

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Divinas palabras a escena: la fuerza del lenguaje corporal

par

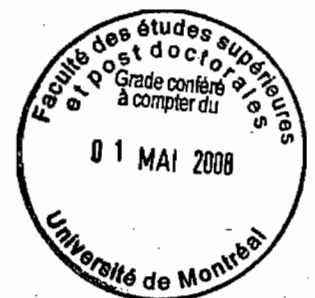
Silvia Gertrúdx González

Études hispaniques, Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise ès arts (M.A.)
en études hispaniques

Décembre 2007

© Silvia Gertrúdx González, 2007



Identification du jury

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

***Divinas palabras* a escena: la fuerza del lenguaje corporal**

Présenté par:

Silvia Gertrúdx González

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

président rapporteur: Enrique Pato

directeur de recherche: Javier Rubiera

membre du jury: James Cisneros

Montréal, le 7 avril 2008

RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

Comment décoder une pièce de théâtre écrite par un grand “architecte” du langage verbal comme Valle-Inclán sans utiliser de mots?

Valle-Inclán lui-même affirmait dans *La lampe merveilleuse*: “Il y a quelque chose qui sera éternellement hermétique et impossible pour les mots”, laissant ainsi la porte ouverte à d’autres formes d’expression lesquelles, dans notre cas, intègrent gestualité, musique et danse.

Ces réflexions représentent le point de départ de notre projet d’adaptation de *Divines paroles* de Valle-Inclán, drame qui n’a pas seulement été mis en scène, mais porté au cinéma et à l’opéra. Notre intention a été de décoder ce drame en utilisant le langage corporel comme outil principal. En nous appuyant sur les méthodes de Stanislavski, Meyerhold et Lecoq, nous avons élaboré une mise en scène autour de deux triangles qui reflètent les conflits parmi les principaux personnages de *Divines paroles*. Nous avons, d’un côté, Mari-Gaila, son mari Pedro Gailo et son amant Séptimo Miau et, d’un autre côté, Mari-Gaila, sa belle-sœur Marica del Reino et le nain hydrocéphale Laureaniño. Une fois le processus créatif d’adaptation complété, nous avons procédé au tournage dans le Salon d’Essai de l’Université de Montréal et nous avons produit un document audiovisuel qui complète le mémoire écrit en tant qu’Appendice.

En plus du chapitre dédié à la méthodologie, nous avons inclus un journal de création qui se compose d’un mémoire du processus de création précédant la présentation du projet, tenue le 23 mai 2007, et comportant en plus le processus de pré-production, la production et la post-production. Finalement, nous avons analysé notre proposition systématiquement à partir de la classification de la sémiologie théâtrale de Tadeusz Kowzan. Dans la conclusion, nous avons procédé à une analyse critique du processus créatif dans son ensemble.

Mots clés: *Divines paroles*, Valle-Inclán, langage corporel, triangles interrelationnels, Stanislavski, Meyerhold, Lecoq, Kowzan, production, mise en scène.

SUMMARY AND KEY WORDS

How to decode a theatre play written by a great language “architect” like Valle-Inclán without using words?

Valle-Inclán himself stated in *The wonderful lamp*: “There is something that will be eternally hermetic and impossible for words” leaving, thus, an open door to other forms of expression which, in our case, integrate gestuality, music and dance.

These reflections represent the starting point of our adaptation project of Valle-Inclán’s *Divine words*, a drama that has not only been staged, but adapted to the big screen and the opera. Our intention has been to decode it by using the body language as a main tool. With the help of methods developed by Stanislavski, Meyerhold and Lecoq, we have elaborated a staging around two triangles that reflect the conflicts arising between the main characters of *Divine words*: on one hand Mari-Gaila, her husband Pedro Gailo and her lover Séptimo Miao; on the other hand, Mari-Gaila, her sister-in-law Marica del Reino and the dwarf Laureaniño. Once the creative process of adaptation was over, we proceeded to its filming in the Rehearsal Space of the University of Montreal. And, as a result, we produced an audio-visual document that completes the written memory as Appendix.

Aside from the chapter devoted to methodology, we include a diary of creation consisting of a memory of the process prior to the presentation of the project in May 2007, and a diary of the process of pre-production, production and post-production. Finally, we analyze our proposal in a systematic way from Tadeusz Kowzan’s classification of theatre semiology. In the conclusion, we look at the whole creative process from a critical point of view.

Key words: Divine words, Valle-Inclán, body language, interrelated triangles, Stanislavski, Meyerhold, Lecoq, Kowzan, production, staging.

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

¿Cómo descodificar una obra de teatro escrita por un gran “arquitecto” del lenguaje verbal como Valle-Inclán sin utilizar la palabra?

El propio Valle-Inclán afirmaba en *La lámpara maravillosa*: “Hay algo que será eternamente hermético e imposible para las palabras”, dejando así la puerta abierta a otras formas de expresión que, como en nuestro caso, integran gestualidad, música y danza.

Estas reflexiones representan el punto de partida de nuestro proyecto de adaptación de *Divinas palabras* de Valle-Inclán, drama que no sólo ha sido escenificado sino llevado al cine y a la ópera. Nuestra intención ha sido descodificarlo utilizando como principal herramienta el lenguaje corporal. Apoyándonos en los métodos de Stanislavski, Meyerhold y Lecoq, elaboramos una puesta en escena en torno a dos triángulos que reflejan los conflictos que se dan entre los principales personajes de *Divinas palabras*: por un lado, Mari-Gaila, su marido Pedro Gailo y su amante Séptimo Miao; por otro, Mari-Gaila, su cuñada Marica del Reino y el enano hidrocéfalo Laureaniño. Terminado el proceso creativo de adaptación, procedimos a su filmación en el Salón de Ensayo de la Universidad de Montreal, dando como fruto un documento audiovisual que complementa en Apéndice la memoria escrita.

Además del capítulo dedicado a la metodología, incluimos un diario de creación que consta de una memoria del proceso previo a la presentación del proyecto, el 23 de mayo de 2007, y de un diario del proceso de pre-producción, producción y post-producción. Finalmente, analizamos nuestra propuesta de una manera sistemática a partir de la conocida clasificación de la semiología teatral de Tadeusz Kowzan. En el apartado dedicado a las conclusiones hacemos balance crítico de todo el proceso creativo.

Palabras clave: *Divinas palabras*, Valle-Inclán, lenguaje corporal, triángulos interrelacionales, Stanislavski, Meyerhold, Lecoq, Kowzan, producción, puesta en escena.

ÍNDICE

Résumé et mots clés.....	iii
Summary and keywords.....	iv
Resumen y palabras claves.....	v
Índice.....	vi

1. Introducción

1.1 La gestación de la idea.....	1
1.2 Contextualización.....	4
1.3 Corpus del trabajo.....	7
1.4 Metodología.....	9
1.5 Diario de creación.....	9
1.6 Conclusión.....	11

2. Metodología

2.1 Metodología: de Stanislavski a Lecoq pasando por Meyerhold.....	12
2.2 Interpretación personal de la obra.....	41

3. Diario de creación

3.1 Memoria del proceso de creación previo a la presentación del proyecto.....	49
--	----

3.2 Proceso de pre-producción	
3.2.1 Guión de <i>Divinas palabras</i>	57
3.2.2 Dramatis personae.....	58
3.2.3 Descripción física y técnica de cada escena.....	58
3.2.4 Diario de creación del proceso de pre-producción.....	70
3.3 Proceso de producción	
3.3.1 Diario de creación del proceso de producción.....	93
3.4 Proceso de post-producción	
3.4.1 Diario de creación del proceso de post-producción.....	97
3.4.2 Análisis sistemático.....	99
4. Conclusión	115
5. Ficha técnica del documento audiovisual	
5.1 Documento audiovisual de la filmación del proyecto.....	119
6. Bibliografía	120
7. Videografía	124

1. INTRODUCCIÓN

1.1 LA GESTACIÓN DE LA IDEA

Cuando estábamos inmersos en la búsqueda de posibles textos metodológicos para presentar dentro del marco del seminario de investigación (ESP 6941), la lectura de uno de los mismos nos abrió la puerta de un posible camino a seguir en nuestro proyecto de memoria. Por aquel entonces ya trabajábamos en torno a la figura de Valle-Inclán como punto de partida previo a la concretización del tema del trabajo. A raíz de la lectura del ensayo *Lingüística y Poética* de Roman Jakobson, nació la idea del proyecto que nos disponemos a presentarles.

Jakobson, en este trabajo, comenta la relación existente entre la lingüística y la poética. La segunda se ocuparía, según el autor, de responder a la pregunta: “¿Qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?”, siendo su objetivo principal “la diferencia específica del arte verbal con respecto a otras artes y a otros tipos de conducta verbal” (1981: 28). A continuación, Jakobson se refiere al hecho de que muchos de los recursos estudiados por la poética no se limitan al arte verbal y argumenta lo siguiente al respecto:

Podemos referirnos a la posibilidad de trasladar *Cumbres borrascosas* a la pantalla; las leyendas medievales, a frescos y miniaturas, o *La Siesta de un Fauno*, a la música, al ballet y al arte gráfico. Por muy absurda que parezca la idea de hacer la *Iliada* y la *Odisea* en dibujos animados, ciertos rasgos estructurales del argumento se conservarán a pesar de la desaparición de su forma verbal (Jakobson 1981: 28).

Uniendo estas reflexiones de Jakobson a nuestra pasión por la danza y el lenguaje corporal, surgió en nosotros la idea de tratar de adaptar y, posteriormente, escenificar una obra de Valle-Inclán. A partir de ese momento comenzó una búsqueda para encontrar la obra del escritor gallego que más nos inspirara y que más se prestara a la escenificación. Nos atraía especialmente la pieza teatral *Divinas palabras* y, tras leer un número especial de la revista *El Pasajero* dedicado íntegramente a dicha obra, nos decidimos por ella para llevar a cabo nuestro proyecto.

En la introducción al número de invierno de 2003 de la mencionada revista, Josefa Bauló escribía, en su artículo titulado “Palabras introductorias, no divinas”, lo siguiente a propósito de la obra:

Desde su fecha de publicación en 1919, en forma de folletín, y con la fuerza de un potente imán, su argumento ha atraído a diferentes artistas interesados en adaptarla no sólo a las tablas sino también al celuloide y al pentagrama. *Divinas palabras* es una obra rica en contenidos tanto para quienes la interpretan y descodifican desde un punto de vista artístico, como para los encargados de su estudio crítico y su investigación filológica (Bauló 2003).

Paradójicamente, y a pesar de que desde un punto de vista filológico es también una obra de gran riqueza, nuestro objetivo será, precisamente, intentar desnudarla de todo lenguaje verbal tratando de descodificarla a través del lenguaje corporal. La culminación del proyecto tendrá lugar con la puesta en escena de la obra de Valle en el “Salon d’Essai” de la Universidad de Montreal. Una escenificación de carácter simbólico que será filmada y cuyo montaje final se entregará como testimonio audiovisual adjunto al documento escrito de la memoria.

En relación a los límites del lenguaje para plasmar las emociones y los sentimientos que nacen del poeta, el propio Valle-Inclán se refería, en su ensayo *La lámpara maravillosa*, a la impotencia que siente el escritor frente a la imposibilidad de expresar sus sensaciones:

¡Qué mezquino, qué torpe, qué difícil balbuceo el nuestro para expresar este deleite de lo inefable que reposa en todas las cosas con la gracia de un niño dormido! ¿Con cuáles palabras decir la felicidad de la hoja verde y del pájaro que vuela? Hay algo que será eternamente hermético e imposible para las palabras (Valle-Inclán 1976: 525).

Dado que nosotros perseguimos la idea de plasmar las emociones que se esconden tras los personajes de una manera gestual y no verbal, necesitaremos de una interpretación simbólica e idealizada de la pieza.

Siguiendo con la visión artística de Valle, el propio autor desarrolla su concepto de la estética en el ensayo citado anteriormente. En el apartado dedicado al “milagro musical”, el escritor se refiere a los dos caminos por donde nos llegan las emociones estéticas y nos dice: “Todas las cosas bellas y mortales que nosotros creamos son para los ojos o son para los oídos, alternativamente” (1976: 544). Sin embargo, en la expresión estética del baile se aúnan y convergen ambos caminos, puesto que para Valle:

Solamente en el baile se juntan los sutiles caminos de la belleza, sonido y luz, en una suprema comprensión. La armonía del cuerpo perdura en la sucesión de movimientos por la unidad del ritmo. El baile es la más alta expresión estética, porque es la única que transporta a los ojos los números y las cesuras musicales. Los ojos y los oídos se juntan en un mismo goce (Valle-Inclán 1976: 544-545).

En nuestro proyecto el baile cobrará especial protagonismo, convirtiéndose en eje vertebrador de comportamientos y de relaciones entre personajes, y hará las veces de puente entre las escenas que consideremos fundamentales. Aunque, como veremos más adelante, no será éste el único recurso que utilizaremos para descodificar e interpretar la obra.

Antes de proseguir con la introducción y la contextualización de *Divinas palabras*, nos gustaría agradecer profundamente a varios artistas su colaboración totalmente desinteresada en nuestro proyecto: Edi Moreno, Shelly Kastner, Jason Macpherson y Sylvain Boucher, artistas que se han prestado a colaborar con nosotros y a los cuales queremos reconocer su profesionalidad, entusiasmo y entrega.

1.2 CONTEXTUALIZACIÓN

Divinas palabras fue publicada en 1919 en la revista madrileña *Pluma* y al año siguiente se volvió a publicar en forma de libro como volumen XVII de la “Opera Omnia” de Valle. Está considerada una obra crucial en la trayectoria del escritor gallego y es también una pieza de transición en su arte dramático, puesto que con ella comienza el camino hacia un teatro más expresionista y esperpéntico. También se encuentran en ella rasgos del modernismo y simbolismo tan característicos en el teatro de Valle hasta 1914. Un rasgo fundamental que distingue esta pieza de sus producciones teatrales anteriores es el contexto en el que se inscribe la acción. Según afirma Gloria Baamondé, en *Divinas palabras*:

Se abandonan los mundo ficticios de naturaleza épico-mítica, poblados por una sociedad estamental, presidida por grandes héroes, propios de las obras anteriores, para presentar un universo, igualmente ficticio, pero más próximo a la realidad del momento, en la que se da entrada a la sociedad contemporánea y al pueblo llanó, con sus seres más marginales, más envilecidos y las acciones que a ellos les corresponden (Baamonde 2004: 57).

Con dicha pieza Valle-Inclán regresa a un ambiente gallego, pero al ambiente rural de su época, donde encontramos a aldeanos, feriantes, mendigos, faranduleros, etc., en el que transcurren hechos dramáticos y crueles, propios de una tragedia. La acción se divide en tres jornadas que, a su vez, se subdividen en escenas. Cada una de las veinte escenas, según Gonzalo Sobejano “plasma una situación perceptible como única dentro de un espacio propio”, semejante al “proceso de secuencias de una película” (2006: 15). Y esta sucesión de retablos, protagonizados por seres marginados, desencadenan la trama. En la Jornada I Juana Reina, madre de Laureaniño, un enano hidrocéfalo, fallece víctima de sus propios abusos con la bebida y de una vida desmedida. Antes de su muerte se había aprovechado de la condición de su propio hijo para amasar fortuna exhibiéndolo de feria en feria. A continuación, y ya entrando de lleno en la Jornada II, tiene lugar la pugna entre las cuñadas Marica del Reino y Mari-Gaila por la posesión del enano lisiado, a quien arrastrarán por ferias y romerías subido en un carretón. Esta situación de explotación continuará hasta la muerte del inocente Laureaniño. Particularmente dura es la décima y última escena de la Jornada II en la que al amanecer, Marica descubre que los cerdos están comiendo el rostro del cadáver de Laureaniño, a quien los Gailo habían decidido abandonar ante el portal de la propia Marica. Durante la misma jornada Mari-Gaila, yendo por caminos y ferias tirando del carretón, conoce a Séptimo Miau, un

farandulero trashumante. Por su parte, Marica induce a su hermano Pedro Gailo a los celos y éste, embriagado, imagina su venganza por honor (pues teme que su mujer, Mari-Gaila, este cometiendo adulterio con Séptimo Miau) y acaba tentando a su hija Simoníña. Finalmentē, el adulterio de Mari-Gaila con el Séptimo Miau pasa de ser sospecha a realidad durante una noche de fiesta.

La Jornada III muestra la exposición del cadáver y la relación adúltera entre los dos amantes, quienes serán sorprendidos por unos pastores. Una vez descubiertos, Mari-Gaila es expuesta desnuda sobre un carro de heno. A pesar del dramatismo de los hechos la última escena termina con un halo de esperanza, ya que se cierra con las “divinas palabras” (pronunciadas en latín) con las que Pedro Gailo, sacristán y marido de la adúltera, perdona a su mujer.

Como en la mayoría de las obras de Valle-Inclán, en *Divinas palabras* la acción principal se desarrolla a través de los diálogos. El diálogo exclamativo es el más abundante en la pieza y, tal como apunta Gonzalo Sobejano, “se pueden distinguir dos variedades fundamentales del mismo: la exclamación exultante, que correspondería a escenas alegres y maliciosas, y la exclamación dramática, relacionada con escenas violentas y de confrontación: disputas, insultos, órdenes, chantajes, amenazas, gritos” (2006: 28-32).

Este tipo de diálogo exclamativo y de réplicas breves y encadenadas otorgan a la acción una gran viveza y expresividad dramática. Es un diálogo cargado de una teatralidad intensa, porque “invita a la acción, al gesto, al movimiento o a la adopción de muy variadas entonaciones” (Baamonde 2004: 65).

1.3 CORPUS DEL TRABAJO

El corpus del trabajo se basará en los dos triángulos en los que recae el peso de la trama. Por un lado, nos centraremos en el triángulo formado por Mari-Gaila, su cuñada Marica del Reino y el carretón (siendo éste el objeto codiciado donde llevan a Laureaniño); y por otro, en el que forman la propia Mari-Gaila, su marido y sacristán Pedro Gailo y el Séptimo Miao. Como la acción de la pieza se desarrolla en tres jornadas, la adaptación a la obra se verá conformada por una combinación dominada por el número tres: los dos triángulos y las tres jornadas que dura la acción.

En la jornada primera se expone la disputa por la propiedad del carretón, una disputa que trataremos de reflejar en nuestra coreografía. Tanto Mari-Gaila como Marica del Reino ambicionan el objeto que pertenecía a la difunta Juana la Reina, hermana de la segunda y cuñada de la primera. Esta pugna será uno de los ejes de nuestra puesta en escena.

En el tercer vértice del primer triángulo estaría el carretón que, como ya mencionamos anteriormente, representa el objeto codiciado. En la obra, dicho objeto es el desencadenante de la acción y símbolo de discordias y disputas. En torno a la figura de Laureaniño, cosificada en el carretón, se entrelazan la avaricia, la lujuria y la muerte, de la que son cómplices todos los personajes.

En el segundo triángulo que escenificaremos, Séptimo Miao cumple una función movilizadora: “Seduca a la mujer, siembra inquietud en los aldeanos” (Sobejano 2006: 22). Valle-Inclán se refiere también a él como “Compadre Miao” o “Lucero”. Tal como explica Sobejano, Lucero haría referencia a Lucifer, “el demonio a quien el farandul sirve

enteramente”; y “Compadre Miau” reflejaría, por un lado, “la complicidad de los maleantes” en la palabra “Compadre”, y “a un gato o ladrón” en la palabra “Miau” (2006: 21).

En este conflicto matrimonio/adulterio, el sacristán Pedro Gailo aparece como el hombre engañado y deshonrado por su mujer. Si Miau es secuaz del demonio, Gailo es guardián de Dios, y entre los dos hombres aparece la figura axial de Mari-Gaila. Sobejano confirma en el prólogo que, de todos los sujetos que integran este segundo triángulo, el sacristán es el único afectado por la óptica del “esperpento”:

Escuchando las insidias de Marica, afilando el cuchillo sanguinario, tentando a Simoniña, riñendo a gritos con Mari-Gaila [...] Y en la escena última, pisándose la sotana, subiendo y bajando del campanario, “batiendo en la angosta escalera como un vencejo”, tirándose de cabeza desde el alero a las losas de la quintana para matarse o romperse los cuernos, y recibiendo a la prófuga con una vela y un misal, extrema la caricatura. (Sobejano 2006: 24)

Una de las escenas que acaparará la atención de nuestro trabajo de creación será la sexta, la cual acontece dentro de la segunda jornada. En esta escena, Pedro Gailo se encuentra en la cocina de su propia casa vestido con una sotana vieja, descalzo y bajo los efectos del alcohol. En sus manos lleva un cuchillo carnicero y deja entrever sus intenciones por medio de exclamaciones sin sentido: “La mujer que desgarró del marido, ¿qué pide? Y los malos ejemplos, ¿qué piden? ¡Cuchillo! ¡Cuchillo! ¡Cuchillo!” (Valle-Inclán 2006: 100).

1.4 METODOLOGÍA

Por lo que respecta al enfoque metodológico de nuestro proyecto, tenemos la intención de profundizar en las propuestas de tres hombres de teatro (pedagogos y directores de escena) que pertenecen a distintas épocas y estilos: Constantin Stanislavski, Vesevold Meyerhold y Jacques Lecoq.

Haremos un recorrido por las tres propuestas metodológicas y nos apoyaremos en los aspectos de éstas que nos puedan servir para la adaptación de *Divinas palabras* y la consiguiente puesta en escena. Paralelamente, iremos desarrollando y esculpiendo una visión personal que nazca de los enfoques y estudios de los autores nombrados anteriormente, pero que se nutrirá también de nuestras aportaciones. En este sentido, una vez hecho el recorrido teórico por las tres propuestas metodológicas, pasaremos a la etapa de aplicación práctica, donde intentaremos demostrar el porqué de la elección de dichos autores trasladando sus teorías a nuestra visión personal de la obra de Valle.

1.5 DIARIO DE CREACIÓN

Tras el capítulo dedicado a la metodología nos centraremos en el proceso de creación, el cual constará de varias partes. A modo de prólogo, aportaremos una memoria del proceso de búsqueda y de creación acontecido con anterioridad a la presentación del proyecto de memoria (el 23 de mayo de 2007).

La inclusión de este apartado se nos antoja esencial puesto que explica los primeros pasos de nuestro proyecto, desde la lluvia de ideas hasta las primeras coreografías.

Además, esta primera etapa ha conllevado varias reflexiones que serán de gran importancia para ir acotando el abanico de posibilidades en cuanto a la posterior puesta en escena.

A continuación, dividiremos el diario de creación en tres partes: el diario de pre-producción, el diario de producción y el diario de post-producción. El primero dará cuenta del camino recorrido durante las semanas de búsqueda, ya sea de movimientos, de imágenes o de objetos. Todos ellos elementos que acabarán conformando el cuerpo de nuestra adaptación. También incluirá la elaboración del guión de la adaptación de la obra, la lista provisional de los personajes que intervendrán en ella, así como una descripción física y técnica de las escenas que conformarán la adaptación.

El segundo describirá la puesta en escena y la filmación del proyecto que tendrán lugar en un mismo día en el "Salon d'Essai" de la Universidad de Montreal.

En el tercero nos centraremos en la descripción del montaje audiovisual del proyecto: la preselección y posterior elección de las escenas definitivas, la inclusión de efectos visuales y sonoros, los posibles cambios o problemas surgidos en el montaje y la creación de la banda sonora del proyecto.

Finalmente, desarrollaremos un análisis más sistemático de nuestra escenificación de *Divinas palabras*, basándonos en la tan útil como conocida clasificación sistémica de Tadeusz Kowzan (1997).

1.6 CONCLUSIÓN

Al término de este proyecto creativo haremos balance de lo que esta experiencia ha significado para nosotros. Somos conscientes de que nos enfrentamos a un nuevo reto y esperamos poder aprender y enriquecernos a lo largo de este camino de creación.

