



"Las Tres Hermanas", María Izquierdo, Loreto Valenzuela, Amparo Noguera.

# Reportaje



UNA OPCION

PARA

“LAS TRES HERMANAS”\*

Héctor Noguera

Director y actor, profesor Esc. Teatro U.C.

## La obligación de ser expresivo

De una u otra manera, la mayor parte de los actores sentimos esta obligación aun al comienzo de los ensayos. Desde el primer momento se siente el actor visto y escuchado por el director y por los compañeros, lo que no le permite estar completamente en disposición de escuchar el texto, sino que en buscar cómo interpretarlo. En ser expresivo.

Por *escuchar el texto* quiero decir que primero hay que permitirle, (al texto), que exprese su propia forma y contenido. Para ello es necesario que el actor lo ubique como algo distinto a sí mismo; no tratar en primera instancia de envolverlo en lógica y emocionalidad propia, sino al contrario, el actor dejarse envolver; atravesar por él. Desde las etapas iniciales de los ensayos de **Las Tres Hermanas**, intentamos suprimir la pretendida *expresividad* evitando desplazamientos y gestualizaciones, en una palabra *amarrando*

físicamente al actor, constriñendo su gestualidad y su matización vocal, diciendo el texto como si otro se lo estuviese diciendo al oído, distendiendo la columna vertebral de manera que el cuerpo adquiere una tonicidad receptiva, trabajando la sensación de dilatar el cuerpo de adentro hacia fuera hasta sentirlo como una gran caja de resonancia. Cuando estas condiciones se lograban, el actor tenía la sensación que el texto crecía en su interior y salía ampliado, transformado; los que le escuchábamos comprendíamos el texto y al personaje mucho más que cuando el actor trataba de *actuarlo*.

En suma, el actor, liberado de la obligación de ser expresivo, lograba una comprensión y una proyección que devalaba tanto a Chéjov como al actor en una nueva unidad tanto más expresiva cuanto más alejada de ilustrar con gestos y matices las palabras y las actitudes del

\* "Las Tres Hermanas" fue montada por el Teatro de la U.C. bajo la dirección de Héctor Noguera, en 1987.

# Reportaje

personaje. Comúnmente se le llama expresividad el estar continuamente reaccionando a lo que los otros personajes hacen o dicen. Esto es algo que jamás ocurre en la vida cotidiana; menos debe ocurrir en Chéjov, que basa sus obras en una observación que podríamos llamar científica de la cotidianeidad, especialmente en Chéjov (digo especialmente, porque no es el único y en mayor o menor grado la mayoría de los autores lo hace), cada personaje constituye un ente bastante cerrado que percibe el mundo a partir de su propia historia y cuya área de encuentro con otros seres está muy limitada por su particular visión de lo que le rodea. Esto hace que casi siempre los personajes estén en una doble acción: Escuchar por un lado lo que otros dicen y al mismo tiempo escuchar su propio mundo. Este mundo suele ser la figura y lo que el otro dice o hace sólo fondo. Los personajes suelen decir cosas que pueden parecer disparatadas, pues no son congruentes sino con la propia interioridad de cada uno. Por esto, las actitudes o comportamientos de los personajes no se suman a un total sino que se yuxtaponen configurándose tantos planos de realidad cuantos personajes hay en escena. Esta otra restricción impide al actor sumarse a la emocionalidad de la escena y lo obliga a "guardarse" en su interioridad, lo que agranda su presencia escénica o la dimensiona en otra forma.

Esta multiplicidad de planos simultáneos quisimos acusarlos sobre la escena. Para esto los distribuimos en el espacio de manera de no privilegiar un centro adonde dirigir la atención del espectador, sino ubicarlo frente a centros múltiples y cambiantes; someterlo a veces al ocultamiento o a la visión parcial de los actores tras los elementos escenográficos. Los actores se vieron abocados a la difícilísima tarea de estar en primer plano del escenario sin hablar, mientras los per-

sonajes que hablaban se ubicaban en segundos planos. Lo más difícil que se le puede pedir a un actor es no actuar. Especialmente, si está en primer plano, tiende naturalmente a mostrar al público reacciones ante los textos que escucha, desperdigando de esta manera su energía en la entrega de informaciones que por lo general suelen ser sólo ilustraciones de lo que está ocurriendo. Si esta energía se concentra en el actor, vemos como los textos traspasan esta presencia, tomando un mayor significado: los escuchamos a través de un rostro que no muestra una reacción inmediata, calificando así de una manera u otra los textos, sino que los amplifica al pasar a través de este cuerpo atento, energizado internamente por la tensión de su columna y por la desaceleración de los movimientos. Las actrices que interpretaban **Las Tres Her-**

"Las Tres Hermanas" Agustín Moya, Amparo Noguera, Guillermo Semler. Foto Ramón López.



manas fueron las que más tuvieron que asumir esta tarea. Estas hermanas viven en un mundo en que los hombres tienen la palabra. Aun cuando esta palabra se ha vuelto hueca porque carece de verbo, de acción, de dirección: es el drama de los hombres de Chéjov. Ellas, en presencia de estos hombres, más tienen que escuchar que hablar, tienen principalmente que *estar ahí*. Tan sólo entre ellas pueden ser y expresarse. Estos silencios y estos *estar* estuvieron siempre en primer plano, de manera que el público a través de ellos, como una cortina transparente, veía el acontecer de la obra.

