta a los del Taller, los problemas ritmo y tiempo, cónsonos con la actitud propia de los personajes. Ayudada por Manolo, comenzamos a adoptar el sistema para las escenas de los libretos de televisión.

La escena elegida era en el dormitorio de un matrimonio.

DIAGRAMAS PARA DESPLAZAMIENTOS:

MEDIDAS DEL CUADRO PARA COLOCAR ESCENOGRAFIA

13 1/2 por 10 1/2 centímetros



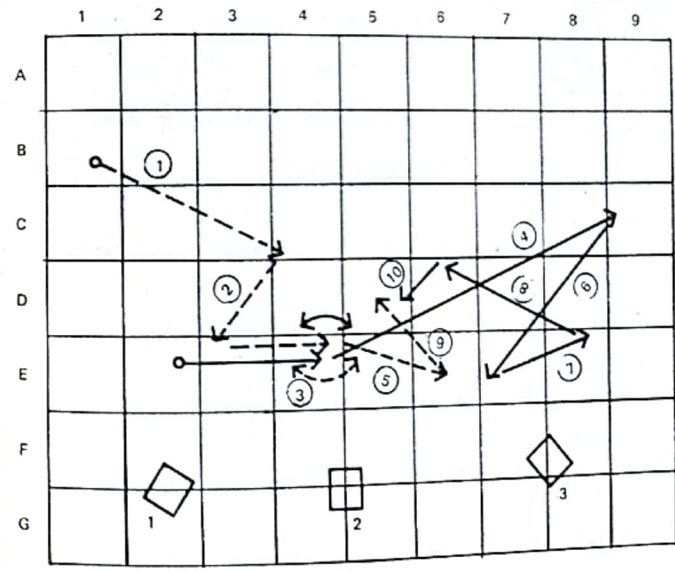
2) CUADRO:

Sobre esta base, se coloca un papel de seda o de cebolla que tendrá las mismas medidas (13 1/2 por 10 1/2 cms.) y cuadrado horizontal por 7 cuadros de 1 1/2 cms. en forma vertical. Se numeran del 1 al 9 y de la A a la G. Lo cuadros A y B no se utilizan ubicadas las cámaras.

Este es el cuadro en papel transparente que se hizo con el ejercicio. Va colocado encima del cuadro base y en él, se realizan los desplazamientos.

Ejemplo: La numeración que notarán son los sucesivos movimientos de los dos actores que intervengan en la escena.

CUADRO HECHO PARA EL EJEMPLO EN PAPEL CEBOLLA



Argumento de la escena:

Ella aparece sentada ante el tocador después de haber desayunado. El viene de la calle, de hacer una temprana diligencia y se dispone a esperar que su esposa esté lista para volver a salir juntos. El diálogo se refiere a problemas familiares que, aunque les preocupan, no interfieren con su felicidad conyugal. Durante la escena, él aprovecha para "picar" en los restos del desayuno. Ella en cambio, se apresura mientras habla, para estar lista y salir.

Análisis de desplazamientos: actor.

Son limitados, porque su **intención** al entrar es indicar a su esposa que espera por ella para salir. (Señalados por los números: 1, 2, 5 y 9). El movimiento 3, señala que ambos giran en un abrazo.

Actriz:

La variedad de los movimientos (señalados por los números: 4, 6, 7, 9, 10), nos muestran a la mujer decidida realizando los actos propios de quien se apresura a terminar de arreglarse para salir. Va al baño a buscar unos zarcillos que dejó olvidados, regresa para hacerle una caricia a su esposo, se dirige al closet para sacar su cartera y algún accesorio que luego se coloca ante el espejo. Después se dirige a la cama de donde toma una chaqueta y se dispone a salir.

De esta manera la actriz sabe que debe colocar con anterioridad los zarcillos, donde se supone que está el baño, cartera y accesorios en el closet y una chaqueta sobre la cama.

Las cámaras colocadas en el cuadro con los desplazamientos, sirven para que el alumno, al practicar la escena, tome conciencia de que se debe trabajar a favor de ellas.

ESCENA II

Eliminar "Cliché"

Temas nuevos, "jueguitos" y otras cositas más, ya estaban preparadas para iniciar el tercer Curso. Puede que algunos de ustedes se pregunten... ¿Y por qué los "jueguitos"?... Es que resulta que entre todas las cosas que aprendí en los cursos anteriores saqué una conclusión: Enseñar divirtiendo. Por lo menos a mí, me ha dado magníficos resultados y pienso seguir haciéndolo.