2. METODOLOGÍA

2.1 DE STANISLAVSKI A LECOQ PASANDO POR MEYERHOLD

Para conseguir el objetivo de llevar a escena los dos triángulos de la obra dramática de Valle-Inclán *Divinas palabras* nos apoyaremos en diversas metodologías. Por un lado, nuestra visión poliédrica de la obra y la interpretación simbólica de la misma nos han llevado a profundizar en las pedagogías teatrales de autores cuyas propuestas y reflexiones se inscriben en épocas y estilos muy distantes, tanto en el tiempo como en el contenido de las mismas. Por otro lado, creemos firmemente que no hay un método ideal aplicable a toda obra y a toda visión teatral, puesto que consideramos el método como un sistema abierto y en constante evolución. Intentaremos sintetizar algunos aspectos metodológicos de varias fuentes cuya aplicación esté en concordancia con nuestra propia visión de la obra y contribuya a enriquecerla.

El punto de partida será el revolucionario sistema de formación dramática que Constantin Stanislavski (1863-1938) desarrolló a partir de 1907. Concretamente, nos centraremos en su obra *La construcción del personaje* publicada a título póstumo en 1938.

Stanislavski es conocido en el mundo teatral como el creador de un sistema para la formación del actor, que conjuga la técnica interior con la técnica exterior, para llegar a alcanzar el estado creador y la verdad humana del personaje. Todos sus esfuerzos se dirigen a encontrar los medios y ejercicios que ayudarían al actor a interpretar de forma

creíble al personaje, apoyándose en uno mismo. En la obra citada, *La construcción del personaje*, Stanislavski desarrolla estos principios.

Somos conscientes de que han ido surgiendo interpretaciones reduccionistas del sistema desarrollado por Stanislavski. Al parecer, y según datos del *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, en sus primeros años de investigación Stanislavski se centró en la importancia de la memoria afectiva, es decir, en utilizar las propias experiencias pasadas a la hora de interpretar un personaje. En 1935, comenzó a desarrollar una técnica final a la que llamó “Método de acciones físicas”, que alentaba a los actores a sentir física y psicológicamente las emociones de los personajes que interpretaban en un momento dado. El “Método Stanislavski” es el nombre con el que se conoce la parte de su sistema basada únicamente en la memoria afectiva. Fue divulgado y acuñado por el director, actor y profesor, Lee Strasberg, cuyo trabajo en el Estudio de Actores de Nueva York ha tenido una gran influencia. Pero, si bien es cierto que el “Método” podría aplicarse al trabajo de Stanislavski hasta los años 20, no se puede negar, por otro lado, que ignora sus últimos trabajos e investigaciones. Sobre todo su “Método de la acción física”, que desarrolló en los años 30, una técnica que ponía mayor énfasis en el cuerpo y en los requerimientos físicos de un papel determinado. Y es precisamente esta última etapa de Stanislavski, relatada también en *La construcción del personaje*, la que más nos interesa estudiar para nuestro trabajo.

En el prólogo de la edición francesa del libro, escrito por Bernard Dort, se exponen los aspectos más importantes del mismo. Destacaríamos particularmente la sinceridad con la que el actor ha de entregarse al personaje, puesto que no debe únicamente revivirlo sobre el escenario, sino que deberá encarnarlo con su propia carne, sus propios

sentimientos y toda su alma, pero sin convertirse íntegramente en él. Desde nuestro punto de vista, la dificultad de este proceso estriba, precisamente, en no excluir el control y la crítica para con uno mismo al encarnar al personaje. Sería un proceso similar al del marionetista que dirige y da vida a sus marionetas sin confundirse con ellas, o al ventrílocuo cuya voz posibilita la creación de personajes que nacieron de su propio interior.

Stanislavski, en lugar de ofrecernos directamente sus reflexiones o de proponernos un manual de ejercicios prácticos, recurre a la fabulación: es a través de las reflexiones de un aprendiz de cómico, Kostya, quien recibe clases del profesor Tortsov, como nos va entregando todas sus enseñanzas. Dos personajes que son, en realidad, dos imágenes de él mismo: una, el profesor Tortsov, quien sería el mismo Stanislavski en el momento en que escribe el libro; la otra, Kostya, sería el joven Stanislavski, aquél que, siendo actor amateur del Círculo Alexeiev o de la Sociedad Moscovita de Arte y Literatura e incluso fundador del Teatro de Arte de Moscú, comenzaba a interrogarse sobre su arte al mismo tiempo que lo estaba transformando completamente.

Ya en el primer capítulo del libro, Stanislavski, a través del profesor Tortsov, expresa su convencimiento de que el proceso de construcción del personaje parte de nuestro interior para progresivamente ir manifestándose al exterior: “la caracterización externa explica e ilustra, y por tanto transmite a los espectadores la concepción interior de su papel” (2005: 25). La única condición, según el profesor, “es que mientras esté llevando a cabo esta investigación externa, el artista no pierda su propio yo interior” (2005: 30). En este sentido, consideramos que ese “yo interior” al que se refiere Stanislavski es imprescindible, puesto que conlleva los detalles y los matices propios de

una persona, los cuales aportan riqueza y profundidad a la hora de caracterizarse en otra, siendo la capacidad de autocrítica un elemento esencial para poder seguir avanzando en el proceso de creación.

En el caso concreto de *Divinas palabras*, los personajes que hemos escogido para nuestra escenificación se distinguen por su fuerte carácter y fogosa personalidad. Tanto Marica del Reino como Mari-Gaila son mujeres que están dispuestas a apartarse del “camino correcto”, en términos éticos y morales, para luchar por sus intereses. La primera es una mujer viuda y reprimida, cuyo fuego interior se ha ido apaciguando a base de rectitud y contención. Es como una fiera domada por el peso de su propia conciencia individual, que a su vez está sumergida de lleno en la conciencia colectiva de su época y dominada también por el temor al que dirán.

Ambas mujeres se enfrascan en una lucha encarnizada y sin cuartel con el fin conseguir la herencia del carretón. Para nosotros, el carretón simboliza el objeto deseado, es decir, la codicia y la avaricia que ciega a los seres humanos cuando se encuentran frente al dinero, convirtiéndolos en máquinas despiadadas que anteponen su propio egoísmo a la ética humana. Y son “máquinas despiadadas” porque actúan de un modo totalmente irracional, siendo los instintos más bajos los que rigen su comportamiento. No sería casual entonces que, en la obra de Valle-Inclán, los animales hablen y razonen cual personajes, contribuyendo así a diluir la frontera entre lo humano y lo animal. Gonzalo Sobejano constata este hecho: “Para Valle-Inclán, los animales hablan: el perro con su aullido y con el movimiento de sus brazuelos, el pájaro escogiendo con su pico el billete de la suerte” (2006: 19). Y viceversa, los humanos se comportan, a veces, como animales: “Incluso al verse en manos de los asaltantes, Mari-Gaila se comporta con la

fiereza y la astucia de la bestia acosada” (2006: 23). Estos aspectos serían propios del arte literario del esperpento puesto que, como bien afirma Alonso Zamora Vicente, dicho arte “supone una quiebra del sistema lógico y de las convenciones sociales. A veces, lo guiñolesco se superpone a lo personal y los hombres son vistos como fantoches [...] Otras, lo humano es comparado a lo animal [...] Finalmente, los objetos inanimados se vivifican” (2006: 23-24).

Para construir a Mari-Gaila, el personaje central de la acción dramática, nos parece imprescindible notar su evolución a lo largo de la obra, puesto que en un principio su energía está mucho más contenida, aunque ya al comienzo de la pieza se nos muestra como alguien rebelde y de personalidad arrolladora, alguien a quien no parece preocuparle en demasía las apariencias, puesto que dice siempre lo que piensa sin límites ni divagaciones. Mari-Gaila, según palabras de Gonzalo Sobejano, “encarna a la mujer hastiada del deber y anhelosa de goces” (2006: 21). Valle-Inclán no nos la presenta como un personaje idealizado moralmente: “Aparece como una mujer percatada de su tedio conyugal junto al rígido Pedro” (2006: 23). Gradualmente se va revelando en su nueva vida nómada como un personaje sensual, pasional e imaginativo (a pesar del ambiente rural y decadente que la rodea). Sus experiencias y andaduras con el carretón, que la llevan de feria en feria en busca de dinero, la abocan a experiencias nuevas y excitantes. Sin embargo, sigue siendo una mujer en constante rebeldía y descaro para con su marido, Pedro Gailo, y su cuñada Marica del Reino. Incluso cuando se siente acosada, reacciona con la astucia y la fiereza de la “bestia acosada” (2006: 23). No obstante, tal como destaca Sobejano, Valle-Inclán demuestra, a través de las acotaciones que describen la figura de Mari-Gaila así como sus propios movimientos y comentarios, un “respeto

monumental consagrado a este personaje, ansioso de libertad y de placer” (2006: 23), puesto que el creador no mira a su heroína a través del prisma del esperpento convirtiéndola en muñeca o marioneta. Si lo hace, en cambio, con la figura de su marido, el sacristán Pedro Gailo, a quien a menudo describe en tono caricaturesco: “Pedro Gailo corre pisándose la Sotana, y se desvanece por la puerta de la iglesia. Sube al campanario, batiendo en la angosta escalera como un vencejo, y sale a mirar por los arcos de las campanas” (2006: 141).

Retornando al personaje de Mari-Gaila y teniendo en cuenta todos los factores en cuanto a su personalidad y su evolución, nos parece fundamental conseguir una interpretación que provoque una buena comunicación con el público; el personaje ha de aparecer vivo y ser comprensible para el espectador, puesto que el teatro necesita también la mirada del espectador, su emoción y su juicio. Para Stanislavski es necesaria una unión entre la forma externa y la caracterización interna para establecer una comunicación con el público. En el primer capítulo del libro nos dice lo siguiente al respecto:

Sin una forma externa ni la caracterización interna ni la concepción de la misma llegarán al público. La caracterización externa explica e ilustra, y por tanto transmite a los espectadores la concepción interior de su papel (Stanislavski 2005: 25).

En Stanislavski, la búsqueda del personaje puede comenzar en el mismo almacén de guardarropía del teatro, donde los actores escogen los disfraces que más les convencen para interpretar a sus respectivos personajes. En nuestro caso, el vestuario será un factor más secundario, puesto que nos serviremos de objetos para apoyarnos en la construcción de la identidad del personaje de una manera más simbólica y no tan realista o naturalista

como defendía el propio Stanislavski. En el segundo capítulo de su libro *La construcción del personaje* titulado “El vestuario del personaje”, el joven aprendiz Kostya pasa por un verdadero calvario interior hasta que logra definir a su personaje. La lectura de este proceso hace sentir al lector casi la misma ansiedad y desesperación que al joven Kostya, por lo que deducimos que el autor, Stanislavski, concede una importancia fundamental a esta búsqueda y desea que participemos, casi como un actor más, en la misma. Una vez cumplido el objetivo del logro artístico creador en cuanto a su caracterización, el aprendiz reflexiona sobre lo acontecido llegando a la convicción de que mientras representaba al personaje del “Crítico”, nunca había perdido el sentido de ser él mismo y, sin embargo, tampoco podía negar que esa criatura no fuera parte de él. Era como si se hubiera dividido en dos personalidades, una que había funcionado como actor y la otra que había permanecido como observador. Y es precisamente ese mismo objetivo el que perseguimos con la caracterización del personaje de Mari-Gaila: “que mientras se esté llevando a cabo esta investigación externa, el artista no pierda su propio yo interior” (Stanislavski 2005: 30). En nuestro caso, la investigación externa está directamente relacionada con la interpretación, a nivel metafórico, que nos sugiere la obra de Valle-Inclán. Si el maquillaje y el vestuario son secundarios, los objetos adquieren una dimensión simbólica, puesto que sirven de herramientas para que los personajes cobren vida y saquen a relucir sus matices. Sin embargo, a pesar de la búsqueda externa y del trabajo con objetos, no queremos alejarnos del objetivo que tanto priorizaba Stanislavski: “que el artista no pierda su propio yo interior”. Consideramos inevitable, e incluso necesario, que cada actor aporte los sentimientos y aspectos únicos de su personalidad a la hora de desarrollar un papel determinado, puesto que de lo contrario, nos limitaríamos

a copiar las técnicas interpretativas existentes sin aportar nada nuevo y, por consiguiente, no estaríamos ampliando nuestra perspectiva.

En el tercer capítulo de su libro titulado “Personajes y tipos”, Stanislavski se refiere a las diferentes formas de interpretación y destaca, como un aspecto esencial a toda representación, el saber utilizar las emociones, sensaciones e instintos propios para dar vida al personaje. Stanislavski pone mucho énfasis en el trabajo metódico, en ir tomando notas de todo lo que hacemos cuando estamos en un proceso de creación. En este sentido, tenemos la intención de ir anotando nuestras ideas en un cuaderno, además de utilizar la cámara de video como herramienta fundamental en la búsqueda del lenguaje corporal que mejor se adecue a nuestra visión de *Divinas palabras*.

Otro aspecto a destacar es el papel que juegan la máscara, el maquillaje y el disfraz a la hora de la interpretación. El propio Kostya reconoce que él, como persona, sería incapaz de interpretar al personaje del “Crítico”, mientras que como actor, oculto tras la máscara y el disfraz, no tuvo inconveniente en hacerlo. Según afirma Stanislavski a través del profesor Tortsov, esto es así porque la máscara y el disfraz ocultan al joven tímido para dar paso al actor que utiliza sus instintos y rasgos íntimamente secretos: “De esta forma el personaje es una máscara que oculta al actor-individuo. Protegido por ella puede desnudar su alma hasta el detalle más íntimo. Éste es un rasgo o atributo importante en la caracterización” (2005: 53).

Nuestra línea de trabajo partirá de las directrices formuladas por Stanislavski en cuanto a la necesidad del trabajo interior y la búsqueda de rasgos íntimos que puedan guiarnos en la construcción de nuestros personajes. Sin embargo, no coincidimos con su visión realista y naturalista del arte teatral. Nuestra concepción de la puesta en escena

estaría más acorde con la visión que arrojaba Meyerhold en su libro *Teoría teatral*. En dicho artículo, Meyerhold se refería a la dirección artística que se seguía en el Teatro de Arte de Moscú, fundado por Stanislavski en 1897. Concretamente, Meyerhold aludía al carácter naturalista del citado Teatro y a su afán de reproducir de un modo exacto la naturaleza:

Todo en la escena, es 'verdadero': techos, cornisas esculpidas, chimeneas, papeles pintados, estufas, etc. En la escena salta una cascada o cae una lluvia de agua verdadera [...] Si la escena representa un corral, se extiende sobre el escenario un barro hecho de serrín. En una palabra, el decorador trabaja en estrecha colaboración con el mueblista, el carpintero, el encargado de los accesorios y con el escayolista (Meyerhold 1986: 34).

El peligro que conlleva este afán por la reproducción exacta de la realidad es que se acabe perdiendo el "factor misterio" y el deseo de penetrar en él por parte de los espectadores, ya que no necesitan soñar ni desarrollar su imaginación:

El teatro naturalista parece privar al público de este poder de soñar y completar la obra, que tiene escuchando música [...] El teatro naturalista se ha empeñado en sacar de la escena el poder del misterio [...] El deseo de 'mostrar todo' cueste lo que cueste; el miedo al misterio, a lo inacabado, transforman el teatro en una ilustración de las palabras del autor (1986: 36-38).

En nuestra opinión, la obra de Valle-Inclán es tan rica en matices que trascienden lo puramente real, que haríamos quizá una lectura limitada interpretándola únicamente de un modo literal y realista. En la obra se entrelazan aspectos propios de lo grotesco y de la estética del esperpento con aspectos propios de una realidad anclada en

la pobreza y en el subdesarrollo. En relación a lo grotesco, Meyerhold afirma que esta forma le abre al artista nuevos horizontes, puesto que:

Lo grotesco permite abordar lo cotidiano en un plano inédito. Lo profundiza hasta el punto que lo cotidiano deja de parecer natural. Más allá de lo que vemos, la existencia lleva en sí un inmenso sector de misterio. Lo grotesco busca lo supranatural, sintetiza la quintaesencia de los contrarios, crea la imagen de lo fenomenal. También impulsa al espectador a intentar concebir el enigma de lo inconcebible (1986: 61).

Los comportamientos y los quehaceres de los personajes de *Divinas palabras* rozan en muchos casos lo grotesco, impulsando al lector a activar su imaginario para tratar de buscarle sentido a los acontecimientos. Así, la manera de aferrarse al carretón por parte de Mari-Gaila y Marica del Reino, como si de una piedra preciosa se tratara, puede tener su explicación en la lucha por salir de la miseria que las invade y por ende, en la lucha por la supervivencia. Pedro Gailo, afilando su cuchillo como un poseso y bajo los efectos del alcohol, es la imagen de un hombre humillado y derrotado, como consecuencia del adulterio que su esposa está cometiendo junto a Séptimo Miau. A pesar de representar a la Iglesia tampoco él está exento de pecado, pues está dispuesto a tirarlo todo por la borda cuando se sabe herido en su orgullo. En la escena sexta de la segunda jornada, el sacristán aparece afilando un cuchillo carnicero y exclamando: “¡He de vengar mi honra! ¡Me cumple procurar por ella! ¡Es la mujer la perdición del hombre!”. El cuchillo nos parece aquí una verdadera “arma de doble filo”: por un lado, el sacristán amenaza con matar a su adúltera mujer; pero, por otro, pareciera querer quitarse su propia vida. Bajo nuestro punto de vista es un objeto de gran simbolismo que nos gustaría utilizar en la puesta en escena.

En un ensayo dedicado a Meyerhold (*Meyerhold: el grotesco, es decir la biomecánica*) Eugenio Barba estudia los procedimientos escénicos mediante los cuales se pueden lograr los efectos grotescos, cuyos contrastes permiten cambiar continuamente la percepción del espectador. Frente al enigma, sostiene Barba, “el espectador está obligado a movilizarse para descifrarlo, para orientarse. El espectador, en una palabra, se vuelve perspicaz. Y una vez más reaparece la danza” (1990: 166).

El actor, en su puesta en escena, debe tratar de sintetizar la esencia de contrastes a través de la plástica y de una serie de movimientos escénicos que Meyerhold llamaba también danza. A través de las palabras de Barba, quien a su vez cita a Meyerhold, vemos el protagonismo que adquiere la danza en el método del grotesco: “En el método del grotesco se ocultan elementos de danza, porque sólo por medio de la danza el grotesco puede expresarse” (Meyerhold, cit. en Barba 1990: 166).

Otro de los elementos esenciales en la metodología propuesta por Meyerhold es el de la plástica, palabra clave para el autor y que Barba define como “el dinamismo que caracteriza la inmovilidad y el movimiento”. Ese dinamismo, al que Meyerhold también llama “dibujo de movimientos escénicos”, es indispensable para volver perspicaz al espectador. En palabras del propio Meyerhold:

Los gestos, las actitudes, las miradas, los silencios, establecen la *verdad* de las relaciones humanas. Las palabras no dicen todo. Es menester entonces un *dibujo de movimientos* escénicos para situar al espectador en la posición de observador perspicaz. [...] Las palabras valen para el oído, la plástica para los ojos. La fantasía del espectador trabaja bajo el impulso de dos impresiones: visual y auditiva. La diferencia entre el viejo y el nuevo teatro consiste en el hecho de que en este último la plástica y la palabra siguen cada uno a su ritmo, a veces sin coincidir (Meyerhold cit. en Barba 1990: 166).

En esta cita se observa la desconfianza de Meyerhold para con las palabras, pues éstas no pueden dar cuenta de todos los elementos que conforman las relaciones humanas. Ya el propio Valle-Inclán se había referido en su ensayo *La lámpara maravillosa* a los límites del lenguaje para plasmar las emociones y los sentimientos que nacen en el poeta y que, más adelante, no encuentran un canal que les haga justicia consiguiendo reflejar la pureza de los mismos. Como ya habíamos visto en la introducción, el escritor gallego expresaba la impotencia del poeta frente a la imposibilidad de expresar sus sensaciones, en los siguientes términos:

¡Qué mezquino, qué torpe, qué difícil balbuceo el nuestro para expresar este deleite de lo incabable que reposa en todas las cosas con la gracia de un niño dormido! ¿Con cuáles palabras decir la felicidad de la hoja verde y del pájaro que vuela? Hay algo que será eternamente hermético e imposible para las palabras (Valle-Inclán 1976: 525).

Partiendo de la base de que el lenguaje verbal no puede canalizar todas las emociones vitales, nos enfrentamos al reto de plasmar las relaciones entre los personajes que integran los dos triángulos de *Divinas palabras*, convencidos de la fuerza del lenguaje corporal a la hora de expresar las emociones e intenciones que se esconden tras la “madeja” del lenguaje de las palabras.

Continuando con la pedagogía teatral de Meyerhold hay dos aspectos que consideramos fundamentales para nuestro trabajo: su visión de los movimientos escénicos y la utilización de objetos en la puesta en escena. Como el propio autor afirma

en *Du Théâtre* “Les paroles ne sont que des dessins sur le canevas du mouvement” (1969 : 75).

En el caso concreto de nuestra aventura escénica las palabras no son ni siquiera diseños, puesto que serán substituidas por el lenguaje corporal.

En referencia al trabajo corporal en la metodología de Meyerhold, Béatrice Picon-Vallin viene a decir, en *Les voies de la création théâtrale* (V. 17), que la parte esencial del juego interpretativo del actor, según lo entiende Meyerhold, pasa por el trabajo del cuerpo, aunque él no considera el cuerpo como algo natural y utilitario para la vida, sino como un ente libre e inventivo, pues desafía las leyes de lo cotidiano al ejecutar un “salto mortal” y llegando, incluso, a volar como los trapezistas.

El concepto del cuerpo escénico es, para Meyerhold, un concepto bipolar: es a la vez un cuerpo que desafía y que decora la escena. El actor, según el concepto de Meyerhold, será entonces:

Acrobate, funambule, jongleur, costaud et léger a la fois, rapide. Mais a ce corps gymnastique dont la généalogie est celle des arts repoussés a la périphérie du théâtre bourgeois, se combine le corps décoratif et contraint de l'acteur oriental [...] Décoratif parce que graphique: l'acteur connaît la force du dessin de son corps dans l'espace. Décoratif parce que artificiel, modelé, poli par l'habilité humaine et non par la nature: corps artificiel opposé à l'homme vivant (Picon-Vallin 1990: 54).

El concepto de cuerpo inventivo e imaginativo de Meyerhold nos servirá de apoyo para desarrollar el lenguaje corporal de nuestros personajes. Al estar desprovisto del lenguaje el cuerpo deberá adquirir mayor intensidad y sus movimientos no se limitarán a aquellos que, instintivamente, realizamos en nuestra vida cotidiana.

En su libro *Teoría teatral* el autor se refiere al papel que juega el movimiento en la representación:

El papel del movimiento escénico es más importante que cualquiera de los otros elementos teatrales. Privado de palabra, de vestuario, de candilejas, de bambalinas, del edificio, el teatro, con el actor y su arte de movimientos, los gestos y las interpretaciones fisonómicas del actor son quienes informan al espectador sobre sus pensamientos y sus impulsos. (Meyerhold 1986: 75).

Partiendo de la importancia que Meyerhold otorga al movimiento escénico, nuestro objetivo será conseguir una interpretación fundamentada esencialmente en éste, además de apoyarnos en objetos que simbolicen las facetas más íntimas de los personajes.

En relación al uso de objetos como soporte para la acción dramática, Meyerhold se apoya en referencias orientales para conseguir una manipulación hábil y respetuosa de los accesorios. Él entrena a sus alumnos en el manejo de objetos simples, ya sea lanzándolo, cogiéndolo o manipulándolo. Trabajan con espadas, sombreros, abanicos; y les enseña, entre otras cosas, cómo saber llevar bien una capa o cómo jugar con el cinturón de un uniforme en el escenario. Pero el objeto, en Meyerhold, no se limita sólo a ser material de entrenamiento:

Matériau d'entraînement, l'objet est donc aussi pivot de l'action dramatique. Il détermine le mouvement de l'acteur. Mais il est davantage encore: il aide le spectateur à pénétrer dans un monde enchanté [...] La manipulation transforme l'objet ou le fait naître [...] L'objet décolle du quotidien, devient signe, en même temps que partenaire à part entière de l'acteur (Picon-Vallin 1990: 61-62).