Este *estar* inmóvil y silencioso exige una gran energía, y que también es expresividad.

## La obligación de caracterizar un personaje

Es otro de los fantasmas que desde un comienzo se le aparecen al actor y que va de la mano con el anteriormente expuesto. Nos hemos acostumbrado a la tendencia a adjetivar los personajes, calificándolos de egoístas o sensuales, envidiosos, luchadores, reaccionarios, o lo que a primera vista arroja un somero análisis de texto. Esta calificación suele ser un punto de partida que de inmediato inhibe una exploración más profunda de seres como los de Chéjov, tan similares a los humanos en cuanto a su ambigüedad y contradicciones de comportamiento.

Esta tendencia lleva al actor a actuar, con los estereotipos que tiene a mano, dicha objetivación. Implica descalificar ante el público el personaje o definirlo de tal manera que a éste no le queda otra que



"Las Tres Hermanas", Loreto Valenzuela, y Alberto Chacón. Foto Ramón López.

tomarlo como el actor se lo presenta, sumiéndolo en una actitud pasiva. Impide también *escuchar el texto*, escuchar al personaje y luego escucharse a uno mismo en relación a lo que ha escuchado. Porque en el escenario sólo están el personaje y el actor transparentándose de alguna manera, ambos. El decir: *no quiero ser yo sino el personaje*, me parece tan falso como el que pretende adaptar a sí mismo los personajes. Cualquiera de las dos posiciones no permite el crecimiento del actor ni del personaje y, por lo tanto, del público.

Personaje y actor crecen según la medida de calidad de la relación que ambos establezcan entre sí y con el público. La relación circunscrita a uno o dos adjetivos estrecha el área de contacto de la relación, e impide el descubrimiento. (Aun cuando a algunos o a muchos les parezca la actuación que de aquí se desprende poco definida o poco expresiva). No acostumbro

utilizar a los personajes, y la tarea de caracterizarlos, ni como punto de partida ni como fin del trabajo de montaje. Para mí, antes está descubrir al interior de la obra el tipo de relaciones que establecen los personajes, cuáles son sus interacciones, la funcionalidad de cada parte, cuáles son las partes, cómo se construye el cuento. Necesito primero darme cuenta de la organización de la obra, cuáles son sus fronteras y sus componentes.

No creo que un espectáculo teatral sea una suma de caracterizaciones en competencia unas con otras. Creo que es mas bien la entrega sensible de un todo organizado en un sistema que le permite al espectador enfrentarse a un lenguaje particular que despierte en él nuevas visiones de sí mismo y de su mundo.

Al interior del sistema, el actor va encontrando una caracterización, un cuerpo en función de interrelación con los espacios, objetos y personas. El actor y el director encuentran las características particulares del personaje cuando ambos entienden cuál es la función en el engranaje total del cuento y del espectáculo.

Es en el trabajo de organización de las partes sobre el escenario donde el actor encuentra su actuación, es decir, su acción, su verbo.

En el teatro todo depende de todo, todo influye sobre cada cosa y cada cosa sobre el total. No es una suma de partes sino una organización que estructura las partes en función de interacciones.

En el montaje de **Las Tres Hermanas**, entre las variadas relaciones que establecimos, nos jugamos principalmente por la de estas hermanas con el mundo masculino que las rodea. Ellas son un todo en sí en cuanto a su conexión hacia afuera, y diversas en su relación al interior de ellas como todo. El parecido físico de las tres actrices en cuanto peso, tipo de movilidad, fragilidad, como así también la diferencia

de color entre Masha y sus dos hermanas, me resultaron indispensables para escenificar las relaciones a las que me refiero. En una palabra, sus parecidos y diferencias se constituyen en un todo que funciona en relación a los otros elementos del montaje. La desaceleración de sus movimientos funciona también con el mismo objeto.

## La obligación de entenderlo todo

A pesar de nuestras exitosas experiencias de los primeros ensayos de acercarnos al texto de una manera más sensorial como la aquí descrita, nos dejamos llevar muchas veces por el hábito de intentar analizar *a concho* la escena antes de *ponerla* sobre el escenario. Estos análisis tomaban bastante tiempo tratando de ser acuciosos, pretendiendo darle a los actores las mayores *herramientas* posibles para poder actuar. La escena se hacía entonces según lo analizado; el resultado era que o bien podía ser de la manera planteada, lo que no excluía otro planteamiento tal vez totalmente opuesto, o bien definitivamente así no funcionaba. Todo esto remitía a nuevas discusiones que llevaban a un empantanamiento muy desgastador.