Pero también Higinia me tenía reservada otra sorpresa. ¡No, no me había equivocado! Como siempre... tenía algo guardado en su manga.

La Academia tendría un sicólogo que empezaría sus funciones con un test sicotécnico en todas las pruebas de admisión. Además, para el Segundo Nivel, el grupo tendría otro profesor que se encargaría de una nueva materia en el Curso: Historia del Teatro; algo que consideramos imprescindible en la formación de actores para dicho nivel. Por otra parte también se hacían los contactos para que, después de los tres primeros meses, se incluyera un nuevo profesor que iniciaría a los jóvenes alumnos en los secretos de la Expresión Corporal. Entretanto, mientras se iniciaban los nuevos cursos, había tenido tiempo de leer un par de libros que me había prestado mi amigo Manolo. En uno de ellos encontré un par de cositas que me dieron ideas nuevas para eliminar los temidos "clichés". Y... para asegurarme, puse un par de preguntas en las pruebas de comprobación de los segundos niveles. ¿Qué entiende usted por transferencia? ¿Qué se entiende por contravoluntad?... ¡Y nadie me la contestó! Aunque estoy segura que en la práctica algunos de ellos la utilizaban. ¡La intuición es algo impagable! Como sé que para la fecha de salida del libro ya todos ellos lo sabrán, voy a colocar la explicación, por si acaso algunos de ustedes sienten curiosidad por saberlo.

Transferencia. (Equivalencia)

Lee Strasberg, en su Método, la expresa como buscar el grado en el cual la emoción encuentra una expresión equivalente. Una vez que el actor comienza a pensar comienza la vida y, entonces,

no puede haber imitación. Cuando su imaginación funciona de verdad, no necesita de clichés ni de fórmulas preconcebidas.

Ejemplo:

Expresar que se siente frío.
Gesto convencional: Abrazarse a sí mismo.
Búsqueda de equivalencia: Relacionar con el sentido poético del frío ante la nieve.
Relación con la sensación confortable de unas mantas eléctricas con calor graduable.

Cuando se trabaja "en laboratorio" se recurre, por lo general, a improvisaciones de memoria para ejercitar la "memoria emotiva". Pero a veces no da resultado. Este es el caso ocurrido en uno de esos Talleres.

Se quería lograr la emoción adecuada en una actriz que se hallaba representando a Stella, en **Un tranvía llamado Deseo**. La escena que estudiaba era la siguiente: Stella se siente feliz después de una noche de amor pasada con su cuñado.

El director le decía a la actriz: "Trata de recordar la mejor noche de amor que hayas pasado". Y ella, llena de vergüenza confesó: "Soy virgen, señor". Nadie supo qué decir. Parecía que en un caso así la memoria emotiva de Stanislavski era inutilizable. Entonces un actor sugirió: "No importa, trata de acordarte de algo que te haya dado una felicidad inmensa... y ya está. Se aceptó la propuesta y al cabo de un momento salió maravillosamente bien. ¿Cómo había sido lograda? Y la actriz contestó: "Bueno... me acordé de una tarde de sol en que me puse a comer helado tras helado bajo unas palmeras...".

Esos casos de transferencias extremas no son raros. En realidad es absolutamente necesario que haya diferentes grados de transferencia.

"Nunca maté a nadie pero alguna vez tuve ganas de hacerlo: hago la transferencia intentando captar ese instan-

te cuando, como Hamlet, tengo que matar a mi tío".

"Un actor, en una escena patética, el dedo en el gatillo listo para disparar mientras habla de la inutilidad de su vida, electriza a su público. Más tarde al serle preguntado por Robert Lewis acerca de su técnica contestó: "¿Recuerdas que siempre miro hacia arriba cuando apunto con el revólver? Ahí está la clave. Me acuerdo de cuando era pobre y vivía en una casa sin calefacción. Cada vez que me bañaba era un baño de agua helada que va a caer sobre mi cuerpo... Ah, amigo mío, como sufro, cómo brotan lágrimas de mis ojos...".