En nuestra puesta en escena de *Divinas palabras*, los objetos tendrán una importancia capital. Serán, como en Meyerhold, signos que determinen el movimiento del actor, pero además de acompañar a los actores formarán parte esencial de su identidad. Serán como una llave que abrirá puertas y que nos llevará a conocer los rasgos más íntimos y secretos de los personajes. Serán, en definitiva, una prolongación de nuestro propio “yo”.

Una vez abordados los aspectos metodológicos de Stanislavski y de Meyerhold que consideramos esenciales para nuestra puesta en escena, centraremos nuestra atención en un tercer método de formación teatral: el método de Jacques Lecoq (Paris, 1921-1999).

Cabe mencionar que Lecoq llegó al teatro a través del deporte y su pasión por la gimnasia le llevó a descubrir lo que él mismo llamaría como la “geometría del movimiento corporal”. Además de ser profesor en la conocida escuela del Piccolo Teatro de Milán, fundó su propia Escuela de Teatro Internacional, un centro de referencia de la pedagogía teatral que Lecoq dirigió hasta su muerte en 1999. Con su obra *El cuerpo poético* el director sigue el mismo camino que Stanislavski y Meyerhold, pues se apoya en su propia experiencia como actor y director para reformular sus principios, investigar procesos y revelar nuevos aspectos de la relación dinámica del actor, el cuerpo y el espacio. Nosotros nos apoyaremos en la citada obra para extraer los aspectos metodológicos que pudieran guiarnos en la interpretación de la obra de Valle-Inclán. Lecoq escribió *El cuerpo poético* en 1996, tras más de cuarenta años de labor docente. El libro supone un recorrido por la teoría y la práctica de la pedagogía teatral de Lecoq.

Uno de los aspectos que más nos ha llamado la atención es el concepto de “página en blanco”, que por otra parte es esencial para comprender su método. Es un proceso que

implica despojar a los alumnos de todas aquellas técnicas o conocimientos que no serían más que obstáculos para poder reencontrarse con la vida tal como es. No se trata de eliminar lo que sabemos, sino de “crear una especie de página en blanco que esté disponible para recibir los acontecimientos del exterior” (Lecoq 2004: 48). El objetivo es despertar la máxima curiosidad, indispensable para la calidad del juego teatral. Es un periodo de descubrimiento donde se plantan las semillas de la creación teatral, a través de la improvisación y del análisis de los movimientos vitales que nos rodean. Por un lado, la improvisación ayuda a conectar con nuestro interior y, por otro, la técnica objetiva del movimiento nos permite realizar el proceso inverso, yendo del exterior al interior.¹

Observamos un paralelismo entre el concepto de “página en blanco” de Lecoq y el concepto de “aculturación” de Eugenio Barba. El segundo expone su concepción de la formación teatral en: “*Connaissance Tacite: Gaspillage et Héritage*”, publicado dentro de *Les Nouvelles Formations de l'Interprète*. Para Barba, los actores siguen dos caminos distintos en busca de la espontaneidad: uno parte del proceso de aculturación, el cual parte, a su vez, de la simplificación para llegar a la creación de una complejidad diferente y artificial. Sería ésta la vía de los teatros clásicos de Asia, del ballet, de la pantomima, etc.; la otra vía, a la que Barba llama “inculturación”, buscaría en los comportamientos que, inconscientemente, forman parte del individuo y que están relacionados con el contexto cultural donde creció. Sería esta vía la característica del teatro de origen

¹ En el video titulado “The two journeys of Jacques Lecoq” podemos observar ejercicios que el propio Lecoq realizaba en su escuela con sus estudiantes. Es un modo práctico de acercarnos a su metodología. Es una cinta de Jacques Lecoq, Jean-Gabriel, Jean-Claude Lallias y Jean-Noël Roy. Dirigida por Jean-Noël Roy y Jean-Gabriel Carasso y producida por Roseline Vincent. New York: Society for French American Cultural Services Educational Aid, c1999.

europeo, también denominado “teatro dramático” o, como lo llaman en China, “teatro hablado”. Este último dato nos parece particularmente revelador para nuestro proyecto, puesto que por “teatro hablado” se entiende que “el texto escrito es transmitido de un modo fijo y preciso, mientras que en el teatro asiático, se les deja libertad a los intérpretes para crear una lengua física personal” (Barba 1990: 17). Y es precisamente esa libertad la que estamos buscando en nuestra adaptación. Dado que no utilizaremos el lenguaje verbal como instrumento, nuestra energía se canalizará en el desarrollo de un lenguaje corporal que pueda plasmar los aspectos esenciales de la obra de Valle-Inclán.

El proceso de aculturación puede compararse al proceso de aprendizaje de una lengua extranjera. El objetivo es que las formas impuestas vayan formando parte de la experiencia del alumno, pero sin olvidar su otro yo más íntimo. En este sentido, estaríamos siguiendo una de las directrices esenciales en el método propuesto por Stanislavski: “que mientras se esté llevando a cabo esta investigación externa, el artista no pierda su propio yo interior”. Por tanto vemos que, aunque los puntos de partida son distintos, (el método Lecoq parte del exterior y el método Stanislavski del interior) el objetivo final, “no olvidar o no perder nuestro yo más íntimo”, es el mismo.

El silencio es un aspecto fundamental del método Lecoq. Para el director la palabra olvida, en muchos casos, las raíces de donde nació. Por ello se busca que los alumnos se sitúen en una posición de ingenuidad primaria, de inocencia y de curiosidad. El objetivo es reencontrarse con los momentos en que la palabra no existía todavía, partiendo del trabajo sobre la naturaleza humana. Se busca que la palabra nazca del silencio, pues evitando el discurso y las explicaciones gratuitas ésta tendrá siempre más fuerza. Para salir del silencio, Lecoq propone dos caminos: la palabra o la acción. Este segundo

camino es el que vamos a recorrer en nuestro trabajo. Partiendo del silencio, intentaremos conectar con nuestro yo más íntimo y relacionarnos con los otros personajes a través de acciones y no de palabras.

A través de las improvisaciones Lecoq observa que, al principio, se tiende a actuar a toda costa provocando situaciones gratuitamente. Al hacer esto, se ignora completamente a los otros actores, puesto que no actuamos con ellos. Pero el juego de la interpretación, en opinión de Lecoq, sólo puede establecerse “en reacción con el otro”, es decir, que el mundo interior se revela por las provocaciones del mundo exterior.

Nos ha llamado poderosamente la atención la siguiente frase de Lecoq: “en reacción con el otro”, pues son fundamentales para nuestra visión de la obra las provocaciones que surgen entre los distintos personajes y que van destilando cada vez más detalles secretos de sus personalidades. Gracias a esas reacciones la construcción de los personajes va adquiriendo más riqueza de matices.

En relación al concepto del ritmo, Lecoq lo considera un eje indispensable en su pedagogía. Si nos imaginamos una escena entre dos actores que imponen un tiempo determinado, la entrada a escena de un tercero debería producirse en el momento adecuado para que la situación se mantenga viva. Esa noción es lo que Lecoq llamaría “encontrar un ritmo y no una medida”. La medida es geométrica y puede ser definida mientras que el ritmo es orgánico y muy difícil de captar. Lecoq define el ritmo como “la respuesta a un elemento vivo”, la cual puede ser una espera, pero también una acción. Entrar en el ritmo significa para Lecoq “entrar en el gran motor de la vida”, dado que el ritmo es como el misterio que está en el fondo de las cosas. Pero, a tenor de Lecoq, esto es algo que han de ir descubriendo los propios alumnos progresivamente.

Dado que nuestras escenas se basarán en la interacción gestual, el ritmo será un elemento esencial en nuestro proceso de creación. Para poder dialogar con los demás personajes es necesario sentirlos y reaccionar con ellos, además de intuir el ritmo que necesitará cada escena que trabajemos. Consideramos que el ritmo se adquiere a través de la experiencia, del trabajo conjunto y de la observación no sólo de nosotros mismos, sino también de todo lo que nos rodea.

La neutralidad, que es otro de los objetivos del método Lecoq, se trabaja con la máscara neutra. Como el propio nombre indica es un rostro neutro, en equilibrio y que sugiere la sensación física de calma. Nos sirve de herramienta para conseguir un estado de neutralidad previo a la acción. Es un estado de extrema percepción hacia todo lo que nos rodea y sin conflicto interior. Gracias a la máscara neutra el actor se sitúa en un estado de descubrimiento, de apertura y de recepción. Para Lecoq, cuando se trabaja con dicha máscara no hay todavía un personaje sino, más bien, un genérico neutro. Esto es así porque el personaje tiene conflictos, historia, pasado, contexto, pasiones, etc. En cambio, la máscara neutra está en estado de equilibrio y de economía de movimientos. De esta manera, cuando se conoce el equilibrio se pueden llegar a expresar mejor los desequilibrios y los conflictos. Por lo que se refiere a nuestro proyecto, el trabajo con la máscara neutra ayudaría a que nuestro cuerpo se percibiera de un modo más intenso, ya que el rostro desaparecería. Pero, como el propio Lecoq indica, una vez adquirida esta disponibilidad de apertura y de percepción de nuestro entorno, el trabajo con la máscara neutra se terminaría sin ella, pues ya habríamos experimentado el hecho de utilizar nuestro cuerpo como herramienta de lenguaje:

Bajo una máscara neutra lo que se mira es el cuerpo del actor. La mirada es la máscara, y el rostro ¡es el cuerpo! Todos los movimientos se revelan entonces con especial potencia. Cuando un actor se quita su máscara, si ha actuado bien, su rostro está relajado [...] La máscara ha extraído de él algo que lo ha despojado del artificio. Ahora su rostro es muy hermoso, disponible. Una vez adquirida esta disponibilidad, ya puede prescindirse de la máscara sin miedo a la gesticulación o al gesto ilustrativo (Lecoq 2004: 63).

En nuestra opinión, el trabajo con máscara neutra puede ser un apoyo útil para conseguir desarrollar un lenguaje gestual que pueda ser comunicativo para el público. El hecho de no poder utilizar nuestro propio rostro nos obliga a acentuar mucho más los movimientos a fin de establecer un código inteligible para el espectador. Sin embargo, consideramos que se puede adquirir ese estado de apertura y de receptibilidad sin tener que trabajar facultativamente con la máscara: a través de la reflexión acerca de la esencia de los personajes y las circunstancias que los rodean y partiendo de un estado de inmovilidad, tanto física como psíquica, previo a la acción.

Otra fase importante del trabajo de formación teatral en la escuela Lecoq lo constituyen las identificaciones. Los alumnos juegan a convertirse en los elementos de la naturaleza: agua, fuego, tierra y aire. Después, prosiguen con diferentes materias: madera, metal, cartón, líquidos. Con ello se busca adquirir una sutileza de matices que formarán parte de lo que Lecoq llama “el fondo poético común”, y que sería comparable a las formas impuestas en el aprendizaje de una segunda lengua, las cuales entran a formar parte de la experiencia del alumno constituyendo una base sólida sobre la que empezar a “construir” una nueva lengua. Tanto el fondo poético común como las estructuras básicas de una lengua extranjera, son compartidos por el colectivo de alumnos, pero cada uno

desarrollará su propia manera de interpretación y/o producción, puesto que al fondo común se le añadirán los matices personales.

Volviendo al trabajo con identificaciones hay una cita, extraída de un ensayo de Christophe Merlant titulado *L'école Lecoq: des mouvements de la vie à la création vivante*, que consideramos especialmente reveladora del proceso que implica partir de un elemento universal (como el fuego), hasta llegar a un sentimiento más particular (como los celos):

Si on demande à un jeune acteur de jouer la jalousie, que puis-je faire avec une approche psychologique? Alors comment faire? Lecoq dit: « Prends un élément comme le feu, entre dans le phénomène du feu, avec ton corps, si physiquement tu entres dedans, alors à un moment donné il y a un mystère qui opère, le mouvement du feu touche à la jalousie, provoque une émotion » (Merlant 1990 : 67).

A través de este ejemplo vemos como el “zambullirse” en lo universal (en este caso en el elemento del fuego), puede acabar revelándonos singularidades de un sentimiento particular como los celos. Esta técnica nos puede guiar en la búsqueda de elementos inspiradores para nuestras futuras caracterizaciones.

En el citado artículo de Merlant, también encontramos referencias a las distintas etapas de trabajo que caracterizan la pedagogía teatral de Lecoq. Además del trabajo con los elementos, los materiales, los colores y las luces (como en el acercamiento a la poesía o la pintura) también se sigue, en paralelo, un trabajo sobre los gestos del mundo del deporte y sobre la poética de los objetos. Este juego interpretativo con los objetos nos ayuda a comprender mejor la dinámica de los mismos en el espacio y nos permite actuar con ellos de una manera justificada a nivel dramático (Merlant 1990: 63).

Este aspecto dramático de los objetos es el que vamos a explorar durante nuestro trabajo de creación y de búsqueda de movimientos corporales. Como ya vimos en el caso de Meyerhold, la utilización de objetos en el juego interpretativo puede enriquecer la puesta en escena y añadir elementos simbólicos a la misma. Y, en nuestra opinión, esta nueva dimensión añadida estaría en sintonía con nuestra interpretación de la obra *Divinas palabras*.

En la pedagogía teatral que Lecoq desarrolló nos ha llamado poderosamente la atención el método que él mismo llama “de las transferencias”. Dicho método consiste en apoyarse en las dinámicas de la naturaleza, en los gestos de los animales, en las materias, para servirse de ellos con fines expresivos y así interpretar mejor la naturaleza humana. Hay dos enfoques posibles en este método: el primero consiste en humanizar un elemento o un animal, es decir, otorgarle un comportamiento, hacerle tomar la palabra, relacionarlo con los otros, etc. El segundo consiste en invertir el fenómeno: se parte del personaje humano que deja aparecer progresivamente los elementos del animal que se esconde en su interior. El objetivo es que el actor se sirva de estas experiencias para alimentar a los personajes que tenga que interpretar en el futuro y pueda, asimismo, extraer de ellos rasgos más profundos. El principal resultado del trabajo de identificación son las huellas que se imprimen en el cuerpo del actor y las referencias de apoyo que éste va adquiriendo:

Estas experiencias, que van del silencio y la inmovilidad al movimiento máximo, pasando por innumerables dinámicas intermedias, permanecerán para siempre grabadas en el cuerpo del actor y se despertarán en él en el momento de la interpretación. Cuando, a veces muchos años después, el actor tenga que interpretar un texto, ese texto hallará eco en el cuerpo y encontrará en él una materia rica y disponible para la emisión expresiva. El actor podrá entonces tomar la palabra con conocimiento de causa. Porque, en realidad, la naturaleza es nuestro primer lenguaje. ¡Y el cuerpo lo recuerda! (Lecoq 2004: 74).

Christophe Merlant se refiere a este trabajo de identificaciones con animales y opina que dicha técnica permite comenzar una ascensión hacia los personajes explorando los movimientos, las tensiones y los ritmos que caracterizan el cuerpo animal (Merlant 1990: 63).

Desde la óptica de nuestra escenificación de *Divinas palabras*, el llamado “método de las transferencias” de Lecoq será un apoyo fundamental en la construcción de los personajes. Como ya indicábamos en la capítulo de la introducción, el propio Gonzalo Sobejano destaca, en el prólogo de la obra, que la frontera entre humanos y animales no es tan evidente puesto que en la pieza del escritor gallego los animales también hablan: “Para Valle-Inclán los animales hablan: el perro con su aullido y con el movimiento de sus brazuelos, el pájaro escogiendo con su pico el billete de la suerte” (2006: 19). Y, por otra parte, los personajes humanos actúan a veces como lo harían los animales; así cuando Mari-Gaila, en la última escena del libro, se ve en manos de los asaltantes, “se comporta con la fiereza y la astucia de la bestia acosada” (2006: 23). Todos estos aspectos nos remiten a la técnica del esperpento, ya mencionada con anterioridad.

Haciendo una analogía con el método de las transferencias propuesto por Lecoq vemos como, en la obra de Valle-Inclán, encontramos ejemplos de los dos enfoques que

propone Lecoq para el citado método: por un lado, hay animales como el perro sabio “Coimbra” y el pájaro adivino “Colorín” que son humanizados en la obra al poder hablar, opinar, adivinar, intuir; por otro lado, los humanos sacan a relucir, en muchos casos, rasgos y comportamientos propios del mundo animal. En el caso concreto de nuestra puesta en escena trabajaremos únicamente con el segundo enfoque, dado que nuestra atención recaerá en el triángulo formado por Mari-Gaila, Marica del Reino y el carretón, por un lado; y el formado por la propia Mari-Gaila, Pedro Gailo y el Séptimo Miau, por otro. Estos personajes, junto con el carretón, conformarán el eje de nuestro trabajo de creación y en los casos específicos de Mari-Gaila y de Marica del Reino, la creación de ambos personajes se hará siguiendo, en parte, el método de las transferencias propuesto por Lecoq. Dicho esto cabe aclarar que, en nuestro proceso de creación, también confluirán elementos o aspectos que no obedecerán a ninguna metodología concreta, puesto que consideramos esencial el desarrollar un enfoque original e imaginativo.

Para concluir con la metodología propuesta por Lecoq, nos gustaría hacer referencia al trabajo de construcción de los personajes desde su propia óptica. Para el director hay una gran diferencia entre los actores que expresan su vida y los que interpretan de un modo verdadero. De ahí la importancia de la máscara expresiva en su método: “los alumnos aprenden a interpretar otra cosa que no sea a ellos mismos, al tiempo que se implican profundamente. No actúan *ellos mismos*, ¡actúan *con ellos mismos!*” (Lecoq 2004: 94).

Para la construcción del personaje es fundamental, según Lecoq, definir el carácter del mismo (que no serían sus pasiones o estados de ánimo). Esto se consigue a través de lo que él llama las “líneas de fuerza”, las cuales definen al personaje y expresan su

carácter en tres palabras: orgulloso, generoso y colérico, por ejemplo. Dos elementos serían insuficientes, inestables, puesto que, como dice Lecoq, “el trípode es indispensable en la arquitectura del personaje” (2004: 95). Luego se buscan los matices, como por ejemplo: “es orgulloso, pero noble”, y progresivamente los actores van aportando sus propios matices.

A lo largo de nuestro recorrido por distintas metodologías hemos ido destacando los aspectos de cada una que más encajaban con nuestra visión de la obra de Valle-Inclán. Por lo que respecta a Stanislavski y Lecoq se podría aducir, desde una interpretación reduccionista, que se trata de dos métodos opuestos pues, no en vano, ya en los puntos de partida para la formación del actor difieren considerablemente. Mientras Lecoq parte del silencio y de la observación de la realidad para alimentar el interior del actor proporcionándole el máximo de recursos para su propia creación, Stanislavski parte del interior del actor, de su propia psicología, para la creación del personaje. Se podría afirmar, simplificando ambas posturas, que Lecoq va de lo universal a lo singular y Stanislavski de lo particular o de lo singular, a lo universal.

La pedagogía para formar actores de Lecoq se centra en el silencio como paso previo a la palabra, en la improvisación, en el ritmo, en lo delicado, en lo sensible, en lo etéreo, en el detalle imperceptible, en lo poético. Pretende formar actores que actúen, que tengan el convencimiento de que están realizando una representación. Lecoq, al contrario que Stanislavski, no pretende que el actor se meta en la piel del personaje hasta casi fundirse con él; lo que él desea es que el actor cree al personaje y que disfrute de dicho acto creativo como si fuera un divertimento:

Pero ante todo, concluimos el trabajo sobre los personajes recordando que el teatro siempre debe continuar siendo un juego. Hay que divertirse y la Escuela es una escuela feliz. No tenemos que interrogarnos con angustia sobre la manera de entrar en escena: ¡basta con hacerlo con placer! (Lecoq 2004: 101).

En cambio, la lectura de *La construcción del personaje* de Stanislavski nos sugiere que el proceso creativo es duro, que está lleno de dudas, de avances, de retrocesos, pero que no debemos desfallecer nunca en la búsqueda, ni siquiera cuando creemos que hemos llegado a la meta, porque no hay meta: todo proceso creativo es una búsqueda constante, un caer y levantarse. Se parecería a una escalera por la que vamos subiendo (el camino siempre es de subida, lleno de dificultades) y en la que, de vez en cuando, encontramos un descanso que nos sirve para coger algo de aire y para mirar un momento hacia abajo, pero inmediatamente nos damos cuenta de que otro tramo de escalera nos espera para seguir ascendiendo.

También se deduce que en esa búsqueda hemos de poner nuestras mejores energías y hemos de ser lo más auténticos y honrados posible, movilizándolo y comprometiendo nuestra propia naturaleza en la búsqueda. Y que hemos de rechazar el camino fácil evitando amaneramientos, imitaciones y mecanizaciones que sólo son obstáculos en la verdadera creación.

En ambos métodos, el trabajo con el cuerpo se nos antoja fundamental. Para Stanislavski, la verdadera creación exige de nosotros un entrenamiento permanente y exhaustivo, también con nuestro propio cuerpo, preparándolo para que sea una herramienta eficaz al servicio de nuestro genio creador. En el capítulo IV de su libro titulado "*La consecución de la expresividad corporal*", Stanislavski transmite a sus alumnos la importancia que tiene una buena condición física para los actores. La

gimnasia, las acrobacias, el baile y la danza ayudan a conocer el esquema corporal, a corregir posturas y a tener cada vez más recursos sobre el lenguaje corporal. Stanislavski, en boca del profesor Tortsov, nos dice al respecto: “el actor debe moverse con un aire de comodidad que aporte algo a la impresión que está creando. Para ello debe tener un cuerpo sano, en perfecto funcionamiento y capaz de un control extraordinario” (2005: 62). Stanislavski dedica también un capítulo del libro, concretamente el capítulo V titulado “*Plasticidad de movimiento*”, a convencernos de la importancia del movimiento y la acción en el escenario; el actor debe aprovechar la corriente de energía que corre por su cuerpo para conseguir movimientos plásticos continuados, creando así una línea infinita e ininterrumpida, esencial para el arte. Dicha energía creadora no sólo es necesaria para el actor, sino que podemos considerarla esencial para todas las artes:

El arte mismo nace en el momento en que se establece esa línea ininterrumpida, se trate del sonido, de la voz, del dibujo o del movimiento. Mientras sólo existan sonidos, emisiones, notas y exclamaciones separadas, en lugar de música, o líneas separadas y puntos, en lugar de un dibujo, o sacudidas espasmódicas y separadas, en lugar de un movimiento coordinado, no podrá hablarse de música, canto, dibujo o pintura, baile, arquitectura, escultura ni, en definitiva, arte dramático (Stanislavski 2005: 92).

Uno de los problemas que más preocupan a Stanislavski es el caer en un uso excesivo del gesto. Por ello trata de conseguir que sus alumnos se convenzan de la necesidad de control y la contención en los gestos, puesto que “un uso excesivo del gesto disuelve un personaje como el agua disuelve al vino”. En este sentido, parece claro que detrás de cada gesto tiene que haber una justificación: “Los gestos por los gestos son la

mercancía de los actores simplemente preocupados por el propio atractivo, la pose y el exhibicionismo” (2005: 103).

Nosotros trataremos de evitar el uso del gesto vacío de contenido y, para ello, nos apoyaremos en la “necesidad de control y contención” expresada por Stanislavski en el sexto capítulo del libro:

Los movimientos sin contención, por naturales que puedan parecerle al actor mismo, no hacen más que emborronar el trazo de su personaje, y convertirán su actuación en confusa, monótona y falta de control. Todos los actores deben ser capaces de sujetar las riendas de sus gestos de manera que los tengan siempre bajo control en lugar de estar controlados por ellos (Stanislavski 2005: 102).

Somos conscientes de que al no disponer del lenguaje como herramienta corremos el riesgo de caer en un uso artificial del gesto, pero consideramos que la introducción de objetos en nuestra concepción de la puesta en escena puede suplir esa carencia y añadir otra dimensión interpretativa a la obra.