Entonces nos acordamos de las primeras experiencias y los actores, sin *herramientas*, tomaban las escenas por partes y sobre el escenario, paso a paso, atentos, abiertos a sus textos y a los demás, desprendiendo de ellos las mínimas acciones necesarias, ubicando sus cuerpos como cajas de resonancia, iban desprendiendo la multifacética situación planteada por el autor en la escena. Siempre, ésta iba más allá y era más rica que nuestro sesudo análisis, el cual, cuando era posterior a la experiencia, sí

que arrojaba datos útiles a la comprensión de la obra.

Estoy de acuerdo con aquello de que si el actor no entiende lo que tiene que hacer no lo puede hacer, pero creo que la mejor manera que entienda es haciendo sin preconceptos, abierto a encontrarse con lo desconocido.

Este terreno desconocido es bueno entregarlo como tal al público. Las zonas de indefinición y ambigüedad son zonas de misterio de las cuales se prende la imaginación del espectador y le permite entrar en contacto con su propia capacidad de respuesta. Aun cuando le parezca que no entiende todo, está utilizando en otro plano sus percepciones y, si es un espectador activo, llenará los aparentes vacíos.

Los personajes de **Las Tres Hermanas** rara vez se entienden a sí mismos, esto hay que entenderlo. Cuando llegan a ser capaces de describir, de reflexionar su realidad, sienten que ya han sido presa de ella y que es irreversible. Viven en una semiconsciencia de sí misma y de los demás, de la que dolorosamente despiertan de cuando en vez. Cada uno, desde su perspectiva, entrevé el mundo que le toca vivir. El campo de interacción de los personajes lo establecimos al interior de esta especie de ensoñación. Todo subrayado lanzado al público para que éste *entienda* lo dejamos fuera para permitir un entendimiento menos acotado y de mayor sugerencia.

Para mí, los momentos más logrados eran aquellos en que los actores parecían estar leyendo los textos, como quien se encuentra con una carta escrita hace mucho tiempo y que relee con nostalgia.

En este mismo marco se ubicó la escenografía, la iluminación, el vestuario y la utilería. Completamente despojadas de los detalles anecdóticos de época (mante-



María Cánepa y Amparo Noguera. Foto Ramón López.

litos, cuadros, encajes, muros, puertas, etc.), relacionando lo pictórico con lo volumétrico, utilizando las constantes de un grupo de telas, de sillas, columnas y un piano, establecían, junto con los actores, diferentes espacios. Las diferencias espaciales contenían e influían en el tipo de interacciones de los personajes, subiendo o bajando la *temperatura* de cada acto. La estrechez del tercer acto y la amplitud del cuarto iban en relación de contraste no sólo con el otro, sino también con el carácter de las interrelaciones al interior de sí mismos.

La presencia de esta relación actores-elementos escenográficos no la pusimos en función de explicarle cosas al entendimiento del público, sino en colocarlo frente a un ámbito que le permita reflexionar e imaginar sobre sí mismo.



## La obligación de entretener

Uno de los mayores temores de quienes se encargan de hacer Chéjov es el aburrir, y esto porque sabemos que cierto público teme ver a Chéjov por el mismo motivo.

Las crónicas de prensa hicieron mucho hincapié en este aspecto y en general hubo una atmósfera de expectación en cuanto si este equipo iba a lograr hacer de Chéjov algo entretenido y a la vez a la altura de la supuesta complejidad del autor. Escuchábamos continuamente sugerencias de acortar la obra o al menos de suprimir pausas y darle *ritmo* (ritmo rápido, se entiende) y emocionalidad fuerte.

No se puede negar que estas *atmósferas* estorban de alguna manera la libertad de creación en la medida que se cuelan hasta el escenario. Pero decidimos hacer frente al *espíritu de los tiempos* que exige rapidez y excitación y ofrecer exactamente lo contrario: un *adagio* que permitiera al espectador ubicarse en un tiempo distinto, capaz de despertar en él reacciones distintas a las habituales. Optamos por presentar la obra en el ritmo que nosotros sentíamos que la obra poseía, y no imponerle nuestros temores ni menos los temores externos.

La obra la presentamos tan bien y tan mal como este equipo que la hizo fue capaz de percibir a Chéjov y el tiempo que vivimos. Es una historia que escribió otro que hemos escuchado lo mejor posible, pero que es contada por nosotros tal cual somos ahora o fuimos en el momento de hacerla.



"Las Tres Hermanas", Guillermo Semler, Agustín Moya, Hugo Medina, Amparo Noguera y Alberto Chacón.  
Foto Ramón López.

"Las Tres Hermanas", Foto Ramón López.