Y ahora se preguntarán ustedes ¿No es eso una burla al público? No, no lo es. Es simplemente la aplicación de una técnica. Si el actor tuviera que sufrir realmente actuando cada noche, al cabo de un mes de representaciones diarias, acabaría en una clínica. Y no es eso lo que les sucede a los grandes actores del teatro, ¿verdad?. La emoción es algo que debe controlarse. Hay actores que en eso de sentirse poseídos por el personaje pueden llegar a ser hasta peligrosos.

Hubo un actor que al representar Otelo se hizo célebre por la realidad que confería a la escena final cuando debía estrangular a Desdémona. Más de una vez hubo que bajar el telón. ¡Pobre actriz! La gente se impresionaba. Por el contrario, pienso que en lugar de aplausos debería haber sido denunciado al Sindicato de Actores o simplemente a la Policía.

Voluntad.

Aunque en otras palabras ya dijimos anteriormente que el concepto fundamental para el actor no es el "ser" del personaje sino el "querer". No debemos preguntar quién es sino qué quiere. Lo que da la voluntad teatral es la objetividad de la meta. Es más, la esencia teatral es el conflicto de voluntades. Ahora bien, sabemos que toda idea teatral por abstracta que sea puede ser teatral en la medida que se presente en forma concreta, en términos de voluntad. ¿Se recuerdan cuando les hablé de acción, voluntad-volición y ajuste? Es decir, que la idea abstracta transformada en volun-

tad concreta, en circunstancias determinadas, provocará la forma teatral adecuada, válida y convincente para el espectador.

Contravoluntad. (Control)

Ninguna emoción es pura ni constantemente igual a sí misma. Lo que se observa en la realidad es justamente lo contrario: nosotros queremos y no queremos, amamos y no amamos, somos valientes o no lo somos. Para que el actor viva verdaderamente en la escena tiene que descubrir la contravoluntad de cada una de sus voluntades.

En algunos casos es evidente; Hamlet sólo quiere una cosa: vengar a su padre pero, por otro lado, no quiere matar a su tío. Quiere ser y no ser. Observemos, por ejemplo: Romeo y Julieta. No se puede encontrar dos personajes que se quieran más, que tengan menos contravoluntad. Si un actor debe interpretar el papel de Romeo debe amar a Julieta, por supuesto, pero también es cierto que por hermosa que sea, por adorable y amorosa, no por eso deja de ser a veces una gatica, una niña irritante y tonta. Y a Julieta debe pasarle lo mismo si durante todo el tiempo no ve de Romeo más que su lánguido rostro enamorado.

El actor que no utiliza sino voluntades acaba por ser torpe en escena. Sigue pareciéndose a sí mismo todo el tiempo. Ama... ama... ama... La gente lo mira y piensa: "¡Ese es un rostro enamorado!" Cinco minutos después, el mismo rostro. Segundo acto: igual. ¿Quién tendrá ganas de seguirlo mirando?...

Reflexionen acerca de este ejemplo y piensen lo que debe significar para el televidente un personaje que debe sufrir todo el tiempo... bueno, como sufren los protagonistas, o el de un actor atormentado por un complejo (por lo regular esta clase de papeles les toca a los coprotagonistas) y de inmediato hagan la siguiente relación.

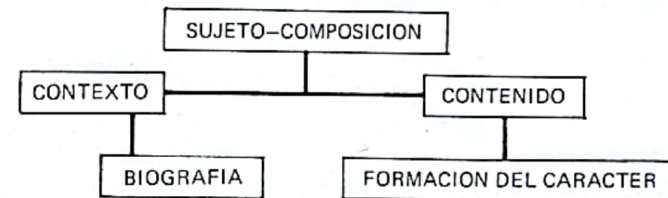
Las telenovelas duran actualmente tres meses que es igual a un mínimo de sesenta horas en un trimestre de espectáculo... ¡¡¡SESENTA HORAS!!! Y... ¿todas con el mismo rostro lloroso o con el rostro de complejo interior?... ¡¡¡Por favor!!! Les prometo que voy a estudiar este problema a fondo y desde ya, voy a descubrirselo a mis jóvenes amigos y alumnos.

ESCENA III

ANALISIS. FORMULA 4.

Y claro, no podía faltar un último intento para facilitar la labor de análisis y composición de personajes.