Por su parte, Lecoq explora en *Theatre of Movement and Gesture* los gestos que utilizamos en nuestra vida cotidiana e intenta catalogar algunas de estas manifestaciones que a menudo consideramos como “naturales” y que, en realidad, se trata de impulsos físicos que tienen su origen en aspectos íntimos de nuestra vida emocional. En el segundo capítulo del libro, titulado “*The gestures of life*”, Lecoq se pregunta sobre la posible existencia de un lenguaje gestual: “All of us express ourselves uncounsciously or not, with or without the desire to communicate- by means of gesture” (Lecoq 2006: 7). A continuación, nos presenta una tipología gestual que incluye categorías como los gestos de la vida, los gestos de acción, los gestos relacionados con profesiones o con

situaciones, los gestos expresivos, etc. Son precisamente estos últimos los que han fijado nuestra atención, dado que, como comenta el propio Lecoq, es en los gestos de expresión donde la parte emocional de la vida humana se manifiesta. Para el autor, tanto la cara y las manos como el cuerpo expresan sentimientos, pasiones y estados dramáticos que sacan a relucir patrones de comportamiento naturales al carácter de una persona determinada, o también comportamientos ocasionales que se revelan en situaciones especiales, tales como las que envuelven miedo o rabia.

Los gestos, según Lecoq, pueden ser más reveladores que las propias palabras, ya que como él mismo indica:

One cannot read other people directly: each person conceals from the world a secret part of himself, out of fear, or pride, or mistrust. This is what gestures of expression can reveal, without our realising it. The things people say and their behaviour while saying them do not always fit together. Only children display their feelings directly (Lecoq 2006: 16).

Coincidiendo con la visión de Lecoq trataremos de buscar un estado dramático de inocencia, un estado previo a las palabras donde las emociones adquieren un mayor protagonismo. Para ello “despojaremos” la obra de Valle-Inclán del lenguaje e iniciaremos una búsqueda que ahondará en las emociones que se esconden tras los diálogos exclamativos de *Divinas palabras*.

Como hemos visto anteriormente, a menudo, se opone el método Lecoq (como un modo de interpretación que va del exterior al interior) al método Stanislavski, del cual se destaca, desde una visión demasiado simple, su enfoque de la construcción del personaje a partir de la memoria afectiva y personal del actor (el interior) y que desemboca en la

expresividad (el exterior). Christophe Merlant considera que ésta no es más que una “oposición caricaturesca” entre dos visiones distintas de la formación teatral:

De là une opposition caricaturale entre un théâtre du geste, antipsychologique tendant vers une esthétique du choc et un certain formalisme, et de l'autre un théâtre psychologique où le comédien se nourrirait de lui-même. C'est oublier le nombre d'écritures théâtrales, littéraires, chorégraphiques, profondément personnelles nées au sein de l'école, qui se nourrissent de l'émotion et la suscitent (Merlant 1990 : 67).

Apoyándonos en las palabras de Merlant consideramos que ambos métodos pueden llegar a ser complementarios puesto que, aunque difieren en los puntos de partida, pareciera que quieren llegar a un mismo destino: la consecución de una interpretación verdadera, única y personal.

Una vez mencionados y detallados los aspectos considerados esenciales de las metodologías que servirán de apoyo a nuestra escenificación, vamos a ir desgranando la aplicación práctica de las mismas, de acuerdo con nuestra visión de la obra.

2.2 INTERPRETACIÓN PERSONAL DE LA OBRA

Tal y como indicamos en nuestra introducción, el corpus del trabajo se basará en los dos triángulos en los que recae el peso de la trama de *Divinas palabras*. Por un lado, nos centraremos en el triángulo formado por Mari-Gaila, su cuñada Marica del Reino y el carretón (siendo el carretón donde llevan a Laureano, el objeto codiciado); y por otro, el triángulo que forman la propia Mari-Gaila, su marido y sacristán Pedro Gailo y el Séptimo Miau. La acción, como ya mencionamos, se desarrolla en tres jornadas. De esta

manera la obra se verá conformada por una combinación dominada por el número tres: los dos triángulos y las tres jornadas que dura la acción.

En la jornada primera se expone la disputa por la propiedad del carretón, una disputa que trataremos de reflejar en nuestra coreografía. Tanto Mari-Gaila como Marica del Reino ambicionan el carretón que pertenecía a la difunta Juana la Reina, hermana de la segunda y cuñada de la primera. Esta disputa será uno de los ejes de nuestra puesta en escena.

Para construir los personajes que conforman el primer triángulo nos apoyaremos en aspectos metodológicos mencionados anteriormente. En primer lugar, y siguiendo la pedagogía teatral propuesta por Stanislavski, trataremos de aportar rasgos íntimos y matices personales a nuestra construcción. Partiremos entonces de una primera exploración interna que desembocará en la exteriorización interpretativa de los personajes en cuestión. Consideramos esencial hacer nuestro al personaje, sentir como propias sus, en palabras de Lecoq, "líneas de fuerza". Por ejemplo, describiremos a Mari-Gaila como una mujer orgullosa, deslenguada y pasional. Después, progresivamente, iremos añadiendo más matices.

Al mismo tiempo, llevaremos a cabo una investigación externa que se apoyará en la visión de Meyerhold y en la de Lecoq. Por un lado, trabajaremos con la manipulación de objetos, pero tratando siempre de justificar su uso desde un punto de vista dramático. Así, un objeto como el abanico en el caso de Mari-Gaila, simbolizará el orgullo y la pasión atribuibles al personaje. El objeto servirá, en este caso, como signo que encierra un contenido y un significado, sobre todo en cuanto a los rasgos más íntimos de Mari-Gaila y no como artefacto decorativo. En otras palabras, para nosotros, el abanico será la voz de

Mari-Gaila, el instrumento que hablará por ella, que nos acercará a ella. Y, apoyándonos en el “método de las transferencias” de Lecoq, intentaremos mostrar la progresión del personaje desde una mujer cuya energía está siendo contenida por las circunstancias que la rodean, a una mujer llena de orgullo y deseosa de aventuras sensoriales. Para ello nos inspiraremos en la imagen, las acciones y los movimientos del pavo real, un animal que refleja, a nuestro modo de ver, un personaje orgulloso y presumido. Lecoq se refiere a un personaje basado en la presunción de un pavo real con las siguientes palabras:

Si un personaje está basado en la presunción del pavo real, hay que asegurarse de que el pavo esté presente efectivamente en la interpretación del actor. No hay un cara a cara entre el actor y el personaje, sino una relación que es siempre triangular: ¡el pavo, el actor y el personaje! (Lecoq 2004: 95).

Nuestro objetivo no es tratar de interpretar a un pavo real, sino inspirarnos en este animal para plasmar algunos rasgos que caracterizarían a Mari-Gaila.

En cuanto a Marica del Reino, seguiremos el mismo procedimiento que con Mari-Gaila. Trataremos de encontrar las palabras que mejor definan su personalidad: vengativa, reprimida, envidiosa. A continuación, escogeremos un objeto que pueda representar estos atributos. Una posibilidad puede ser una cuerda o soga que, en el caso de Marica del Reino, denotará esa represión interna y esa firme voluntad de “atar” de pies y manos a un personaje como Mari-Gaila, cuyo espíritu está pidiendo a gritos aventuras y libertad. Siguiendo con la presunción animal la cuerda simbolizará asimismo a una serpiente, reptil que reúne algunas características negativas de cierta relevancia: venenoso, rastrero, embaucador y vengativo. No hay que olvidar que Marica del Reino

pasa mucha parte de la obra alentando a su encelado hermano Pedro Gailo para que se venga de su esposa Mari-Gaila.

En el tercer vértice del triángulo estará el carretón, que representa el objeto codiciado. En la obra, dicho objeto es el desencadenante de la acción y símbolo de discordias y disputas. A pesar de que en el carretón es donde llevan transportado a Laureano, Gonzalo Sobejano considera que este último es más objeto que sujeto activo en la trama y, como tal, adquiere una importancia fundamental en la obra:

Hay en el drama ciertos objetos o cosas que, por reiterada mención o por descripción singularmente intensa, adquieren relieve especial [...] Ningún objeto, sin embargo, logra evidencia tan densa como el carretón donde el idiota es mostrado públicamente [...] Laureaniño, el Idiota, se convierte así en "el carretón" (Sobejano 2006: 16).

En torno a la figura de Laureaniño, cosificada en el carretón, se entrelazan la avaricia, la lujuria y la muerte, de la que son cómplices todos los personajes.

A nivel metafórico, el carretón simbolizará para nosotros el objeto codiciado, desencadenante de enfrentamientos entre familiares. Para plasmar esta descarnada disputa por el control del carretón barajábamos varias posibilidades pero, finalmente, optamos porque una silla haga las veces de carretón y, por ende, de objeto codiciado.

Se tratará de mostrar, con la ayuda de movimientos coreografiados e instintivos, las ansias de controlar y de adueñarse del objeto por parte de las dos cuñadas. Ambas se aferrarán a la silla como si les fuera la vida y se sentirán atraídas por su capacidad para generar dinero. Además, intentarán por todos los medios dejar a la otra pretendiente fuera de la carrera para hacerse con el control de tan deseado objeto.

La razón por la cual hemos escogido una silla es porque, para nosotros, representa la estabilidad y la posibilidad de alcanzar un mínimo nivel adquisitivo. Alguien que está sentado en su silla denota calma y sosiego, atributos imposibles de encontrar en las dos mujeres y, por extensión, en los personajes que conforman los dos triángulos de *Divinas palabras*. No en vano los personajes se encuentran estancados en una situación de miseria e inmovilismo.

Inevitablemente, la lucha de ambas mujeres por hacerse con el control del carretón no puede tener un final feliz. Como en la obra de Valle-Inclán, tanta avaricia y lujuria condenan a Laureaniño, es decir, al carretón, a una muerte segura. Una muerte que plasmaremos en nuestra creación por medio de la destrucción del objeto.

Otra de las posibilidades que habíamos considerado era la utilización de un trapecio triangular como símbolo del carretón (de nuevo, un triángulo más en un conjunto triangular) pero, finalmente, fue descartada. Siguiendo el mismo procedimiento que con la silla, tratábamos de reflejar la lucha despiadada de ambas mujeres por hacerse con el control del objeto. Con el trapecio triangular nos encontramos con la dificultad añadida de la rapidez con la que puede llegar a girar. Esa rapidez podría relacionarse con el círculo vicioso en el que se encuentran atrapados los personajes y que sólo puede presagiar desgracia y destrucción.

El segundo triángulo que escenificaremos será el formado por Mari-Gaila, su marido Pedro Gailo y Séptimo Miao.

Séptimo Miao cumple una función movilizadora en la obra: “seduce a la mujer, siembra inquietud en los aldeanos. Es Séptimo, por otra parte, el único hablante que pronuncia palabras de signo regenerativo o ilustrado” (Sobejano 2006: 22). Valle-Inclán

se refiere también a él como “Compadre Miau” o “Lucero”. Tal como explica Sobejano, Lucero haría referencia a Lucifer, “el demonio a quien el farandul sirve enteramente”; y “Compadre Miau” reflejaría, por un lado, “la complicidad de los maleantes” en la palabra “Compadre”, y “a un gato o ladrón” en la palabra “Miau” (2006: 21).

Siguiendo la línea de opinión de Sobejano en cuanto al personaje de Séptimo Miau, nos apoyaremos en la imagen de un lince para reflejar las acciones y las emociones propias del personaje. Un lince porque el Compadre Miau se nos antoja un hombre listo, vivo y seductor. También nos apoyaremos en el lenguaje del tango para escenificar la seducción y la atracción entre Mari-Gaila y Séptimo Miau. En cuanto al objeto que podría servir de herramienta al personaje de Valle-Inclán, utilizaremos el complemento de una capa como parte de su vestuario. Con la capa, que pasará a formar parte de su identidad, Séptimo Miau tratará de “envolver” y seducir a Mari-Gaila llevándola hacia su territorio, un territorio que podríamos describir como “la tentación” y que le viene como anillo al dedo a una mujer “hastiada del deber y anhelosa de goces” (Sobejano 2006: 21).

En este conflicto matrimonio/adulterio, el sacristán Pedro Gailo aparece como el hombre engañado, deshonrado por su mujer. Si Miau es secuaz del demonio, Gailo es guardián de Dios y entre los dos hombres aparece la figura axial de Mari-Gaila. Sobejano confirma que de todos los sujetos que integran este triángulo, Pedro Gailo es el único sujeto afectado por la óptica del “esperpento”:

Escuchando las insidias de Marica, afilando el cuchillo sanguinario, tentando a Simoniña, riñendo a gritos con Mari-Gaila [...] Y en la escena última, pisándose la sotana, subiendo y bajando del campanario, “batiendo en la angosta escalera como un véncejo”, tirándose de cabeza desde el alero a las losas de la quintana para matarse o romperse los cuernos, y recibiendo a la prófuga con una vela y un misal, extrema la caricatura (Sobejano 2006: 24).

Una de las escenas que acaparará la atención de nuestro trabajo de creación será la escena sexta, la cual acontece dentro de la segunda jornada. En esta escena, Pedro Gailo se encuentra en su propia casa vestido con una sotana vieja, descalzo y bajo los efectos del alcohol. En sus manos lleva un cuchillo carnicero y deja entrever sus intenciones por medio de exclamaciones sin sentido: “¿La mujer que desgarró del marido, qué pide? ¿Y los malos ejemplos, qué piden? ¡Cuchillo! ¡Cuchillo! ¡Cuchillo! (Valle-Inclán 2006: 100).

Nuestra intención es la de llevar a escena este momento por medio de un Pedro Gailo fuera de sí, con un cuchillo en sus manos. Para reflejar el dramatismo de esta escena, utilizaremos objetos circenses como la rola-bola, que consiste en ir añadiendo capas de bolas y planchas a modo de construcción vertical. Buscamos transmitir las sensaciones de inestabilidad y falta de control características de una persona que se encuentra bajo los efectos del alcohol. Idealmente, el personaje llevará en sus manos un cuchillo carnicero como el de su homólogo Pedro Gailo. El objetivo será reflejar la casi caída al precipicio o al abismo de un personaje que representa la casa de Dios, por un lado; pero, por otro, es víctima de una lucha interna feroz y despiadada.

Para esta ocasión no queríamos relacionar a Pedro Gailo con la imagen de ningún animal; pensábamos que le cuadraba mejor una máscara. Una máscara grande, simple,

con un rostro que todavía no se puede definir como humano; una máscara que representase a un ser informe, sin personalidad definida, manipulable, una máscara larvaria. De todos los tipos de máscaras propuestos por Lecoq (2004), era la larvaria la que se ajustaba mejor a la personalidad del sacristán. Sin embargo, esta opción también fue descartada en el montaje definitivo.

Para la escena final, queríamos encontrar un nexo de unión entre los dos triángulos presentados como parte central de nuestra representación, una especie de hilo conductor que relacionase de alguna manera a todos los personajes. Habíamos pensado en una especie de red en la que los personajes podrían quedar atrapados al final de la obra, como una forma de prisión que los retuviese a todos juntos pero de la que, como en cualquier otra prisión, todos desearían escapar para burlar su triste destino.

Una vez más, sin embargo, esta propuesta quedó descartada a favor de la cuerda, objeto que contiene, para nosotros, una mayor carga simbólica.

3. DIARIO DE CREACIÓN

3.1 MEMORIA DEL PROCESO DE CREACIÓN PREVIA A LA PRESENTACIÓN DEL PROYECTO, EL 23 DE MAYO DE 2007

Lugar de ensayo: École National du Cirque (ENC) de Montréal

Durante el mes de mayo, mi compañera Edí Moreno y yo comenzamos a trabajar en la creación de nuestros respectivos personajes. Previamente, yo había compartido con Edí mi visión acerca de la obra y, en lo que concierne a su personaje, la relación que éste mantiene con el mío a lo largo de la pieza.

Como ya habíamos detallado en el capítulo dedicado a la metodología, la construcción de los personajes se haría de acuerdo a nuestra interpretación simbólica de la obra de Valle-Inclán por un lado, y a la combinación de aspectos metodológicos que englobarían a autores tan diversos como, Stanislavski, Meyerhold y Lecoq, por otro. Al mismo tiempo, trataríamos de integrar elementos originales e imaginativos, y así aportar nuestro grano de arena hacia la elaboración de una metodología abierta, en constante evolución y fruto de un enfoque ecléctico.

Las dos últimas semanas del mes de mayo marcaron el inicio de la aplicación práctica de nuestra visión de la pieza, ya expresada previamente en el avance metodológico.

En primer lugar, trabajamos con los accesorios elegidos: el abanico y la cuerda, con la intención de desarrollar una relación de complicidad con los objetos y de encontrar la manera de comunicarnos a través de ellos. En mi caso, el abanico será sinónimo de

orgullo, de fuerte personalidad y de mujer deslenguada, pues mi personaje dice lo que piensa sin límites ni divagaciones. Además, la imagen del objeto en cuestión cuadrará con la del pavo real, un animal que denota matices de personalidad atribuibles al personaje de Mari-Gaila: presumida, orgullosa.

En el caso del personaje de Marica del Reino, interpretado por Edi Moreno, la cuerda hará referencia a su afán por atajar la libertad de la que disfruta Mari-Gaila. Asimismo, estará relacionada con atributos relacionados con la serpiente: manipuladora, rastrera, vengativa.

Los dos primeros días de trabajo consistieron en una lluvia de ideas. Concretamente se buscaron, mediante la improvisación, movimientos de interacción entre nosotras y con nuestros respectivos objetos, pues pensamos que cuanto más auténtica sea la relación con los accesorios, más se apreciarán las dos personalidades enfrentadas y se transmitirán los matices íntimos que se esconden tras cada una de ellas.

Poco a poco fuimos desarrollando un “corpus” de movimientos que sentíamos como naturales y fluidos. Es importante notar que, en esta primera aproximación a los personajes, no estábamos trabajando con la ayuda de un espejo, en parte porque a veces podemos tender a apoyarnos demasiado en las imágenes que se reflejan en él y olvidamos partir de nuestros propios instintos y sensaciones. Queríamos evitar caer en un gesto vacío, superficial y ornamental. Tampoco sería justo negarle su aportación al espejo en tanto que herramienta de creación, pero no hay que acabar dependiendo de él. Salvando las distancias, sería una situación equiparable a la del aprendiz de segundas lenguas que utiliza el diccionario constantemente, sin desarrollar sus propias estrategias.

Tras la lluvia de ideas empezamos a construir una secuencia de movimientos que reflejara un orden lógico y una evolución en la relación de ambas mujeres. Comenzamos con un primer encuentro sin accesorios en el que las dos se ven, cara a cara, en la calle. Desde el momento en que la una es consciente de la presencia de la otra sus miradas se cruzan y comienzan a caminar en círculo cual fieras que se observan y que, al mismo tiempo, defienden sus propios territorios.

A continuación, se suceden una serie de movimientos que describiríamos como de “acción-reacción”, es decir, movimientos con los que la una provoca a la otra y viceversa. Se trata, en definitiva, de una lucha de poderes entre ambas.

La siguiente escena que trabajamos comienza de nuevo con el encuentro de ambas mujeres. Pero esta vez ya no es fortuito: se buscan. A diferencia de la escena anterior, los accesorios sí intervienen en ésta. Mari-Gaila aparece con su abanico y Marica del Reino con su cuerda. Y, como mencionamos anteriormente, los objetos forman parte de la identidad de los personajes contribuyendo a acentuar sus rasgos más íntimos.

En la secuencia que nos ocupa, las dos se encuentran en el centro dando un salto, cual gatas ávidas de lucha e, inmediatamente, comienza una serie de “tira y afloja” para conseguir la supremacía de la una frente a la otra. Con tal objetivo en mente llegarán, incluso, a “robarse” los objetos para poder manipularse entre sí. El accesorio representa de alguna manera la fuerza del personaje, algo así como lo que representaba la cabellera para Sansón.

Otro de los aspectos que intentamos desarrollar con los objetos es el “método de las transferencias”, desarrollado por Jacques Lecoq. Los objetos pueden ayudar a mostrar los rasgos del animal que llevamos dentro. Si bien en el primer encuentro las dos mujeres se

comportan y se proyectan como tales, en el segundo van apareciendo ciertos rasgos atribuibles a los animales que se esconden en su fuero interno. Así, Marica se asemejará, por su manera de comportarse, a una serpiente y Mari-Gaila, a un pavo real. Nuestro objetivo no es el de interpretar a estos animales sino, más bien, el de inspirarnos en ellos para aportar más matices y dar una mayor profundidad a nuestros respectivos personajes.

Poco a poco, fuimos descubriendo movimientos que recordaban a los de nuestros animales homólogos. La cuerda se asemejaba a una serpiente a través de movimientos serpenteantes y ondulados, al tiempo que procurábamos manipularla siempre en sintonía con el cuerpo. También buscábamos sujetar la cuerda ayudándonos no sólo de las manos, sino también de otras partes del cuerpo. El objetivo no era otro que conseguir una auténtica fusión entre el objeto, el cuerpo y, por ende, el personaje.

Por lo que respecta al abanico, pronto nos percatamos del doble juego que podía aportar en la construcción del personaje. Por un lado, podía servirnos de herramienta para enfatizar algunos atributos del personaje de Mari-Gaila: su fuerte carácter, su faceta de deslenguada. Al abrir y cerrar el abanico de una manera decidida y seca estaríamos representando el modo de hablar cortante e inherente a una mujer que dice siempre lo que piensa. Es más, para nosotros Mari-Gaila tiene en el lenguaje verbal y, más concretamente en su modo de hablar, una de sus mejores armas. En este caso, el abanico simbolizará y substituirá a la palabra.

Por otro lado, el objeto servirá para dar cuerpo al pavo real que Mari-Gaila lleva dentro. A través de movimientos con los brazos imitando las alas de un pájaro y del abanico colocado en la espalda totalmente abierto, reflejaremos el plumaje del pavo y sus movimientos.

Al mismo tiempo, queríamos encontrar un lenguaje corporal que estuviera siempre en relación y en reacción con el del otro personaje, a excepción de los momentos en que ambas se encontraran solas en la escena. No hay que olvidar que, aunque no utilizemos el diálogo verbal en nuestra escenificación, sí que hay un diálogo corporal a través de miradas y gestos. Otro de nuestros objetivos era el de no caer en el gesto vacío de contenido. Sobre todo cuando manipuláramos objetos, pues no queríamos que nuestros movimientos se redujeran únicamente a elementos técnicos, sin profundidad dramática.

Una vez abordado el trabajo con la cuerda y el abanico, pasamos a centrarnos en la lucha por el objeto codiciado. Para esta pugna, elegimos la silla como accesorio. A diferencia de los objetos trabajados anteriormente, la silla no forma parte de la identidad de ninguna de las dos. Es, en definitiva, aquello que las dos mujeres ambicionan y por lo que se enfrentan en una lucha encarnizada y sin cuartel. Como ya mencionamos anteriormente, en la obra de Valle-Inclán la silla sería el carretón, objeto desencadenante de la acción y responsable del enfrentamiento entre las dos cuñadas.

Al principio, el trabajo de búsqueda con la silla consistió sobre todo en movimientos técnicos, pero sin olvidar la intención que se esconde tras ellos. Poco a poco, fuimos descubriendo nuevas posibilidades de relacionarnos con el objeto. Unas veces nos centrábamos en la relación de cada una de nosotras con la silla y, otras, en el triángulo que las dos establecíamos con ésta.

Desde el inicio de la danza queríamos que quedara clara la importancia del objeto y, de acuerdo a este principio, decidimos que una de las dos, en este caso Marica del Reino, corriera a sentarse en la silla nada más verla. El objeto ocupará un lugar preferencial en el escenario y, al comienzo, no habrá nada más en la escena. Edi será la

primera en hacer acto de presencia y, al ver la silla, se abalanzará sobre ella. En ese momento, Silvia hará una señal con el pie (un fuerte zapateo) para indicar que ha sido testigo del “robo” de su cuñada y que también tiene algo que decir al respecto. A partir de ahí, ambas comenzaremos una lucha feroz por hacernos con el control del objeto. A veces trataremos de tomar la silla de manera inesperada; por ejemplo, no la tomaremos con las manos sino con los pies. También intentaremos jugar con los niveles, es decir, buscaremos movimientos donde, o bien elevaremos la silla o nosotras saltaremos por encima de ésta, o bien encontraremos movimientos donde la silla permanecerá en el suelo o nosotras nos deslizaremos por debajo de ella.

Otro de los aspectos a tener en cuenta era la creciente tensión de la escena. El ritmo impreso en la misma tenía que ir en aumento para conseguir que la atención del espectador permaneciese intacta o se reavivase, si cabe. Tampoco era aconsejable que la escena se desarrollara siempre dentro de un ritmo frenético sino, más bien, que hubiera cambios de ritmo e incluso momentos de parón y de silencio. Dichos momentos nos parecían esenciales para dejar respirar a los espectadores y ayudarles a digerir lo que acontecería más adelante en el escenario.

Para el final de la danza con la silla pensamos en distintas maneras de trasladar al espectador la destrucción del objeto. Por el momento, creímos oportuno trabajar en el lanzamiento de la silla y congelar la imagen cuando ésta alcanzara el punto más álgido sin necesidad de destruir físicamente el objeto. Una de las opciones que barajábamos era la de grabar el ruido de la silla al impactar contra el suelo y dejar que los espectadores, con la pantalla completamente en negro, pudieran imaginar lo ocurrido. Finalmente, nos decidimos por esta opción para la filmación del jueves, 17 de mayo, en la ENC.

Por lo que respecta a la filmación, transcurrió sin mayores problemas. Se trataba de una primera oportunidad para observar desde la pantalla el resultado de estas dos semanas de trabajo. Nos parecía fundamental utilizar la cámara como parte de un trabajo metódico que juzgamos indispensable para todo proceso de creación. La grabación y el posterior visionado del material forma parte de un proceso de autocrítica y de avance hacia la idea que queremos plasmar en el escenario. De todas formas queremos resaltar que el ya citado proceso de creación no termina nunca, puesto que creer en lo contrario implicaría creer en la perfección y en la posibilidad de crear un producto acabado y cerrado. Para nosotros, lo fascinante de todo proceso de creación radica precisamente en que siempre hay y habrá la posibilidad de revisarlo, de crecer y ampliar nuestras perspectivas con el tiempo y con la experiencia creativa.

Para terminar con esta memoria daremos cuenta del trabajo realizado el fin de semana del 19 al 20 de mayo con el personaje de Pedro Gailo, interpretado por el cómico Jason Mcpheerson.

Durante el fin de semana nos reunimos y analizamos el papel del personaje en la obra de Valle-Inclán y, sobre todo, la escena en la que un Pedro Gailo embriagado amenaza con matar a su mujer con un cuchillo carnicero. Como comentamos en el capítulo dedicado a la metodología, nos imaginábamos al personaje subido en una “rola-bola” y sosteniendo el cuchillo en sus manos. La idea era plasmar el progresivo estado de embriaguez del personaje con la ayuda de objetos como un vaso, una botella y, finalmente, la rola-bola.

El sábado 19 de mayo decidimos filmar secuencias improvisadas, aunque siempre con el punto de partida de las directrices discutidas con anterioridad.

El resultado de la grabación nos hizo reflexionar y añadió nuevas perspectivas de cara al proceso de creación definitivo. Nos pareció particularmente interesante el contraste de la estética en blanco y negro de la filmación en comparación con la estética de la secuencia filmada entre Marica del Reino y Mari-Gaila. Tras ver los resultados el personaje del sacristán se nos antojó idóneo para la pantalla, es decir, nos pareció más interesante como personaje virtual que como personaje de la escena. El hecho de representar a un mundo cerrado, oscuro y opresivo conjuntaba a la perfección con la posibilidad de convertirse en un personaje que apareciera íntegramente en pantalla. A partir de ese momento, se inició para nosotros un nuevo abanico de posibilidades que intentaremos explorar y exprimir, en todo su potencial, en los meses venideros.

3.2 PROCESO DE PRE-PRODUCCIÓN

3.2.1 GUIÓN DE *DIVINAS PALABRAS*

<p><u>1ª escena:</u></p> <p>Mari-Gaila y Pedro Gailo mantienen un diálogo virtual.</p>	<p><u>2ª escena:</u></p> <p>Marica del Reino y Mari-Gaila se encuentran en la calle. Cuñadas y rivales.</p>	<p><u>3ª escena:</u></p> <p>Mientras Marica y Pedro hablan de Mari-Gaila en casa de éste, ella comienza a “volar” sola.</p>
<p><u>4ª escena:</u></p> <p>Marica y Mari-Gaila vuelven a encontrarse. Esta vez portan la cuerda y el abanico, respectivamente.</p>	<p><u>5ª escena:</u></p> <p>Un Pedro Gailo bebido amenaza con matar a su esposa con un cuchillo. Paralelamente, Mari-Gaila y Séptimo Miau bailan un tango.</p>	<p><u>6ª escena:</u></p> <p>Las dos cuñadas luchan por el control de Laureano (cosificado en la silla) y terminan destruyendo el objeto.</p>
<p><u>7ª y última escena:</u></p> <p>El pueblo, personificado en Marica del Reino, intenta “encarcelar” a Mari-Gaila. Ella trata de defenderse pero, una muralla (en este caso una cuerda) se antepone entre ella y su libertad. Al final, Pedro Gailo, testigo de la escena, baja a la realidad/escenario para salvar a su esposa y llevársela de nuevo a “su” mundo...</p>		

3.2.2 DRAMATIS PERSONAE

Pedro Gailo: Jason McPherson

Marica del Reino: Edi Moreno

Séptimo Miao: Sylvain Boucher

Mari-Gaila: Silvia Gertrúdix González

3.2.3 DESCRIPCIÓN FÍSICA Y TÉCNICA DE CADA ESCENA

Primera escena: “Diálogo virtual”

Personajes que intervienen: Pedro Gailo y Mari-Gaila

Recursos técnicos: Ordenador portátil, proyector, pantalla e iluminación general del escenario

Duración aproximada: 1 minuto y 30 segundos

Vamos a intentar plasmar un diálogo a dos bandas entre Pedro Gailo y su mujer Mari-Gaila. El sacristán aparecerá en todo momento como un personaje virtual y podremos ver su imagen a través de un proyector situado al fondo del escenario. Frente a él y, de espaldas al público, aparecerá Mari-Gaila. Dado que nuestra intención es reflejar el abismo que existe entre ambos personajes, a pesar de estar casados, hemos decidido apostar por la proyección virtual de Pedro Gailo en lugar de su presencia “real” en el escenario junto a Mari-Gaila. Ella es rebelde, orgullosa, apasionada y está pidiendo a gritos libertad. Por su parte, él se esconde bajo el paraguas de la “todopoderosa” Iglesia a

la que representa y vive de un modo reprimido y contenido. Él intenta controlarla y ella, mujer de espíritu independiente, quiere zafarse de su control.

Progresivamente la tensión aumentará entre ambos y la escena terminará con Mari-Gaila dándole la espalda a su marido y huyendo así de su control.

Desde un punto de vista técnico necesitaremos rodar con antelación la secuencia del sacristán bailando o dialogando virtualmente con su mujer. Una vez hecha la grabación de sus movimientos, Mari-Gaila tratará de reaccionar acorde con las acciones de su marido. Y para conseguir una mayor autenticidad y veracidad en cuanto al diálogo, grabaremos al sacristán teniendo a su mujer enfrente como referente. De esta manera, los movimientos estarán más sincronizados y serán más naturales. Después de este paso la grabación se trasladará al escenario, donde Mari-Gaila bailará esta vez con la imagen virtual de su esposo como referente.

Segunda escena: “Cuñadas y rivales”

Personajes que intervienen: Marica del Reino y Mari-Gaila

Recursos técnicos: Ordenador portátil, proyector, pantalla e iluminación general

Duración aproximada: 1 minuto y 30 segundos

Primer encuentro entre las cuñadas. Ambas se encuentran en plena calle y comienzan a mostrar signos de su desavenencia. Son mujeres de fuerte personalidad y las dos ambicionan el control del inocente Laureano. Con esta escena buscamos plasmar el choque de dos maneras de entender la vida, de dos energías distintas. Y aunque todavía

no queremos mostrar los objetos que ayudarán a moldear sus personalidades y a profundizar en sus aspectos más íntimos, sí queremos dejar “las espadas en todo lo alto” y preparar el terreno para la lucha encarnizada que ambas protagonizarán en escenas futuras.

Para el comienzo de esta escena imaginamos un caminar lento, como el de dos fieras que se observan mutuamente y que tratan de defender su territorio al tiempo que caminan trazando un círculo. Para el final visualizamos una energía opuesta: ya no se observarán lentamente, puesto que ahora cada una conoce las intenciones de la otra, sino que se empujarán y se rechazarán mutuamente, como queriendo decir la “última palabra” de esa primera lucha.

A nivel técnico necesitamos una pantalla donde aparezca proyectada una calle típicamente rural. Queremos que esta imagen haga las veces de decorado de fondo y nos traslade al ambiente de un pequeño pueblo. Idealmente, pensamos buscar la imagen navegando por Internet. De ese modo podremos proyectarla directamente en la pantalla del escenario.

Tercera escena: “Ella baila sola”

Personajes que intervienen: Pedro Gailo, Marica del Reino y Mari-Gaila

Recursos técnicos: Ordenador, proyector, pantalla e iluminación general

Duración aproximada: 2 minutos

Escena en la que volvemos a utilizar el proyector. En este caso queríamos contrastar el encuentro de los dos hermanos, Pedro Gailo y Marica del Reino, con los primeros pasos en solitario de Mari-Gaila.

Nuestra intención era mostrar las instigaciones de Marica y el esfuerzo de ésta por prevenir al sacristán en contra de su mujer, convenciéndolo del camino de perdición al que Mari-Gaila le está conduciendo, puesto que de la mano del carretón y con sus aventuras de feria en feria Marica está convencida de que, tarde o temprano, su cuñada acabará cayendo en la tentación y deshonorando a su marido. Simultáneamente queremos reflejar en el escenario la evolución del personaje de Mari-Gaila, pues pasará de ser una mujer de energía contenida a una mujer que comienza a experimentar nuevas sensaciones y emociones. Poco a poco emprenderá un temerario vuelo inspirado, tal vez, en la libertad de los pájaros. Sin embargo, la escena, por problemas de agenda de algunos de los personajes involucrados (Edi Moreno y Jason Mcpherson) quedó, finalmente, en el solo de Mari-Gaila.

Por lo que respecta al decorado, en un principio pensamos en imágenes que denotasen el paso de la represión a la libertad. Empezamos a trabajar con la idea de la jaula de un pájaro para la primera parte del baile de Mari-Gaila y con la de un pájaro en

pleno vuelo durante la segunda parte de su solo. No obstante, más adelante veremos el resultado final de nuestra búsqueda.

Cuarta escena: “La serpiente y el pavo real”

Personajes que intervienen: Marica del Reino y Mari-Gaila

Recursos técnicos: Ordenador, proyector, pantalla, iluminación general, cuerda y abanico

Duración aproximada: 2 minutos

Segundo encuentro entre ambas mujeres. De nuevo, el cruce de caminos tiene lugar en el exterior. Sin embargo, a diferencia de la primera vez, sus personalidades se hacen cada vez más diáfanos y transparentes. Cada una lleva consigo un objeto que será utilizado con fines dramáticos y que ayudará a definir los rasgos más íntimos y secretos de cada una de ellas. Como ya especificamos anteriormente, en el caso de Marica el objeto escogido será una cuerda y, en el de Mari-Gaila un abanico. Como ya habíamos comentado en el apartado dedicado a la metodología, la cuerda representa para nosotros la “serpiente” que Marica del Reino lleva dentro de sí. En el caso de su cuñada, el abanico nos sirve de apoyo para exteriorizar el “pavo real” que se esconde en el interior de Mari-Gaila.

Desde un punto de vista técnico el abanico evoca (con sus movimientos secos y cortantes) el particular lenguaje de Mari-Gaila, pues se trata de una mujer deslenguada que dice lo que piensa sin tapujos. Se nos antoja, además, como muy apasionada y orgullosa.

Desde nuestro punto de vista el abanico puede adquirir matices sensuales y pasionales, dependiendo de la manera en que se manipule. Nuestro objetivo será, pues, intentar trasladar al espectador una diversidad de emociones y sensaciones que estén relacionadas con nuestra visión del personaje y con la interpretación que hacemos del mismo. Por otro lado, juzgamos como esencial el hecho de que el público se sienta libre a la hora de alimentar su imaginación y su propia interpretación.

Por lo que respecta a la cuerda su uso estará relacionado con la faceta de mujer “controladora” de Marica del Reino. Su personalidad denota una mujer reprimida y enemiga de las pasiones. Le gusta instigar y manipular a las personas, aspecto que la cuerda puede ayudar a “dibujar” con sus movimientos.

Al igual que en su primer encuentro deseábamos encontrar una imagen de fondo que nos transportara a un lugar rural, parecido al pueblo gallego donde transcurre la acción de *Divinas palabras*.

Quinta escena: “Tango afilado”

Personajes que intervienen: Pedro Gailó, Mari-Gaila y Séptimo Miau

Recursos técnicos: Ordenador, proyector, pantalla, iluminación general, “rolabola” y capa

Duración aproximada: 5 minutos

Escena en la que Pedro Gailo amenaza con matar a su mujer con un cuchillo carnicero. El sacristán, que actúa bajo los efectos del alcohol, se encuentra en la cocina de su propia casa y poco a poco va aumentando su ira para con la esposa, hasta el punto de

querer terminar con la vida de Mari-Gaila. Su estado se va agravando hasta convertirse en un personaje de tintes esperpénticos e incluso grotescos. El origen de su delirio no es otro que la rabia que siente al imaginar las aventuras de su mujer con un trashumante llamado Séptimo Míau.

Para conseguir transmitir el efecto de una persona que se encuentra en un estado de delirio, vamos a utilizar, como ya hemos mencionado, el objeto circense llamado “rolabola”. La idea es filmar al sacristán subido en ella con un cuchillo carnicero en la mano. Sin embargo, no creemos que sea necesario mostrar el objeto como tal, sino más bien tratar de despertar la imaginación del espectador al observar un personaje que se encuentra en una situación de desequilibrio, tanto físico como emocional.

La segunda parte de la escena constará de un baile inspirado en la energía del tango entre Mari-Gaila y Séptimo Míau. La transición hacia la 2ª parte de la cuarta escena es algo cuya concreción nos costó mucho encontrar. Pensábamos introducir el baile de seducción en contraste con la imagen del sacristán y su cuchillo proyectada al fondo del escenario. Con ello perseguíamos un efecto de simultaneidad, puesto que ambas escenas tienen lugar de un modo paralelo en la obra. Sin embargo, tuvimos miedo de que, al intentar filmar ambas escenas a la vez, no pudiéramos ver con claridad lo que sucede en cada una de ellas, corriendo el riesgo de disiparse el contenido emocional y dramático de las mismas.

Nuestra segunda opción era filmar primero a Pedro Gailo y, acto seguido, buscar una imagen de gran fuerza dramática para que fuera proyectada mientras Mari-Gaila y Séptimo Míau se encontraban en el escenario e iniciaban ese baile “prohibido”.

Dado que el sacristán manipula un cuchillo carnicero deseábamos terminar su escena centrándonos únicamente en el objeto, tratando de conseguir una imagen del mismo suspendido en el vacío. En nuestra opinión el cuchillo es un objeto que habla por sí solo, teniendo una gran carga emocional que puede servirnos de vínculo entre las dos sub-escenas que acontecen en el interior de la quinta. Además, también es un objeto reflector, puesto que podemos ver nuestro rostro reflejado en la hoja del mismo.

Jugando con esta idea nos imaginábamos al sacristán al final de su delirio y viendo su imagen reflejada en el cuchillo. Acto seguido la cámara podría centrarse únicamente en el objeto, dando a entender el peligro que entraña jugar con fuego, algo de lo que los dos amantes no parecen ser conscientes a la hora de entregarse a un “tango afilado”.

Entre ambas opciones, optamos por la segunda al pensar que ofrecía mayor claridad interpretativa de cara al espectador.

Sexta escena: “El trágico destino de la avaricia”

Personajes que intervienen: Marica del Reino, Mari-Gaila

Recursos técnicos: Ordenador, proyector, pantalla, iluminación general y una silla

Duración aproximada: 2 minutos

Esta escena contiene el tercer encuentro entre las dos cuñadas, siendo éste el más intenso emocionalmente. Aquí dejan de un lado los objetos que actuaban como elementos enfatizadores de sus respectivas personalidades. Una vez puestas todas las cartas sobre la mesa las dos mujeres se enfrentan por conseguir el control de Laurecniño, el enano

hidrocéfalo. La avaricia es el sentimiento que las mueve, siendo el desvalido una fuente de dinero en las ferias por las que lo exponen.

Nosotros, como indicamos previamente, hemos decidido “cosificar” a Laureano con la ayuda de una silla, un objeto que según nuestro punto de vista denota la estabilidad y la seguridad que tanto ansían nuestras protagonistas. Buscamos coreografiar una lucha cuyo motor no es otro que los instintos más bajos de la condición humana, especialmente en su faceta de intentar aprovecharse de los seres más débiles e inocentes, como en el caso de Laureano.

Como imagen de fondo pensamos en un ambiente rural, en la línea de los anteriores decorados (2ª y 4ª escena). Paralelamente a la lucha que mantendrán ambas mujeres en el escenario proyectaremos la imagen en la pantalla, la cual hará las veces de decorado.

A nivel coreográfico la primera de las mujeres en “apoderarse” de la silla será Marica del Reino provocando, acto seguido, la reacción de Mari-Gaila, quien le arrebatará el control de la misma. A partir de ese momento, ambas intentarán hacerse con el monopolio del objeto y, de manera gradual, la intensidad se magnificará y el conflicto alcanzará tintes dramáticos hasta el punto de provocar la destrucción del objeto y, por ende, la muerte del inocente desvalido.

Para intentar plasmar la destrucción de la silla de un modo audiovisual pensamos primero en lanzarla al aire y dejar que la cámara siguiera su recorrido ascendente y, una vez adquiriera su punto más álgido, pasaríamos a una imagen de total oscuridad, de “blackout” inquietante, el cual aportaría también una dosis de suspense. Pero acto seguido barajamos otras distintas posibilidades. Por un lado nos planteamos filmar la destrucción real de una silla pero, por otro, también nos atraía la idea de dejar la pantalla

completamente en negro durante unos segundos, acompañados del consiguiente ruido impactante de la destrucción. Y, como veremos más adelante, la solución definitiva ha sido más bien virtual.

Séptima escena: La libertad, ¿tiene precio?

Personajes que intervienen: Marica del Reino, Mari-Gaila y Pedro-Gailo

Recursos técnicos: Ordenador, proyector, pantalla, iluminación general y un candelabro con una vela

Duración aproximada: 2 minutos

Última y la escena más compleja de nuestra particular visión de la obra de Valle-Inclán.

Tras la destrucción del objeto, Marica del Reino (como representación de los aldeanos) se llevará a Mari-Gaila arrastrada hasta el centro del escenario como si fuera una presa que acaba de capturar y que quiere mostrar a todo el pueblo. La mujer del sacristán se convierte así en un animal herido, en un pájaro sin alas que ya no opone resistencia ni intenta defenderse de sus agresores.

Una vez rodeada y ninguneada por su cuñada, aparecerá en pantalla el sacristán convertido en testigo de la escena desde la cocina de su casa.

Hasta este momento Pedro Gailo ha sido siempre un personaje virtual, pero en esta última escena aparecerá en el escenario. Para ello filmaremos a Gailo desde la cocina donde había amenazado con matar a su mujer con un cuchillo. Pero, a diferencia de la vez

anterior, aparecerá portando una vela y, acto seguido, caminará hacia la pantalla perdiéndose su imagen y regresando de nuevo para hacer su entrada en el escenario.

Una vez en él, Gailo caminará hacia el centro donde se encuentra su mujer maniatada. Nuestra idea es que el sacristán desate con un gesto lleno de determinación la cuerda que priva a su mujer de libertad. De esta manera, Gailo pasará de ser un personaje de marcado carácter esperpéntico, y fácilmente manipulable, a ser el personaje cuya acción devuelve la libertad a Mari-Gaila.

La complejidad de esta escena radica, desde nuestro punto de vista, en el mensaje final que queremos proyectar de la obra. Para nosotros, ambos personajes deberán dejar el escenario juntos inmediatamente después de que Gailo “destruya” la prisión que encerraba a la mujer.

En la obra de Valle, Mari-Gaila entra en la Iglesia de la mano de su marido y sin oponer resistencia alguna. Los aldeanos, por su parte, dejan de apedrearla y se retiran. El hecho de entrar en la Iglesia nos parece muy significativo. Por un lado, el sacristán la libera gracias a las “Divinas palabras” que pronuncia frente al pueblo que está en pie de guerra contra la adúltera y, por otro, el hecho de adentrarse en un edificio sagrado y tan relacionado con el mundo de Pedro Gailo parece indicar que Mari-Gaila paga un precio por su libertad, es decir, que recibe el perdón pero no sin antes renunciar al camino que había emprendido y que la había llevado a descubrir otras facetas de sí misma, o a experimentar cosas que serían inimaginables bajo los designios de una institución como la Iglesia.

Sin embargo, el final de la obra nos parece un final abierto y, por lo tanto, sensible a múltiples interpretaciones. La nuestra estaría más acorde con la idea de esperanza, pues

pensamos que, a pesar de adentrarse de nuevo en el mundo de su marido, tanto Mari-Gaila como Pedro Gailo han vivido experiencias intensas a lo largo de la obra y, como consecuencia, no podrán volver a ser los mismos puesto que algo habrá cambiado en el camino.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos interpretativos, consideramos que la mejor manera de plasmar nuestra visión será terminando con los dos personajes caminando hacia el fondo del escenario y trasladándose a la pantalla. De este modo indicaremos la vuelta de Mari-Gaila a su vida de antaño, aunque añadiremos un pequeño giro a la obra original de Valle. Siendo fieles a nuestra creencia en el cambio y en la posible evolución de la vida, no sólo de los personajes sino de las personas humanas en general, pensamos incluir una imagen de apertura y de esperanza en contraposición con la sensación de oscuridad y represión que proyectábamos desde el mundo virtual del sacristán. La manera de conseguirlo será a través de una ventana donde los dos se apoyarán una vez estén en el interior de su casa (y del mundo virtual). Para esta imagen nos hemos inspirado en un cuadro del pintor Salvador Dalí.

3.2.4 DIARIO DE CREACIÓN DEL PROCESO DE PRE-PRODUCCIÓN

Jueves, 12 de julio 2007

Lugar de ensayo: Sala de Ensayo de la UdeM (Université de Montréal)

Personas involucradas: Edi Moreno, Silvia Gertrúdx y Sylvain Boucher

Horario: de 10am a 13pm.

El objetivo de hoy era trabajar las tres escenas en las que Edi y Silvia actúan a dúo. Partiendo de la coreografía realizada durante el mes de mayo en la ENC (École National du Cirque de Montréal), hemos ido añadiendo y modificando pequeños detalles.

En primer lugar trabajamos la 2ª escena de la adaptación, cuyo título es “Cuñadas y rivales”.

Básicamente hemos decidido guardar el esqueleto del trabajo realizado anteriormente. El escenario es más grande que la sala de la ENC, donde entrenamos y grabamos nuestro avance para la presentación del proyecto (el 23 de mayo).

Teniendo en cuenta estas nuevas dimensiones, hemos acordado empezar la coreografía caminando en direcciones opuestas. También hemos añadido cambios de ritmo en los pasos (tres pasos lentos, tres pasos rápidos, y así sucesivamente). Tras realizar doce pasos nos encontramos frente a frente y, a partir de ese momento, enlazamos con el comienzo de la coreografía que ya habíamos grabado con anterioridad.

Al final de la escena, cuando ambas nos empujamos y nos separamos, hemos decidido incorporar nuevos movimientos. Así, tras nuestro mutuo rechazo, Edi/ Marica vuelve al escenario y se tira al suelo para sorprender a Silvia/ Mari-Gaila. Como

consecuencia, esta última decide saltar por encima de Marica y amenazarla. De nuevo continúa un intercambio de marcado enfrentamiento entre las dos mujeres hasta que vuelven a empujarse, esta vez, de un modo definitivo.