La encontré en un libro que me proporcionó mi gran amigo Luis Guillermo González: Screenplay, de Syd Field. Se trata de una guía para aprender a escribir guiones y, como es lógico, hay capítulos completos acerca de la composición de caracteres.



Sujeto-Composición.

El sujeto a quien le suceden las acciones de una trama y mientras mayor sea la información que se recabe acerca de él, más sencillamente resolverá su composición y las intenciones que desee comunicar.

Contexto-Argumento.

Asunto o materia de que se trata una obra o una escena. Lleva noticias del asunto en forma general y concreta.

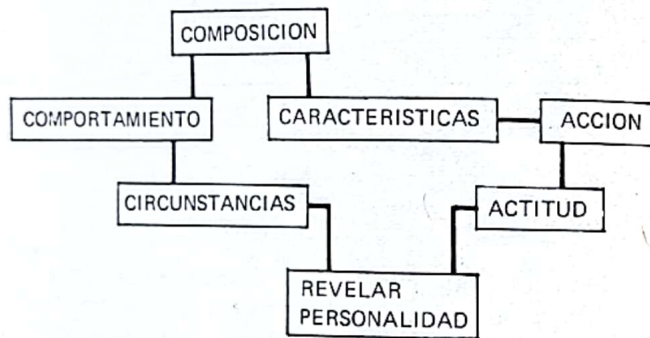
Contenido-Trama.

Lo que se contiene dentro de algo. Unión de cosas que se enlazan y entretienen.

Formación del carácter.

El carácter de un personaje es el punto de vista personal acerca de cosas y de las circunstancias en que se ve envuelto. Dar carácter a un personaje debe hacerse en base al contexto que nos brinda la biografía, unido al análisis de las circunstancias que demanda la acción de las escenas. Las preguntas acerca de los antecedentes del personaje a interpretar llevarán de una forma específica e integral a la formación del carácter.

Carácter-Personalidad.



Características.

Cualidad que sirve para distinguir a una persona o cosa de sus semejantes. Sin características no hay acción posible; sin acción, no puede existir un personaje. Es su composición lo que le confiere alma y corazón, pero es preciso escoger cuidadosamente las que más se adapten a las condiciones del personaje a crear.

Comportamiento.

La esencia del carácter es la acción porque lo que una per-

sona hace es lo que es. El comportamiento es la acción conferida a una acción dramática, sus propósitos, lo que se quiere conseguir. Es la conducta del personaje, sus maneras de proceder. El comportamiento dirigido a la composición de un personaje es lo que ayuda a crear gente real en situaciones reales.

Acción.

Movimientos y gestos determinados por el sentido de las palabras cuyo fin es hacer más eficaz la expresión de lo que se dice. Por cada acción hay una igual y opuesta reacción.

Circunstancias.

La sustancia de algún hecho o dicho. Son las que determinan la actitud del personaje.

Actitud.

Es lo que revela la forma de actuar y de sentir de un personaje, la disposición de ánimo expresada de alguna forma. Es el ajuste de acción o sentimiento que revela la actitud de cada quien ante diferentes circunstancias o puntos de vista. Mientras más claro se defina el carácter mediante la actitud, será más sencillo expresarse en forma determinante.

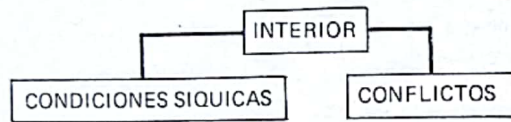
Revelar personalidad.

Es la forma de dar indicios, descubrir situaciones, de demostrar el carácter del personaje. Es moldearle una personalidad propia. Personalidad es el conjunto de cualidades y la diferencia individual que constituye a cada persona y la distingue de otra. Visualmente, el carácter del personaje se manifiesta a través de su personalidad y cualquier rasgo

se la confiere, ya sea congruente o incongruente con las características dadas. Para componer la personalidad de un personaje es conveniente visualizarlo en dos categorías básicas: Interior y exterior.

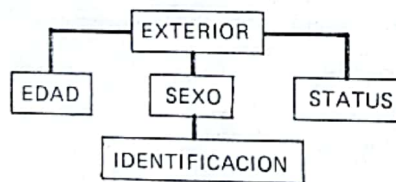
Interior.

Es su aspecto síquico emocional ajustado a las circunstancias desde que nació hasta el presente.