Mientras Edi y Silvia trabajaban en la 2ª escena, Sylvain Boucher se ha encargado de filmar los cambios y de ajustar la luz adecuada para la filmación. Él será el encargado de filmar el video definitivo cuya grabación tendrá lugar en este mismo escenario de la Universidad de Montreal, pues nos parece que reúne las condiciones ideales para la grabación de producciones multimedia.

Una vez terminado el trabajo de creación de la 2ª escena, hemos comenzado el trabajo con la silla. Dicho objeto es, junto a Marica del Reino y Mari-Gaila, el protagonista de la 6ª escena “El trágico destino de la avaricia”.

Después de visionar el material de nuestra coreografía realizada en la ENC, hemos decidido modificar pequeños detalles. Únicamente hemos añadido algunos movimientos elevando y manipulando la silla por encima de nuestras cabezas. Asimismo incorporaremos un momento con Mari-Gaila sentada en la silla y utilizando sus piernas para deshacerse del acoso de Marica del Reino.

Para finalizar la sesión de hoy hemos tratado de limpiar técnica y coreográficamente la 4ª escena titulada “La serpiente y el pavo real”. Tras visionar el vídeo filmado en mayo nos hemos percatado de varios errores de sincronización y de algunos movimientos que no acababan de cuadrar con nuestra visión de la escena. Recordemos que no queremos que los objetos (la cuerda y el abanico) se conviertan en meros aparatos de manipulación técnica. Nuestro objetivo es conseguir que adquieran

profundidad dramática y que ayuden a resaltar aspectos importantes de la personalidad de ambas mujeres.

La sesión del día de hoy ha finalizado con la “limpieza” de la 4ª escena y, tanto Edi como Silvia, han acordado visionar el video anterior durante el fin de semana para así poder tener las ideas claras en la próxima sesión de entrenamiento, programada para el lunes 16 de julio, a las 11 de la mañana.

Sábado, 14 de julio 2007

Lugar de ensayo: “Estudio Bizz” de Montreal

Personas involucradas: Sylvain Boucher y Silvia Gertrúdx

Horario: de 14pm a 17pm.

En el ensayo de hoy hemos trabajado la 5ª escena denominada “Tango afilado”. En ella, el traje de Séptimo Miau cobrará una gran importancia puesto que, al consistir en una especie de abrigo/capa, se utilizará como instrumento para la danza entre los dos protagonistas. Se trata de un abrigo negro y largo con mucho vuelo.

Nosotros hemos trabajado con la idea de que la capa simbolice la atracción y el intento de Séptimo de envolver a Mari-Gaila, llevándola a su territorio.

Al principio hemos probado diversas maneras de acercarnos, terminando siempre con Séptimo atrapando a Mari-Gaila con la capa. Esta última no aceptará tan fácilmente el envite, tratando de fajarse de su pretendiente. Tras unos momentos de tira y afloja con la capa como protagonista, ambos comenzarán un baile pausado. A partir de ahí se

intercalarán movimientos más dinámicos que desembocarán en un “torbellino” final cargado de energía y con la imagen de Séptimo llevándose en brazos a Mari-Gaila.

Hasta el momento sólo hemos trabajado un posible esqueleto coreográfico, el cual irá tomando forma en las próximas sesiones. Lo más importante del día de hoy ha sido encontrar una estructura y una variedad de pasos y cambios de ritmo para incluir en la versión final de la danza.

Viernes 13, sábado 14 y domingo 15 de julio

Búsqueda de posibles imágenes

Personas involucradas: Silvia Gertrúdx

Durante los tres días hemos ido recopilando imágenes para proyectar en la pantalla del Teatro de la Universidad de Montreal, donde tendrá lugar la filmación definitiva.

En un principio, tal como habíamos comentado anteriormente, pensábamos contar con imágenes como: la de la calle rural para las escenas de confrontación entre cuñadas (2ª, 4ª y 6ª), la de la jaula y el pájaro durante la 3ª escena, la del cuchillo afilado durante la 5ª escena y la del cuadro de Salvador Dalí para la 7ª y última escena.

Sin embargo, tras una primera búsqueda en Internet, hemos ido descartando algunas de las imágenes que teníamos en mente. Por ejemplo, la proyección de una calle rural nos ha parecido muy complicada en cuanto a que limitaría a las bailarinas en el escenario, es decir, las dos mujeres tendrían que moverse siempre en la misma perspectiva de la calle para dar la impresión de encontrarse realmente en ella. Entonces ha surgido la opción de un prado.

Aquí aparecen algunas de las imágenes encontradas en nuestra búsqueda en Internet:



Calle rural de Ferreras de Abajo (Zamora).



Otra calle rural de Ferreras de Abajo (Zamora).



Prado de Ferreras de Abajo (Zamora).

Por lo que respecta a la imagen de la jaula y del pájaro en libertad, también nos hemos encontrado con dificultades a la hora de obtener muestras interesantes de cara a ser proyectadas en el escenario, sobre todo en cuanto a la jaula se refiere. La mayoría de las muestras encontradas parecían artificiales y no transmitían el mensaje deseado. Aquí podemos ver una de ellas:



Imagen de una jaula obtenida de Internet.

La siguiente imagen que hemos buscado es la del cuchillo afilado para proyectar durante la danza del tango (5ª escena). De nuevo, las muestras halladas no nos han

terminado de convencer, pues eran de una dimensión plana y no tridimensional, además de carecer de reflejo o del efecto de la luz. Aquí podemos ver una de ellas:



Imagen de un cuchillo obtenida de Internet.

Nuestra intención a la hora de incorporar estas imágenes era utilizarlas como hilos conductores que ayudaran a introducir y a definir el mensaje que queremos transmitir con cada una de las escenas. Desgraciadamente, tras la búsqueda realizada durante estos últimos días, no hemos encontrado muestras lo suficientemente satisfactorias como para hacer de enlace entre las escenas.

Sin embargo, con la búsqueda del cuadro de Dalí que habíamos escogido como apoyo para la última escena, se abrió una nueva perspectiva para nuestro proyecto y decidimos emprender un camino distinto al elegido inicialmente.

Además del titulado “Mujer en la ventana”, encontramos otros cuadros del artista que nos llamaron la atención por la sintonía que guardaban con nuestra visión de la obra de Valle-Inclán. Eran pinturas que, desde nuestro punto de vista, completaban de algún modo las escenas que habíamos imaginado y descrito anteriormente.

A continuación, pasaremos a comentar la selección de cuadros de Salvador Dalí y trataremos de justificar nuestra elección según a la relación que éstos podrían guardar con las distintas escenas de la adaptación de la obra de Valle.

La primera imagen corresponde a una pintura de Dalí denominada “Elefantes” (1948, colección privada).

Es un cuadro con el que ya estábamos familiarizados, pero sólo pensamos en él como posibilidad cuando decidimos descartar la opción de incorporar imágenes buscadas en Internet (cuchillo, jaula, calle, etc.).



“Elefantes” (1948). Colección privada.

Si antes imaginábamos a las dos cuñadas enfrentadas en una lucha sin cuartel y con una calle rural como telón de fondo, ahora la imagen de los dos elefantes simbolizará a las dos mujeres en constante oposición, manteniendo una lucha de poderes que comienza en la 2ª escena y que continuará hasta la escena final.

Desde un punto de vista plástico, ambas inician su lucha en el escenario en la misma posición en la que se encuentran los elefantes. Las dos avanzan sin verse hasta que al fin sus caminos se cruzan y se hallan en el escenario frente a frente, como los elefantes.

Ese momento es el punto de partida de la escena y de la danza/lucha que irán librando a lo largo de la misma. Al final, ambas se empujan y terminan yéndose cada una por su lado. Y, de nuevo, esta imagen nos parece un espejo de la proyectada en la pantalla, que actúa como fondo durante la 2ª escena: el cuadro de los elefantes de Dalí.

El siguiente cuadro seleccionado se titula “Rosa meditativa” (1958, Colección Arnold Grant, Nueva York).



La imagen de esta rosa suspendida en el cielo nos pareció un buen trasfondo para acompañar al solo de Mari-Gaila correspondiente a la 3ª escena. En él, la mujer del sacristán comienza a descubrirse a sí misma, a dejarse llevar por nuevas sensaciones y deseos. A modo de contraste con el cuadro de Dalí hemos añadido una foto de un capullo de rosa que

“Rosa meditativa” (1958). Colección Arnold Grant, Nueva York.

aparecerá al principio del solo de Mari-Gaila y que, al cabo de unos quince segundos, se acabará transformando en la rosa de Dalí. La danza tratará de plasmar este cambio mediante la apertura del abanico, el cual había permanecido cerrado durante los primeros pasos. El paso del capullo a la rosa coincide entonces con la apertura del objeto durante la danza.

A continuación, podemos ver la foto del capullo de rosa que hemos escogido como fondo de pantalla:



Imagen de un capullo de rosa obtenida de Internet.

La imagen de la rosa ejemplifica, desde nuestro punto de vista, la feminidad y la pasión de Mari-Gaila, así como la evolución de este personaje a lo largo de la pieza. Al principio de la adaptación hemos considerado oportuno introducir una primera escena donde se observara la falta de comunicación y entendimiento para con su marido.

A través de ese diálogo virtual podemos intuir que ambos pertenecen a dos mundos muy distintos como ya hemos indicado. El sacristán representa el oscurantismo, la represión interior y la intransigencia de la moral. Por su lado, Mari-Gaila ansía más libertad individual y se deja llevar por sus instintos y emociones.

Una vez escenificados ambos mundos con la ayuda del “muro” tanto físico (uno aparece siempre en la pantalla) como espiritual que separa a ambos personajes,

consideramos necesaria una escena que transcurriera por la intimidad del personaje de Mari-Gaila, es decir, una escena que se centrara únicamente en este personaje y en su evolución. Ella pasa de ser una mujer pasional y rebelde pero de energía contenida, a una mujer que cada vez va dando más rienda suelta a sus emociones y que va cortando una a una las “cadenas” que la unen al sacristán. Al final de la 3ª escena Mari-Gaila vuelve a convertirse de nuevo en aquella mujer más contenida del inicio de la danza, puesto que no será hasta más adelante cuando, definitivamente, libere sus deseos interiores.

Otra de las pinturas de Dalí que sirve como trasfondo a la 4ª escena denominada “La serpiente y el pavo real”, es la siguiente:



“Metamorfosis de Narciso” (1937). The Tate Gallery, London.

Para nosotros este cuadro simboliza la metamorfosis y la transformación que experimentan los dos personajes femeninos durante la escena que nos ocupa. Ambas mujeres comienzan a mostrar aspectos más íntimos de sus respectivas personalidades que, a su vez, tienen conexión con el reino animal.

El cuadro de Dalí nos muestra a dos seres cuyas cabezas parecen huevos y que están mirando atentamente su reflejo en el agua. En la pieza que hemos coreografiado las

dos féminas dejan entrever rasgos y atributos pertenecientes al mundo animal que están directamente relacionados con aspectos íntimos de su mundo interior. Trazando un paralelismo con el cuadro, las dos mujeres se atreven a romper la “cáscara externa” que las rodea y dan rienda suelta a los instintos animales que llevan dentro. La idea del reflejo que aparece en el cuadro también nos parece adecuada para nuestra escena, puesto que ambas mujeres son orgullosas, egoístas e, incluso, narcisistas, atributos que no pueden conducir a un desenlace muy optimista.

En el cuadro de Dalí observamos cómo se avécinan unas nubes negras que anuncian tormenta, simbolizando un poco el presagio de alguna desgracia inminente. Es un poco el anticipo de lo que acontecerá más adelante en la obra con la muerte de Laureano, como consecuencia de la lucha egoísta y de la mezquindad de ambas mujeres, que no dudan en disputarse la custodia del pobre enano hidrocéfalo para conseguir un provecho económico.

La escena siguiente, titulada “Tango afilado”, transcurre en dos escenarios distintos. La primera parte se centra únicamente en Pedro Gailo y su delirio con el cuchillo carnicero. Para este momento no utilizaremos ningún trasfondo, puesto que la imagen del sacristán será la principal. Una vez que Pedro Gailo finalice la escena con su mirada fija en el cuchillo, incorporaremos un trasfondo que sirva de introducción y de acompañamiento a la segunda parte de esta 5ª escena, la cual gira en torno al “tango afilado” que ya mencionamos anteriormente. La imagen que hemos seleccionado corresponde a otro cuadro de Dalí titulado “Paisaje con mariposas” (1956).



“Paisaje con mariposas” (1956).

La imagen de las dos mariposas nos pareció una bonita metáfora para simbolizar el momento en que Mari-Gaila y Séptimo Miau deciden liberar sus sentimientos. El cuadro refleja un contexto de libertad que contrasta abiertamente con el momento precedente, cuando el sacristán sostiene un cuchillo carnicero en sus manos y amenaza con matar a su esposa desde el ambiente de oscuridad y opresión de la cocina de su casa. Por otro lado, al final de la escena nos interesaba utilizar el cuchillo como espejo, puesto que a través del objeto podemos ver la imagen del hombre y penetrar en su mente. En resumen, Pedro Gailo actúa de ese modo porque se imagina que su mujer le está siendo infiel, y el cuchillo nos sirve de enlace entre lo que Gailo se imagina y la constatación de que sus sospechas son ciertas. Se trata de momentos que suceden simultáneamente en el tiempo y la imagen del sacristán mirándose así mismo en el cuchillo y mirando hacia la cámara nos ayuda a penetrar en su propia visión, que no es otra que la escena del baile “envenenado” entre Mari-Gaila y Séptimo Miau.

Para la sexta escena, titulada “El trágico destino de la avaricia”, también hemos seleccionado un cuadro de Dalí como trasfondo. Es una imagen que nos transmite la desolación y la angustia que acompañan a toda pérdida. Cabe recordar que en dicha escena, las dos cuñadas luchan por hacerse con el control de Laureano, cosificado en la silla.



Al final, tanta codicia y avaricia conducen a la destrucción del objeto y, por ende, a la muerte del inocente, víctima de los abusos de los demás.

“Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet” (1935). The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg.

La pintura a la cual nos referimos se llama “Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet” (1935, “The Salvador Dalí Museum”, St. Petersburg).

Al parecer, y según la página Web: www.3dali.com/Tour/reminescence.htm, la pintura está basada en el cuadro “El Ángelus” del pintor francés Jean-François Millet (1814-1875).

Dalí pensaba que había algo escondido en la tela debido a un sentimiento de angustia presente. En 1963, una radiografía reveló que Millet había pintado el ataúd de un niño entre los campesinos que rezaban, pero esta parte fue sobrepintada por el artista para hacer más vendible el cuadro. Si bien es cierto que el cuadro ya nos atraía por el sentimiento de desolación que transmitía, al leer el extracto que aparece en la Web citada

anteriormente, nos pareció una interesante metáfora como preludio a lo que va a acontecer tras la lucha sin cuartel entre las dos mujeres.

La muerte de Laureaniño se antoja inevitable ante tanta desmesura y mezquindad y el cuadro de Dalí anuncia, o mejor dicho, esconde, un mensaje similar, puesto que está basado en una pintura de Millet donde originariamente las figuras del cuadro lloraban la muerte de un niño en su ataúd. Tratando de hacer un paralelismo entre la historia que rodea al cuadro y los hechos que acontecen en la sexta escena, nos parece que esta última se encamina hacia un desenlace fatal e irreversible. En este sentido, el cuadro es el anticipo de lo que sucederá al final de la escena con la destrucción de la silla y la consiguiente muerte del inocente.



Para la última escena, la séptima, hemos seleccionado dos pinturas de Dalí. La primera, llamada “Galatea de las esferas” (1952, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras) aparecerá durante la primera parte de la coreografía. La imagen de Gala, desintegrada en esferas, nos pareció apropiada para la escena que nos ocupa,

“Galatea de las esferas” (1952). Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras.

puesto que Mari-Gaila es arrastrada al centro del escenario por su cuñada como presa a exhibir ante el pueblo. Pero Mari-Gaila, a diferencia de otras fases de la pieza, ya no opone resistencia alguna. No se arrepiente de sus actos, pero se resigna a su suerte sin oponer más resistencia. En ese sentido el cuadro de Dalí nos muestra un rostro sereno, pero a la vez descompuesto. Cabe recordar que en la obra de Valle la mujer del sacristán

es apedreada por los aldeanos al ser descubierto su adulterio con Séptimo Miao. Ella permanece inmóvil en el centro de la escena y no se defiende de las agresiones. En nuestra escenificación del citado momento hemos utilizado a Marica como “cabeza visible” del linchamiento público contra Mari-Gaila. De algún modo, Marica del Reino consigue lo que había perseguido desde el inicio: que haya una opinión unánime de rechazo hacia la adúltera Mari-Gaila. Por esta razón, tras la anterior escena que terminó con la destrucción de la silla, Marica del Reino toma a su cuñada del brazo y la arrastra literalmente hacia el centro de la escena. Una vez allí, la pisotea y la maniatada con la cuerda. Mientras tiene lugar esta acción aparecerá proyectada la imagen del cuadro de Dalí, simbolizando a la propia Mari-Gaila.

A continuación, el retrato de Gala dará paso a la imagen del sacristán, evidenciando así que éste ha sido testigo de todo lo acontecido con su mujer. Tras el paso del sacristán de la pantalla al escenario para liberar a su mujer, ambos se adentrarán de nuevo en la pantalla y, tomando como inspiración un último cuadro de Dalí, Mari-Gaila caminará en solitario hacia la ventana desde donde observará el horizonte.

Para la imagen final de nuestra adaptación barajábamos dos posibilidades. Por un lado, pensábamos terminar con Mari-Gaila mirando por la ventana reconstruyendo la pintura de Dalí; por otro, deseábamos terminar con la imagen de Mari-Gaila fundiéndose con la del verdadero cuadro de Dalí. Para salir de dudas decidimos probar con ambos finales y analizar el resultado para seleccionar el que más se ajustase a nuestra visión de la obra. A continuación, mostramos el cuadro al que hacemos referencia titulado “Figura

asomada a la ventana” (1925, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid).



“Figura asomada a la ventana” (1925). Museo de Arte Contemporáneo, Madrid.

Domingo, 15 de julio 2007

Lugar de ensayo: Apartamento de Jason Mcpheerson y Shelly Kastner

**Personas involucradas: Jason Mcpheerson, Shelly Kastner, Silvia Gertrúdíx y
Sylvain Boucher**

Horario: de 12pm a 17pm.

El objetivo del día era grabar las escenas donde interviene Jason, como Pedro Gailo, para poder proyectarlas después en la pantalla del teatro.

La primera escena que grabamos fue la correspondiente a la número cuatro en el guión que hemos elaborado. El lugar escogido fue la cocina de su casa y dividimos la filmación en tres partes. Primero nos centramos en el progresivo estado de embriaguez del sacristán. Para ello utilizamos una botella y un vaso de vino. La intención era plasmar un creciente estado de impaciencia y de desesperación que terminará con Jason subido a la rola-bola y sosteniendo un cuchillo. Jason comienza con un vaso en sus manos y, tras un impulso, decide lanzar el líquido que hay en él. A continuación, toma la botella y su estado de embriaguez se va acentuando hasta perder casi el equilibrio. Hasta aquí habríamos llegado a lo que sería la primera secuencia de la escena. Decidimos que la iluminación fuera tenue para acentuar más, si cabe, el ambiente oscuro y opresivo que rodea la escena.

Grabamos esta secuencia sólo dos veces puesto que la segunda toma nos pareció idónea para la posterior edición. Sylvain Boucher se encargó de la filmación, Silvia Gertrudix de la dirección y Shelly Kastner asistió a la grabación como un necesario “ojo externo”.

A continuación, grabamos la segunda parte de la escena con Jason subido a la “rola-bola” y sosteniendo un cuchillo en sus manos. Al igual que en la primera secuencia, hicimos dos tomas de esta segunda. El objetivo que perseguíamos era que Jason/ Gailo pasara por diversos estados emocionales una vez subido a la rola-bola. Somos conscientes de que, al incluir dicho objeto, estamos alterando la movilidad del personaje. Sin embargo, y paradójicamente, creemos que esta “alteración” puede ofrecer un abanico de nuevas perspectivas, lecturas e interpretaciones al espectador, dado que el efecto óptico que se consigue es sorprendente.

Cuando el personaje se encuentra encima de la rola-bola tenemos la sensación, sin necesidad de enfocar el objeto, de que lucha para mantenerse estable como si se encontrara al borde de un abismo. Además, durante esta segunda parte de la escena, Gailo amenaza con matar a la adúltera de su mujer y, a su vez, también pasa por momentos en los que parece querer quitarse la vida.

Al final de la escena hemos añadido una tercera secuencia en la que Gailo se contempla a sí mismo en el cuchillo y los espectadores pueden ver así su derrumbe emocional. Queríamos reflejar el estado emocional de una persona que, a pesar de formar parte de una institución tan poderosa y rígida como la Iglesia, ha estado a punto de matar a su mujer y de caer en un pecado irreversible. Su rostro refleja los remordimientos internos y el horror que siente para consigo mismo, pues ha traspasado los límites de lo admisible desde el seno de la institución a la que representa.

Este momento nos sirve, además, de transición para la segunda mitad de la escena. De repente, el reflejo del cuchillo deja de ser el rostro del sacristán para convertirse en el cuadro de Dalí dedicado a las mariposas, corroborando de alguna manera que todo lo que se había imaginado era cierto y no tan solo el producto de su “embriagada” imaginación. En este sentido, el cuchillo pasa de ser un espejo a convertirse en portal introductor de la escena del baile entre los dos amantes.

La segunda escena filmada en casa de Jason Mcpherson corresponde a la escena final. Primero hemos comenzado con la parte en la que Pedro Gailo mira directamente a la cámara indicando así que ha sido testigo de excepción de la “caza y captura”, por parte de Marica del Reino, de su mujer, Mari-Gaila. Una vez filmado el rostro del sacristán en primer plano, éste toma un candelabro con su vela y la imagen se aleja para poder ver con

más claridad esta acción. A continuación, Gailo avanza hacia la cámara hasta casi tocarla. Después, como ya explicábamos anteriormente, el sacristán aparecerá en el escenario.

La segunda parte de la escena corresponde a Mari-Gaila y Pedro Gailo entrando juntos en la pantalla. Para ello hemos grabado a ambos personajes adentrándose en la casa (en la cocina) y luego siguiendo los pasos de Mari-Gaila hacia una ventana. Esta imagen aparecerá proyectada en la pantalla del teatro. Seguidamente fundiremos la imagen de Mari-Gaila en la ventana con la del cuadro de Dalí titulado “Figura asomada a la ventana” para terminar, con la imagen de éste último, nuestro proyecto. Pensamos que esta pintura encierra muchos mensajes y que es una clara metáfora del final abierto de la obra de Valle-Inclán, puesto que en ella ambos se adentran en la iglesia terminando así la pieza.

En la adaptación que hemos realizado ambos aparecen caminando en la pantalla y la mujer se detiene frente a la ventana. El cuadro de Dalí nos indica que el futuro es abierto, que se abre un nuevo horizonte para Mari-Gaila y para su marido, a pesar de los trágicos acontecimientos vividos. Es cierto que entre ellos no parece haber amor, pero las dramáticas experiencias vividas harán de ellos, a nuestro modo de ver, personas más maduras que poco tendrán que ver con los personajes del inicio de la obra. En este sentido, el cuadro de Dalí proporciona un halo de esperanza, según nuestra interpretación del final de la pieza de Valle-Inclán.

Finalmente, hemos grabado la primera escena de la adaptación titulada “Diálogo virtual”.

Para ello hemos utilizado como fondo una pared blanca. Jason se ha situado enfrente mientras Silvia estaba fuera del plano, aunque a una distancia adecuada para que

éste pudiera verla y seguir sus indicaciones, con el objetivo de reaccionar ante éstas con el mayor realismo posible. Hemos filmado la escena tres veces. A partir de ahora, una vez filmados los movimientos de Jason, le corresponderá a Silvia coordinarse con éstos y representar de un modo creíble el diálogo que acontece entre los dos desde el escenario.

Domingo, 15 de julio 2007

Montaje de las imágenes filmadas en casa de Jason Mcpheerson y Shelly Kastner

Personas involucradas: Sylvain Boucher y Silvia Gertrúdíx

Durante la tarde/noche del día de hoy hemos procedido al montaje de las escenas filmadas con anterioridad. La idea era preparar las imágenes para la proyección que tendrá lugar mañana en el teatro de la UdeM.

En primer lugar, hemos seleccionado las tomas que nos parecían más adecuadas para formar parte de la versión definitiva. A continuación, hemos anotado los códigos de tiempo correspondientes a las tomas preseleccionadas. Con los códigos podíamos tener la referencia exacta de las escenas y de los fragmentos que hemos escogido como versiones definitivas.

El programa de ordenador que hemos utilizado como soporte técnico para el montaje es Avid xpress.

Una vez terminado el montaje de las tomas con Jason, hemos creado una carpeta en "Mis documentos" que corresponde a las imágenes y escenas virtuales que serán proyectadas en la pantalla del teatro, y donde también hemos incluido los cuadros de Dalí

seleccionados con anterioridad. Todas estas etapas forman parte del proceso denominado de pre-producción, puesto que estamos preparando y ultimando todos los detalles previos a la filmación del proyecto.

En la carpeta destinada al proyecto de "*Divinas palabras*", hemos respetado el orden preestablecido anteriormente con la creación de las siete escenas. A continuación, reproducimos la lista con todos los documentos visuales incluidos en la carpeta que serán proyectados mañana en el teatro de la UdeM, a través de un ordenador portátil:

- Primera escena: "Diálogo virtual" con Jason, filmado el domingo 15 de julio.
- Segunda escena: Imagen de "Elefantes", cuadro de Salvador Dalí.
- Tercera escena: Imagen del capullo de rosa y del cuadro de Dalí "Rosa meditativa".
- Cuarta escena: Imagen de "Metamorfosis de Narciso", de Salvador Dalí.
- Quinta escena (1ª parte): Solo de Jason con el cuchillo y la rola-bola, el 15 de julio.
- Quinta escena (2ª parte): Imagen del cuadro de Dalí "Paisaje con mariposas".
- Sexta escena: Imagen de "Reminiscencia arqueológica del Angelus de Millet", de Dalí.
- Séptima escena (1ª parte): Imagen del cuadro de Dalí "Galatea de las esferas".
- Séptima escena (2ª parte): Solo de Jason tomando la vela y dirigiéndose a la cámara.
- Séptima escena (3ª parte): Silvia y Jason entrando en la pantalla con la ventana de fondo.
- Séptima escena (4ª parte): Imagen de "Figura asomada a la ventana", de Dalí.

Lunes, 16 de julio de 2007

Entrenamiento previo a la filmación del proyecto

Personas involucradas: Edi Moreno y Silvia Gertrúdx

Lugar de ensayo: “Salon d’Essai” de la Universidad de Montreal

Horario: de 11am. a 14pm.

El entrenamiento de hoy ha servido para hacer un repaso a los cambios introducidos en las escenas conjuntas y para perfeccionar la coreografía de la última. Al mismo tiempo se han hecho pruebas con las luces para asegurarnos de que podíamos ver los accesorios como la cuerda y el abanico.

Una vez repasados los últimos detalles coreográficos hemos recorrido el espacio en el escenario y calculado un poco los límites de movimiento condicionados, en este caso, por la iluminación general de la sala. Hemos realizado algunos ajustes debido a que, si nos hubiéramos movido utilizando todo la escena, algunas partes de la coreografía se habrían perdido por la falta de luz en algunas partes del escenario.

3.3 PROCESO DE PRODUCCIÓN

3.3.1 DIARIO DE CREACIÓN DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN

Lunes, 16 de julio de 2007

Personas involucradas: Edi Moreno, Jason Macpheerson, Sylvain Boucher, Shelly Kastner, Silvia Gertrúdx y Emily Duroger

Lugar de filmación: “Salon d’Essai” de la UdeM (Universidad de Montreal)

Horario: de 14pm a 21pm.

Comenzamos con la última escena (7^a) en la que están involucrados Edi, Jason y Silvia.

La idea era ajustar la filmación de video con la entrada de Jason/Pedro Gailo en el escenario. Emily Duroger, especialista técnica, nos ayudó con la iluminación. El objetivo era dar con una iluminación general que pudiera ser utilizada para la filmación de todas las escenas, dado que si hubiéramos introducido cambios de luz entre ellas, el proceso habría durado el triple.

Una vez ajustadas las luces comprobamos la imagen proyectada en la pantalla del escenario a través de un ordenador portátil y un proyector. En cuanto conseguimos centrar la imagen y enfocarla, dándole la mayor nitidez posible, comenzamos la filmación de la séptima escena. El encargado de la filmación fue Sylvain Boucher, que también nos dio la señal para indicarnos que podíamos comenzar con la grabación de la escena.

El momento más complicado resultó ser la concordancia entre la salida de Pedro Gailo de la pantalla y la entrada de éste en el escenario para liberar a Mari-Gaila. Afortunadamente, Shelly Kastner podía darle la señal a Jason (quien se encontraba escondido tras la cortina del escenario) para que entrara en la escena. Shelly tenía plena visibilidad de la pantalla al encontrarse sentada en las butacas del público, mientras que Edi y Silvia estaban en ese momento en el escenario y formaban parte de la escena. Por su parte, Sylvain se ocupaba de filmar todo desde la cabina de filmación y proyección del teatro.

Decidimos comenzar por la séptima escena por ser la única que necesitaba de la presencia “in situ” de Jason/ Gailo en el teatro. El resto de las escenas con él se grabaron ayer y, al ser virtuales, no necesitaron de su presencia. Por eso, una vez terminada esta escena, Jason y Shelly pudieron dar por terminada la sesión.

Las siguientes escenas que filmamos fueron las que involucraban a Edi Moreno y Silvia Gertrúdix. Decidimos comenzar por la 4ª, puesto que técnicamente se nos antojaba como la más complicada. En ésta intervienen los objetos de la cuerda y el abanico y ambas teníamos que cerciorarnos de que éstos iban a ser visibles a través del objetivo de la cámara. Además, nos encontramos con la dificultad añadida de tener que acotar las partes del escenario donde podíamos movernos sin limitaciones, dado que a veces las luces no podían captar ni nuestros movimientos ni los de los objetos.

Para solucionar este problema, decidimos dividir la escena en tres partes y las escogimos de acuerdo al siguiente criterio: debían de ser momentos de pausa en la coreografía para poder unirlos con los anteriores en el montaje de post-producción.

Al término de esta 4ª escena había que añadir también los solos de ambas, algo que hicimos individualmente una vez terminada la grabación de la parte conjunta.

A continuación, acordamos filmar la 6ª escena, en la cual ambas luchamos por el control de la silla. Como en la escena anterior, decidimos dividirla en dos partes pensando en el posterior montaje de la misma.

Finalmente nos centramos en la 2ª y última escena entre las dos y, al igual que en las veces anteriores, también la separamos en varias partes.

Al término de cada grabación comprobábamos el resultado junto a Sylvain Boucher. Finalmente, una vez satisfechos, Edi pudo dar por terminada la sesión.

La siguiente escena en filmarse fue la primera, correspondiente al diálogo virtual. La mayor dificultad para su grabación estribó en la coordinación de los movimientos de Jason/Pedro Gailo virtual, con los de Silvia/Mari-Gaila en el escenario. La repetimos tres veces hasta conseguir un buen tempo de acción/reacción entre ambos.

Al tratarse de una escena experimental estábamos ansiosos por ver el resultado final, el cual nos causó sorpresa. Si bien la imagen del sacristán era, en proporción, bastante más grande que la de Mari-Gaila, el efecto producido se correspondía, a nuestro juicio, con el mensaje que estábamos persiguiendo. Gailo aparecía en la cámara como una figura amenazante y controladora, mientras que Mari-Gaila se defendía con uñas y dientes para intentar zafarse del control de su marido.

La siguiente escena filmada fue la 3ª, donde Silvia/Mari-Gaila realiza un solo con su abanico. En esta escena también había que coordinar movimientos de danza con imágenes virtuales. Al principio de su solo, Mari-Gaila baila con el abanico cerrado y con la foto de un capullo de rosa proyectada en la pantalla del escenario. Al cabo de unos 15

segundos el capullo se difumina y da paso a la imagen del cuadro de Dalí “Rosa meditativa”. Nuestro objetivo era hacer coincidir ese momento en la pantalla con la apertura del abanico de Mari-Gaila en el escenario.

Para finalizar grabamos la 5ª escena en la que intervienen Jason Mcpheerson, Sylvain Boucher y Silvia Gertrúdx. La primera parte, íntegramente virtual y con Jason/Gailo de protagonista, se filmó y se editó ayer. La segunda parte se filmó hoy en el escenario. Decidimos dejar la cámara grabando mientras repetíamos la coreografía hasta estar satisfechos con el resultado.

Al cabo de algo más de diez horas de preparación y de filmación en el “Salon d’Essai” de la UdeM, pudimos dar por finalizada la sesión.

A partir de ahora entraremos de lleno en el proceso de post-producción.

3.4 PROCESO DE POST-PRODUCCIÓN

3.4.1 DIARIO DE CREACIÓN DEL PROCESO DE POST-PRODUCCIÓN

Duración: desde el 17 de julio de 2007 hasta el 26 de agosto de 2007

Un día después de la grabación iniciamos el proceso de post-producción. Lo primero que hicimos fue seleccionar las mejores tomas de cada escena y anotar los códigos de tiempo en un papel. Una vez hecha la selección final comenzamos el montaje de las mismas. Es un proceso similar al de la elaboración de un cuadro: primero montamos las escenas (con las tomas definitivas) de un modo lineal, sin prestar demasiada atención a los detalles. Después nos centramos en ellas de un modo individual, intentando limar los detalles o cortar aquellos momentos que sobran. Paralelamente, vamos buscando efectos para aquellas que lo requirieran: efectos que ayudarán a ensalzar la imagen o corregir algún que otro defecto. A continuación, nos centramos en las transiciones entre las escenas y, finalmente, procedemos al montaje.

No hay que olvidar que la grabación fue realizada en una única sesión y que, por tanto, la calidad de la imagen no resultó ser siempre la más adecuada. Utilizamos el programa de ordenador Avid tanto para los efectos como para el montaje y la edición, el cual fue particularmente útil en la escena 6ª, correspondiente a la destrucción de la silla. En primer lugar, la calidad de la imagen no era la mejor puesto que, en muchos momentos, carecía de la nitidez que hubiéramos deseado. En consecuencia, decidimos aplicar un efecto llamado “glow”, que nos ayudó a “disfrazar” un poco el problema. Para

reproducir en pantalla la destrucción de la silla utilizamos los programas Avid y Autodesk. Ambos sirvieron para diseñar una silla virtual y su posterior destrucción en pantalla.

Una vez terminado el montaje, comenzó el trabajo de composición musical. El compositor de la música original, Sylvain Boucher, realizó un primer esbozo de la banda sonora del proyecto. En esta primera aproximación se trataba de dar con los colores y con el espíritu de la obra en su conjunto. La segunda etapa consistió en trabajar las escenas individualmente, una etapa en la que ambos trabajamos en equipo. Sylvain y yo íbamos compartiendo nuestra visión de cada escena y decidíamos sobre los detalles que iban a marcar la diferencia: los instrumentos, el ritmo, los sonidos, la melodía, el tempo, la intensidad y el estilo.

Tras la etapa del montaje audiovisual (montaje visual y montaje musical) diseñamos los créditos iniciales y los finales. Decidimos comenzar de un modo simple y directo: aparecería en pantalla el título del proyecto con el sonido del viento bajo un fondo de cielo nublado. La idea era jugar un poco con aquella famosa expresión que reza lo siguiente: “las palabras se las lleva el viento”, siendo las acciones las que permanecen. Era una especie de guiño al lenguaje corporal, base de nuestra adaptación, en detrimento del lenguaje verbal. Además, escogimos un fondo nublado como anticipo de lo que se anuncia ya en la primera escena: un paisaje inquietante y oscuro.

Por lo que respecta a los créditos finales, nos reservamos este momento para presentar a los personajes junto a sus respectivos intérpretes y para mostrar nuestro agradecimiento a todas las personas que han colaborado de un modo tan desinteresado en el proyecto.

3.4.2 ANÁLISIS SISTEMÁTICO

Apoyándonos en el artículo de Tadeusz Kowzan titulado “El signo en el teatro”, vamos a profundizar un poco más y de un modo más sistemático en nuestro proceso de post-producción.

En dicho artículo, Tadeusz Kowzan nos proporciona una serie de instrumentos, tanto teóricos como prácticos, para el análisis científico del espectáculo teatral, así como para una investigación semiológica más profunda. Nuestro objetivo es apoyarnos en su propuesta para ir desgranando las claves del proyecto, a la vez que lo analizamos científicamente.

El autor resume su propuesta en el cuadro que reproducimos a continuación:

1 palabra 2 tono	Texto oral	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3 mímica 4 gesto 5 movimiento	Expresión corporal	Actor	Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
6 maquillaje 7 peinado 8 vestuario	Apariencia externa del actor			Espacio	
9 accesorios 10 decorado 11 iluminación	Características del espacio escénico	Externo al actor	Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (externos al actor)
12 música 13 efectos sonoros	Efectos sonoros no articulados			Signos auditivos	Tiempo

(Kowzan 1997: 146).

Para Tadeusz Kowzan “la palabra está presente en la mayor parte de las manifestaciones teatrales (salvo la pantomima y el ballet)” (1997: 132). En nuestro caso decidimos prescindir de un modo consciente de la palabra como signo teatral. Es una decisión que formaba parte del reto del proyecto.

En consecuencia, y en relación a lo dicho anteriormente, el tono tampoco estuvo presente en nuestra adaptación. Para Kowzan el tono comprende elementos tales como la entonación, el ritmo, la velocidad y la intensidad de dicción del actor. La palabra, según

él, “no es sólo signo lingüístico. El modo con que se pronuncia le confiere un valor semiológico suplementario” (1997: 133).

A continuación, el autor del artículo se centra en la expresión corporal del actor, aspecto determinante en nuestra puesta en escena. El punto de partida es la mímica del rostro y, en el caso concreto de nuestra adaptación, nos centramos en aquellos signos mímicos “afines a formas de comunicación no lingüística, a emociones (sorpresa, cólera, miedo, placer), a sensaciones corporales agradables o desagradables, a sensaciones musculares (por ejemplo el esfuerzo), etc.” (1997: 135).

La rivalidad entre las dos cuñadas (Marica del Reino y Mari-Gaila) protagonistas de la obra de Valle-Inclán, puede apreciarse no sólo en el baile y en los movimientos corporales, sino también en sus propios rostros. Ambas se cruzan miradas desafiantes y cargadas de cólera. Desgraciadamente, estos detalles no son perceptibles para el espectador, puesto que la cámara grabó las escenas a una distancia considerable; una distancia necesaria para poder apreciar lo acontecido en el escenario y en la pantalla situada al fondo del mismo. No obstante, si pudiésemos representar la pieza en vivo en un escenario, los signos mímicos del rostro de las protagonistas se harían mucho más perceptibles a los ojos del espectador.

Respecto al personaje de Pedro Gailo, la mímica adquiere una mayor trascendencia, pues ya desde el comienzo de la pieza su rostro aparece en primer plano en la pantalla. Con ello buscábamos impactar a la audiencia y transmitirle una mirada directa y enigmática a la vez. Otro momento importante, en cuanto a la expresión del rostro se refiere, es aquél en que Gailo sostiene el cuchillo y su mirada queda reflejada en la hoja.

Nuestra intención era conseguir una mirada cargada de remordimientos y que, a su vez, destilara una profunda tristeza por todo lo acontecido.

En la última escena volvemos a encontrar la misma mirada directa y enigmática del sacristán de la primera. A través de la repetición de la misma imagen queríamos añadir un poco de suspense antes del desenlace final; un desenlace que, por otro lado, acaba siendo muy distinto al de la escena inicial.

El siguiente sistema de signos al que se refiere Kowzan es el del gesto. Para el autor, “el gesto constituye, tras la palabra (y su forma escrita), el medio más rico y flexible para expresar pensamientos, es decir, el sistema de signos más desarrollado” (1997: 35).

En nuestro caso, el gesto es el sistema de signos bajo el que se sustenta la mayor parte de nuestro trabajo de puesta en escena. Al no existir, por decisión propia, la palabra como medio de comunicación, el gesto se convirtió en la vía fundamental y esencial para la transmisión de contenidos.

En su artículo, Kowzan nos habla de varias categorías de signos gestuales:

Los hay que acompañan a la palabra, o que la substituyen, que reemplazan un elemento del decorado (movimiento del brazo para abrir una puerta imaginaria), un elemento del traje (sombbrero imaginario), uno o varios accesorios (representación del pescador sin caña, sin cebo, sin peces, sin cesto), gestos que expresan un sentimiento, una emoción, etc. (Kowzan 1997: 135).

En nuestra propuesta nos apoyamos en los gestos que substituyen a la palabra (sobre todo en la primera escena) y en los que expresan un sentimiento o emoción (algo que perseguíamos en la mayoría de las escenas).

El tercer sistema de signos quinésicos o espacio-temporales (referidos a la expresión corporal del actor) comprende los desplazamientos del actor y sus posiciones en el espacio escénico.

En la primera escena, denominada “diálogo virtual”, el espacio escénico de los personajes que intervienen en ella es radicalmente opuesto. En uno, Pedro Gailo aparece como imagen virtual en un emplazamiento interior y oscuro. Su mundo es un mundo en blanco y negro, el cual denota opresión y oscurantismo. En el otro, Mari-Gaila aparece frente a él en el escenario. En este caso el escenario representa un mundo abierto, lleno de posibilidades que se abren a sus pies. La movilidad de Pedro Gailo es limitada, puesto que siempre aparece en el marco de su propia casa. En cambio, su mujer disfruta de un espacio mucho más amplio, aunque con las lógicas limitaciones que impone el escenario; especialmente si está elevado a modo de plataforma.

Los elementos del decorado también entran en juego en cuanto que introducen espacios sucesivos relacionados con la acción dramática. En nuestro caso los decorados son, en su mayoría, cuadros del pintor Salvador Dalí, los cuales, tal y como habíamos mencionado en el proceso de pre-producción, fueron seleccionados por razones estéticas y porque pretendíamos que reforzaran el contenido dramático de la escena.

En cuanto a los diferentes modos de desplazarse en el escenario, es éste un recurso que hemos utilizado en más de una ocasión. Como ejemplo concreto podemos recordar el modo en que se altera el caminar de las dos cuñadas en la segunda escena, en la que intentamos establecer una relación directa entre intensidad dramática y cambios en la velocidad del desplazamiento de las dos mujeres mientras mantienen su lucha personal. En algunos pasajes, las dos se desplazan lentamente como fieras que se estudian y se

observan mutuamente. En otros momentos, sin embargo, se detienen con brusquedad para lanzarse miradas desafiantes y amenazadoras; o incluso se separan al unísono dando marcha atrás, como inequívoca señal de desconfianza hacia la persona que hay enfrente.

En la escena final, Mari-Gaila, tras ser liberada por su marido, camina como un autómatas por el escenario. Pedro Gailo la toma del brazo y ella le sigue sin oponer resistencia alguna, como un robot vacío de sentimientos y pasiones.

Cuando hacia el ecuador de la pieza el sacristán, bajo los efectos del alcohol, amenaza con matar a su mujer en un momento de delirio y de debilidad, nuestro protagonista se desplaza de un modo vacilante y descontrolado. Para acrecentar esta sensación, Jason/ Gailo se mueve con la dificultad añadida de tener una rola-bola bajo sus pies, objeto éste que impide su total libertad de movimientos y que provoca una sensación de abismo y pérdida de equilibrio.

A propósito del maquillaje, Tadeusz Kowzan afirma en su artículo lo siguiente:

El maquillaje teatral está destinado a destacar el rostro del actor que aparece en escena bajo determinadas condiciones de luz. Contribuye, junto con la mímica, a constituir la fisonomía del personaje. Mientras que la mímica, gracias al movimiento de los músculos de la cara, crea sobre todo signos dinámicos, el maquillaje da lugar a signos que tienen un carácter más permanente (Kowzan 1997: 137).

Considerando que nuestras condiciones de luz iban a ser las mismas a lo largo de todas las escenas acontecidas en el escenario, optamos por un maquillaje de tonos muy naturales que sirviera para realzar nuestros rostros sin llegar a caracterizarlos. En este sentido, el maquillaje pasó a un plano más secundario, sobre todo teniendo en cuenta la considerable distancia existente entre la cámara encargada de filmar la acción y el

escenario. Por lo que a las escenas virtuales se refiere, dispusimos que éstas presentaran siempre una estética en blanco y negro y que su iluminación fuera tenue. Por dichas razones tampoco se consideró necesaria la utilización de un maquillaje que no fuera el de tonos naturales.

Desde un punto de vista semiológico el peinado desempeña, según Kowzan, un papel independiente del maquillaje y del vestuario. En nuestro caso, por razones de estética y comodidad, decidimos utilizar pañuelos que nos permitieran sujetar nuestros cabellos por un lado y, por otro, dar la impresión de ser mujeres pertenecientes a un ambiente rural. Sin embargo, en la última escena Mari-Gaila aparece con el pelo suelto, fruto de nuestro deseo de enfatizar el dramatismo de la misma. Ella es, en ese momento, una mujer sin rumbo; una mujer vencida y sobrepasada por los últimos acontecimientos. Su cabello no está ni sujeto ni controlado, del mismo modo en que tampoco ella sujetá ni controla las riendas de su vida.

Haciendo hincapié en el tema estético y de comodidad, ambos criterios volvieron a ser utilizados para escoger el vestuario oportuno. Las dos mujeres visten ropa cómoda para poder bailar y moverse con total libertad. A su vez, también tuvimos en cuenta el contraste entre ambas; no sólo en cuanto a personalidad y movimientos, sino también a nivel estético. Mari-Gaila lleva colores más vivos (rojo y violeta) y Marica del Reino viste con colores más oscuros (verde y negro). El rojo en Mari-Gaila obedece a su carácter apasionado e impulsivo. Su abanico, metáfora de su propio yo y del pavo real (animal que ha inspirado alguno de los matices de su personalidad), es también de color rojo. En el caso de Marica, el negro es un signo de su estado de viudedad y represión,

mientras que el verde representa el color de la serpiente (animal que ha inspirado algunos de sus movimientos en el escenario).

Por lo que respecta a Pedro Gailo, el vestuario refleja su relación con la institución eclesiástica. Él es sacristán y, como tal, representa a Dios y a la Iglesia. Dado que, salvo en la última escena, Gailo aparece siempre como imagen virtual y en blanco y negro, su traje es de color negro con un detalle blanco en el cuello de la camisa. En su caso también se pensó en la comodidad como criterio fundamental, puesto que en la 5ª escena necesitaba moverse sin restricciones de vestuario (no hay que olvidar que tiene un cuchillo en sus manos y una rola-bola bajo sus pies).

En cuanto a Séptimo Miau, la elección de un abrigo/capa obedeció a razones estéticas y coreográficas. Como ya habíamos indicado al comienzo de nuestro diario de creación, la capa sería un accesorio del vestuario utilizado, a la vez, como elemento coreográfico.

Concluyendo con el apartado dedicado al vestuario no podemos pasar por alto una de las razones fundamentales que condicionaron nuestra elección: el presupuesto. Si bien es cierto que buscábamos una ropa cómoda, también lo es que quizás hubiéramos utilizado unos trajes más elaborados y con más accesorios en caso de haber contado con un presupuesto mayor.

Nos centraremos ahora en otro sistema de signos: el de los accesorios. Para Kowzan los accesorios constituyen un sistema autónomo de signos a pesar de situarse a medio camino entre el traje y el decorado. Según el punto de vista del autor, "todo elemento del vestuario puede convertirse en accesorio, siempre que desempeñe un papel especial, independientemente de las funciones semiológicas del vestido". Y, por otra

parte, “los límites entre decorado y accesorios son con frecuencia difíciles de determinar” (1997: 138).

En el caso concreto del abrigo/ capa que luce Séptimo Miao en la 5ª escena, el vestuario dota al personaje de una imagen bohemia y misteriosa, al tiempo que se convierte en un accesorio esencial para la coreografía del baile entre él y Mari-Gaila.