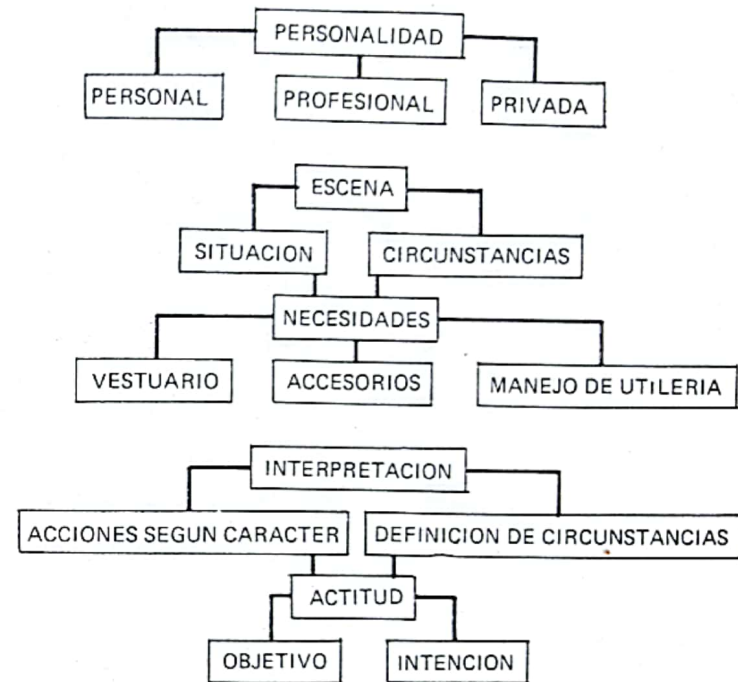


Exterior.

En el momento actual. Determinar las acciones de acuerdo a las características.



Elementos de composición.



Objetivo.

Fin o intento a que se dirige y encamina la acción. Puede ser relativo a la acción en sí y no a nuestro modo de pensar o sentir. El objetivo real puede estar de acuerdo, en primer término, con el sentido primario de las palabras del texto. Pero, muchas veces, queda desvirtuado a través del análisis del subtexto.

Intención.

Determinación de la voluntad en orden a un fin. La manera de expresar en forma cabal un sentimiento determinado, donde muchas veces se invierte el sentido del texto. Se descubre por medio del análisis del subtexto en donde se define la verdadera intención del pensamiento.

Soluciones a los jueguitos de puntuación

El juego del poeta:

La primera parte no sufre alteraciones.

Primera versión: Soledad.
Si obedecer es razón,
digo que amo a Soledad,
no a Julia, cuya bondad
persona humana no tiene.
No aspira mi amor a Irene,
que no es poca su beldad.

Segunda versión: Julia.
Si obedecer es razón,
¿digo que amo a Soledad?
¡No! A Julia, cuya bondad
persona humana no tiene.
No aspira mi amor a Irene,
que no es poca su beldad.

Tercera versión: Irene.
Si obedecer es razón,
¿digo que amo a Soledad?
¡No! ¿A Julia, cuya bondad,
persona humana no tiene?
¡No! Aspira mi amor a Irene,
que no es poca su beldad.

Cuarta versión: la del poeta.
Si obedecer es razón,
¿digo que amo a Soledad?
¡No! ¿A Julia, cuya bondad
persona humana no tiene?
¿Aspira mi amor a Irene?
¿Qué? ¡No! Es poca su beldad.

El juego del testamento:

Primera versión: Juan.

"Dejo todos mis bienes a mi hermano Juan. No, a mi hermano Luis. Tampoco se pagará la cuenta del sastre. Nunca, de ningún modo, para los Jesuítas. Todo lo dicho es mi deseo: Fulano".

Segunda versión: Luis.

"¿Dejo todos mis bienes a mi hermano Juan? ¡No! A mi hermano Luis. Tampoco se pagará la cuenta del sastre. Nunca, de ningún modo, para los Jesuítas. Todos lo dicho es mi deseo: Fulano".

Tercera versión: Sastre.

"¿Dejo todos mis bienes a mi hermano Juan? ¡No! ¿A mi hermano Luis? ¡Tampoco! Se pagará la cuenta del sastre. Nunca, de ningún modo, para los Jesuítas. Todo lo dicho es mi deseo: Fulano".

Cuarta versión: Jesuítas.