Por lo que respecta a los límites entre el decorado y los accesorios pudimos comprobar, a través de nuestra propia experiencia, la interrelación existente entre ambos sistemas de signos, ya que un conjunto de imágenes sacadas en su mayoría de cuadros del pintor Salvador Dalí se convirtieron en accesorios decorativos durante la mayoría de escenas.

Capítulo aparte merece el uso de los objetos en nuestra adaptación. A este respecto Tadeusz Kowzan afirma que “un conjunto ilimitado de objetos, existentes en la naturaleza y en la vida social, pueden transformarse en accesorios de teatro” (1997: 139). A continuación, el autor hace una distinción entre objetos que actúan como signos en primer grado (accesorios que no significan más que objetos presentes en la vida) y objetos que, además de esta función elemental, pueden expresar también “el lugar, el momento, una circunstancia cualquiera en relación a los personajes que los usan (profesión, gusto, intención)” (1997: 140). En este segundo caso, Kowzan se refiere al “significado en segundo grado” de dichos objetos. Hay todavía casos en que los accesorios “pueden alcanzar un valor semiológico de grado más elevado”, produciéndose lo que él denomina como “fenómeno de connotación”. Este fenómeno se da cuando “el significado del signo en primer grado se vincula al significado del signo en segundo grado, y éste se vincula al significado en tercer grado, y así sucesivamente” (1997: 141).

Si analizamos el uso que hacemos de los objetos en nuestra adaptación de *Divinas palabras*, observamos que se produce el mismo fenómeno de connotación al que aludía Kowzan en su artículo. Si tomamos como ejemplo el objeto de la silla, es evidente que se trata de un objeto tomado de la vida real y convertido en accesorio para el uso teatral. Desde nuestro punto de vista la silla denota descanso y estabilidad en su significado en primer grado. No es de extrañar, por tanto, que las dos cuñadas se peleen por conseguir el control de la misma, ya que ninguna de las dos goza de tal estabilidad y seguridad en su vida. En un segundo grado la silla también representa a Laureano, el enano hidrocéfalo. El hecho de que su figura aparezca en escena cosificada en la silla, hace que el objeto se convierta también en símbolo de codicia y avaricia puesto que, a su vez, Laureano representa también una fuente de dinero en un mundo donde la pobreza y la miseria son denominadores comunes.

La cuerda y el abanico son otros de los accesorios utilizados como signos teatrales. La primera adquiere varios significados durante la pieza. En la 4ª escena, la cuerda es un instrumento que saca a relucir matices íntimos de la personalidad de Marica del Reino. En la vida real la cuerda puede servir tanto para atar como para “maniatar”, entre otras cosas. La cuñada de Mari-Gaila es una mujer reprimida, opresiva y con ansias de controlar todo lo que acontece a su alrededor. En este caso el objeto ayuda a resaltar estos aspectos de su personalidad. Además, también simboliza a la serpiente, animal que, según nuestra visión simbólica de la obra de Valle, se esconde en el interior de Marica del Reino. En la última escena, la misma cuerda se convierte en un objeto determinante puesto que, con él, Marica del Reino consigue maniatar a Mari-Gaila y, con ello, derrotarla y humillarla.

El abanico es, por su parte, el accesorio que sirve de apoyo a Mari-Gaila. Dicho objeto representa el orgullo y la feminidad de Mari-Gaila al tiempo que también evoca a un pavo real, animal altivo y presumido donde los haya, cuyos atributos son también compartidos por nuestra protagonista.

Según Tadeusz Kowzan, “con frecuencia los límites entre decorado y accesorios son difíciles de determinar” (1997: 141). Podemos citar, en concreto, el caso de la silla en nuestra adaptación de *Divinas palabras*. Como comentábamos anteriormente, en ella confluyen una serie de significados (fenómeno de connotación). Pero, paralelamente, el objeto en cuestión es también un elemento esencial del decorado. De hecho, la escena comienza con la silla como principal protagonista y situada en el centro del escenario. Al término de la lucha por hacerse con el control de la misma, ésta vuelve a cobrar protagonismo, pues su destrucción pasa a ocupar un primer plano con el cuadro de Dalí como trasfondo.

Pasamos ahora a hablar del decorado cuya finalidad principal consiste, según Kowzan, en lo siguiente:

Representar un lugar geográfico [...] lugar social [...] o los dos a la vez [...]. El decorado, o uno de sus elementos, también puede expresar tiempo: época histórica (templo griego), estación del año (techos cubiertos de nieve), parte del día (sol naciente, luna). Junto a su función semiológica de situar la acción en el tiempo, el decorado puede estar compuesto de signos que adquieren relación con las circunstancias más diversas (Kowzan 1997: 141).

El campo semiológico del decorado teatral es muy amplio puesto que en él pueden confluir distintas artes plásticas. La elección del mismo depende de muchos factores y en

nuestro caso destacaríamos dos por encima del resto: las condiciones materiales del espectáculo y los gustos estéticos personales.

En el momento de la elección del decorado la decisión acerca de mantener un personaje virtual (Pedro Gailo) ya estaba tomada. Aprovechando esta circunstancia y el consiguiente hecho de tener una pantalla fija en el fondo del escenario, pensamos que ésta podría ser útil como decorado para el resto de escenas. A esta idea de utilidad se le unió la de nuestro gusto personal por la estética daliniana, lo cual nos condujo a buscar una “comunidad” entre la estética del pintor y la del escritor. Como el propio Kowzan indicaba anteriormente “el decorado puede estar compuesto de signos que adquieren relación con las circunstancias más diversas”. Y, en el caso que nos ocupa, seleccionamos el decorado basándonos en la relación subjetiva establecida entre diversas pinturas de Dalí y algunas de las escenas representadas.

El siguiente campo semiológico analizado por Kowzan es el de la iluminación, un recurso más reciente que los anteriores. Una de las funciones de la iluminación es la de delimitar el espacio escénico: “las luces, polarizadas sobre una parte del escenario, expresan el lugar inmediato de la acción” (1997: 142).

La iluminación, en el caso de nuestra adaptación, fue utilizada de un modo muy general. Nuestros objetivos prioritarios eran los siguientes: conseguir captar la acción en el escenario, captar los objetos o accesorios que intervienen en cada escena y captar la pantalla proyectada al fondo del escenario que actúa, bien como decorado que acompaña a las escenas, bien como fuente principal de las mismas (en el caso del personaje virtual Pedro Gailo). Por razones de economía, de tiempo y de dinero optamos por mantener la misma iluminación a lo largo de la filmación. De esta manera, repetiríamos las escenas

tantas veces como fuera necesario, pero sin necesidad de invertir las horas extras que hubiera conllevado el cambio del dispositivo inicial de las luces. También deberíamos mencionar que, dado que necesitábamos los servicios de un técnico, cada hora de filmación en el “Salon d’Essai” de la UdeM suponía ir aumentando la cantidad a pagar por el alquiler de la sala. Por todo ello, no pudimos contar con algunas de las importantes funciones de la luz: “intensificar o modificar el valor del gesto, del movimiento, del decorado, e incluso darles un valor semiológico nuevo [...] El color proyectado por la luz también puede desempeñar un papel semiológico importante” (1997: 142).

A continuación, Kowzan nos habla del lugar que pueden ocupar las proyecciones en la iluminación. En primer término, el autor hace una distinción entre la proyección fija y la móvil. La primera “puede completar o sustituir al decorado (imagen o fotografía proyectada)”. En este sentido, la adaptación de *Divinas palabras* que aquí analizamos, sería un ejemplo concreto de este tipo de proyección en lo que respecta a la utilización de imágenes (capullo de rosa) o de cuadros (pinturas de Dalí). La segunda “añade efectos dinámicos (movimientos de nubes, las olas, imitación de la lluvia o de la nieve)” (1997: 142). También podemos encontrar ejemplos de proyección dinámica en nuestra adaptación, puesto que el personaje de Pedro Gailo aparece proyectado de un modo vivo y dinámico. Kowzan, además, nos habla de la proyección cinematográfica durante un espectáculo teatral, apunta a la posibilidad de que ésta sea analizada dentro del marco de la semiología del cine y, añade: “el hecho de que esta proyección tenga lugar es para nosotros un signo de grado complejo: o transcurre simultáneamente en otro espacio, o son sueños del personaje” (1997: 143).

En nuestra opinión el caso de Pedro Gailo encaja con la descripción que hace Kowzan de la proyección móvil y la cinematográfica. Las escenas en las que éste aparece son simultáneas a lo que acontece en el escenario, con la sola excepción de la escena número cinco, donde su imagen no es una proyección sino una captación directa desde la cámara de video, y la escena final, en que la imagen de Mari-Gaila en la ventana pasa de ser una proyección en la pantalla a ser una imagen directa desde la cámara.

Nos centraremos ahora en el análisis de la función semiológica de la música en nuestro espectáculo, un dominio artístico que cumplió una misión esencial en la puesta en escena, pues cabe subrayar que contamos con la colaboración del compositor Sylvain Boucher, quien compuso una banda sonora original para el proyecto.

La música desempeñó el papel de subrayar, ampliar y desarrollar los movimientos de baile y los diálogos corporales acontecidos en varias de las escenas. Las asociaciones rítmicas y la elección de los instrumentos tuvieron también un valor semiológico para sugerir un ambiente y una atmósfera determinada y adecuada a las distintas necesidades de las escenas. En este caso, la creación de la coreografía se hizo con anterioridad a la integración de la música, o lo que es lo mismo, primero encontramos los movimientos y después creamos la música para acompañarlos. De esta forma, seguimos un procedimiento inverso al que habíamos utilizado en casi todas nuestras experiencias anteriores puesto que, en la mayoría de los casos, a partir de una música determinada comenzábamos la búsqueda de movimientos que la cumplimentaran.

El hecho de incorporar la música después de encontrar el lenguaje corporal nos permitió una libertad de creación que no hubiéramos tenido de haber seguido el proceso contrario.

Por último, hablaremos de los efectos sonoros del espectáculo, los cuales, según Kowzan “no pertenecen ni a la palabra ni a la música: los ruidos”. De todos los efectos sonoros o ruidos, a Kowzan sólo le interesan aquellos que “siendo signos naturales o artificiales en la vida, son reproducidos artificialmente para los fines del espectáculo, y que constituyen el sistema de signos de los efectos sonoros” (Kowzan 1997: 144). Si aplicamos estas palabras a nuestra puesta en escena podemos encontrar dos ejemplos de efectos sonoros: el primero es el sonido del viento (recreado mediante un teclado) que utilizamos al comienzo de la filmación. El objetivo, como ya mencionábamos anteriormente, era expresar la idea de la “volatilidad” de las palabras mediante un sonido que las trajera a la pantalla y que, acto seguido, se las llevara de ella. Basándonos en la expresión popular: “las palabras se las lleva el viento”, queríamos jugar con esa idea trasladándola a la pantalla. Para ello utilizamos el sonido del viento y un efecto del programa After effects llamado “Scatter”. En última instancia, el mensaje que pretendíamos enviar a la audiencia era el de la fuerza del lenguaje corporal en oposición a la “debilidad” o “volatilidad” del lenguaje verbal, siempre teniendo en cuenta el reto que nos habíamos planteado desde el principio del proyecto: apoyarnos únicamente en el lenguaje corporal para descodificar una obra escrita por Valle-Inclán, un gran maestro del lenguaje verbal.

El segundo ejemplo relativo al uso de efectos sonoros en nuestro espectáculo también se refiere al uso del viento, aunque esta vez se trate de la última escena y persiga un objetivo bien distinto al anterior. Al final de la escena, Pedro Gailo se acerca a la pantalla y aparece en el escenario acompañado de un sonido de viento. Ahora, dicho

sonido denota suspense e inquietud, en concordancia con lo que acontece en esos momentos en el escenario.

Los medios empleados para obtener los efectos sonoros son muy variados, “desde la voz humana [...] hasta toda clase de procedimientos mecánicos” (1997: 145). Nosotros contamos con un sintetizador para reproducir el sonido del viento.

Para concluir, nos gustaría hacer mención a una sub-clasificación (en cinco grupos) del conjunto de los trece sistemas de signos que fue planteada por el propio Tadeusz Kowzan. De entre los trece, “el 1 y 2 se refieren al texto hablado; el 3, 4 y 5, a la expresión corporal; 6, 7 y 8, a la apariencia externa del actor; 9, 10 y 11, a la configuración del espacio escénico; 12 y 13, a los efectos sonoros no articulados. Otra clasificación permite distinguir entre: signos auditivos (palabra, entonación, música y efectos sonoros) y signos visuales (el resto)” (1997: 145).

De todas las clasificaciones propuestas por Kowzan, sólo las referidas al texto hablado (palabra y entonación) no fueron explotadas en nuestra adaptación. Con ello no pretendíamos negar su importancia, sino tratar de crear una puesta en escena que prescindiera conscientemente de estos dos sistemas de signos. Sabíamos que ello podía conllevar restricciones, pero también nos atraía la idea de buscar caminos alternativos, como es el caso de concebir un lenguaje corporal (acciones, gestos, movimientos) que plasmara las emociones y las ideas que esconde un texto tan rico y enigmático como el de *Divinas palabras*, y de hacerlo más “universal” si cabe.

4. CONCLUSIÓN

Echando la vista atrás y haciendo un pequeño balance de lo que ha supuesto para nosotros esta experiencia creativa, no podemos sino agradecer el apoyo desinteresado de tantas personas durante este recorrido por el universo “valleinclaniano” de *Divinas palabras*.

Ya desde un principio, y como el propio Stanislavski recordaba en su obra *La construcción del personaje*, éramos conscientes de que nos enfrentábamos a un proceso creativo sin un final cerrado; un proceso abierto y en constante evolución.

Dicho esto, nuestro nivel de autoexigencia nos empujaba a una mejora constante, tanto en la creación de movimientos como en el resultado final tras el montaje de post-producción. En ese ímpetu de búsqueda perfeccionista nos olvidábamos, sin embargo, de aquello que tanto habíamos defendido: la imposibilidad de la perfección en todo proceso creativo.

En el camino hemos aprendido una lección muy importante: la necesidad de adaptarse a las circunstancias. No en vano, teníamos previsto disponer de más tiempo para la creación antes de la grabación final del proyecto. Pero, por causas ajenas (debidas a un adelanto de fecha en lo que concierne a los compromisos profesionales de nuestros colaboradores), nos vimos obligados a preparar la puesta en escena a contrarreloj. Sin embargo, por contradictorio que parezca, el hecho de disponer de menos tiempo de preparación fue un revulsivo y una motivación extra para centrarnos de lleno en el proyecto.

En relación a la necesidad de acoplarse a todo cambio que pueda sobrevenir, nos vienen a la memoria varios casos concretos, pues cuando estábamos elaborando el guión teníamos pensado incluir un nuevo personaje: el del pájaro adivino "Colorín". Desgraciadamente, no pudimos contar con la persona destinada a encarnarlo y decidimos descartar esa idea inicial. Otro caso sería el de la escena final pensada, en un principio, con la presencia de "extras" que actuarían como aldeanos y que ocuparían todo el escenario. Al no ser factible esa posibilidad (no pudimos contar con más gente) decidimos reducir la escena a las dos mujeres, siendo Marica del Reino la encargada de encarcelar a Mari-Gaila por mediación de la cuerda, la cual se convierte así en un signo teatral constante a lo largo de la representación.

En cuanto a la integración de la tecnología en la puesta en escena hemos de reconocer que partíamos de cero en lo que a experiencia previa se refiere en ese campo, pero decidimos asumir riesgos y lanzarnos de lleno a la exploración de las nuevas tendencias visuales (pantallas, proyección de imágenes). En un principio nos mostrábamos algo reticentes, pues no queríamos utilizar la proyección sin que detrás hubiera una justificación dramática. Pero viendo el resultado sentimos que se abría ante nosotros un gran horizonte a explorar y a desarrollar en proyectos futuros. Particularmente nos interesa el juego de contrastes, los diálogos virtuales, la simultaneidad y la proyección espacio-temporal que aportan las nuevas posibilidades tecnológicas a la escena teatral.

Observando el resultado final, pensamos que es posible leer entre líneas la historia de *Divinas palabras* de un modo general, incluso sin conocer el texto de Valle. Es evidente que se trata de una adaptación libre y simbólica, que no pretende reproducir

fielmente la pieza original. Nuestro centro de atención han sido más bien los personajes principales (los dos triángulos) y sus interrelaciones. En este sentido, es a partir de los dos triángulos de personajes y de todo lo que acontece a su alrededor, cómo el guión de nuestra puesta en escena ha ido tomando cuerpo.

Hay, sin embargo, una pequeña espina que se nos ha quedado clavada en referencia a los detalles y a los aspectos mejorables que podemos observar tras ver el producto final. Y es que, gracias a una sugerencia de nuestro director de proyecto, el profesor Javier Rubiera, nos percatamos de la necesidad de otorgarle un mayor protagonismo a la silla. Si bien es cierto que no nos proponíamos hacer una adaptación de toda la obra de Valle-Inclán, también lo es que, al acabar escribiendo un guión estructurado en torno a siete escenas (las cuales fueron ideadas a partir de los dos triángulos interrelacionados de personajes que ejercían de pilares de nuestra historia), la silla podía haber aparecido como signo teatral mucho antes de la sexta escena. Hubiéramos podido otorgarle un papel enigmático y de más peso en la acción dramática, incluyéndola como imagen en alguna de las escenas de baile entre las cuñadas.

El hecho de percatarnos de detalles como éste de la silla una vez terminado el proceso de montaje y post-producción nos ha abierto los ojos todavía más, si cabe, en relación a la permeabilidad y flexibilidad de toda creación artística. Es indudable que siempre habrá algo que mejorar, algo que cambiar en nuestro proyecto. Quizá ahí radique la magia y la libertad de todo proceso creativo: siempre podemos encontrar otras salidas, otras vías que no habíamos imaginado anteriormente.

Para nosotros todo proceso creativo implica una constante búsqueda de soluciones a los problemas que se nos plantean, por eso, aún en el caso de toparnos con muros

aparentemente infranqueables, no debemos desfallecer nunca, pues siempre encontraremos alguna puerta abierta que nos permita continuar hacia adelante.

Nos gustaría concluir esta memoria de creación citando a Constantin Stanislavski, ya que consideramos que sus palabras no sólo son aplicables a los actores dramáticos, sino también a cualquier artista que se enfrente a desafíos creativos. Son palabras que encierran claves esenciales para ayudarnos a afrontar todos los retos artísticos que puedan presentarse en nuestro camino.

Un actor debe trabajar toda su vida, cultivar su mente, desarrollar su talento sistemáticamente, ampliar su personalidad; nunca debe desesperarse ni olvidar este propósito fundamental: amar su arte con todas sus fuerzas y amarlo sin egoísmo.

Constantin Stanislavski

Fin

5. FICHA TÉCNICA DEL DOCUMENTO AUDIOVISUAL

Han intervenido (por orden de aparición)

Jason McPherson como Pedro Gailo

Silvia Gertrúdx como Mari Gaila

Edi Moreno como Marica del Reino

Sylvain Boucher como Séptimo Míau

Música original de

Sylvain Boucher

Un proyecto de

Silvia Gertrúdx,

con la inestimable colaboración de

Edi Moreno, Jason McPherson, Sylvain Boucher, Shelly Kastner, Émilie Durocher.

Con nuestro especial agradecimiento al profesor Javier Rubiera, director del proyecto.

NTSC - Full Screen 4:3 - Stereo - 17 min.

5.1 Documento audiovisual

Adjuntamos el documento audiovisual de la filmación del proyecto que tuvo lugar el lunes 16 de julio de 2007 en el Salón de Ensayo de la Universidad de Montreal.

6. BIBLIOGRAFÍA

ANTÚNEZ ROCA, Marcel.lí. “De la creación colectiva de *La Fura dels Baus* a la sistematurgia de Protomembrana/ Notas del Dibuxant”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 31.1, 2006, pp. 63-81.

BAAMONDE, Gloria. “Funciones del diálogo en *Divinas palabras*”, en Manuel Aznar Soler y M^a. Fernanda Sánchez-Colomer (eds.), *Valle-Inclán en el siglo XXI: Actas del Segundo Congreso Internacional celebrado los días 20, 21 y 22 de noviembre de 2002 en la Universitat Autònoma de Barcelona*. A Coruña: Ediciós do Castro, 2004, pp. 57-65.

BARBA, Eugenio. *El arte secreto del actor*. México: Editorial “Pórtico de la ciudad de México”, 1990.

BARBA, Eugenio. “Connaissance tacite: gaspillage et héritage”. *Les Nouvelles Formations de l'Interprète*. París: CNRS Éditions, 2004, pp. 15-21.

BARSKY, Robert F. *Introduction à la théorie littéraire*. Sainte-Foy (Quebec): Presses de l'Université du Québec, 1997.

BAULÓ, Josefa. “Palabras introductorias, no divinas”. *El Pasajero*. A Coruña, invierno 2003.

FERNÁNDEZ UTRERA, María Soledad. "Ciberculturas, hispanismos y tecnología digital en el nuevo milenio". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 31.1, 2006, pp. 3-19.

GREENFIELD, Summer. *Ramón María del Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1972.

HONZL, Jindrich. "La Mobilité du signe théâtral". *Travail théâtral*. Lausanne: La cité éditeur, 1971, pp. 5-20.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística y Poética*. Madrid: Cátedra, 1981.

KOWZAN, Tadeusz. *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus, 1992.

KOWZAN, Tadeusz. "El signo en el Teatro", en María del Carmen Bobes Naves (ed.), *Teoría del Teatro*. Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 121-153.

LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba, 2004.

LECOQ, Jacques. *Theatre of mouvement and gesture*. Nueva York: Routledge, 2006.

MERLANT, Christophe. "L'école Lecoq: Des Mouvements de la vie à la création vivante". *Les Nouvelles Formations de l'Interprète*. Paris: CNRS Éditions, 2004, pp. 59-70.

MEYERHOLD, Vsevolod. *On Theatre*. Nueva York: Hill and Wang, 1969.

MEYERHOLD, Vsevolod. *Teoría Teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Les voies de la création théâtrale: Meyerhold (V. 17)*. Paris: CNRS Éditions, 2003.

RISCO, Antonio. *La estética de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos, 1966.

SELDEN, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1996.

STANISLAVSKI, Constantin. *La Construction du personnage*. Prólogo de Bernard Dort. Paris: Pygmalion, 1971.

STANISLAVSKI, Constantin. *La Construcción del personaje*. Madrid: Alianza, 2005.

UMBRAL, Francisco. *Valle-Inclán*. Madrid: Unión Editorial, 1968.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *La Lámpara Maravillosa*. Madrid: Aguilar, 1976.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Tirano Banderas*. Edición y prólogo de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe, 1978.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Tragicomedia de aldea*. Edición y prólogo de Gonzalo Sobejano. Madrid: Espasa Calpe, 2006.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Entrevistas*. Madrid: Alianza, 2006.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Luces de Bohemia*. Edición y prólogo de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe, 2006.

ZAMORA VICENTE, Alonso. *La realidad esperpéntica: (aproximación a "Luces de Bohemia")*. Madrid: Gredos, 1974.

6.1 Documentos y enlaces de interés en Internet:

1. Fundació Gala Salvador Dalí

http://www.salvador-dali.org/fr_index.html

2. Dalí Museum

<http://www.salvordalimuseum.org/home.html>

3. Salvador Dalí Art Gallery

<http://www.dali-gallery.com/>

4. Salvador Dalí Gallery

<http://www.daligallery.com/>

5. Virtual Dalí

<http://www.virtualdali.com/>

6. Divin Dalí

[http://www.artc.tv/fr/art-musique/Salvador-Dal C3 AD/411208.html](http://www.artc.tv/fr/art-musique/Salvador-Dal%C3%AD/411208.html)

7. Dalí 3D

<http://www.3dali.com/Tour/reminescence.htm>

7. VIDEOGRAFÍA

LECOQ, Jacques. *The two journeys of Jacques Lecoq*. Cinta de Jacques Lecoq, Jean-Gabriel Carasso, Jean-Claude Lallias y Jean- Noël Roy. Dirigida por Jean-Noël Roy y Jean-Gabriel Carasso y producida por Roseline Vincent. Nueva York: Society for French American Cultural Services Educational Aid, c.1999, (Colección: Éclairage).