"¿Dejo todos mis bienes a mi hermano Juan? ¡No! ¿A mi hermano Luis? ¡Tampoco! ¿Se pagará la cuenta del sastre? ¡Nunca, de ningún modo! Para los Jesuítas, todo. Lo dicho es mi deseo: Fulano".

Quinta versión: El Gobierno.

"¿Dejo todos mis bienes a mi hermano Juan? ¡No! ¿A mi hermano Luis? ¡Tampoco! ¿Se pagará la cuenta del sastre? ¡Nunca! ¡De ningún modo para los Jesuítas! Todo lo dicho es mi deseo: Fulano".

Y... el gobierno se queda con todo.

Y bien, para alivio de algunos y sorpresa de unos cuantos, llegó el momento del... ¡perdón!... iba a poner: epílogo. Pero, no. Voy a hacerlo con una palabra del "argot teatral" (al fin y al cabo soy del teatro). Pongamos, por lo tanto:

PENULTIMA JORNADA

No quiero llegar al desenlace de esta obra sin el cariñoso recuerdo a quienes, en el teatro, me ayudaron a entender, me enseñaron a descubrir cosas, me tomaron de la mano para obligarme a desarrollar el instinto y la intuición... Mi reconocimiento para Alberto de Paz y Mateos, Carlos Gorostiza, Horacio Peterson, Manuel Poblete, Román Chalbaud, Romeo Costea, José Ignacio Cabrujas... ¡gracias!

Y... una "penúltima anécdota y un consejo":

En 1940, Alberto Closas, un estupendo actor, se refiere al comienzo de su carrera:

"Tenía 20 años. Por unos amigos me enteré de que Margarita Xirgu, había abierto en Santiago, Chile, una Academia de Arte Escénico. Hice que me la presentaran. Cuando la conocí, lo primero que le dije fue: "Yo quiero ser actor". Ella me miró y me dijo: "¿Cuánto tiempo aguantas sin comer?" Yo con toda desenvoltura le contesté: "Pues... como un año y medio". "Tú llegarás a actor", me dijo.

Y... llegó. Tuve oportunidad de admirarlo por el año 1956.

Sí, mis queridos amigos. Esta es una carrera de frustraciones, desengaños... de infinita paciencia. Pero, confieso que si volviera a nacer y estuviera en mi poder, pediría volver a ejercerla. ¡No creo que exista otra mejor! Si se tiene talento, tarde o temprano se tiene la suerte de destacarse: de ahí en adelante todo es más fácil. Si unido al talento se tiene el afán de investigación y estudio entonces se llega y... ¡se permanece en ella!, que es lo más difícil.

Para llegar a destacarse entre millones de seres humanos como en los casos de un Sir Lawrence Oliver, Marlon Brando, Anna Magnani, Liv Ullman, Ingrid Bergman, para nombrar unos pocos, hay que tener la genialidad de ellos. . . uno se siente tan pequeña al ver sus actuaciones! . . . Y, sin embargo, ¿cuántos actores hay que son magníficos, sin llegar a esos niveles? Muchísimos, ¿verdad?

Quiere decir entonces, que existe otro nivel más bajo, pero no menos honorable de realizarse en el teatro, en el cine o en la televisión. Hay que recordar que actor es. . . ACTOR, no importa el medio donde muestre su labor. Y que, además, se llega a ser actor sólo a través del tiempo y de los años; a costa de estudios, perseverancia y . . . paciencia.

Deseo, desde lo más profundo, que estas páginas les puedan servir de alguna ayuda. No ha sido mi intención sentar cátedra de algo. . . sino, simplemente, de colocar en ellas mis experiencias.

Y. . . fíjense, voy a terminarlo como empecé: Quería escribir un libro y lo he logrado. No es lo que podría llamarse U N L I - B R O . . . , no sé lo suficiente todavía. . . Quizá, algún día. . .

ENTREACTO.

FIN

**PARTICIPANTES AL CURSO
"FORMACION DE ACTORES PARA TELEVISION"**

Fecha: 17.10.80 al 07.01.81

- | | |
|--------------------------------|-----------------------------|
| 1. Luz Marina Anselmi Landaeta | 14. Teresita de Jesús Motta |
| 2. Luis C. Muñoz Alarcón | 15. Albertina Alvarez |
| 3. Sandra Scanduzzi | 16. Zulay López |
| 4. Aurora Freites | 17. Cristina James |
| 5. Cecilia de Vivas | 18. Aldo Pascuariello |
| 6. Ada Sobrado | 19. Irine Arcila |
| 7. Yajaira Sivira | 20. Edith Domínguez |
| 8. Carlos Maldonado | 21. Carolina Russo |
| 9. Liria de Ríos | 22. Jacqueline Russo |
| 10. Rafael Ríos | 23. David Osorio |
| 11. Samantha de Rangel | 24. Carmen Rosa Arévalo |
| 12. Armulfo Sifontes | 25. Carlos Romero |
| 13. María Angélica Mora | |

**PARTICIPANTES AL CURSO
"FORMACION DE ACTORES PARA TELEVISION"
RADIO CARACAS TELEVISION**

Fecha: 03.03.81 al 26.05.81

- | | |
|------------------------|----------------------------|
| 1. Nancy González | 7. Rafael Vallenilla |
| 2. María Luisa Foresti | 8. Anelino Angulo |
| 3. Imperio Zammantaro | 9. Humberto Iglesias |
| 4. Carla Consentino | 10. José Humberto Iglesias |
| 5. Regina Romano | 11. Oswaldo Cartaya |
| 6. Américo Navarro | 12. Luis Rincones |

**PARTICIPANTES AL CURSO
"TALLER DE CREATIVIDAD PARA ACTORES"**

Fecha: 12.03.81 al 18.05.81

- | | |
|-------------------------|---------------------|
| 1. Javier Vidal | 4. Esther Orjuela |
| 2. Yanis Chimaras Maury | 5. Miguel Alcántara |
| 3. Renato Gutiérrez | 6. Rosario Prieto |

PARTICIPANTES AL CURSO
"TALLER DE CREATIVIDAD PARA ACTORES" (RCTV) No 2

- | | |
|---------------------|--------------------|
| 1. Esther Orjuela | 4. Américo Navarro |
| 2. Regina Romano | 5. Hugo Carregal |
| 3. Miguel Alcántara | 6. Gilberto Varela |

PARTICIPANTES AL CURSO
"FORMACION DE ACTORES" NIVEL II (RCTV)

Fecha: 03.08.81 al 19.10.81

- | | |
|----------------------|--------------------|
| 1. Axel Rodríguez | 6. Soraya Sanz |
| 2. José A. Zambrano | 7. Carlos Herrera |
| 3. Jenny Galbán | 8. Hugo Martínez |
| 4. Evelyn de Roterán | 9. Zulay López |
| 5. Lucy Bogado | 10. Avelino Angulo |

PARTICIPANTES AL CURSO
"FORMACION DE ACTORES" NIVEL I

Fecha: 01.08.81 al 27.03.82

- | | |
|-----------------------|-------------------------------|
| 1. Migdalia Sánchez | 10. Ana María Tellechea |
| 2. Carlos E. Bozo | 11. Manuel A. Boffil |
| 3. Virginia Lovera | 12. Eldris Hernández |
| 4. Castor Hernández | 13. Luisa Romano |
| 5. José Luis Carrillo | 14. Ada Pereira |
| 6. Mary García Varela | 15. Jorge Oviedo |
| 7. Víctor Hugo Quiroz | 16. Magaly Gómez |
| 8. Claritza Mota | 17. María de los Angeles Sosa |
| 9. Tania Belisario | 18. Manuel Eduardo Jiménez |

PARTICIPANTES AL CURSO
"FORMACION DE ACTORES" NIVEL II - (academia)

Fecha: 01.08.81 al 27.03.82

- | | |
|-----------------------|------------------------|
| 1. David Osorio | 9. Aldo Pasquarielli |
| 2. Jackeline Russo | 10. Alberto Zomensain |
| 3. Carolina Russo | 11. José Luis Sandoval |
| 4. Luz Marina Anselmi | 12. Domingo González |
| 5. Carlos A. Mayorga | 13. Otto Rodríguez |
| 6. Humberto Iglesias | 14. Cristina James |
| 7. Marisabel Zarraga | 15. Roberto Machado |
| 8. Javier Orozco | 16. Luis Rincones |

SE TERMINO DE
IMPRIMIR EL 11 DE DICIEMBRE
DE 1981 EN LITOGRAFIA MELVIN
CARACAS